

Měsíčník TA

Říjen 2017





Obsah

Měsíčník říjen

MIME FEST 2017 – Z pohledu nadšence <i>Alexej Byčec</i>	4
Eva Blažíčková: „Je zkrátka potřeba do toho jít a zápasit o pravdu.“ <i>Josef Bartoš</i>	7
Zlatá Praha letos i slunečná <i>Marcela Benoniiová</i>	12
L'Avventura – Když záleží na úhlu pohledu <i>Tereza Marková</i>	19
O medvědovi, který plul na kře – Silný příběh vyprávěný slovem, pohybem i rytmem <i>Marta Falvey Sovová</i>	21
Tomáš Rychetský: „Jako divák mám rád, když jsou věci nevyřčené.“ <i>Barbora Truksová</i>	24
Vakuum – Vizuální hra s vašimi smysly <i>Josef Bartoš</i>	29
Metamorphic – Od nesmělého hledání k přeměně v umělce <i>Natálie Nečasová</i>	31
Nothing Sad – O pomíjivosti pomíjivě <i>Daniela Machová</i>	35
Roses – Angažovaný kabaret <i>Barbora Forkovičová</i>	37
Duncan tančí aneb Jak zažít tanec na vlastní kůži <i>Hana Galiová</i>	39
Secret Journey – I cesta může být cíl? <i>Lucie Hayashi</i>	43
Fourteen Days aneb Co všechno se dá stihnout za dva týdny <i>Zuzana Rafajová</i>	47
Emanuel Gat o své premiéře pro ND: „Je to jen hra, jako když kluci hrají fotbal.“ <i>Marcela Benoniiová</i>	47



Před devadesáti lety se narodil Pavel Šmok <i>Monika Čižmáriková</i>	51
Petr Tyc: „Mít co říct“ <i>Kristina Soukupová</i>	54
Timeless – Nadčasová nálož pro interprety i diváky <i>Marcela Benoniová</i>	58
Lenka Vagnerová o Amazonkách: „Chci zkoumat, proč násilí dělá lidem potěšení.“ <i>Daniela Machová</i>	63
Rekviem za nekonečno – Pražský komorní balet opět v sedle <i>Josef Bartoš</i>	68
Regina Hofmanová: „Tango je tanec, o kterém se šíří řada falešných představ.“ <i>Barbora Truksová</i>	72
Tíha a beztíže folkloru předmětem sympozia <i>Ladislav Beneš</i>	77
Bronwen Curry, choreoložka a umělecká ředitelka Glen Tetley Legacy: „Práce na tanečním zápisu je náročná.“ <i>Lucie Dercsényiová</i>	81
Dokud neumřeli - Petr Tyc po letech v Ponci <i>Kristina Soukupová</i>	86
Patricie Vázquez Iruretagoyena o Rain Dogs Johana Ingera: „Tu hudbu miluji!“ <i>Tereza Cigánková</i>	88

2. říjen 2017

MIME FEST 2017 – Z pohledu nadšence



Radim Vizváry před poličským publikem. Foto Radim Hromádko.

Východočeská Polička se na jeden zářijový týden opět stala centrem pantomimy, a to zásluhou festivalu MIME FEST, který zde proběhl již pošesté. Šéf a dramaturg přehlídky **Radim Vizváry** letos sestavil obzvláště nabitý program, ve kterém nechyběly hvězdy jako **Umbilical Brothers** nebo špičkový švédský žonglér a klaun **David Eriksson**.

Proč Polička?

Festival se každopádně už tradičně zaměřuje na prezentaci nejzajímavějších událostí ze světa pantomimy, ale nejen v její zprofanované klasické formě, ale taky v přesahových žánrech jako je klaunérie, nový cirkus a současný tanec. Skvělou atmosféru dotváří nejen studenti pantomimy, kteří se do Poličky sjíždějí z celého světa, ale také tradiční poličští fandové pantomimy milující jak MIME FEST, tak svého rodáka, o kterém už se začínají učit v místních školách – Radima Vizváryho. Proto se ostatně tady festival také koná, neboť Vizváry nedá na své rodiště dopustit. S MIME FESTem mu zde pomáhá i jeho rodina, přičemž maminka Margita Kučerová s asistenty vaří každý den na 200 porcí vynikajícího jídla!

Panuje tu tak ojedinělá atmosféra, kterou zkrátka ve velkoměstě nejde vytvořit, protože v Praze divák na festivaly nemá čas – zhlédne některé z představení a pak se



Umbilical Brothers. Foto Archiv MIME fest.

obratem vrací do svého rutinního života. Menší město, jakým je Polička, naproti tomu umožňuje nerušeně žít jen světem pohybového divadla, které na vás navíc skrze plakáty kouká na každém rohu. Jsou tu workshopy, představení pro děti, výstavy a samozřejmě večerní vystoupení a účastníci tak ani nemají čas žít ničím jiným.

Žít pantomimou

Pantomimu ale vnímá každý trochu jinak. A cílem festivalu rozhodně není toto umění „konzervovat“ a ukazovat stále dokola bílé rukavičky a nabílené tváře. Naopak to, co považují za nejhodnotnější na celé akci, bych označil slovem inspirace. Možnost se během jednoho odpoledne bavit s asistenty Marcela Marceaua, pak si dát kafe s přírodními následovníky Étiennea Decrouxe a večer prohodit pár slov s Umbilical Brothers, kteří zrovna přiletěli z třináctihodinového natáčení v Itálii – to je něco, o čem se třeba začínajícímu adeptovi katedry pantomimy může jen zdát. Přitom tam všechny tyto osobnosti a taky řada studentů skutečně jsou. A proto myslím, že festival v pravém slova smyslu dělá nejen přehlídka inscenací, ale možnost komunikovat, inspirovat a nechat se inspirovat.

Malý zázrak

Co se týče programu, musím říct, že každý festival má své „ups and downs“. Sebelepší představení se může nepovést a některé show zas publikum nemusí přijmout. Nabyl jsem však dojmu, že se letos v Poličce stal malý zázrak a všechna představení se zdařila. Ne, že by byl důvod se obávat, když hrály téměř samé hvězdy. **Wolfram von Bodecker** a **Alexander Neander** coby asistenti Marcela Marceau měli hned



Deja-vu (Wolfram von Bodecker, Alexander Neander). Foto Archiv Bodecker & Neander.

dvě vystoupení, pokračovatelka tradice *mime corporel* Finka **Reetta Honkakoski** zas předvedla dokonalou ukázkou tohoto umění a zmínění Umbilical Brothers pro velký úspěch dokonce přetáhli stanovený čas o 40 minut!

Byly zde však i novinky jako *Mime Open Stage*, kde se ukázali studenti pantomimy a spřízněných žánrů z Finska, Německa, Ruska, Slovenska a Česka, což povzbudilo začínající umělce, protože jejich díla a etudy se najednou ocitly ve středu zájmu.

MIME FEST každopádně považuji za skvělý počín. Všechna jeho pozitiva jsem už dostatečně zmínil, a přestože (anebo právě protože) jej znám od úplného začátku, jsem jeho srdcový fanda. Nebylo by to ale možné bez kvalitních představení a unikátní atmosféry, o něž se zasloužili dva velcí mimové: Radim Vizváry a jeho učitel a člověk, který inspiroval vznik MIME FESTU, **Boris Hybner**.

Psáno z festivalového dění 11.–16. září 2017, MIME FEST 2017 Polička.

Autor: Alexej Byček

4. říjen 2017

Eva Blažíčková: „Je zkrátka potřeba do toho jít a zápasit o pravdu.“

S **Evou Blažíčkovou** jsme se potkali při příležitosti výročí Konzervatoře Duncan Centre, která otevřela své brány v září tohoto roku již po dvacáté páté. Její životní dílo bylo výsledkem dlouhodobých snah, které se nakonec zhmotnily těsně po sametové revoluci v roce 1992. Pro mě osobně (a věřím, že v tom nejsem sám) je tato konzervatoř místem zvláště důležitým, protože právě tam mě dokázala paní Blažíčková během studií přesvědčit, že tanec má v dnešní společnosti své právoplatné místo a zároveň ji dokáže ovlivňovat. S radostí vzpomínám na čtyřhodinové improvizace, při kterých jsem si sáhl na dno svých fyzických sil, ale co je důležitější, objevil jsem úžasný svět tance s velkým T, jak o tom Eva Blažíčková v rozhovoru vypráví. Tento rozhovor bych jí rád věnoval také k narozeninám, které slaví právě dnes.



Eva Blažíčková. Foto Dragan Dragin.

Letos slaví „vaše“ Konzervatoř Duncan Centre 25. výročí. Bez vás by tu ale nestála... Můžete nám popsat situaci, za jaké došlo k jejímu založení?

Vše začalo v roce 1972, kdy mi má učitelka a velký guru Jarmila Jeřábková veřejně předala svou práci. Věnovala jí celý svůj život, a to navzdory všem okolnostem. Sama jsem byla přítomna tomu, když do jejího vlastního ateliéru přišli úředníci a na její osobní křídlo nalepili cedulku „Majetek obvodního kulturního domu“. Takže musela vydržet a vydržela hodně. V tu dobu jsem ani netušila, co všechno mě čeká. (smích) Poctivě jsem učila v jejím studiu, ale po řadě let jsem najednou zjistila, že chci pracovat s dětmi mnohem více. Nastoupila jsem na základní uměleckou ško-

lu, abych s nimi mohla být častěji, aby naše práce dosahovala vyšších výsledků v uměleckém směřování. V létě v roce 1989 jsem obdržela pozvání na American Dance Festival do skupiny mezinárodních choreografů, kde se sešlo asi dvacet lidí z celého světa. Byl to úžasný zážitek, ale i negativní v tom dost příšerném setkání se s realitou. To, co my jsme tady prozrazovali do osnov základních uměleckých škol, co neustále tvrdě kritizovali jako nesmysl, jako absurdní záležitost, která nemá technický základ, se tam skutečně dělo. Nikdo nepovažoval za problém, když se mluvilo o tělesném těžišti, u nás to brali jako sprosté slovo. Strašně mě to šokovalo. Najednou jsem zjistila, kolik promarněné síly a energie bylo znehodnoceno bojem s lidskou hloupostí, řevni-



Eva Blažíčková a Jarmila Váchová, 1990. Foto Archiv Duncan Institutu.

vostí a zlobou. A tak jsem si řekla, že se do toho dám, a začala jsem připravovat plán soukromé školy. Měla jsem taky skupinu dětí, které mě do toho tlačily, ty se pak staly prvními studenty konzervatoře. Hotové plány jsem pak přinesla na ministerstvo. Ono to vypadá hrozně jednoduše, ale dva roky jsem běhala a ťukala na úřednické dveře, vysvětlovala a přemlouvala. Po dvou letech se to podařilo za přispění řady vlivných lidí. Tehdy se o to zasadil můj kamarád, doktor Vladimír Justl, dále tehdejší ministr kultury Milan Lukeš a také ředitel odboru uměleckého školství doktor Jaroslav Marek. On mou práci znal přímo, protože jsem dlouhodobě učila jeho dceru. V závěru jednání tehdy pan doktor Marek řekl: „Ale chcete opravdu založit soukromou školu, anebo ji zařadíme do systému státního školství?“ To mě překvapilo, a tak jsem řekla: „Založme ji tedy jako státní, aspoň budeme moci přijímat všechny nadané děti, nejenom ty bohaté.“ A tak vznikla v roce 1992 Konzervatoř Duncan Centre.

Jeden by tedy řekl, že konzervatoř je vaše životní dílo, nicméně vy jste pokračovala dále a minulý rok založila Duncan Institut. Můžete nám ho představit?

Tomu předcházelo ještě téměř dvacet let ředitelování konzervatoře. Tam jsem se snažila ideje duncanismu prosazovat

a byla jsem šťastná, že to lze dělat na půdě státní školy. Pak přišel rok 2009, velmi úspěšný po všech stránkách. Škola se stabilizovala, její profesorský sbor dosahoval vysoké úrovně a také se podařil velký projekt *Špalíček*. V něm se prokázalo, jak důležité je taneční vzdělání pro osobnostní vývoj dětí, a to proto, že je to jediné umění, které postihuje člověka jako celek a jako s celkem s ním pracuje. *Špalíček* slavil veliký úspěch a já jsem měla dobrý pocit, že školu mohu předat v dobrém stavu další generaci. Plánovala jsem, že zůstanu jako jakýsi supervizor, abych ještě mohla dění na konzervatoři ovlivňovat. Ale protože v posledních letech došlo k řadě změn ve vedení školy, tu možnost jsem ztratila. A prostě jsem odešla, dala jsem výpověď... nechci asistovat u zmaru své práce. Proto jsem založila Duncan Institut, abychom mohli daleko více zkoumat, co odkaz, který máme na starosti, znamená pro současnou společnost, pro současné umělecké dění a eventuálně pro budoucnost. Zastřešuje aktivity, které školu organicky provázely celou dobu: Společnost pro taneční a múzickou výchovu, která léta pořádala Festival progresivních osobností díky dramaturgii Lenky Flory (pozn. redakce – Lenka Flory je dcerou Evy Blažíčkové). Společnost měla za úkol uvádět školu do kontextu se současným západním děním.



Workshop tance vedený Germaine Acogny. Fotografie vyhrála ocenění Czech PressPhoto Photo Archiv Duncan institutu.

Koncem devadesátých let jsme jako nultý ročník otevřeli Cenu Jarmily Jeřábkové, choreografickou soutěž pro mladé, začínající tvůrce a tanečníky. Hlavním posláním bylo dát možnost lidem ze zemí bývalého východního bloku, které dříve fungovaly jako satelitní země Sovětského svazu. Chtěli jsme také vynést na světlo boží jméno Jarmily Jeřábkové, která projevila obrovskou statečnost v letech komunistické diktatury. Institut dále zastřešuje taneční studio, ve kterém pořádáme kurzy pro lidi všeho věku. Máme i studenty, kterým je nad šedesát let. A také pod něj spadá badatelna, archiv. Oddělení, které shromažďuje historické dokumenty, které jsem zdědila po paní Jeřábkové nebo které se k nám dostaly z různých zdrojů.

Jaký máte názor na současný stav uměleckého školství a školství obecně?

Myslím si, že stav současného českého školství je neudržitelný. Neuvěřitelná duchovní, morální a celkově lidská bída na straně žáků, ale i na straně pedagogů, je zběsilá. Musí dojít k zásadní změně předpokladů, na kterých je vzdělání postavené. Tady nejde o úpravy osnov, ale musí se konečně někdo začít bavit o tom, co vzdělání pro společnost znamená a jak má být postaveno. A chceme-li mít společnost lidskou, tak kumšt tam musí být. To se nezastře řečmi o kreativitě, jde

o podstatu věci. Bude to bolestivý proces, ale dojde k němu, protože se ten systém sám sesype.

Co pro vás znamená idea duncanismu v dnešní společnosti? Proměnilo se během doby vaše vnímání této myšlenky?

Ano, určitě. Pedagog nutně bere impulzy od svých žáků, musí přizpůsobovat věci současnému vnímání při absolutně striktním zachování všech kvalit. Je třeba proměnit způsob předávání práce tak, aby byl akceptovatelný pro současnou společnost. Kdybych byla rigidní duncanistka, budu nutit děti, aby tančily v řeckém chitonu, což se mi zdá absurdní. Není to v té formální, vnější stránce. Podstata je v zacházení a přípravě tělesné stránky člověka. My se snažíme v člověku znovu objevovat poztráčené přírodní principy a zákonitosti. Jedině taková práce s tělem může pro člověka vytvořit oporu pro jeho myšlení, pro jeho inteligenci, pro jeho citový svět a duchovní život.

Co pro vás znamená tanec?

Rozeznávám tanec s malým t a Tanec s velkým T. Tanec s malým t je takové to tancování, na které se ale ani trochu nedívám svrchu. Vzpomínám, jak jsme za mého mládí jezdili po venkovských hasičských bálech, kde jsme tančili při dechovce polku a valčík. To byl obrovský zážitek. Tanec s velkým T je pro mě ten, který se



*Mystérium ticha (Eva Blažíčková).
Foto Duncan Institut.*

snažím spojovat se jménem Duncan. Isadora Duncan byla geniální zjevení, které zhmotnilo pocit přelomu devatenáctého a dvacátého století, pocit nutnosti návratu a úctě k přírodě. Navíc její genialita spočívala také v tom, že se nenechala filmovat ani fotit, což by pro nás v tuhle chvíli působilo úsměvně. Myslím si, že naším úkolem je, abychom zhodnotili její odkaz a využili jej, použili pro nás, pro současnost. Tanec je součást života, není to o tom, že se postavím na jeviště, předvedu se a budu předstírat. Tanec s velkým T je způsob života.

Chybí vám tanec? Tančíte ještě dnes?

Ne, už ne, učím... Zjistíš, že prostě časem tělo už myšlenku nepřenesa a pak je potřeba přestat. Naštěstí jsem se rozhodla včas, ve své podstatě jsem přestala tancovat na jevišti se založením konzervatoře. Byla jsem přesvědčená, že to dává obrovský smysl tehdejší společnosti, všichni jsme totiž byli plni naděje a ochotni leccos obětovat pro to, aby společnost

nezměnila směr načatý v devadesátých letech. Tenkrát jsem prohlásila, že Konzervatoř Duncan Centre dodá společnosti každý rok minimálně deset čestných lidí. (smích)

Vrátím se ještě k tomu Tanci s velkým T... Když jsem vzpomínal na vaše hodiny, které jsem osobně zažil, vryla se mi do paměti věta: „Skrze řád přichází svoboda.“ Je pro mě symbolem celého vašeho učení. Můžete její smysl čtenářům přiblížit?

Vyložím to na konkrétním případu. V momentě, kdy se tělo naučí zacházet samo se sebou podle pravidel, která jsou organická, která nikdo nevymyslel hlavou, a ty sám jako osobnost je přijmeš a zjistíš, že to je určitá základna, ve které chceš existovat, jinými slovy přijmeš ten řád za svůj, tak pak můžeš úplně všechno. Pak nemusíš přemýšlet o tom, co smíš, nebo nesmíš, ale už nikdy nelžeš, tělo se tomu ubrání samo. Nemusíš mít potom nad sebou policajta, který říká, že toto ano a toto ne.

Ještě jedno slovo mi vytane na mysli a to je pokora. Myslíte si, že je to něco, co se dnes nosí?

Dneska se to už nenosí. Současná společnost je podle mého názoru rozmazlená a zmlsaná, nasměrovaná na prachy, zisk, úspěch a moc. Slovo pokora nebo oběť je něco, co do dnešního světa prostě nepatří... a to je hrozně špatně. Neplatí to samozřejmě obecně, je spousta lidí, kteří pracují obětavě pro dobro věcí. Ale bohužel většina lidí se rve vzhůru za mocí a lokty sráží lidi, kteří jim překáží na cestě, a to je něco strašného.

Co si myslíte o současné taneční tvorbě?

Usilovně jsem se snažila ji sledovat, ale musím říct, že mě to prostě netěší. Nemám z toho vůbec žádný zážitek. Takže chodím velmi málo. Myslím si, že je velká chyba v grantovém systému. I když srovnám-li to s obdobím, které jsem prožila ve svém mládí, kdy jsme neměli žádnou šanci, ba naopak systém nám šlapal po



*Kytice (Dagmar Chaloupková).
Foto Dragan Dragin.*

hlavách naprosto nemilosrdným způsobem, tak to, že grantový systém existuje, je určitě stupeň vzhůru. Ale způsob, jakým pracují komise, je prostě špatný. To, že si sednu a vymyslím, za co bych mohla dostat peníze, je přeci absurdní.

Také si myslím, že nových inscenací je zbytečně moc a veškerá starost organizací a souborů je, jak tam nacpat diváky, aby měly plno. To je prostě zvrhlé. Jsou a budou představení, která jednoduše nemají být populární, na která přijde jenom pár fajnšmekrů. To ale neznamená, že to típneme a že to nebude. I v tom je určitá statečnost a hrdost na tento obor. Nepřizpůsobit se zkrátka trendu, že je to nejlepší, nejgeniálnější, nejsvětovější. Mně

stačí dobré představení, ale fakt dobré. A pak ráda přijdu.

Sledujete současnou taneční kritiku?

Vzhledem k tomu, že na představení nechodím, tak nemám důvod ji sledovat. Ale sleduju ji více než ta představení, protože mě zajímá, jakým způsobem se o tanci přemýšlí. Myslím si, že taneční kritika je zběsilým způsobem bezzubá. Podle mě tomu chybí hlubší osobní názor. Je to všechno ovlivněné tím, abych nešlápl vedle, aby se na mě nikdo nezlobil, abych nikomu neublížil, protože by se mi to mohlo vymstít. Je to všechno strašně opatrné a nikam to nevede. Myslím, že pravda vzniká ze střetu věcí. Jen když si sednu s někým, kdo má opačný názor, a do krve se pohádáme, pak je šance, že vznikne nějaký názor. Samozřejmě nemůžu tam přijít s tím, že já jsem neomylná a ty jsi hlupák. Z toho nevznikne žádné pokračování. Bojíme se střetu, abychom nenarazili. Je zkrátka potřeba do toho jít a zápasit o pravdu.



Špalíček. Foto Miroslav Pásek.

Eva Blažíčková (*1943) je žačkou české tanečnice, choreografky a pedagožky Jarmily Jeřábkové a absolventkou kurzů na taneční katedře pražské AMU a Palucca Schule v Drážďanech. Je považována za hlavní pokračovatelku tzv. českého duncanismu. V roce 1972 převzala studio po J. Jeřábkové a zformovala postupně tři taneční skupiny (Studio komorního tance I., II. a III.), v nichž působila jako vedoucí a choreografka. V roce 1992 založila Konzervatoř Duncan Centre, kde byla ředitelkou do roku 2009. Před rokem založila Duncan Institut, který je zastřešující organizací pro taneční studio, archiv-badatelnu, Společnost pro taneční a múzickou výchovu a taneční soutěž Cena Jarmily Jeřábkové. Je autorkou více jak padesáti choreografií, např. *Černé a bílé slzy* (1979), *Zařikání milého* (1983–1986), *Eufemias Mysterion* (1986), *Špalíček* (2009), *Kytice* (2014). Kromě aktivní pedagogické činnosti v Čechách i zahraničí je také autorkou publikací *Metodika a didaktika taneční výchovy* (2004) a spoluautorkou *Taneční a pohybová výchova* (2011). Zasadila se také o to, že v roce 2010 byl předmět Taneční a pohybová výchova včleněn do rámcového vzdělávacího programu základního školství.

Autor: Josef Bartoš

6. říjen 2017

Zlatá Praha letos i slunečná



Mladí muži, Foto: Archiv Zlaté Prahy

Významné osobnosti a organizace IMZ (International Music and Media Centre), EBU (Operating Eurovision and Euroradio), výkonná porota v čele s předsedou Berndem Hellthalerem a s ředitelem festivalu Zlatá Praha Tomášem Motlem se sešli opět na Nové scéně Národního divadla. Právě zde se konal 54. ročník Mezinárodního televizního festivalu Zlatá Praha.

Ze světa hudby, opery, tance, filmu a televizního i filmového dokumentu se letos objevilo mnoho výjimečných umělců mezinárodní i české umělecké platformy, na program byly záznamy tanečních i baletních představení a dokumenty o světové taneční scéně. Na špici se ocitla díla a produkce nejen švédské, norské, francouzské a německé provenience, ale též britská a samozřejmě česká. Zásadní akcí festivalu stále zůstává soutěž snímků natočených v předešlém roce. Letos jich porota posuzovala čtyřicet čtyři v kategoriích Performing Arts a Dokumenty o hudbě, tanci a divadle (z původně 73 přihlášených titulů).

Videotéka Zlaté Prahy

Ve volně přístupné videotéce jsem strávila dlouhé hodiny. A stálo to za to. Snažila jsem se zachytit téměř všechny taneční produkce. Mezi nimi mě zaujal vynikající britský snímek **Mladí muži** natočený v režii **Michaela Nunna** a **Williama Trevitta** na podmanivou hudbu **Keatona Hensona** a v choreografii **Ivana Péreze**.

Tanečníci v rolích vojáků prožívají v exteriérech tvrdou realitu. V uniformách tančí a interpretují složité, fyzicky velmi náročné situace. Děj se podle anotace odehrává během 1. světové války, ale může to být jakýkoliv ozbrojený střet.

Výjevy jsou nastudovány a připraveny jistě ve studiích a tanečních sálech. Když se pak snímají v exteriérech, v nichž se odhaluje tvrdá realita (tyto momenty připomínají filmy z vietnamské války *Apokalypsa Now...* od Francisca Forda Coppoly), je to tvrdá dřina. Tanečníci se pohybují v bahně, ve vodě, při bombardování a v ohni. Smrt je stále nablízku, ale za výjimečných situací se setkají i s přátelstvím a nečekaným citovým vzplanutím. Snímek právem získal Český křišťál v kategorii Performing Arts.

Ingmar Bergman očima choreografů

Dílo režiséra **Ingmara Bergmana** patří k švédskému národnímu dědictví a jeho filmy jsou stále mezinárodně uznávány. Čtyři choreografové se velmi úspěšně snažili



*Sekera, Foto:
Archiv Zlaté
Prahy*

vytvořit jakousi osobní poctu tomuto velikánovi. Použili i podleli jeho hlasu, samozřejmě ze záznamu, kdy režisér Bergman komentuje místa, kde prožil krásné chvíle, a hovoří i o svém natáčení.

Alexander Ekman ve snímku **Ingmar Bergman očima choreografa** svobodně rozvolňuje svoji fantazii a improvizovaně pracuje v prázdném prostoru. Pohybuje se ve velké hale s malým, úzkým průchodem a paprskem světla. **Par Isberg** pracuje se dvěma vynikajícími sólisty. V duetu muže a ženy vytváří příběh tak trochu podobný Bergmanovým manželským nebo jiným partnerským vztahům.

Dvojice v hangáru vystoupí z malého letadla. Jsou civilně oblečeni. Přímo na letišti se rozvíjí citlivý, intenzivní příběh. Poté v krásném, stylizovaně a elegantně decentním pohybovém slovníku se pár zbavuje obleků i zavazadel, jsou si vzájemně blíž. Velmi je rozruší, když do hangáru přijede malé dětské autíčko. Náhle je jasné, k čemu oba cíleně směřovali, nebo chtěli směřovat, a přitom se stále snažili svůj problém nějak obejít.

Následuje expresivní sólo v choreografii **Pontuse Lindberga** a poslední sdělení přináší dvojice mladých žen, které mezi sebou intenzivně komunikují. Strukturu jejich vztahu výtvarně dotváří světlé, bílé odstíny, které ladí s čistotou tance, a černá barva dokresluje depresivní stavy mysli. Kompozice **Joakima Stephensona** končí v bílé, což má symbolizovat přetrvávající naději. Tento snímek získal Zvláštní uznání za mimořádný umělecký počin.

Ekmanův Sen noci svatojánské a Ekova Sekyra

Alexander Ekman vytvořil další ze svých originálních děl. Po úspěšné produkci netradičního *Labutího jezera* se pustil do interpretace Shakespearovy hry **Sen noci svatojánské**. Vůbec se nejedná o slavný a známý příběh, ale o obrazy a rituální pojetí slunovratu tak, jak jej Švédové prožívají ve svých tradicích. Ekman opět sází na sílu početné skupiny tanečníků, staví na jejich úžasné energii, samozřejmě a jistých

tanečních výkonech i na síle, která vychází ze země, senoseče, sedláků, lidí a jejich života, který je s půdou zásadně svázán. Snímek je záznamem představení ze Švédské královské opery na hudbu **Mikaela Karlssona**.

Legendární tanečníci švédské scény a především skupiny Cullberg Balet **Ana Laguna** a **Yvan Auzely** zatančili v kratičkém duetu **Sekyra Matse Eka**. Je sympatické vidět výkony „tanečníků-seniorů“, a to ve vsí úctě k nim, jejich dřívější skvělé kariéře a současné zralosti a originálnímu sdělení. Jsou nyní více herci, jejich citění dramatické situace má zcela jiný rozměr, než tomu bylo dříve. Mezinárodně uznávaný choreograf Mats Ek nevytvořil geniální dílo, které by se vymykalo jeho slavné tvorbě. Jde jen o krátké a přitom hutné sdělení dvou starších lidí, kdy žena touží po sdělení a vzájemném vnímání a naplnění. Muž je však plně zahlcen svou prací, sekáním dřeva. Nevnímáme téměř nic jiného než sekání polen, které mají na severu zásadní význam pro existenci... Tato docela drsná zpověď končí porozuměním. Snímek získal Cenu České televize.

Ravel od Cherkaouiho a Verbruggena

Sidi Larbi Cherkaoui, dnes velmi žádaný choreograf, a jeho mladší kolega **Jeroen Verbruggen** interpretují, každý po svém, Ravelovu hudbu (mj. se jedná o skladby *Má matka husa* a *Pavana za mrtvou infantku*).

Cherkaoui se inspiroval „barevností“ nástrojů a impresionistickými vlivy do té míry, že sází na obrazové a detailně výtvarně zpracované výjevy. Na scéně používá pozlacené rámy nejrůznějších velikostí. V harmonii a svítivé blyštivosti nechává tanečnický v historicky laděných kostýmech vyprávět svůj vztah k období na přelomu 19. a 20. století, v době určité mondénnosti impresionismu a *Belle époque*. V choreografii opět používá zvláštní sborové až sošné výjevy, jak je známe z jeho ostatních, moderněji použitých pohybových variant. Verbruggen zůstává v tanečním projevu jednoduchý, ale čistý, bez vznešených okras. Záznam představení byl pořízen v Antverpském královském baletu.



Zavřeno,
Foto: Archiv
Zlaté Prahy



Sen noci svatojánské, Foto: Archiv Zlaté Prahy

Čeští tanečníci na Zlaté Praze

Jiří Pokorný, tanečník a choreograf, původně sólista v *Laterně magice* a následně dlouhou dobu působil v Nizozemském tanečním divadle, hostuje na mnoha evropských scénách. S velkou profesionalitou pracoval v milánském souboru *Aterballetto*. Na Zlaté Praze představil titul ***Slova a prostor***, ve kterém se odehrávají poeticky laděná taneční čísla na téma nekonečného koloběhu života – narození, růst, stálost a nehybnost, zánik, smrt a znovuzrození.

420PEOPLE ve spolupráci s režisérem **Stein-Roger Bullem** a norským choreografem a tanečníkem **Jo Stromgren** vytvořili projekt ***Zavřeno***. Příběh se odehrává v baru, který je jednou týdně zavřený. Přesto se do něho z důvodu jisté závislosti štamgasti vrací. Potřebují prostor znovu zažít, možná se potřebují navzájem setkat a vidět. Patří k nim mladá žena v byznys kostýmku, úzkostný a nejistý muž, precizní barman a další komplikovaný host. Objeví se violoncellista hrající v tomto příběhu dost zásadní roli, když celou dobu doprovází jednotlivé situace a vztahy, které mezi aktéry vznikají a rozvíjí se. Největší sílu má hudba, sólový part ***Sonáta Zoltána Kodályho*** v interpretaci **Trulse Morka**. Nic obzvláště nového se v pohybovém slovníku nerozvíjí, jedná se o obrazy a spíše krátká dramatická sdělení, trochu připomínající jednu z posledních pohybově fyzických inscenací DV8. (V soutěži se objevily také snímky Martina Kubaly ***Jiří a Otto Bubeníčkoví*** a záznam jejich ***Orfea*** uvedeném ve Vínohradském divadle.)

Anne Teresa de Keersmaecker zklamala

Vynikající vlámská choreografka, vedoucí skupiny *Rosas* již od jejího založení, stálice na mezinárodní choreografické platformě a ředitelka světově známé taneční školy P.A.R.T.S pokračuje v principech Bějartovy školy MUDRA. Poslední dobou se ovšem zdá, že žádané projekty poněkud šidí. Vypadá to, že je bere jako „kšeft“, jen tak

z rychlíku... **Così fan tutte** je ovšem inscenována ve slavné Pařížské opeře a divák se s tím těžko smíří.

V půlkruhu stojí šest zpěváků a šest tanečnicků, trapně si předávají jednoduché pohybové sekvence, odněkud nikam... O význam či sdělení opery vlastně vůbec nejde, jak Keersmaecker ukázala již ve svých předešlých produkcích, kde si troufá na různé interpretace dramatických či hudebních děl jen v úporném minimalismu. Má s ním velké zkušenosti, ale domnívám se, že tentokrát museli být diváci velmi trpěliví a někteří i prchající.

Záznamy ze slavných operních a baletních domů

Zlatá Praha měla na programu také řadu záznamů inscenací ze světových scén. Mohli jste zhlédnout výborně interpretovaný v dnešní době málo uváděný **Sen noci svatojánské** z Pařížské opery v choreografii **George Balanchina** (hudba Felix Mendelsohn Bartholdy); organizátoři sáhli také po **Giselle** z Mariinského divadla v Petrohradě a **Měděném jezdci** stejného souboru (šlo o televizní záznamy francouzské produkce). Původní nastudování **Rostislava Zacharova** z roku 1949 vzniklo v době komunistické totality a bylo jí samozřejmě poplatné. Choreograf **Yuri Smekalov** se snažil *Měděného jezdce* oživit a zcela oprostít od patiny přežitého kusu. Vyškrtal zbytečné tendenční tance i výpravu stalinistické éry, a proto lze balet lépe přijmout.



Petr Zuska a Tereza Podařilová, Foto: Archiv Zlaté Prahy

Martin Kubala o Petru Zuskovi (mimo soutěž)

Pocta Petru Zuskovi se poněkud vymkla z kvality předchozích výborných dokumentů známého kameramana, režiséra a baletního nadšence **Martina Kubaly** (ve svých dokumentech se věnoval Jiřímu Kyliánovi, Darie Klimentové, Jiřímu a Ottovi Bubeníčkovým, Tereze Podařilové). Nemyslím tím jasnou filmařskou profesionalitu a její přesné sdělení. Přeci jen však snímku **Chvění** chybí určitá intenzita či pravdivost popisu Zuskovy osobnosti nebo intimnější cesta do jeho duše.

Režisér zaznamenává poslední Zuskovu sezónu ve vedení baletního souboru Národního divadla a jak už napovídá sám název, především jeho autorský projekt *Chvění*. Nejdříve jako autorský balet v Brně, vytvořený pro tamní baletní soubor, a pak další a nové nastudování – jistou repliku pro baletní soubor Národního divadla v Praze, uvedenou několik měsíců po světové premiéře.



V další části dokumentu se věnuje přípravě dalšího představení i Zuskovým vazbám na rodinu a děti. Krátkému návratu do Kanady a vzpomínkám, ale také přemýšlení o další tvůrčí cestě a o klidnější době, kterou si tento výjimečný choreograf určitě zaslouží.

V rámci večera zatančil Petr Zuska s **Terezou Podařilovou** duet, který vytvořil v minulé sezóně ve Finsku. Další živou ukázkou bylo sólo ze **Sóla pro dva** ve výborné interpretaci Ondřeje Vinkláta, prvního sólisty baletu ND.

Nepotkáte nikoho, kdo by se mračil!

Rok od roku se zvyšuje množství přidružených akcí, produkcí, workshopů, krátkých představení a výstupů, hudebních i tanečních, z nejrůznějších pohledů, stylů i techniky. Ve dvou večerech byly na Nákladovém nádraží Žižkov uspořádány sympatické akce propagující stále přitažlivé swingové tančírny **Soul of Swing** (29. září) a následující zaměřená na latinsko-americké tance a tango **Soul of Latin** (30. září). Bohužel se tyto akce překrývaly s hlavním programem, takže se nedalo stíhat všechno. Na piazzettě Národního divadla se první den festivalu objevili tanečníci, vítězové a oblíbené hvězdy z televizního pořadu *StarDance*.

Zlatý a tentokrát slunečný den Zlaté Prahy se konal 30. září 2017 od dopoledních až do pozdních večerních hodin na piazzettě ND, na náměstí Václava Havla. Proběhl zde maratón koncertů, *showcases* a workshopů ve velmi širokém smyslu slova. Tato setkání se opravdu vyplácí, protože se potkají nadšení diváci a posluchači s profesionály na všech úrovních. Tato akce je velmi důležitá a přináší radostnou atmosféru. Všichni jsou tancem, tanečními výkony zasaženi, překvapeni, iniciováni a motivováni.

Od capoeiry přes lidové tance, argentinské tango, pole dance, contemporary, pantomimu, výborné hudební výstupy brazilské hudby i jazzu, ukázky tanečních škol, obou pražských tanečních konzervatoří (Taneční konzervatoř hl. m. Prahy a Taneční centrum Praha – Konzervatoř) až po ty nejvyšší profesionály, tanečnický z libereckého souboru Divadla F. X. Šaldy, Pražského komorního baletu a baletu Národního divadla v Praze. Vše se odehrává dle velmi přesně daného rozpisu a skutečně to klapě.

Závěrečný slavnostní večer s mnoha poctami a předáváním cen

Na slavnostním předávání cen, kterého se večer ujali převážně porotci a osobnosti Zlaté Prahy a Národního divadla, se dostalo poctě vynikající operní pěvkyni **Gabriele Beňáčkové**, která obdržela **Cenu za celoživotní dílo**. Slavnému hudebnímu režisérovi **Brianu Largeovi** pak byla předána **Cena za celoživotní dílo** a **Cena IMZ a EBU**. **Grand Prix Zlaté Prahy** si právem odnesly režisérka **Olga Sommerová** a protagonistka **Soňa Červená** za filmový dokument **Červená**, který komentuje celou neuvěřitelnou kariéru světově uznávané operní pěvkyně a herečky, nevšední osobnosti, na pozadí těžkých období 20. století. Oceněny byly také taneční filmy *Ingmar Bergman očima choreografa*, *Sekyra* a *Mladí muži*.

Doplňující program tvořilo vystoupení sólistů baletu ND Ondřeje Vinkláta (*Sólo pro dva*), Andrey Kramešové a Dmytra Tenytskyho (*Louskáček* v choreografii Yourije Vámmose). Na Nové scéně se po dlouhé době objevila Veronika Kornová Cardizzaro v sóle *Joy of Movement*. Výjev surfujících mladíků z *Malé mořské víly* Jana Kodeta zatančili tanečníci ND Praha. Zařazeny byly i vtipně řešená choreografie Ivanky Hannichové *What about us* a *Losers* Cirk Company s ukázkou z nové produkce *Colaps*. V průběhu závěrečného slavnostního večera také zazpívala sólistka opery Olga Jelínková (*Kouzelná flétna – Královna noci*), vynikající houslista Jan Mráček zahrál skladbu Fritze Kreislera a Pražské saxofonové kvarteto *Tři strážníky* od Jaroslava Ježka.



Ocenění umělci na Slavnostním předávání cen Zlaté Prahy

54. ročník Mezinárodního televizního festivalu Zlatá Praha, 27.–30. září. 2017, Nová scéna Národního divadla, náměstí Václava Havla (piazza Národního divadla), Nákladové nádraží Žižkov.

Porota: Bernd Hellthaler (Německo), John Bridcut (Velká Británie), Danica Dolinar (Slovinsko), Silvia Hroncová (Česká republika), Miikka Maunula (Finsko)

Autor: Marcela Benoni

8. říjen 2017

L'Avventura – Když záleží na úhlu pohledu

Multifunkční prostor Jatek78 je sice domovskou scénou hned tří českých souborů, ale je samozřejmě nakloněný i zahraničním produkcím. V říjnovém programu se tak naskytla možnost zhlédnout představení **L'Avventura** v podání Clunker Circus. Finský soubor založený třemi mladými artisty funguje od roku 2013. To napovídá, že se jedná o mladou generaci s cílem tvořit nový cirkus s lehkostí a vkusem v duchu moderní doby. Diváci tak mohli vidět, jak hostující artisté populární žánr vnímají, propojují jednotlivé složky a s jakými principy pracují. Zhruba padesátiminutová inscenace nabízí originální postupy performerů **Joriho Reunanena** a **Rasmuse Witikky** při práci s prostorem, jeho iluzí a perspektivou. Oba artisté jsou oblečeni v obyčejných riflích a svršcích a vystačí si s jednoduchými dekoracemi černé barvy, stolkem a rekvizitami poněkud netradičně vyrobenými z neonových lepicích pásek.



L'Avventura. Foto Archiv Jatek78.

Nápaditá práce s prostorem a perspektivou

Pozornost přitahuje velmi proměnlivá a variabilní scénografie. Performeři na počátku pracují v popředí s černou stěnou, s jejími otvory a hlavně s neonovou páskou, jež umožňuje výměnu a zmizení předmětů. Diváci před sebou spatří během chvíle stůl, židli a lampičku. Vlastně mohou vidět cokoli, co si autoři umíní vytvořit. Tímto úvodním vstupem a pantomimickou rozehrkou prozrazují, že se v průběhu dotknou situací, do kterých se dostávají mladí lidé v dnešní době a kam až je jejich rozhodnutí mohou dostat.

V následující části performeři konečně využijí celého jevištního prostoru a odkryjí divákům další vizuální senzaci. Na podlaze se objevuje stejný stůl, židle a další předměty z lepicí pásky jako v úvodu a zavěšená zrcadlová stěna nad podlahou nabízí divákům pohled z dvojí perspektivy. Přichází na řadu také práce se světlem a určité není náhoda, že se podlaha postupnou proměnou začíná nápadně podobat obytnému prostoru, a nabízí tak malý vhled do soužití dvou lidí.

Akteři spolu celou dobu komunikují skrze artistické a gymnastické výstupy místy proložené prvky street dance. Když se vrací do popředí scény, kam si donesou rozkládací obdélníkový stolek, který jim poslouží jako gymnastická pomůcka, ještě více se roz-pohybují. Oba jsou výborně sešraní, triky a úkony skvěle zasazují do rytmu hudby, která působí jako mechanický doprovod k počítačovým hrám.



L'Avventura. Foto Archiv Jatka78.

Konfrontace s rekvizitami

Nejzajímavější proměna prostoru probíhá v samém závěru, když si Reunanen a Witikky během pár vteřin propojením několika otvorů a pomocí lepenky z podlahy postaví dům. V něm dohrávají sociální téma nastíněné v úvodu a konečně se pohybově vyřádí.

Ačkoli jsem zmiňovala, že si artisté vystačí s jednoduchými předměty, práce s nimi rozhodně snadná není. Rekvizity mají své přesné umístění a jsou také ve správný okamžik přemísťovány. Muži si na scéně vše sami připravují a zvládají to ve velmi krátkém časovém limitu. Navíc postup, kdy osazenstvo v sále může sledovat proces příprav, je ve většině případů divácky vděčný. Duo akrobatů dokáže vytvořit velmi soustředěnou atmosféru a udržet napjaté očekávání.

Reunanen a Witikky nabídli zajímavou podívanou. Neukázali převratné výkony či velké akrobatické výstupy, jak je tomu zvykem například u Cirku La Putyka. Ovšem nadchli vyváženým propojením fyzického divadla a hry s prostorem. Získali si tak sympatie zprvu nedůvěřivého publika, v němž se vyskytovalo velké množství dětských diváků.

Psáno z představení 4. října 2017, Jatka78.

L'Avventura

Režie: Maksim Komaro

Hrají: Jori Reunanen, Rasmus Witikka

Rekvizity: Eveliina Hämäläinen

Premiéra: 10. listopadu 2016

Autor: Tereza Marková

L'Avventura. Foto Archiv Jatka78.



10. říjen 2017

O medvědovi, který plul na kře – Silný příběh vyprávěný slovem, pohybem i rytmem



Jakub Jeňo, Jakub Sedláček, Pavel Mašek, Jindřich Panský, Eliška Křenková, Foto: Michal Hančovský

Poté, co v červnu roku 2008 svět obletěla zpráva o samci ledního medvěda, který na odtrženém kusu ledu připlul z Grónska ke břehům Islandu a tamní policie ho zastřelila, bylo jen otázkou času, kdy si tento příběh někdo vybere jako námět pro umělecké ztvárnění. Choreografka a režisérka **Jana Burkiewiczová** tak učinila a společně s týmem umělců vytvořila pohybově dramatické představení nazvané **O medvědovi, který plul na kře**. Jeho premiéra se uskutečnila 3. října v divadle La Fabrika.

Minimalistická výprava

V úvodu vítala diváky prázdná scéna. Pouze velká bílá plachta, která většinu času sloužila jako promítací plátno v zadním horizontu, se na začátku za pomoci provázku přesunula dopředu těsně k hledišti, takže prostor rázem připomínal kino. V krátkém, několikaminutovém záznamu diváci sledovali, jak z ledové země každých několik sekund upadávají obrovské masy ledu. Doslova během chvilky velká část ostrova přestala existovat a zmizela ve vlnách oceánu.

Už nyní bylo jasné, že představení nebude vyprávět jen příběh o nějakém ledním medvědovi, ale že půjde o příběh o nás lidech a o přírodě, o tom, jaké stopy zanecháváme na planetě Zemi.

Na stále prázdné jeviště poprvé vystoupili všichni účinkující – **Eliška Křenková, Jakub Jeňo, Pavel Mašek, Jindřich Panský** a **Jakub Sedláček**. Pokud někdo o kauze s ledním medvědem do té doby neslyšel z médií, nyní mu ji v krátkosti v rolích afektovaných moderátorů umělci nastínili. A pak už se naplno rozběhl pestrobarevný kolotoč jednotlivých scén.

Promyšlené skupinové choreografie střídaly spíše herecké situace, kterým nechyběl humor, a několikrát zazněla elektrická kytara, na kterou hrál tanečník **Jakub Sedláček**. Vedle minimalisticky, ale působivě provedené scénografie nutno ocenit originální využití rekvizit. Například hra s řehtačkou, která tanečnice doprovázela při pohybu nepřetržitým rachotem, postupně přecházejícím k pravidelnějším rytmům, jež udávaly taneční tempo, aby se v závěru choreografie tato rekvizita stala jakousi vábničkou na medvěda.

Země, člověk, zvíře a strach

Lidé na ostrově napjatě, zvědavě, ale zároveň s velkým strachem vyhlíží obrovské zvíře. Později zas banda chlapů hrdě vytáhne do boje proti medvědovi, ale stačí, aby jeden z party byl pár kroků napřed od svých kumpánů a odvaha ho okamžitě přejde. Takto čitelné situace bavily svým nápaditým zpracováním i provedením.

Stačilo sundat jednomu tanečníkovi sako a přinést na scénu obyčejný, malý jídelní stůl pro čtyři natřený na bílo a na jevišti se konečně objevil ten nebezpečný lední medvěd plující na kře. K vrcholům celého představení jednoznačně patřil výstup **Jindřicha Panského**. V sólovém partu mu musela jako taneční plocha vystačit pouze deska stolu. Z počátku jako by sledoval ubíhající krajinu kolem a slovy ji komentoval: „*Bílá... Šedá.*“ Bílá symbolizující zemi, kterou právě opouští, a šedé území, kam míří.

Tanečník, který rozhodně nezapře gymnastickou průpravu, hbitě měnil pozice. Rychlé otočky střídaly stoje na ruce, přemet vzad a různá komplikovaná zavěšení na rukách či nohách, výrazně přesahující desku stolu. Ale vždy aniž by se Panský dotkl země. Vše bylo navíc umocněno autentickým výrazem. Medvědovo počáteční nadšení a hravost se rychle měnily v nespokojenost s omezujícím prostorem až panikou, kam že to vlastně odplouvá.



*Jindřich Panský,
Foto: Michal Hančovský*



*Jakub Sedláček, Pavel Mašek,
Jindřich Panský,
Foto: Michal Hančovský*

Srozumitelné vyprávění vystřídaly symboly

Jasně a srozumitelně vyprávění příběhu se postupně vytrácelo, nebo se alespoň skrylo pod různými symboly a spíše pocitovými obrazy. Velký sborový výjev, ve kterém ostatní stylizovanými doteky, pohlázením a polibky uctívali vyvoleného – toho odvážného, který se rozhodl postavit se zvířeti. **Pavel Mašek** coby statečný hrdina chvílemi působil jako Ježíš a v dalším momentu jako mohutný, těžký kříž, který druzí nesou na svých bedrech. Veliké role kartonu, které tanečníci rozvinuli po jevišti, vytvořily šedou krajinu s velmi složitým terénem. Bohužel to vypadalo, že to byl pro muže složitý terén i ve skutečnosti. Přeskakovali vysoké



hradby kartonu a nejednou o jeho vrchní hranu zavadili a ošklivě upadli, což ve výsledku působilo rušivě (bylo jasné, že je takové pády musí opravdu bolet).

Umělci vystupovali v různých rolích a občas divák ani nevěděl, jsou-li stále lidmi, nebo právě ztvárňují samotného ledního medvěda. Postupem času ale už nebylo důležité, kdo je kdo, protože bylo zřejmé, že strach mají obě strany.

Herečka **Eliška Křenková** se díky tomuto projektu opět po letech vrátila k tanci, který dříve studovala na Konzervatoři Duncan Centre. Pohyb i mluvené slovo měla možnost zajímavě propojit v jednom ze závěrečných obrazů představení. Pronášela pomalý melancholický monolog a přitom jako by se vznášela na cestě v šedé krajině. Ve skutečnosti si ji její spoluhráči ukrytí za hradbami z kartonu plynule předávali od jednoho k druhému.

Celý obraz byl působivý a určitě velmi fyzicky náročný. Herečka dala svým kolegům plnou důvěru a ani na moment neuhnula pohledem od hlediště, ke kterému monolog směřovala. Avšak zajímavá akce v tomto případě možná až příliš odváděla pozornost od mluveného slova, a tak bylo těžké soustředit se na jeho obsah.

Bylo na místě, že právě v závěru ztvárnila obklíčeného, zoufalého, bezbranného a na smrt odsouzeného tvora žena. E. Křenková stála na vrcholu šedé krajiny s dlaněmi výrazně otočenými vstříc k lidem jako symbol otevřenosti a vřelosti. Na sobě měla pouze bílou košili, do jejíchž dlouhých rukávů si utírala slzy z očí a čekala, až muži, kteří ji obklíčili, ukončí *Příběh o medvědovi, který plul na kře...*

Psáno z premiéry 3. října 2017, divadlo La Fabrika.

O medvědovi, který plul na kře

Režie, koncept, choreografie: Jana Burkiewiczová

Hudba: Tvrdý/Havelka

Scénografie: Jaroslav Wertig

Kostýmy, masky: Tereza Rozálie Kladošová

Texty: Jiří Macek

Fotografie, projekce: Michaela Karásková

Světelný design: Martin Špetlík

Premiéra: 3. října 2017

Autor: Marta Falvey Sovová



Pavel Mašek, Eliška Křenková, Jakub Sedláček, Jakub Jeňo, Jindřich Panský, Foto: Michal Hančovský

11. říjen 2017

Tomáš Rychetský: „Jako divák mám rád, když jsou věci nevyřčené.“



S **Tomášem Rychetským** jsme se setkali v jedné kavárně vedle Divadla na Vinohradech. Bývalý tanečník pražského Národního divadla a zakladatel seskupení Dekkadancers se po skončení taneční kariéry vrátil do rodné Jihlavy, kde v Horáckém divadle pracuje jako *stage manager*. Do Prahy se nyní vrací jako choreograf premiéry Pražského komorního baletu ***Rekviem za nekonečno***.

Tomáš Rychetský, Foto: foto Michal Hančovský

S PKB se během své kariéry nesetkáváte poprvé. Jak se vám nyní se souborem pracuje?

Jako choreograf s nimi spolupracuji po druhé. Původně jsem hned po škole působil v PKB jako tanečník, když byl ve vedení Libor Vaculík, kterého po čase vystřídal Pavel Šmok. Během té doby jsme s Davidem Stránským udělali jednu z našich prvních choreografií. Poté jsem byl přizván na *Nevyřčené ticho*, které uvádělo původně Národní divadlo v rámci *České baletní symfonie*. Bude nakonec obnoveno i pro právě připravovaný komponovaný večer *Rekviem za nekonečno*. Scénu

dělal Milan Cais z Tata Bojs, důležitý byl světelný design Daniela Tesaře.

Pražský komorní balet je teď v podstatě nový soubor, z minulé sezóny zůstali snad jenom tři tanečníci. Většinu souboru tvoří mladí absolventi konzervatoří, zejména Tanečního centra Praha, jedna dívka dokonce stále studuje. A já musím říct, že jsem byl velice překvapen, jak dobře se s nimi pracuje a jak jsou připravení. V rámci Balet Praha Junior hodně pracovali s řadou choreografů, zejména s Attilou Egerházim, a ta průprava je na nich hodně patrná, umí poslouchat a reagovat.



*Nevyřčené ticho,
Foto: Pavel Hejný*

V případě *Rekviem za nekonečno*, které bude zbrusu novou premiérou, jste měl tematicky volnou ruku?

V podstatě ano. PKB chce jít ve Šmokových šlépějích propagace českých skladatelů, to bylo jediné zadání. Původně jsem myslel na Janáčka, z diskuzí ale vyplynulo několik skladeb od Dvořáka. *Rekviem* mě původně nenapadlo, připadalo mi jako příliš velké sousto. Ale v kontextu nedožitých devadesátin Pavla Šmoka, který měl Dvořáka velmi rád, a já měl rád jeho choreografie na Dvořákovu hudbu, mi to připadalo vhodné.

Jak jste inscenaci tematicky uchopili?

Zajímavé bylo hledání způsobu zpracování. Chtěl jsem najít příběh, s tím mi pomohl jihlavský umělecký šéf **Pavel Šimák**, se kterým hodně spolupracujeme. Už předtím jsme společně udělali dokudrama *3100°C mé krve*, v němž se zabýváme tím, co vede mladé Evropany k tomu, že se seberou a jdou bojovat za IS, a navazujeme na to i s dalšími plánovanými projekty.

S *Rekviem* mi bylo jasné, že je pro mě příliš náročné a že potřebuji mít k ruce režiséra. Už s Dekkadancers jsem využíval přítomnosti režiséra. Ten dokáže udržet logickou linku, která se mně jako choreografovi může snadno ztrácet. Zde jsme vycházeli ze srovnání různých kultur a přístupů k pohřbívání. U nás je pohřební slavnost smutnou tryznou, oproti tomu v Jižní Americe se jedná o velké a barevné oslavy. Nechtěli jsme brát smrt jako něco špatného, ale jako součást bytí. Pavel Šimák má blízko k víře v převtělování a zajímal ho onen stav „poté“. Zároveň nás inspiroval dokument *Doktoři*, který vysílala Česká televize. Šlo o případ mladého člověka, kterému operovali srdce. Po osmihodinové operaci se mu utrhla tepna. Operovali dalších osm hodin a stalo se totéž. Lékař v tu chvíli řekl, že už to nejde dál. Řekl, ať se napíše, že život je ukončen. To nám připadalo jako silný okamžik. Naše *Rekviem* je o víře v to, že lidská energie nemůže zmizet, ale transformuje do jiné podoby. V duchovním rozměru skladby jsme se pokusili vyjádřit konkrétní lidský osud.

Projevila se vaše rešerše kulturních odlišností ohledně pohřebních rituálů i ve výsledné podobě inscenace?

To ne, spíše šlo o to, abychom si dokázali najít způsob, jak to celé uchopit z hlediska příběhu a vyznění, než že by šlo o přímou inspiraci.

V názvu je obsaženo nekonečno. Co má symbolizovat?

Nekonečno lidské energie. Smrt jako kdyby popírala zákon o zachování energie. I když je tělo staré a nemohoucí, stále je té energie plné, natož pak u mladého člověka, který zemře například při nehodě. Spojení *Rekviem za nekonečno* pro mě může mít dva výklady – zádušní mši za nekonečno, které neexistuje. Ale zároveň je to žádost o spásu, kdy by smrt nebyla žádným koncem, ale pokračováním.

Nevyřčené ticho i Rekviem za nekonečno spojují melancholická témata. Přitom v Dekkadancers jste se proslavili zejména humorem.

Je to náhoda, že se to tak zrovna sešlo. Humor mám stále rád. *Nevyřčené ticho* jsem dělal před lety a je zajímavé, jak bylo vykládáno. Na začátku odchází muž, zůstává dívka se svými dvěma myšlenkami. Rozhodují se, jestli někde zůstat,

nebo ne. Někteří si to vykládali tak, že muž se šel zabít a ona se rozhoduje, jestli se má zabít také. Přitom on mohl odejít pracovat do zahraničí. Je to jen o hře rozhodování, zvažování pro a proti. Použitá Janáčkova *Sonáta* je poměrně náročná a váže se k tragické události, tak možná proto to svádělo k těmto výkladům. Psalo se, jak je Rychetský depresivní, a já to tak přitom vůbec necítil. Na mnoho diváků to působilo spíše poeticky. I jako divák mám rád, když jsou věci nevyřčené a já pak třeba hodinu sedím a přemýšlím.

Stalo se vám to poslední dobou u nějaké inscenace?

Ano, u *Black Black Woods*, co dělala La Putyka. Proseděl jsem si tam celých pět hodin a poté několik dní přemýšlel nad tím, jak dobře je to udělané. Zároveň rád zajdu i na inscenaci, jako třeba nyní na *Poslední večeri* od Dekkadancers, kde je všechno jasné, všechno vyřčené, není třeba nad tím dlouze přemýšlet... To je stylisticky podobné tomu, o co jsme se snažili kdysi my. Ale už to má krásnou strukturu celovečerního představení.

Druhou generaci Dekkadancers ostatně mohutně podporujete i na sociálních sítích...

Zkouška Rekviem za nekonečno, Foto: archiv PKB





Je to moje dítě. My to tehdy odpískali, já se odstěhoval do Jihlavy, nebyl čas... Takže jsem byl velice rád, když kluci přišli, že by v tom po nás chtěli pokračovat. Nám to provoz v divadle tehdy trochu umlátil, ale oni v sobě našli energii do toho jít a po nocích zkoušet. Mají můj obdiv.

Úspěch Dekkadancers vycházel i z velké divadelnosti, která byla a je v tvorbě přítomná.

Nikdy jsem nad tím neuvažoval, ale když jsem nedávno ukazoval Pavlu Šimákovi své staré věci, tak to též docenil. Jako režisér je vnímá úplně jinak než lidé od tance, navíc dříve dělal i hodně pohybové věci. Když jsem ho oslovil kvůli *Rekviem*, řekl, že už má z divadelního hlediska plné zuby čistého tancování. Ač je skvělé, krásné, je pořád hůře srozumitelné. Naše věci si užíval, protože v sobě měly i něco jiného než jen pohyb. Já sám se strašně rád koukám na Kyliána, jeho choreografie jsou často o geniálně čistém pohybu. Ale pro diváka, co jde poprvé v životě na něco tanečního, to nemusí být takové lákadlo.

Dekkadancers se ale nesnažili jen o zábavu a mrzelo mě, když je někdo škatulkoval jako ty, co dělají pořád humor. Vážnější věci, jako třeba *Černý mrak nepláče*, které jsme dělali s Jiřím Pokorným, pak někteří přešli, přitom to podle mě byla velice povedená věc.

Zajímá vás reflexe vlastních choreografií?

Zajímají mě reflexe přátel, lidí z oboru i obyčejných diváků. Pokud někdo něco konkrétně napíše, najednou jako by to bylo dáno. Je jedno, jestli to vnímá pozitivně, či negativně, ale pokud například zmíní nějaký svůj konkrétní výklad, mrzí mě to, protože divák, který si to přečte, bude hledat to, co napsal kritik, a ne co se tam snažil dodat tvůrce. Mám rád, když je kritika či recenze napsána tak dobře, že o inscenaci hodně poví, ale přitom neprozradí.

Ovšem z taneční scény jste v posledních letech poněkud vypadl.

To kvůli mému odchodu do Jihlavy, kde je činohra. Tam nyní působím jako *stage manager* – jsem mostem mezi umělec-

Zkouška Rekviem za nekonečno, Foto: archiv PKB



kou a technickou částí, ale zároveň dělám i pohybovou spolupráci. Ohromně mě to baví, divadlo má dva roky nového skvělého ředitele Ondreje Remiáše, herci jsou nadaní ve všech směrech a já si nemyslel, že se ještě vrátím k choreografiím pro taneční soubory. S herci mě to baví možná i víc. Nemají taneční manýru. Jsou jinak energičtí, přímočaří.

Tomáš Rychetský se narodil 30. dubna 1978 v Jihlavě. Navštěvoval taneční studio DSF pod vedením Daniela Záboje a soukromou taneční konzervatoř v Hradci Králové. V osmnácti letech přestoupil do Prahy, kde dokončil svá studia na Taneční konzervatoři hlavního města Prahy (obor moderní a lidový tanec). Během studia spolupracoval s mnoha zahraničními lektory. Již na konzervatoři začal s prvními choreografickými pokusy společně s Davidem Stránským. V roce 2000 nastoupil do Pražského komorního baletu, kde tančil v choreografiích předních českých, ale i zahraničních choreografů: Jan Kodet (*S úctou líbám...*), Jiří Kylián (*Šest tanců*), Pavel Šmok (*Stabat Mater, Holoubek, Sinfonietta, Golem, Svatba*), Ljbor Vaculík (*Slovanské dvojzpěvy, Don Juan, Hirošima, Tance podle Brahmsa*), Petr Zuska (*Sonáta, Šibeničky, Mariin sen*), Christopher Bruce (*Sen seržanta Earlyho*), Patrick Delacroix (*Son Chemin*), Robert North (*Bolero*). Od sezony 2003/2004 byl členem baletu Národního divadla v Praze, kde tančil sborové, ale i menší sólové role.

Své choreografické práci se věnuje i nadále: *Bratři* (Tanec Praha 2001), *Alterego* (Eurovizní soutěž v Londýně), *Válka růží* (Choreografická soutěžní přehlídka ČR 2001), *Omylem andělem, Positivní...?* (zařazena do repertoáru Pražského komorního baletu), *Šťastná sedma, Č4yři* (festival Tanec Praha 2004).

V roce 2005 měla premiéru na *Miniaturách* v ND jeho první samostatná choreografie *Bezpředmětná křehkost*. Ve stejném roce uvedl projekt *NANOPICTURE* inspirovaný nanopříběhem od české hudební skupiny Tata Bojs. V rámci Soutěžní přehlídky současné taneční tvorby ČR 2011 získal s Viktorem Konvalinkou *Cenu za humor v choreografii* za dílo *Deka pod dekou* (Bohemia Balet). V roce 2009 založil spolu s Viktorem Konvalinkou a fotografem Pavlem Hejným soubor Dekkadancers. Soubor byl brzy široce pozitivně přijat pro svůj neotřelý humor, pohybovou invenci, energii a virtuositu a je považován za jeden z předních tanečních souborů v Čechách. V současné době pracuje v jihlavském Horáckém divadle jako *stage manager*, zároveň pomáhá v inscenacích na pohybové spolupráci.

Autor: Barbora Truksová

12. říjen 2017

Vakuum – Vizuální hra s vašimi smysly

*Vakuum, Lazare
Huet a Gyula
Cserepes,
Foto: Philippe
Weissbrodt*



Dvacátý druhý ročník festivalu 4+4 dny v pohybu odstartoval v prvním říjnovém týdnu a v jeho třináctidenním programu lze nalézt pozoruhodná díla především zahraničních, v menší míře i českých umělců. Jedním z lákadel akce bylo uvedení inscenace **Vakuum** švýcarského choreografa alžírského původu **Philippe Saira**. V programu se návštěvník o inscenaci mnoho nedočel, našel v něm pouze text o inspiraci historickými výtvarnými díly i vznikem fotografie. Na první pohled se tak mohlo zdát, že dílo nemělo konkrétní vyznění, ve skutečnosti však skýtalo velký prostor pro vlastní interpretaci.

Philippe Saire si ve *Vakuu* záměrně hraje s minimálním prahem smyslového čítí a optickými klamy. Už při vstupu do divadelního sálu je divákův zrak oslněn dvěma zářícími neonovými trubicemi, které jsou umístěny v přibližně metrovém rozestupu vodorovně nad zemí; oči si jen těžko zvykají na ostré světlo rozřezávající tmu. Vytváří optickou hranici a veškeré dění se odehrává mezi nimi. Pomalu se objeví něco, co bych nazval „vizuálním záchvěvem“. Máte pocit, že již něco vidíte, ale je to natolik slabé, že se to doslova rozplývá před očima. Jen tušíte přítomnost jakéhosi objektu, vypadá jako formující se vesmírná mlhovina. Postupně se divákovi odhalí dvě těla, která vystupují ze tmy a opět se do ní noří, tvoří krajiny stínů zdůrazňujících jednotlivé tělesné záhyby.

Světelná magie

V některých momentech jsou obrazy až děsivé, zejména když jednotlivé části těl překročí světelný práh neonových trubic a opět je pohltí tma, tentokrát však z druhé strany. Když pak s plným vědomím rozeznáte dva mužské interprety v jejich adamovské kráse, působí to dojmem, jako byste zachytili božské Adonise pod policejními

zářivkami 21. století. Obzvláště pak v samotném závěru, kdy jeden z nich je lapen na rotujícím talíři a jeho tělo se vyjímá mezi oběma trubicemi jako skvostné umělecké dílo. Avšak v prázdném, surovém a odlidštěném prostoru.

Výjevy jsou natolik působivé, že jsem si neustále kladl otázku, jak **Lazare Huet** a **Gyula Cserepes** mohou vydržet v daných pozicích či jakým způsobem jsou v metrovém prostoru poskládáni tak, že si nepřekáží. Jemné, křehké a citlivé zacházení s jejich vlastními těly dodává kusu zcela jiný, magický rozměr. Třicetiminutová performance nabízí ale i komické momenty, například když vykouknou z černé prázdnoty dvě hlavy bez těl a pozorují cosi v dáli. V ten moment mizí magická atmosféra a uvědomíte si všední realitu.

Kvalita celé produkce stojí i na dynamice jednotlivých akcí a pohybů dvou mužů, sladěných do jednoho dokonalého, organického celku. Dílo je spíše impresí, vizuálně rozpothybovaným obrazem. Minimalismus mu ve vši své kráse sluší, stejně jako prostor divadla Alfred ve dvoře, ve kterém bylo *Vakuum* uvedeno. Přenese vás do jiného světa, v němž fungují zcela odlišné, nadpřirozené zákony.

Psáno z české premiéry 7. října 2017, Alfred ve dvoře.

Vakuum

Režie: Philippe Saire

Choreografie: Philippe Chosson, Gyula Cserepes

Scénografie: Léo Piccirelli

Zvukový design: Stéphane Vecchione

Vedoucí techniky: Vincent Scallbert

Stavba: Antoine Friderici

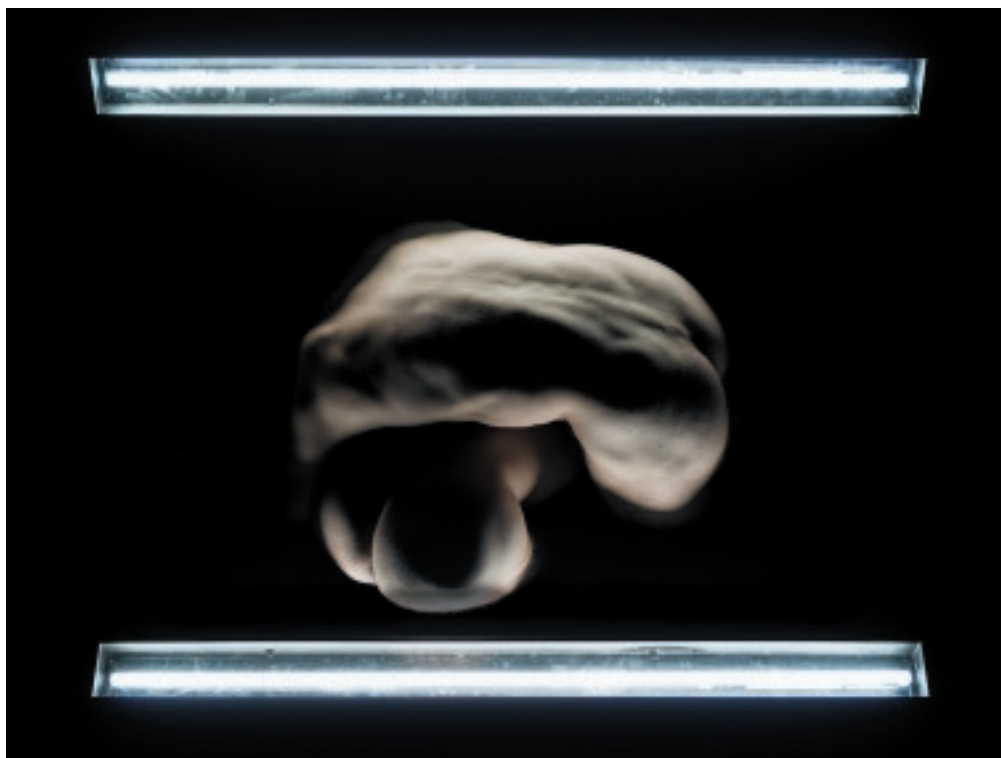
Konstrukce: Cédric Berthoud

Hudba: Henry Purcell, nahráno Fink & the Concertgebouw Orchestra

Česká premiéra: 7. října 2017

Autor: Josef Bartoš

*Vakuum, Lazare
Huet a Gyula
Cserepes, Foto:
Philippe Weissbrodt*



14. říjen 2017

Metamorphic – Od nesmělého hledání k přeměně v umělce



*I-identity – host
Balet Praha Junior –
konzervatoř TCP, Foto:
Michal Hančovský*

Na scéně pražského divadla Ponec se na začátku října setkala dvě taneční tělesa – **Pražský komorní balet** a soubor konzervatoře Taneční centrum Praha **Balet Praha Junior**. Společným večerem započala spolupráce subjektů, které spojuje odkaz ke kořenům české taneční scény formující se v šedesátých letech minulého století, když v roce 1964 **Luboš Ogoun, Pavel Šmok** a **Vladimír Vašut** založili **Studio Balet Praha**. Repertoár souboru se tehdy odlišoval od dobových divadel a repertoáru založeného na klasické taneční technice. Na československá jeviště přinášel experiment s pohybovým tvarem a s tím i nové možnosti tanečního vyjádření. Na Studio Balet Praha pak v roce 1975 navázal Pavel Šmok založením **Pražského komorního baletu (PKB)**, jehož činnost trvá dodnes.

Spojení PKB s Baletem Praha Junior není náhodné a jistou spojovací linku mezi nimi lze vysledovat. Avšak atmosféra šedesátých let vyprchala a s ní i potřeba vymezení se vůči většinové praxi kamenných divadel, jejichž repertoár doznal od té doby značných změn. Po roce 1989 se česká taneční scéna výrazně rozrostla, obohatila a její dramaturgické a žánrové směřování nabylo úctyhodné šíře. Pražský komorní balet dosud významně těží ze své tradice a nezpochybnitelného odkazu svých zakladatelů, ale v rámci současného tanečního dění není jeho aktuální směřování a postavení zcela zřetelné.

Tiché ponory i prázdná sdělení

Úvod i závěr programu patřil Pražskému komornímu baletu. Choreografie **Ted'2 Ondřeje Vinkláta** byla premiérově uvedena v rámci večera s názvem *Mysterium času* v prosinci minulého roku, o kterém Taneční aktuality již psaly. Jedná se o duet postavený na vztahu dvou lidí, jejich sblížení a odloučení projevující se dynamickou škálou od jemných, subtilních pohybů přes energické až dominantní, které se násobily odrazem v poloprůsvitném zrcadle. Díky tomu divák viděl nejen odraz tanečníka, ale



*Ted' na druhou, Jitka Tůmová
a Patrik Čermák, Foto: Michal
Hančovský*

i to, co se odehrávalo za ním. S ohledem na tento efekt byl komorní prostor divadla vhodný, méně pak pro samotné tanečnický uvyklé na scénu kukátkového jeviště. Ti se v Ponci museli nově potýkat s divákovou blízkostí, s níž se o poznání lépe vypořádali v závěrečném díle *Metamorphic*.

Téma svazující davové uniformity uvedl na scénu Balet Praha Junior v choreografii ***I-dentity* Samuela Delvauxe**. Devět tanečnicků a devět krychlí vytvářelo zprvu expresivní, statické i neznatelně se pohybující živé obrazy, které se pomalu objevovaly a opět se nořily do tmy. Strojově nepřirozenou jednotu podtrhovaly černé obleky tanečnicků s přísně vyčesanými drdoly. Svou estetikou i pohybovým vyjádřením připomínalo *I-dentity* slavné ***Decadance* Ohada Naharina**. Aby Delvaux podpořil dojem naprosté mechaničnosti a odlidštění, nechal tanečnický pochodovat do rytmu zvukových úderů, užíval sekané pohyby v unisonu i kánonu.

O taneční duet ***Opus 13*** z dílny **Šimona Kubáně** se opět postaral soubor Balet Praha Junior. Před diváky se rozprostřela scéna se zlato-stříbrnou alobalovou pokrývkou, ze které se vynořili tanečnický s tanečnicí. V průběhu jejich sedmiminutového pohybového dialogu jsem mezi nimi naprosto postrádala jakýkoliv vztah, provázanost. O co urputněji bořili svá těla do třpytivé peřiny, o to usilovněji jsem se ptala po významu jejich konání. Ztrátu kontaktu s divákem bych nedávala za vinu tanečnickům, ale jisté



*Opus 13 – host Balet Praha
Junior – konzervatoř TCP,
Foto: Michal Hančovský*



povrchnosti choreografie samé. Přeexponované pózy a snaha o sdělení čehosi vyššího (jak se mi původní záměr díla jevil) tak vyzněly spíše naprázdno a do ztracena.

Poslední produkcí Baletu Praha Junior bylo **5 nebeských sól** polsko-švédské choreografky **Lidie Wos** na Ščedrinovu orchestrální suitu Bizetovy *Carmen*. Třetí choreografie a třetí vážné téma. Aspoň tak se dalo dílo chápat ve chvíli, kdy byla ležící těla tanečnic obtahována jako po tragické nehodě. Vážnost se ale obrátila v „grotesku“, dívky ožily a zatančily na pět skladeb, ve kterých vždy jedna hrála prim. Tanec mrtvých končil závěrečnou hromadnou pózou těl obrácených diagonálně za světelným zdrojem, ukazujícím nejspíš do vytouženého ráje.

Hledání tvarů

Závěr večera patřil premiéře duetu **Metamorphic** v podání Pražského komorního baletu (**Jitka Tůmová, Patrik Čermák**) choreografky **Martiny Hajduly Lacové**, která se inspirovala dílem významného francouzského sochaře počátku 20. století **Augusta Rodina**, mj. velkého obdivovatele Isadory Duncanové. Dílo Hajduly Lacové patřilo nepochybně k vrcholům večera. V krátkém časovém úseku jste byli svědky proměny dvou křehkých bytostí, od opatrné hmoty hledající svůj tvar po individuality využívající prostorové expanzivnosti. V prvních chvílích jste sledovali neforemné, pokřivené bytosti s odhalenými trupy (škoda, že pak byly schovány pod svršek připomínající ochranný krunýř). Chvějící se tanečníci se s přesně vypočítaným pohybovým minimalismem snažili zapadnout do sebe navzájem. Ostré a úsečné pohyby pomalu roztávaly do plynulé poddajnosti a i tato nově nabytá volnost plastického těla je k sobě přitahovala. Párové otáčení kolem vlastní osy a zároveň rotování v prostoru vyústilo v závěrečné sousoší. Cesta od nesmělého hledání tvaru po jeho nalezení byla dovršena. Promyšlená koncepce a dramaturgický vývoj třináctiminutové choreografie působily v kontextu večera jako balzám na duši.

Tůmové i Čermákovi více slušel závěrečný duet vyžadující sofistikovanější práci s dynamikou, tvarem i velikostí pohybu. Bylo také znát, že byl od počátku tvořený s ohledem na divadelní



Metamorphic, Jitka Tůmová a Patrik Čermák, Foto: Michal Hančovský

scénu Ponce, se kterou má sama Hajdyla Lacová zkušenosti. Ve Vinklátově *Ted2* se naopak tanečníci museli vypořádat s mnohem menším prostorem, ještě navíc ohraničeným dvěma posuvnými zrcadly, která je značně limitovala. V rámci večera byl znatelný akcent Tanečního centra Praha. Z celkového počtu pěti děl tančili studenti této konzervatoře ve třech a rovněž dva členové Pražského komorního baletu (Jitka Tůmová a Patrik Čermák) absolvovali právě tuto školu. Estetika a choreografická pojetí obou souborů se od sebe lišila, ale nechme se překvapit, co jejich spolupráce přinese do budoucna.

Psáno z představení 5. října 2017, divadlo Ponec.

Ted'2 (Pražský komorní balet)

Choreografie: Ondřej Vinklát

Hudba: Marek Pavlíček

Asistent choreografie: Igor Vejsada

Návrh kostýmů: Pavel Knolle

Návrh scénografie: Valentina Hejdová

Světelný design: Karel „Karlos“ Šimek

Premiéra: 18. prosince 2016

I-identity (Balet Praha Junior)

Choreografie: Samuel Delvaux

Hudba: Les Tambours du Bronx, Kampen, TWDY

Asistent choreografie: Pavla Königsmarková

Scéna a kostýmy: Samuel Delvaux

Světelný design: Samuel Delvaux

Premiéra: 6. října 2016

Opus 13 (Balet Praha Junior)

Choreografie: Šimon Kubáň

Hudba: Max Richter

Asistenti choreografie: Jaroslava Janečková, Viktor Svidrů

Scéna a kostýmy: Šimon Kubáň, Jaroslava Janečková

Světelný design: Šimon Kubáň

5 nebeských sól (Balet Praha Junior)

Choreografie: Lidia Vos

Hudba: Bizet/Ščedrin – Carmen

Asistent choreografie: Antonín Schneider, Natálie Housková

Scéna a kostýmy: Lidia Vos

Světelný design: Lidia Vos, Antonín Schneider

Metamorphic (Pražský komorní balet)

Koncept: Martina Hajdyla Lacová

Choreografie: Martina Hajdyla Lacová

Hudba: Jozef Vlk

Supervize: Andrej Petrovič

Asistent choreografie: Igor Vejsada

Kostýmy: Petra Lebdušková

Světelný design: Monika Petrušková

Premiéra: 5. října 2017

Autor: Natálie Nečasová

15. říjen 2017

Nothing Sad – O pomíjivosti pomíjivě



Nothing sad, Foto: Linda Průšová

VerTeDance tento podzim nezahálí. V polovině září se konala premiéra *Heroin West*, kde tančila Veronika Knytllová a autorsky se na představení podílela Halka Třešňáková. O necelý měsíc později bylo ve Studiu Alta uvedeno v rámci festivalu 4+4 dny v pohybu dílo **Nothing Sad** v režii **Petry Tejnorové**, v němž účinkuje **Tereza Ondrová, Nathan Jardin a Matthew Rogers**. Aby toho nebylo málo, na konec října chystá soubor ukázkou *work in progress* opět z rukou Petry Tejnorové s aktivizačním názvem *Pojďme na tanec!*. Nabízí se však otázka, zda v tomto případě kvantita vyprodukovaných inscenací za tak krátkou dobu nepřebije jejich kvalitu.

Autorský tým v anotaci k inscenaci odkazuje na esej *O šestiúhelné sněhové vločce*, kterou napsal astronom Johannes Kepler jako novoroční pozdrav svému mecenáši s trefným podtitulem „poučné čtení o ničem“. Stejně jako sněhová vločka je i tanec a pohyb prchlivý. Před vteřinou tu byl a už není. Umělci jako by chtěli s tímto faktem bojovat a bořit daná očekávání. Inscenaci tak plní zajímavými paradoxy. Pomíjivé stopy tanečnicků jsou nekompromisně a trvale zaznamenávány do vlnitého kartonu, který pokrývá celou plochu jeviště a zadního prospektu.

Tématem *Nothing Sad* je ale také dotyk a strach z něj. V jednu chvíli se tanečníci intenzivně drží za ruce a přelévají se jako jedna hmota, aby se pak před sebou navzájem ozbrojili různými chrániči kolen, loktů, holení a ramen. Čekáte souboj a oni se odpuzují jako opačné póly magnetů, když pak dojde k sotva znatelnému dotyku, ozve se „Au!“. Dělají všechno pro to, aby si vzájemně znemožnili bezkontaktní průchod mezi hradbami ze svých těl, a když se to přeci jen podaří, uznale gestikulují a pokyvují.

Nothing Sad je uvedeno jako taneční hra. Hra s pestrým a rychle se měnícím pohybovým základem, v němž se vzdáleně mihotají i inspirace různými tanečními styly, street dance nevyjímaje. Tanečníci své tělo v rozličných pohybových kličkách dokonale ovládají. Do akce vstupují s proměnlivou energií. Pohyb velmi často vzniká a odeznívá bez zjevných příčin. Jako by interpreti byli poháněni nějakým neviditelným, náhlým impulzem. Jeho charakter je nejčitelnější v kombinaci se slovním doprovodem ze záznamu, kdy si dodávají bojovnosti, sebedůvěry a vzájemně se provokují. Jinak se většinou tváří nezáučeně, uzavřeni ve svých světech, bez výrazu. Možná právě



Tereza Ondrová, Nathan Jardin, Matthew Rogers, Foto: Linda Průšová

kvůli tomu energie jako by proudila jen kolem nich a nedostala se až k divákům. Ti jsou do hry vtaženi očním kontaktem až v samotném závěru, kdy je interpreti prošípkovávají pohledy a přitom se stylizovaně vlní jako v tanečním klubu.

Vztaženo k onomu námětu se sněhovou vločkou lze konstatovat, že z hlediska nápadů dílo tak trochu připomíná sněhovou bouři. Co do kvality je ovšem nevyvážené. Zdá se, že nejvíce fungují scény, kdy spolu tanečníci spolupracují nejaktivněji, ať už v přímém kontaktu či bez něj. Nejsilnější trumf vytasí hned v úvodu, a to ve formě dlouhého balancování, kdy se trojice vzájemně zcela zvolna přetahuje. Působí vyrovnaně, soustředěně, zpomaleně, jako na pomyslné houpačce s nohama ukotvenýma ve společném středu, držíce se za předloktí. Když jeden klesá dolů, dva jdou nahoru. Tento *leitmotiv* předchází samotnému dílu v podobě záběru z ptačí perspektivy, kdy jsou tanečníci promítáni ve stejném seskupení ve zmenšené podobě na podlahu při vstupu do sálu. Poté se však vrhají do nesouvislých, na sebe navršených scének, které většinou splývají svou nevýrazností a ve výsledku by jich mohla být tak polovina. Zcela nedotaženě vyznívá závěr, kdy tanečníci opustí scénu, jako by si řekli, že už toho bylo dost...

Nothing Sad chce promlouvat o pomíjivosti. Zdá se bohužel, že pomíjivé je i celé představení. Z hlavy se vám snadno vytratí vše kromě úvodního obrazu. Je otázka, zda právě toto umělci zamýšleli. Dílo prozatím působí spíše jako *work in progress*, které je třeba ještě prostříhat a doladit, aby dostalo kvalit, na něž jsou diváci z předchozích inscenací VerTeDance zvyklí. Doufejme, že se tak ještě stane.

Psáno z představení 11. října 2017, Studio Alta.

Nothing Sad

Režie: Petra Tejnorová

Tvorba, tanec, choreografie: Tereza Ondrová, Nathan Jardin, Matthew Rogers

Dramaturgie: Maja Hriešik

Hudba: Stanislav Abrahám

Scéna: Adriana Černá

Light design: Katarína Ďuricová

Video-technická spolupráce: Dominik Žižka

Premiéra: 11. října 2017, Studio Alta

Autor: Daniela Machová

Tereza Ondrová, Nathan Jardin, Matthew Rogers, Foto: Linda Průšová



16. říjen 2017

Roses – Angažovaný kabaret



Dakh Daughter Band, Foto: Tetiana Vasylenko

Festival 4+4 dny v pohybu má tento rok svoju základňu v Karlínskych kasárňach, no časti jeho programu sa odohrávajú aj v priestoroch spriatelených pražských divadiel. Predstavenie **Roses** ukrajinského zoskupenia Dakh Daughters tak v rámci festivalového programu uviedlo Divadlo Archa.

Hoci projekt má bližšie skôr ku koncertu, divadelný pôvod jeho autoriek je nepopierateľný a premieta sa do celého vystúpenia. Päťica žien, ktoré pôsobili pôvodne ako herečky v Kyjevskom divadle Dach (od ktorého odvodili aj názov kapely), na javisku predvádza širokú škálu schopností – od hry na rôzne nástroje, cez rapovanie až po zhudobnený *storytelling*. Spojením rozmanitých performatívnych prvkov tak vytvárajú tvar, ktorému zodpovedá pojem *frík kabare* (фрик-кабаре), ktorý figuruje v podnadtise na projekcii pred začatím predstavenia. *Freak* ako niečo hybridné, ale vo význame slova rovnako aj nečakané či nezvyčajné.

Performerky majú na tvárach biely make-up so zvýraznenými očami a ústami a celkovým vzhľadom tak odkazujú na avantgardnú estetiku 20. storočia. Zároveň tým zvýrazňujú svoju ženskosť a vďaka štylizácii pohybu a výrazu niekedy pripomínajú krásne krehké bábiky (alebo bábky?). V kontraste tohto obrazu s ich virtuozitou



*Dakh
Daughters
Band, Foto:
Maxim
Dondyuk*

a výpoveďami čítame ironickú poznámku k zaužívanému (a zastaranému) ženskému modelu, s čím sa skupina pohráva počas celého predstavenia.

Jadro celého diela však tvoria samotné piesne, ktoré sú hudobne inšpirované mnohými štýlmi, od folklóru až po rock či hip hop. Zdá sa, že Dakh Daughters zahrajú a zaspievajú všetko. Okrem podmanivej hudby sú rovnocennou súčasťou ukrajinského kabaretu aj texty piesní. Ich obsah sa mení, všeobecne však smeruje od ľahkovážnejších a ironických veršov (napríklad o zábave na pláži) k hlbavejším, až po texty reflektujúce život v krajine postihnutej vojnovým nešťastím. Ani tam však „dcéry Dachu“ neopúšťajú štylizáciu, čím si udržiavajú od výpovedí odstup a nechávajú tak naplno vyznieť významu svojich slov. Svoju show dopĺňajú aj projekciami, ktoré niekedy slúžia ako akýsi komentár k piesňam (napríklad keď pri piesni s textom „človek má aj hlavu!“ projekcia ukazuje úplne iný orgán ľudského tela...), inokedy však majú len ilustratívny charakter.

Projekt *Roses* si diváka podmaní nielen šarmom a inteligenciou jeho autoriek, no najmä svojou obrovskou energiou. Stavím sa, že ak by české publikum bolo len o čosi náchylnejšie k tancu, počas prídavku s názvom *Moje more* (opäť odkazujúce k súčasným udalostiam na Ukrajine) by sa priestor premenil na ozajstnú koncertnú halu so všetkým čo k tomu patrí.

Písané z predstavenia 9. októbra 2017, Divadlo Archa.

Roses

Režie, scéna, kostýmy: Vlad Troitsky

Hudební kompozície: Dakh Daughters Band

Zvukový design: Roman Falkov

Světelný design: Switlana Smijewa, Maria Wolkowa

Video: Maria Wolkowa

Produkce: Production Dakh – Centre of Contemporary Art, Kiev

Autor: Barbora Forkovičová



17. říjen 2017

Duncan tančí aneb Jak zažít tanec na vlastní kůži



Duncan tančí v Litoměřicích, Foto: Zora Vágaiová

Jednalo se sice teprve o druhou akci, ale už se dá doufat, že se z ní stane tradice, velmi silná a nosná. Studenti pražské Konzervatoře Duncan centre opět tančili na Hradě v Litoměřicích. Jak už se na různých seminářích i diskuzích mnohokrát probíralo, současný tanec se většinou soustředí do větších měst, která mohou nabídnout kvalitní sály i technické zázemí. Těmto městům kraluje Praha, jež má někdy na programu tolik tanečně-pohybových představení, že divák musí přemýšlet, co si vybere...

Ale i lidé ve vzdálenějších regionech po tanci lační, rádi ho navštíví, obohatí jím svůj kulturní rozhled. Jistě se najde dost nadšenců, kteří za tancem dojedou, ale ti stále tvoří menšinu. Proto je dobré zvolit postup opačný a inscenace reflektující současné taneční dění do regionů dovézt. Přitom se však naráží na zmiňované limity, to jsou většinou nevhodné nebo méně vyhovující prostory, technické vybavení a také cena představení. Přesto se mnohá města nebo organizace v nich snaží obohatit kulturní nabídku právě o současný tanec, nový cirkus nebo site specific projekty. Tento podzim tak bylo možné navštívit například během Rodinného festivalu v Ústí nad Labem **Svět z papíru Mirky Eliášové**, při právě probíhajícím festivalu Kult se objevily komponované procházky městem při samotném zahájení s názvem **Facio Pontem** pod taktovkou MIME PRAGUE & 3dsense v režii **Radima Vizváryho**, dále jeho **Sólo** či **Batacchio** Cirku La Putyka. A v Litoměřicích se uskutečnil projekt **Duncan tančí**. Během něj mohli diváci zhlédnout v Hradním sále dvanáct choreografií od studentů

Workshop s lektorkou
Eliškou Benešovou,
Foto: Hana Galiová



různých ročníků Duncan centre. Celkem šestnáct jeho posluchačů představilo proces tvorby. Konkrétně se jednalo o práci s prostorem, motivem, časem, hudbou, o párové či skupinové choreografie i o ucelenou práci maturantů.

Šlo o krátká čísla, z nichž některá byla pouze skicami, náčrtů či příslibem ucelenějších kusů, maturitní práce již ukazovaly potenciál samostatných představení. Jak zmínil kurátor programu **Honza Malík**, naskytla se možnost vidět průběh tvorby a vzniku děl, jenž bývá divákům většinou skryt a veřejnost je nespátří dříve než při představení klauzurních prací maturantů. Rychlé střídání jednotlivých čísel bylo výhodou zejména pro mladší děti, které by pravděpodobně při delší stopáži neudržely pozornost. Zde se jim naskytla skvělá příležitost setkat se s tancem, vidět ho a zažít na vlastní kůži.

To se doslova a do písmene poštěstilo i několika žákům litoměřické základní umělecké školy, kteří se v rámci svých hodin tance účastnili workshopu s lektorkou **Eliškou Benešovou**, absolventkou Duncan centre. V rámci studií strávila půlroční stáž a roční rezidenční pobyt na škole Escuela profesional de danza de Mazatlán v Mexiku, v současnosti je pedagožkou na Konzervatoři Duncan centre a vede taneční hodiny ve Studiu Evy Blažíčkové. E. Benešová pracovala se třemi skupinami dětí, od nejmladších ve věku 6–7 let po starší ve věku okolo 12 let. Každé věkové skupině výuku uzpůsobila dle jejích možností. Zaujala pohybovými hrami či prací s celou skupinou, jejíž dynamiku nelze předem odhadnout a pro hostujícího lektora může být oříškem. Ten se ale lektorce podařilo, i díky živému klavírnímu doprovodu korepetitorky, hravě rozlousknout a dětem se rozšířily možnosti nahlížení na tanec, na práci s vlastním tělem, s dechem, zažívaly soulad s živou hudbou.

Večer *Duncan tančí* se vydařil, navštívilo ho přes devadesát diváků, kteří odcházeli s otázkou, zda se mohou příští rok těšit na další podobný zážitek. To jen potvrzuje, že tanec je potřeba do regionů šířit. Zájem mezi diváky je veliký.

Psáno z večera Duncan tančí, 11. října 2017, Hrad Litoměřice.

Autor: Hana Galiová

18. říjen 2017

Secret Journey – I cesta může být cíl?



Secret Journey, Studenti a absolventi Konzervatoře Duncan centre, Foto: Dragan

Národní galerie v Praze se pod taktovkou Adama Budaka staví čelem k současnému trendu propojování různých uměleckých disciplín. Kurátor se nebojí zasadit do sbírek živou performanci, která dodá expozicím další rozměr. Úspěšnou *Fotosyntézu* Keiichiho Tahary doplněnou tancem Mina Tanaky tak následuje projekt **Secret Journey** japonské choreografky **Jošiko Čumy**, která dostala za úkol roztančit výstavu čínského umělce **Aj Wej-weje** nazvanou **Zákon cesty**.

„Ke spolupráci mě oslovila Marie Kinsky na základě doporučení jednoho z mých tanečníků. V podstatě veškerá příprava fungovala na dálku a spočívala hlavně v dlouhých skype konferencích,“ přiznává choreografka, která je známá především svým konceptuálním pojetím performance a *site specific* díly. Ve své práci se často věnuje společenským a politickým tématům zemí nedávných válečných konfliktů. Výstava *Zákon cesty* je manifestem za zachování lidských práv migrantů, dokumentuje tragické osudy uprchlíků a apeluje na odvrácenou stranu humanitární katastrofy – pocity těch, jejichž domovem se stane cesta, cesta z domoviny do „země zaslíbené“.

Čínský umělec Aj Wej-wej, sám bývalý uprchlík, připomíná odevzdanost lidí na útěku před násilím, jejich sny a víru. V prostoru Velké dvorany Veletržního paláce (který příznačně sloužil v letech 1939–1941 jako shromaždiště Židů před jejich deportací do koncentračního tábora v Terezíně) se jako moderní archa vznáší obří gumový člun přeplněný postavami sedícími na jeho krajích i tísníci se uvnitř lodi. Prostor doplňují fotografie, videozáznamy, hromady záchranných vest a kruhů, vyplavené svršky či obuv ztroskotaných obětí.

„Pořádala jsem v Berlíně workshopy, zkoumala společenskou i politickou situaci. Zním dobře několik tanečníků, kteří v roce 2015 přišli do Evropy ze Sýrie, rozmlouvala jsem s nimi, poslouchala jejich příběhy. Když jsem přijela do Prahy, měla jsem určitou představu, jak chci pracovat, ale teprve když jsem celý prostor i výstavu pocítila na vlastní kůži, byla jsem jimi naprosto uchválena,“ svěruje se Jošiko.

Projekt byl netradiční v tom, že kromě několika tanečníků na něm participovali i desítky dalších dobrovolníků. Performance *Secret Journey* probíhala celou sobotu 14. října od 10 do 18 hodin. Po poledni ji oživily úryvky z choreografie *Svěcení jara* Jiřího Bartovance v podání studentů Konzervatoře Duncan centre.

Jinak ale celý den procházely prostorem postavy oděné v černém, zastavovaly se, zase rozbíhaly, tvořily páry či skupinky, tančily o svých snech i obavách, nesmělosti i odhodlání. S přibývajícimi hodinami se jejich počet zvyšoval, choulily se pod aloba-



*Secret Joyrney, Yoshiko Chuma,
Foto: Dragan Dragin*

lové přikrývky, opíraly se jedna o druhou, jejich radost z dokončené cesty střídalo další a další zklamání. Tanečníci vmíseni do davu přihlížejících postupně odkládali kabáty a bundy, v nichž byli od návštěvníků k nerozeznání. Došlo i na boty, k zutí vyzvali i diváky. Celý prostor naplňovali citelnými emocemi, tu euforií, tu sklíčeností. Na všechny přítomné postupně padala tíha zavěšeného člunu, příběhy tváří z fotografií se staly reálnými a živými, pohyby tanečníků násobily pocit husí kůže.

„Najednou se mě to téma dotýká, dosud jsem měla pocit, že je nám to tak nějak vzdálené. Tady v Čechách tomu přece jen nejsme tolik vystaveni, abychom si to uvědomovali, je snadné televizi prostě vypnout, když dojde na nepříjemné záběry. Ale tady v tomto prostoru je to najednou odhaleno, přímo před očima, už to není možné ignorovat. Uvědomuju si, že uprchlická krize je i můj problém,“ prohlásila jedna z návštěvnic.

Celý proces řídila Jošiko Čuma zpoza mikrofonu, do kterého hlásila cues pro své performery, občas se také svým tancem vmísila mezi ně. Většina tanečních kreačí se omezila na jednotlivé monology tanečníků v prostoru mezi diváky, neinvazivní formou bojovali s vlastními emocemi, někdy je směřovali na své „spoluvězně.“ Dávali pocítit existenci jednotlivce s jeho problémy a emocemi za ignorovanou masou uprchlíků.

„Nelze říct, zda se projekt zdařil podle mých představ, nebo ne,“ odpověděla mi po skončení Jošiko. *„Důležité je, že to proběhlo. Nevím, co by mohlo jít lépe, posledních osm hodin jsem byla naprosto ponořená uvnitř, takhle to s konceptuálním uměním je. Není to jako balet nebo cirkus, zda se povede trik nebo pirueta. Je to tvorba, performance, která má podstatu v tom, že se představí. A to se podařilo.“*

Psáno z performance 14. října 2017, Veletržní palác Národní galerie v Praze.

Autor: Lucie Hayashi

*Secret journey, Studenti a absolventi
Konzervatoře Duncan centre,
Foto: Dragan Dragin*



20. říjen 2017

Fourteen Days aneb Co všechno se dá stihnout za dva týdny



*Balletboyz -The title is in the text,
Foto: Emily Allen*

Pokud bychom měli vyjmenovat některá klišé dnešní doby, s největší pravděpodobností bychom se dopracovali k nářkům na její rychlost, nedostatek času, často pouze domnělý, a rovněž by někde v diskurzu zaznělo v posledních letech tolik oblíbené slovo výzva. A přesně tyto pojmy si vzali za své **Michael Nunn** a **William Trevitt**, bývalí sólisté Královského baletu z Covent Garden a zakladatelé a uměleckí šéfové londýnského čistě mužského souboru BalletBoyz a vystavěli na nich svou letošní premiéru. Ta nese název **Fourteen Days**, tedy v překladu „čtrnáct dní“. Dva týdny totiž dostal každý ze čtveřice předních současných choreografů k vytvoření svého díla, tematickou spojnici mezi nimi mělo být balancování a zkoumání stavu rovnováhy a nerovnováhy. A aby originálních myšlenek nebylo málo, pro každou ze vzniklých choreografií byla složena nová hudební kompozice jedním ze čtyř vybraných skladatelů.

Tok těl a času

První tvůrčí dvojicí se stali venezuelský choreograf **Javier De Frutos**, který v předchozím roce pro BalletBoyz představil oceňovaný kus *Fiction*, a britsko-americký hudebník **Scott Walker**. **The Title is in the Text**, jak zní název opusu, operuje s devíti tanečníky v bílých pracovních overalech a jednou velikostně naddimenzovanou houpačkou, která vyjadřuje téma balancování opravdu doslova. Vyvažování však nepozorujeme jen ve stylizovaných, až sportovně gymnastických sestavách, které navíc tematicky přecházejí od tichého soustředění po dětskou rozdováděnost, od sdílené lidské vzájemnosti po tvrdost individuality, ale rovněž v hudebním podkladu (tento jako jediný hraje ze záznamu). Linoucí se zpěv tu kolébá a uklidňuje, jindy drásá ostrými, nervními soprány. Do toho choreograf pracuje s občasně vykřikovanými politicko-ekonomickými hesly a v překvapivých momentech zastavuje obrazy, které tak ve chvíli naprostého ticha pomalu mění svůj význam, aniž by se na nich udála viditelná



BalletBoyz-Human Animal, Foto: Panayiotis Sinnos

změna. Nejzajímavějšími jsou situace, během nichž se kolem houpačky a na ní pohybuje všech devět tanečnicků v neustálém, nekonečně se přelévajícím toku těl. Po dobu dvaceti minut může divák přemýšlet a fabulovat nad metaforami, které naklánějící se úzká plocha vzbuzuje, aby na něj v závěru choreograf spiklenecky mrkl, protože metafory nemetafory, je to pořád houpačka...

Podobně jako De Frutos i další z choreografů, bývalý člen NDT Španěl **Iván Pérez** se souborem v minulosti pracoval. Je podepsán pod představením *Young Men*, jehož filmová verze byla oceněna Českým křišťálem během letošního festivalu Zlatá Praha.

Human Animal sleduje nejprve osamocené **Harryho Price**, opisujícího obvod osvětlené kruhové výseče uprostřed scény, k němuž se záhy připojují čtyři další tanečníci (**Simone Donati, Flavien Esmieu, Edward Pearce** a **Matthew Sandiford**).

Choreografický slovník využívá výhradně práci nohou a změny ve variaci kroků, poskoků a signifikantního měkce prováděného paralelního *pas de cheval* se uskutečňují přesně dle principů, na kterých funguje hudební minimalismus. Neustávající, neměnný rytmus a repetitivnost by mohly lehce vést k ubíjející úmornosti, Pérezovi se však daří tvořit jiskřivě napjatou atmosféru a od monotónnosti mu pomáhá barvitá, živě hraná kompozice **Jobyho Talbota**. Uniformitu se snaží narušovat barevné květované košile interpretů, které jsou ovšem v konečném důsledku samy jistou formou uniformy. Pokud se o únik pokusí samotní tanečníci, velmi rychle se navracejí k původnímu kruhu, jako by sami toužili po jistotě zajetých kolejí. A jakkoli se jim nakonec podaří formaci rozbít, zůstává její princip v každém z nich díky výrazným kruhovým pohybům dolních končetin spolu s odevzdaností volně svěřených paží.

Niterná křehkost i nekompromisní výbušnost

Christopher Wheeldon, ve světě baletu zřejmě jedno z nejskloňovanějších jmen posledních let, vytvořil kratičký osmiminutový duet s prostým názvem **Us**, který by svým procítěným nábojem sám vystačil na celý večer. **Jordan Robson** a **Bradley**



Jordan Robson,
Bradley Waller
- *Us*, foto:
Panayiotis
Sinnos

Waller objevují v křehké intimitě hloubku emočního propojení, vzájemnou závislost a potřebu důvěry pramenící z mezilidského pouta. Výtvarná čistota a symetrie elegantních linií, v nichž je patrný, nikoli však dominantní vliv klasického kánonu, přibližuje dílo za doprovodu jemné, city jitřící partitury **Keatona Hensona** až k antickému estetickému ideálu. Jsou to ale drobná, něhou prodchnutá gesta, sloužící coby rámec kompozice, která nesou nejsilnější význam a mění úplně všechno.

První polovinu před přestávkou poté uzavírá stylově i náladou naprosto odlišná choreografie **The Indicator Lane** z dílny **Craig Revela Horwooda**, muzikálového režiséra a choreografa, jenž je v Británii znám zejména díky svému působení v roli porotce v pořadu *Strictly Come Dancing* (předobraz tuzemského *StarDance*). Výsledkem je pravděpodobně nejjasněji narativní, ale současně nejnevyváženější kus celého programu. Revel Horwood se rozhodl čerpat inspiraci ze života australských zlatokopů a jejich vzpoury proti britským kolonizátorům v polovině 19. století i z historie vlastní rodiny, v níž objevil mistra tzv. clog dance, tedy tance ve dřevácích, do nichž obul svých deset interpretů. Z nich vystupuje povýšený, v červeném vojenském saku oblečený Robson, jehož konfrontace s Wallerem, přecházející v řadu synchronních duelů, je nejpřímějším ventilem testosteronu. Až agresivní výbušnost pak doplňuje nekompromisní hudba Charlotte Harding, využívající zejména nejrůznější perkuse a basové smyčcové nástroje.

Síla a charisma

Během své čtrnáctileté historie se BalletBoyz jen velmi zřídka vraceli k již jednou uvedeným dílům. V případě *Fourteen Days* učinili výjimku a znovu se představili ve **Fallen** rodilého Kanadana **Russella Maliphanta**. Půlhodinové choreografii, odehrávající se na jevišti zastřeném zeleným světlem s odstraněnými postranními šálami, se daří desítku mužů zachytit patrně nejkomplexnějším pohledem. Ze všech předvedených kusů je zde nejhmatatelněji přítomný onen mužský temperament. Kontaktní, intenzivně fyzické střety zhmotňují v propletení těl, zvedaných figurách i kontrolovaných pádech kompetitivnost souboje, ale vyhýbají se ryzí agresi, podobně jako demonstrace síly nepůsobí okázale prvoplánově. Celý kus drží v napětí pulzující, neustále gra-

dující energie, která nikdy nedochází jasného vrcholu a spolu s podmanivou hudbou **Armanda Amara**, oceňovaného filmového skladatele, tvoří pozoruhodně fascinující kombinaci. Mimořádný dopad má zejména ve svém toku nezastavitelný, zákon akce a reakce zpodobňující duet Harryho Price s Edwardem Pearcem.

BalletBoyz založili Nunn s Trevittem roku 2003 pro vlastní jevištní aktivity, v roce 2010 se stali uměleckými šéfy a rozhodli se založit pod svou hlavičkou soubor mladých tanečníků. Ten v současné době čítá jedenáct stálých členů s nejrůznější taneční historií a vzděláním, od absolventů klasických baletních konzervatoří, věnujících se tanci od raného dětství, přes studenty Rambert School, kteří se k tanečnímu vzdělání dostali až kolem osmnáctého roku věku, až například po tréninkem nedotknutého Matthewa Reese, který by v případě neúspěšného konkurzu skončil u Královského námořnictva.

Ve své nové premiéře se představili ve vrcholné formě a zvládli pokrýt celou paletu nejrůznějších choreografických jazyků a přístupů s naprostou samozřejmostí a přehledem. Nejsou to ale fyzické výkony, které soubor odlišují. Výjimečným jej činí osobnosti tanečníků, jež na jevišti společně tvoří jedinečně vyvážený celek, udržující si současně nezaměnitelnou individualitu, což z BalletBoyz činí mimořádně charismatickou skupinu.

Psáno z představení 14. října 2017, 14.30, Sadler's Wells, Londýn.

Fourteen Days

The Title is in the Text

Choreografie: Javier De Frutos
Hudba: Scott Walker
Světelný design: Paul Anderson
Premiéra: 10. října 2017

Human Animal

Choreografie: Iván Pérez
Hudba: Joby Talbot
Světelný design: Paul Anderson
Premiéra: 10. října 2017

Us

Choreografie: Christopher Wheeldon
Hudba: Keaton Henson
Světelný design: Paul Anderson
Premiéra: 10. října 2017

The Indicator Line

Choreografie: Craig Revel Horwood
Hudba: Charlotte Harding
Světelný design: Paul Anderson
Premiéra: 10. října 2017

Fallen

Choreografie: Russell Maliphant
Hudba: Armand Amar
Světelný design: Michael Hulls
Premiéra: 18. ledna 2013

Autor: Zuzana Rafajová



BalletBoyz - Fallen, Foto: Panayiotis Sinnos

21. říjen 2017

Emanuel Gat o své premiéře pro ND: „Je to jen hra, jako když kluci hrají fotbal.“

Těsně před premiérou Baletu Národního divadla *Timeless* jsme se potkali s šéfem baletu Filipem Barankiewiczem a s choreografem **Emanuelem Gatem**, který je v posledních letech velmi žádaný na mnoha evropských i světových scénách. Je jediným žijícím choreografem, který se na skladbě baletního večera podílí. George Balanchine i Glen Tetley již patří do historie, avšak jejich dílo má stálé a trvalé hodnoty.

Emanuel Gat se po svých studiích v Izraeli, odkud pochází, usadil ve Francii v Istres, kde začal pracovat v Maison Intercommunale de la Danse (od roku 2007), má tedy úzký vztah k současné francouzské scéně a k mezinárodnímu festivalu Montpellier Danse, kde představil několik velmi zdařilých choreografií. Za svoje **Svěcení jara** a **Zimní cestu** získal Bessy Award v Lincoln Centre v New Yorku. Založil a vede malou taneční skupinu Emanuel Gat Danse. Po tomto prvním velkém úspěchu začal pracovat i s mnoha velkými ansámblly jako je Opéra de Paris, Opéra de Lyon, Sydney Dance Company, Ballet de Marseille, Ballet de Grand Théâtre de Genève nebo Cedar Lake Company.



Emanuel Gat, Foto: Martin Divíšek

Vaše dřívější významné choreografie znám z několika festivalových ročníků Montpellier Danse – především *Brilliant Corners*, *The Goldlandbergs*, *Corner études* nebo *Plage Romantique*... Vždy byly velmi dynamické, muzikální a zdálo se, že vznikaly z bezprostřední pohybové improvizace. Pracujete vlastně na bázi improvizace?

Ne, nikdy. Všechny taneční a pohybové vazby jsou sice bezprostřední, protože do studia nejdu s přesnou představou stavby krokových vazeb a situací, ale improvizace to skutečně není.

Je to jen jakási „hra“, jako když kluci hrají fotbal. Vědí, co mají dělat, aby to bylo

správně, ale nemusí to vždy vyjít, jak by chtěli. Takže pracuji cíleně na struktuře pohybových vazeb v prostoru, v čase. Finální tvar je však pevná stavba.

V případě vaší současné nové kreace nazvané teprve nedávno *Separate Knots* jste přišel před tanečnický tým absolutně jistý s pohybovým materiálem?

Ano, s asistenty z mého souboru (Emanuel Gat Danse) jsme měli připravený pohybový plán. Ten se pak v reálu liší v délce, v dynamice či muzikálnosti podle vybraných tanečnicků.

Jak jste si tanečnický vybíral?

Nejdříve konkurzem, z dvanácti tanečnicků jsem intuitivně určil šest. Pak jsem



Separate Knots - Kristina Kornová, Kristýna Němečková, Foto: Pavel Hejný

jim řekl, aby si sami vybrali sympatického partnera. Takže vznikly tři zcela odlišné dvojice: muž a žena, dvě ženy a dva muži. Každý pár má vlastně stejné zadání, ale samozřejmě zcela odlišný výraz. (Původně měly být duety smíšeného obzazení.)

Jde mi především o vztahy a emoce. Tempo a rytmus každého páru je zcela odlišné a nezávislé na hudebním doprovodu. Ale choreografický základ je stejný. Při každé produkci tančí jen jeden pár, takže se každé představení bude poněkud lišit.

Ještě v počátku vaší taneční kariéry jste studoval hudbu, v jakém oboru?

Vlastně jsem chtěl být dirigentem. Studoval jsem tedy partitury a členění hudebních materiálů. To je snad klíčem k hlubokému vztahu k hudbě.

Ale váš vztah k hudbě ve jménu pohybového sdělení je spíše odtažitý. Sám říkáte, že nechcete sdělovat, co

autor hudby či vlastní hudební kompozice vyjadřuje. Posloucháte ji spíše s odstupem.

Hudba může a určitě má být inspirací, ale nechci tvořit choreografie, abych ji zcela znázornil. Taneční umění a choreografie je nezávislou formou výrazu a svérázného myšlení. A vlastně pro tuto jedinečnost jsem se stal choreografem. Začal jsem tančit až ve 23 letech, zcela náhodou. Hned od počátku jsem se v tanci cítil dobře a skutečně v tanečním vyjádření cítím uspokojení.

Proč jste vybral právě klavírní opusy Fryderyka Chopina?

Chopina – tedy konkrétně části *Sonáty h moll* – vybral Filip Barankiewicz, nynější šéf Baletu Národního divadla. Mezi melodickými skladbami Čajkovského *Serenády* v pojetí George Balanchina a dramaticky strhující hudbou *Svěcení jara* Igora Stravinského v choreografii Glena Tetley-



Separate Knots - Morgane Lanoue, Federici Ievoli, Foto: Pavel Hejný

ho stojí Chopin jako stimulátor jakéhosi uklidnění.

Co cítí a říká klavírní virtuos Martin Levitský nebo Marcel Javorčák, když sleduje celou akci a vidí, že se taneční vyjádření jeho hudebního a interpretačního sdělení vlastně netýká? Necítí se být více jen kulisou pro do jisté míry indiferentní tanec?

Naopak myslím, že si to velmi užívá. Je opravdu živoucím elementem inscenace, ale tanečnický citelně vnímá. Mezi dvěma hudebními částmi má pár minut pauzu, zatímco duet tanečnicků pokračuje... Stejně je ale intenzivně s nimi.

Když jste přišel do Evropy, kdo byl pro vás největším vzorem, největší inspirací v oboru? Merce Cunningham, Anne Teresa de Keersmaeker, kteří s hudební předlohou pracovali podobně?

Nikoli. Určitě a bezesporu mne nejvíce ovlivnil William Forsythe. Jeho důraz na technickou dokonalost, preciznost a zároveň neuvěřitelnou tanečnost a jistotu pohybového sdělení a dynamiku.

Kdy se objevíte na Mezinárodním festivalu Tanec Praha? Vedení vás již oslovilo?

Snad brzy. Již je to v jednání.

Emanuel Gat,
Foto: os. archiv



Emanuel Gat se narodil v Izraeli v roce 1969. Tanci se začal věnovat ve 23 letech, kdy se zúčastnil workshopu vedeného izraelským choreografem Nir Ben Galem. O několik měsíců později se stal členem souboru Liat Dror Nir Ben Gal, s nímž podnikl turné v zahraničí. V roce 1994 začal pracovat jako nezávislý choreograf. O deset let později založil v Tel Avivu svůj vlastní soubor Emanuel Gat Dance, s nímž vytvořil několik úspěšných choreografií: *Winter Voyage* (Zimní cesta, 2004) a *The Rite of Spring* (Svěcení jara, 2004), které získaly cenu Bessy Award, *K626* (2006) a *3for2007* (2007). Poté se přestěhoval do Francie, kde začal působit v centru Maison de la Danse Intercommunale ve městě Istres. V roce 2008 vytvořil choreografii *Silent Ballet*, následovanou díly *Winter Variations* (2009) a *Brilliant Corners* (2011).

V roce 2013 Emanuel Gat zahájil spolupráci s festivalem Montpellier Danse, pro který v rámci projektu Up Close Up vytvořil dvě nové choreografie, *The Goldlandbergs* a *Corner Etudes*, fotografickou instalaci *It's people, how abstract can it get?* a program *Danses de Cour*. V roce 2014 představil během 34. ročníku Montpellier Danse svůj hodinový opus pro devět tanečnicků *Plage Romantique*.

V létě 2006 festival Montpellier Danse uvedl choreografii pro deset tanečnicků *SUN-NY*, kterou Emanuel Gat vytvořil spolu s hudebníkem a bývalým tanečníkem Awirem Leonem. Nyní v rámci své rezidence připravuje pro Montpellier Danse svůj druhý projekt, který bude zahrnovat dvě díla. První, které vzniká ve spolupráci s baletem lyonské opery, je program *TENWORKS* (pro Jean-Paula), složený z deseti krátkých kusů, v nichž budou účinkovat členové obou souborů; druhé je série duetů nazvaná *DUOS*, která bude prováděna na různých veřejných místech Montpellieru během tanečního festivalu.

Emanuel Gat pravidelně dostává zakázky k vytvoření nových choreografií z celého světa. Spolupracoval se soubory Opéra national de Paris, Sydney Dance Company, Tanztheater Bremen, Le Ballet du Grand Théâtre de Genève, Ballet de Marseille, Královský švédský balet, Polský národní balet, Ballet de Lorraine, Cedar Lake, Ballet British Columbia, Ballet de l'Opéra de Lyon a mnoha dalšími scénami.

Autor: Marcela Benoni

22. říjen 2017

Před devadesáti lety se narodil Pavel Šmok



Pavel Šmok

*Pavel Šmok a Marcela
Martiníková při
natáčení díla Nervy*



Tanečník, pedagog, choreograf, herec i režisér **Pavel Šmok** se narodil 22. října 1927 v Levoči na Slovensku do rodiny českého stavebního inženýra. Zde také vystudoval základní školu a po přestěhování do Prahy pokračoval ve studiu na reálném gymnáziu a vyšší škole průmyslové. Poté nastoupil na Fakultě strojní pražské ČVUT, kterou po čtyřech semestrech ukončil a zvolil si hereckou dráhu. Byl žákem E. F. Buriana, v jehož divadle D sehrál několik rolí (1950). Tato spolupráce ho ovlivnila i v jeho pozdější choreografické tvorbě, jak sám Šmok řekl v pořadu *V zajetí Terpsichory*: „Byla to pro mě veliká divadelní škola, protože Burian mě neučil jenom hrát, ale taky režírovat, komponovat hudbu a svítit...“ (Česká televize, 1988). Posléze v roce 1953 absolvoval taneční oddělení Pražské konzervatoře, kde mezi jeho učitele patřila například Marie Tymichová, Laurette Hrdinová či Zora Šemberová. Jeho taneční kariéra započala v baletu Armádní opery (1952–1955), poté zůstal pouhých osm dní v Národním divadle v Praze, odkud odešel za choreografem a šéfem baletu **Jiřím Němečkem** do Plzně (1955–1958).

Pavel Šmok vynikal v demi-charakterních rolích, například Václavovi v *Bachčisarajské fontáně* (1956) či Markovi v *Ochridské legendě* (1957). K jeho nejúspěšnějším rolím patřil Peťka v *Mládí* (1956). Po krátké taneční kariéře nastoupil na místo šéfa baletu a choreografa v Ústí nad Labem a mezi lety 1961 a 1964 zastával post choreografa v Ostravě.

Zásadním předělem v jeho životě se stalo spoluzaložení souboru Balet Praha (zpočátku Studio Balet Praha) společně s **Lubošem Ogounem** a **Vladimírem Vašutem**, který fungoval mezi lety 1964 a 1970. Již od počátku měl soubor necelou dvacítku tanečníků se sólistickým jádrem – Martou Synáčkovou, Zdeňkem Koželuhem, Karlem



Pavel Šmok při zkoušce v Ústí nad Labem

Janečkem, Marcelou Martiníkovou, Rudolfem Bromem a dalšími. Umělecký program zformulovaný v programu zahajovací premiéry zněl následovně: „*Smyslem a posláním Studia je stát se jakousi vývojovou zkušebnou a experimentální laboratoří československého baletního umění. Musí vynalézat, ne opakovat po druhých. (...) Studio bude usilovat o balet nekonformní, netradiční, moderní...*“ (Vašut, 1997, s. 32). S tímto tělesem slavil Šmok nemalý úspěch i v zahraničí: „*S Baletem Praha jsme měli ve Vídni 28 minut potlesku...*“ (Česká televize, 1988).

Balet Praha fungoval šest let a v roce 1970 se Pavel Šmok i s některými tanečnicíky přesunul do Basileje, kde stanul na postu šéfa baletu. Po návratu z Basileje byl Šmok umělcem na volné noze, tvořil choreografie například v Československé televizi nebo v Městských divadlech pražských, kde zformoval menší skupinu tanečnicků, s nimiž v divadle Rokoko uváděl samostatná celovečerní představení.

V roce 1980 se ansámbl osamostatnil pod názvem Pražský komorní balet. Pavel Šmok byl šéfem a choreografem skupiny do roku 1998, kdy předal umělecké vedení **Liboru Vaculíkovi**. V roce 2001 se pak řízení opět ujal. Šmok vytvářel svá díla přímo na sále ve spolupráci s interprety: „*Mám s tím nejlepší zkušenosti, pracuje se jim tak mnohem lépe a mně to pomůže z padesáti procent. Rozhodně nepovažuji za nedůstojnou slabost, jestliže si od interpreta dám poradit a poslechnu jeho připomínek.*“ (Vašut, 1997, s. 56). Mezi tanečnicíky Pražského komorního baletu patřili například: Kateřina Franková, Markéta Plzáková, Kateřina Rajmanová, Libuše Ovsová, Marika Blahoutová, Petr Koželuh, Jan Klár, Ladislav Rajn, Vladimír Kloubek, Luděk Vidlák, Pavel Ďumbala, Petr Zuska či Petr Kolář.

Pavel Šmok vytvořil celkem přes sto baletních choreografií, například *Nová Odyssea* (1960), *Picassiáda* (1963), *Fresky* (1965), *Listy důvěrné* (BP 1968, Basilej 1971, SND Bratislava 1973, Darmstadt 1975, PKB, Drážďany a Poznaň 1976), *Sinfonietta* (Basilej 1971, PKB 1985, Pécs 1986), *Americký kvartet* (PKB 1977, Berlín 1979, Pécs 1982, Petrohrad 1983, ND Praha 1995), *Z mého života* (PKB 1986, Petrohrad 1987, Brno 1997), *Holoubek* (1992), první část ze *Stabat Mater* A. Dvořáka (1995), *Po zarostlém chodníčku* (s K. Frankovou, 1998).



Z četných komediálních děl např. *Rossiniána* (Ostrava 1963, BP 1964, Basilej 1969, Darmstadt 1973) nebo *Záskok* (PKB 1977, Haag 1981, Petrohrad 1983). Dále byl autorem výchovného pořadu pro děti *Jak se dělá balet* (pp. Rokoko 1975; poté přes 750 repríz na zájezdech v ČR). Celkem působil na třiceti domácích a pětadvaceti zahraničních scénách a v řadě televizních a filmových studií (sám hrál například ve filmu *Zítřka se bude tančit všude* z roku 1952). Ve svých souborech vychoval desítky vynikajících interpretů.

Pavel Šmok získal za svůj život mnoho ocenění. Jmenujme Cenu Českého literárního fondu 1992 za vyzrálé umělecké výsledky, Hlavní cenu za choreografii na celostátní baletní přehlídce 1993 nebo Cenu ČLF 1996 za první část oratoria *Stabat Mater* A. Dvořáka. Zasloužilým umělcem se stal v roce 1987. V roce 2012 získal Cenu Ministerstva kultury za celoživotní umělecké zásluhy v rozvoji tanečního a divadelního umění v ČR a propagaci české hudby a tanečního umění ve světě.

Mimo všech mnohých ostatních aktivit byl také pedagogem a od roku 1990 profesorem choreografie na taneční katedře HAMU. Šmokův význam pro české taneční umění vystihl krátce po Mistrově úmrtí 4. dubna 2016 Václav Janeček, vedoucí taneční katedry HAMU, slovy:

„Nesmírný význam Šmokovy choreografické a režijní tvorby je vzácným uměleckým pokladem. Jeho dílo je předmětem obdivu a inspirace již mnoho let a další shromažďování a zhodnocování odkazu Pavla Šmoka budou jistě i nadále nevyčerpatelnými zdroji uměleckých impulzů v dalším vývoji nejen českého tance a baletu.“

Zdroje:

Vašut, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*. Praha: Akropolis, 1997. ISBN 80-85770-53-9.

Holeňová, Jana. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001. ISBN 80-7008-112-0.

Gremlicová, Dorota. Pavel Šmok. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Centrum hudební lexikografie Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity [cit. 2017-10-18]. Dostupné z: www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php

V zajetí Terpsichory: Pavel Šmok [dokument]. Scénář a režie Přemysl Kočí. Česká televize, 1988.

Janeček, Václav. Mistr-choreograf Pavel Šmok. In: *Taneční aktuality* [online]. 2016 [cit. 2017-10-18]. Dostupné z: www.tanečniaktuality.cz/mistr-choreograf-pavel-smok/

Dukič, Ivana et. al. Umění choreografie: vědět „co“ i „jak“, Pavel Šmok pětáosmdesátníkem. In: *Živá hudba: sborník Ústavu teorie hudby Hudební fakulty Akademie múzických umění*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012. ISBN 978-80-7331-260-2. ISSN 0514-7735.

Autor: Monika Čižmáriková



Pavel Šmok

23. říjen 2017

Petr Tyc: „Mít co říct“



Po dlouhých letech odmlky přichází zkušený choreograf a režisér **Petr Tyc** s novou taneční inscenací s názvem ***Dokud neumřeli***, která má premiéru 23. října 2017 v divadle Ponec. Jakým způsobem se dívá na svůj návrat do tanečních vod a jak přemýšlí o umění choreografie samotné, jsem se ho zeptala v rozhovoru pro Taneční aktuality.

Petr Tyc. Foto Soukromý archiv Petra Tyce.

Jak jste dospěl k rozhodnutí vrátit se k choreografické tvorbě?

Vždy jsem měl potřebu tvořit, to člověk jen tak neopustí. I přestože jsem se teď dlouhé roky věnoval něčemu jinému, jednalo se o tvůrčí procesy – pracoval jsem například na vzdělávacím projektu, i moje podnikání bylo tvůrčí záležitostí. Pak ale některé moje vnitřní důvody, proč jsem skončil své fungování jako nezávislý choreograf, pominuly a já jsem začal mít zase chuť některý z nápadů, které stále přicházejí, realizovat.

Návrat ovšem znamená přijít někam, kde jste byli dřív, a zůstat tam. U mě visí otázka, jestli to spíš nebude jen určitá reminiscence. Sám ještě nevím.

Jak představení vznikalo?

Nejdříve bez nějaké zvláštní koncepce, i co se týče námětu. Bylo to poměrně

spontánní rozhodnutí požádat si o grant. Měl jsem určitou představu a prostě jsem se do toho pustil. Až poté jsem vlastně začal více promýšlet téma choreografie. Inspirací byl román Juliana Barnesese *Jak to vlastně bylo*. Ta kniha ve mně rezonovala, tak jsem si řekl, že to zkusím. Až když jsem šel do hloubky, uvědomil jsem si, že když budu příběh postupně abstrahovat, což je pro taneční žánr nutné, bude o lásce. To mě docela vyděsilo. Téma lásky je samozřejmě hodně zprofanované. Doufám, že můj přístup k němu není až tak povrchní. I když se jedná o zdánlivě „chytlavé“ téma, je velmi náročné. Láska mě zajímá v té ne úplně banální rovině. Ale já nejsem ten, který by strategicky nějak příliš promýšlel, důležitější je, zda ke zvolenému tématu člověk přistupuje poctivě.



*Dokud neumřeli (Tereza Hradílková, Lenka Kniha Bartůňková, Radim Peška).
Foto Soukromý archiv Petra Tyce.*

Proměnil se nějak váš způsob práce s tanečníky při tvorbě choreografie?

Když jsem dělal své poslední čistě choreografické představení, byl jsem ještě stále fyzicky aktivní, přestože už jsem vyloženě netancoval. Ve škole jsem začínal s klasickým baletem, potom jsem rychle začal inklinovat k modernímu, prošel jsem Šmokovým Pražským komorním baletem, což byl pro mě velmi významný impuls, ale pak jsem zamířil dál, k současnému tanci. Po návratu z Anglie jsem postupně opouštěl scénu, ze které jsem vzešel, a posouval se k té, která mi přišla autentická a současná. Každopádně jsem stále čerpal ze svého pohybového zázemí a tanečních zkušeností. Postupně jsem se dostával k práci více s osobnostmi tanečníků, zvláště když jsem narazil na takovou, jakou byla například Ioana Mona Popovici nebo Anka Caunerová.

U představení *To málo, co vím o Sylfidách* jsem do značné míry choreograficky udával způsob pohybu, ale zároveň mě to úplně netěšilo. Když totiž choreograf čerpá z vlastního pohybu, je hrozně limitovaný sám sebou,

což není dobré. Je to vlastně handicap. Když jsem teď začal tvořit nové představení, úplně jsem nevěděl, co mě čeká a jak to bude fungovat. Velmi záhy jsem však zjistil, že už nechci vůbec vycházet z vlastního pohybu. Sám sebe jsem tak tedy hodil do vody.

Oslovil jsem zkušené performery – Lenku Bartůňkovou, Terezu Hradilkovou a Radima Pešku. Vycházím z nich – dávám jim různé úkoly a provokuji je k tvorbě. Takže pro mě je ta změna obrovská, jsem na jiné půdě a pracuji jiným způsobem než dříve.

„Sylfidy“ získaly historicky první Cenu Sazky v kategorii Objev v tanci na České taneční platformě v roce 2002. Jaký je váš názor na to, zda by se na platformě mělo zachovat hlasování o „nejlepší“ inscenaci? Lze v umění takto soutěžit?

Můj názor je takový, že by se soutěžit nemělo. Ta snaha oceňovat je ale pochopitelná a do jisté míry, z propagačního hlediska, zřejmě nezbytná, ale zároveň strašně destruktivní. To je ale bohužel trochu podstata tohoto světa. Několikrát

jsem v porotě byl, podobně taktéž v komisi pro posuzování grantových žádostí, a je to pro mě vždy utrpení, protože pohledů a přístupů je prostě spousta. Raději bych „nejlepší inscenaci“ nevybíral, ale chápu, proč se to děje.

Ve Studiu Alta jste před několika týdny vedl dílnu pro choreografy. Jak probíhala? Jaká je vaše koncepce výuky choreografie?

Můžu říci, že toho mám za sebou docela dost. A vždycky jako praktik, tedy jako člověk, který věci vždy skutečně dělal, realizoval, ať už jako tanečník, choreograf nebo producent. Spolupracoval jsem s činohrou, operou, režíroval jsem, hodně jsem dělal věci spojené se soudobou vážnou hudbou. Vyšel jsem z PKB Pavla Šmoka, který takovým tím zjednodušujícím způsobem říkal, že choreografie se nedá učit. A taky ji v podstatě neučil. Jelikož jsem byl dlouholetým členem jeho souboru, naučil jsem se toho od něj hod-

ně, ale v souboru, ne ve škole. HAMU pak prošla dle mého názoru dlouhým obdobím beze změny, pro mě zcela nepochopitelně tam nikdo nedospěl k něčemu, co by se dalo označit jako posun ve vyučování choreografie.

A u otázky, zda se dá choreografie učit, záleží na tom, jak tu otázku vnímáte. Samozřejmě, že se dá učit. Šmok měl pravdu, že nemůžete z nikoho udělat umělce. Ale v tomto smyslu se nedá učit ani výtvarné umění atd. Vy ale můžete lidi připravovat na tu práci. Na choreografii je třeba si uvědomit, že to je umělecký obor jako jiné – literatura, divadlo, výtvarné umění, film – tedy obor, ve kterém se někdo vyjadřuje ke světu kolem nás, ke světu, který máme my v nás. Vyjadřovat se k tomu a vyjadřovat se pro druhé lidi, to vyžaduje určité hodnoty a kvality. Nemluvím zde o intelektuálních schopnostech – vynikající umělec může být nevzdělaný, ale musí mít určité schopnosti

Petr Tyc s Yvonou Kreuzmannovou. Foto Soukorný archiv Petra Tyce.





vnímat svět a jeho nuance, být schopen k němu zaujmout zajímavý postoj.

Mít co říct a mít svůj zvláštní pohled a povědomí o tom, jakým způsobem se lze dívat, aby se člověk mohl k něčemu autenticky vyjádřit a nějak to pojmout a zpracovat – to je jeden z těch kousků, který zapadá do studia choreografie. Ale pak jsou další.

Já jsem si vytvořil pro sebe takovou koncepci choreografické školy. Dílnu, kterou jsem uskutečnil v Altě, jsme dělali docela v úzkém kruhu, bylo nás tam pět. Název byl *Proč a o čem*, což je pro mě první krok – vědět, proč to chci dělat a o čem to má být. Zabývali jsme se motivací lidí k tvorbě. Mladý člověk má pocit, že v takových věcech má jasno. Ale je to složitější. My si naše motivace v hlavě vnitřně zesilujeme, verbalizujeme, jsou to ty, co plují po povrchu. Pak následují motivace, které jdou už trochu více zevnitř nás,

ale pořád ještě jsou vědomé. A pak jsou motivace, které si vůbec neuvědomujeme. Vycházejí z našich vnitřně psychologických potřeb a je velmi dobré zkusit si je vyhrabat. Proč vlastně chci tvořit? Pak můžete přejít k tomu „o čem“. Následně se také můžete ptát „*Co pro mě znamená divák?*“. Znamená pro mě divák něco? Jestliže ano, co mu chci nabídnout?

To jsou základní otázky, první kroky v celé koncepci, které jsou hodně důležité a od kterých je pak možné pokračovat dál k těm konkrétnějším.

Ohlasy na dílnu jsou velmi pozitivní, což mě nadchlo. A jsme domluvení, že bych na jaře udělal pokračování, které už půjde zase k dalšímu kroku uvažování o choreografii. Když jsme se o tom bavili s Peterem Šavelem, kterému jsem svou koncepci popsal a ptal jsem se ho na jeho názor, nazval to „verbálně formulovatelná dramaturgie tance“.

Petr Tyc

Vystudoval klasický tanec na Taneční konzervatoř hl. m. Prahy a choreografii na HAMU u Pavla Šmoka. Svě vzdělání dále rozvíjel studijním pobytem u Merce Cunninghama v New Yorku, později studiem tvůrčího psaní na Literární akademii a kulturní a sociální antropologie na ZČU v Plzni.

V letech 1983–1992 působil jako tanečník v Pražském komorním baletu Pavla Šmoka, v letech 1992–1994 v předním britském souboru Rambert Dance Company v Londýně. Spolupracoval zde s choreografy, jakými jsou Jiří Kylián, Gerhard Bohner, Richard Alston, Siobhan Davies a Christopher Bruce. Od roku 1994 působí jako nezávislý choreograf, tanečník a pedagog. Dva roky vyučoval jevištní pohyb na pražské DAMU a stejně dlouho učil moderní tanec na taneční katedře HAMU v Praze. V roce 2000 vedl taneční soubor Divadla F. X. Šaldy v Liberci. Založil a 12 let vedl jazykovou školu, založil a řídí projekt CinemaLingua.

Vytvořil přes 20 choreografických děl, několik činoherních a operních režii, mimo jiné pro Divadlo F. X. Šaldy v Liberci inscenaci *To málo, co vím o Sylfidách*, za kterou získal roku 2002 Cenu Sazky za objev v tanci, pro HaDivadlo v Brně autorskou inscenaci *Mirka (Dal Bůh člověku sexualitu, aby se z ní radoval?)*, ve Státní opeře Praha vytvořil režii a choreografii ke Glassově opeře *Pád domu Usherů*, pro uvádění v kostele vytvořil choreografii *Čtyři biblické tance* pro varhany a dva tanečníky na hudbu Petra Ebena, v Divadle Komedie režíroval hru Neila LaButa *Tvar věcí*, v Národním divadle v rámci projektu Bouda hru *Faidra (Z lásky)* od Sarah Kane, ve spolupráci s orchestrem Agon vytvořil choreografii a režii k představení *Ithaka 2.888*, (realizace grafické partitury *Odysseia* Anestise Logothetise). Dílo bylo uvedeno v rámci Pražského jara 1996 a festivalu soudobé hudby Varšavský podzim.

Autor: Kristina Soukupová

24. říjen 2017

Timeless – Nadčasová nálož pro interprety i diváky



Serenáda. Foto Archiv baletu Národního divadla.

V angličtině „timeless“ znamená „nadčasový“, takže název premiéry baletního souboru Národního divadla pod vedením Filipa Barankiewicze v sobě skrývá velký obdiv k choreografickým mistrovským dílům minulosti, které nás bezesporu přežijí. Jedná se, jak bývá obvyklé, o tři díla v jednom tanečním večeru. V první části se v Praze poprvé uvádí **Serenáda** legendárního choreografa **George Balanchina** na hudbu **Petra Iljiče Čajkovského** (*Serenáda pro smyčce v C dur*), ve druhé **Svěcení jara** skladatele **Igora Stravinského**, dílo dalšího vynikajícího amerického tvůrce **Glena Tetleyho**, u nás dosud neuváděné. Exkurzi do minulosti rozděluje **Separate Knots**, zcela nová kompozice současného izraelského tvůrce **Emanuela Gata**, žijícího již přes deset let ve Francii, která udivuje svérázným pohybovým slovníkem a nezvyklou metodou tvorby i nastudování. V dramaturgii Baletu Národního divadla pod vedením Petra Zusky byly uváděny podobné večery pod názvem *Amerikana* vždy s určitým časovým odstupem, takže některá díla Balanchinova, Tetleyho, stejně jako Aileyho, Limóna a Forsytha se na naší první scéně již objevila.

Noblesní hold mistrovi

Životní cesta i dílo George Balanchina má neuvěřitelnou křivku a pro vnímání a existenci tance 20. století především ve Spojených státech amerických nedozírnou cenu. Mistr B, jak bývá označován (rodným jménem Georgij Melitonovič Balančivadze), vystudoval Carskou školu divadla a baletu v Petrohradě, poté byl u Sergeje Ďagileva a v jeho Les Ballets Russes.

Serenáda vznikla v roce 1935, krátce poté, co Balanchine založil School of American Ballet (1934). Autor však dílo vícekrát revidoval, naposled v roce 1975. Kolik přesunů a geometrických přeměn i zvrátů, zvláštního „řasení“ v prostoru se děje a rozvíjí, nelze snadno pojmenovat. Všemu vévodí (podle původní choreografie) sedmnáct tanečnic. Výchozí sytě modrý romantický obraz bez scénografie, tedy v holém prostoru, znázorňuje, jak si dívky oslněny svitem slunce zakrývají tvář. Náhle se jedna utrhne z této statické klidné pasáže a začne tančit. Od tohoto momentu se nabalujenesčetný proud křehkých sborových i menších sólových výstupů, velmi přesných



Serenáda. Foto Martin Divíšek.

V závěru jednu dívku přenáší na ramenou muži, odchází pomalu jakoby do jiného světa, jiné dimenze. Samozřejmě se nejedná o narativní příběh, spíše jen o určitou symboliku – nejdříve radosti a pak odchodu či smrti.

Taneční neoklasický styl Balanchina se vyznačuje důkladnou přesností a zvláště rychlostí nohou, ostrých krokových variací, samozřejmě na špičkách. Naopak *port de bras* by mělo být velmi vláčné a měkké oproti ostrosti nohou. Výkony všech sólistů byly velmi zdařile přesné, přesto se zdá, že v druhém obsazení **Sophie Benoit**, **Nikola Márová** i **Andrea Kramešová** s partnery – **Michalem Štípou** a **Adamem Zvonařem** – se více blížili Balanchinově jemnosti, vznešenosti a nobilese. *Serenáda* Petra Iljiče Čajkovského by ovšem mohla být Orchestrem Státní opery zahrána čistěji i přesněji. I když je výborné, že celý večer je pod taktovkou Davida Švece doprovázen živě!

Pokaždé jinak

Jediným žijícím choreografem první baletní premiéry aktuální sezóny ND je izraelský choreograf Emanuel Gat. Od roku 2007 žije ve Francii v Istres, kde začal pracovat v Maison de la Danse Intercommunale se svým desetičlenným souborem Emanuel Gat Danse, a je napojen na mezinárodní festival tance Montpellier Danse, kde mnoho let po sobě vytvořil a předvedl řadu choreografií. Většina z nich je velmi dynamická s poutavým výběrem hudby.

Je zajímavé, že se pro uvedení v Praze rozhodl pro pouhý duet, i když měl k dispozici tak velký ansámbl. Po výběru tanečnicků vznikly různě namíchané páry. Jen jeden pár, v premiérovém obsazení **Morgane Lanoue** a **Federico Ievoli** zůstal smíšený, v druhém obsazení excelují muži **Štěpán Pechar** a **Ondřej Vinklát** a v dalším uvidíme zkušené tanečnice **Kristinu Kornovou** a **Kristýnu Němečkovou**. To jistě není na škodu. Jenže choreografie sama působí poněkud nejistě, zdánlivě nedokončeně. Určitou syrovost podtrhuje volba kostýmu, kterým jsou jen černé slipy u mužů a lehké bílé prádélko u dívek. Je to škoda, protože způsob práce, který Gat zvolil, je do značné míry nový, neobvyklý. Od prvních zkoušek byl choreografem i jeho asistenty předán pevný pohybový materiál, s kterým se tanečníci jistě brzy ztotožnili. Nicméně s pohybovými úseky a frázemi pracují nezávisle na původním zadání, jako když si například afričtí muzikanti dávají tzv. apel, výzvu k rytmické či dynamické změně. Tak tedy všechny genderově rozdílné dvojice trochu improvizují, kdy a po čem kte-



Separate Knots. Foto Pavel Hejný.

rou dílčí část choreografického vzorce místy i s intimní partnerinou se zvedačkami, přenášením či kontaktem, zvolí. Každé představení tak může být díky metodě akce a reakce zcela odlišné.

Scéna je prázdná, jen v pozadí stojí klavír, na který tanečnický doprovodí virtuos Martin Levický nebo Marcel Javorček. Oba hrají skvěle, ale Martin Levický je zřejmě s Chopinovou hudbou více spjat. Jedná se o *Sonátu č. 3 h moll, op. 58*, konkrétně o dvě části *Allegro maestoso* a *Finale, Presto, ma non tanto, agitato*. Je otázkou, do jaké míry jednotlivé páry hudbu skutečně poslouchají, protože celek spíše dotváří, dekoruje, choreografické řešení je vlastně od hudební předlohy zcela odtažitě.

Na hranici fyzických možností – Ondřej Vinklát hraje prim

Vrcholem večera je samozřejmě *Sacre du printemps* neboli *Svěcení jara* Igora Stravinského. Je všeobecně známé, že Stravinskij nechtěně rozpoutal revoluci v hudebním světě a zapsal se dne 29. května 1913 do historie celého uměleckého vnímání neuvěřitelným a neopakovatelným skandálem. Představení se tehdy nedohrálo, protože rozmazení diváci, navyklí romantickému i klasickému hudebnímu estetismu v pařížském divadle Théâtre des Champs Elysées, dramatický a rituální i rytmicky šílený nápor skladby s podtitulem *Obrazy z pohanské Rusi* prostě nevydrželi. Nepochopili v tu chvíli, že se jedná o jedinečné a geniální dílo. Představení bylo nazýváno *Massacre du printemps* (Vraždění jara). Určitou satisfakcí pro Stravinského bylo koncertní uvedení v roce 1914 v Pařížské Opeře opět pod vedením dirigenta Monteuxa. Balet byl znovu uveden v choreografii Leonida Mjasina rovněž v Théâtre des Champs Elysées (prvním choreografem byl Václav Nižinskij, ale v té době byl již vážně psychicky nemocný).

Pro nynější premiéru byla vybrána mistrovská verze Glena Tetleyho z roku 1974 v nastudování Bronwen Curry a Alexandera Zaitseva.

Glen Tetley se také dostal k tanci spíše náhodou, na jeho talent upozornil americký choreograf Jerome Robbins. Tetley se začal intenzivně vzdělávat jak v klasickém tanci u Antonyho Tudora a Margaret Craske, tak i v moderních technikách u Marthy Graham a Hanye Holm. V jeho významných dílech je to velmi patrné a jeho taneční technika je velmi náročná. Právě ve *Svěcení jara* musí tanečníci jít až za hranice svých fyzických možností, v technice, rotacích, skocích a pádech, v ekvilibristice zvláště v partnerině, kdy především sólový pár – postava Matky a Otce v bravurní interpretaci a silném výrazovém sdělení **Nikoly Márové** a **Michala Štípy** (v obou premiérách) – mají nespočet až akrobatických zvedaček i podivuhodných artistních pletenců. U obou je jasně vidět, nakolik jsou spolu jako taneční partneri a špičkoví profesionálové po mnoha letech společné práce spojeni. Na začátku inscenace vidíme



Svěcení jara. Foto Archiv baletu Národního divadla.

Vyvoleného (ve verzi Tetleyho je to muž), který bude a je obětován. V prvním obsazení exceluje vynikající Ondřej Vinklát, z kterého vždy sálá vynikající energie, o technickém provedení nemluvě. Zdá se, jako by to Glen Tetley postavil pro něj. Čtyřicet let po premiéře máme dojem jasné aktuálnosti, marnosti počínání, jisté bezmoci i bezbrannosti, jak ji tato divadelní postava sděluje. Opět všechny sólové výstupy jsou plné technických záhudností ve smyslu grahamovských prvků plných kontrakcí i spirálových rotací, šílených skoků a pádů, ale i akrobatických prvků. Například, když mužský sbor chytá Vyvoleného z výšky do pádu – zdánlivě do prázdna a stavu beztíže!

I mladičkový tanečník Youn Sik Kim v druhém obsazení se snaží obstát, ale přeci jen nemá ještě takovou sílu.



Svěcení jara. Foto Pavel Hejný.

V první části skladby kompozičně pracoval Tetley nejdříve s cíleným násobením počtu mužů, a sice po třech, kteří se objeví v kánonu ve stejné pohybové frázi. Podobně pracuje i v dalších sborových částech. Jasnost kompozičního řešení choreografie se stává do jisté míry učebnicí. Gradace pohybového plánu v jeho náročnosti, tempových i dynamických změnách a práci s prostorem je vynikající, nehledě na přesné souznění s hudbou. Pro částečně nově postavený baletní soubor je velkou výzvou. Po konkurzu, který proběhl v únoru tohoto roku, nastoupilo čtrnáct nových tanečnicků, někteří samozřejmě odešli. Škoda, že v programu, který je profesionálně připraven, není o sólistech ani o nových členech zmínka, kromě tradičního jmenovitého obsazení. Rozhodně by si to zasloužili.

Svěcení jara v choreografii Glena Tetleyho je opravdová „pecka“ a nečekaná nálož pro interprety i diváky.

Psáno z první a druhé premiéry 20. a 21. října 2017, Národní divadla Praha.

Timeless

Serenáda

Choreografie: George Balanchine

Hudba: Petr Iljič Čajkovskij

Hudební nastudování: David Švec

Dirigent: David Švec, Václav Zahradník

Kostýmy: Roman Šolc

Světelný design: Daniel Tesař

Separate Knots

Choreografie: Emanuel Gat

Hudba: Fryderyk Chopin

Kostýmy: Emanuel Gat

Světelný design: Emanuel Gat

Svěcení jara

Choreografie: Glen Tetley

Hudba: Igor Stravinskij

Hudební nastudování: David Švec

Dirigent: David Švec, Václav Zahradník

Scéna a kostýmy: Nadine Baylis

Světelný design: John B Read

První premiéra 20. října 2017

Druhá premiéra 21. října 2017

Autor: Marcela Benoniová



Svěcení jara. Foto Dasha Wharton.

25. říjen 2017

Lenka Vagnerová o Amazonkách: „Chci zkoumat, proč násilí dělá lidem potěšení.“

Lenka Vagnerová, jedna z nejprogresivnějších choreografek tanečního divadla v Čechách, chystá nové dílo s názvem **Amazonky**. Dílo o mytickém národu bojovnic bude mít premiéru začátkem listopadu. Co fascinuje autorku na tomto tématu a mnohé další, se dozvíte z našeho rozhovoru, který proběhl mezi zkouškami v divadle La Fabrika.



Lenka Vagnerová, Foto: Ivan Acher

Amazonky, mytický národ, kde vládly a bojovaly ženy. Jak vás vůbec napadlo tanečně zpracovat tento námět?

Toto téma nosím v hlavě a připravuji již dlouho. Kolem Amazonek kolují mýty i fakta. Fascinace mýtem byla u mě prvotní. To, že ženy byly ve válce, se v minulosti dělo poměrně běžně, ať už z taktických důvodů, kvůli mystifikaci nepřítele, nebo proto, že zkrátka nebylo dost mužů. V případě Amazonek mě baví zkoumat, co je vedlo k jejich myšlenkovým pochodům a činům. Proč se vzdaly ženství, mateřství, prsou? Proč se rozhodly žít bez mužů

v čistě ženské komunitě? Proč se u nich vůči mužům projevovala taková krutost až bestiálnost, že vraždily i vlastní chlapěčky? Co se jim honilo hlavou? Zároveň jsem chtěla vytvořit čistě ženské představení, což byla samozřejmě od začátku výzva, protože si divák automaticky spojí toto rozhodnutí s genderovou problematikou. O to ale v *Amazonkách* nejde.

Je pravda, že zpracovat téma žen, co nenávidí muže, může působit trochu feministicky...

Rozhodně neděláme feministické představení. To je to zásadní, čeho jsem se hned na začátku chtěla vyvarovat. Můžeme říct,



LVC: AMAZONKY, Simona Machovičová, Fanny Barrouquère, Barbora Rokoszová, Markéta Fösslová, Foto: Michal Hančovský

že nahlížíme na jakousi divnou a extrémní komunitu, která se ocitá na hraně vyšinitosti, na komunitu, která je nemocná. Pokud žijete ve skupině, kde je násilí na denním pořádku, můžete být v pořádku i vy? O to absurdnější je, pokud se touto cestou vydá čistě ženská skupina.

Kde konkrétně jste hledala pohybovou inspiraci?

Pro spolupráci jsem oslovila Radka Mačáka, který se věnuje filipínskému bojovému umění. Na začátku si tanečnice prošly opravdovým bojovým výcvikem. Měsíc jsme trénovali, abychom do těla dostali úplně jinou fyzickou kvalitu, jiné postavení, tenzi. Bylo to náročné i inspirující. Tanec a bojové umění jsou si v něčem podobné. Oboje pracuje s pohybem a jeho kvalitami, pohybový vzorec bojových umění má svá jasná pravidla, dynamiku, reakci a logiku. Od začátku jsem chtěla, aby se v představení objevila reálná technika, ze které může následně vyplynout divadelní stylizace.

Jméno Amazonek je mnohdy odvozeno od slova „amazoi“, což znamená bezprsé. Údajně si totiž uřezávaly vlastní prsa, aby jim nepřekážela

v boji. Pracujete v díle i s tímto námětem?

Určitě, je to jedna z těch zásadních věcí. Proč si řezaly prsa? Mýtus tvrdí, že kvůli tomu, aby mohly lépe nosit zbraně, luk. Objevuje se ale i mnoho jiných věcí, které jsou na hraně rozumového chápání.

Násilí ve formě různých hrozeb a bojů v současné společnosti znovu eskaluje. Je i to důvod, proč jste se rozhodla Amazonky zpracovat nyní?

Téma ve mně zrálo dlouho, ale je pravda, že nyní se to poměrně nabízí. Násilí dělá a odpradávná dělalo lidem potěšení v různých a hrůzných formách. Vždycky tomu tak bylo a vždycky bude. Chci zkoumat proč. Proč nám činí radost někomu ubližovat? S větším pocitem moci lidé ztrácejí zábrany a násilí se stává stereotypem. Hrozí, že se pak myšlenka či pocit, že toto jednání není správné, nedostaví. Tak tomu bylo i u Amazonek, zabíjení bylo na denním pořádku.

Jak si vybíráte interprety pro takovou inscenaci? Máte v sobě už předem vizi, kdo by to téma mohl dobře ztvárnit?

Vybírám si vždy lidi, u kterých vím, že



LVC: AMAZONKY, Simona Machovičová, Fanny Barrouquère, Barbora Rokoszová, Markéta Fösslová, Foto: Michal Hančovský

dokáží ztvárnit ten typ, jenž zrovna potřebuji. Většinou jsou to umělci, které znám, s nimiž jsem dříve spolupracovala. Baví mě dostávat je s každým dílem do jiných poloh. Je to výzva pro ně i pro mě. V *Amazonkách* účinkují čtyři ženy (Fanny Barrouquère, Markéta Frösslová, Simona Machovičová, Barbora Rokoszová – pozn. redakce), všechny jsou krásné, mají v sobě neuvěřitelnou sílu, drzost a přitom něžnost. Nevybrala bych si člověka, ze kterého by se ten *drive* v bojových scénách nedal vybušit. Všechny k tomu mají předpoklady.

Amazonky jsou čistě ženským představením, ale v anotaci jsou mezi účinkujícími uvedeni dva muži. Ti tam figurují jak?

Jsou to hudebníci **Tomáš Vychytil** a **Hynek Obst**. V představení symbolizují mužský prvek a současně samotné nástroje vedou emoci a *drive* ženských postav,

jsou nosné pro mnohé ze situací. Jsou to famózní muzikanti, jejichž živé hraní komunikuje přímo s performerkami, posouvají jejich emoci na jevišti anebo naopak tvoří onen vzdálený mužský svět.

Tomáš Vychytil je také autorem původní hudby k představení. Doposud jste snad téměř vždy spolupracovala se skladatelem Ivanem Acherem. Proč nastala tato změna?

S Tomášem Vychytilem jsem spolupracovala na mnoha jiných projektech a *Amazonky* jsme se rozhodli vytvořit spolu již velmi dávno. V tomto případě hraje roli zde mimořádně důležitý faktor živého hraní, Tomáš skládá přímo na sebe. S Ivanem Acherem navíc připravujeme jeho nádhernou operu pro Národní divadlo, na které momentálně intenzivně pracuje. Nejde tedy o žádnou změnu. Oba autoři jsou géniové a jsou pro mě naprosto zásadní pro konkrétní projekty.



LVC: AMAZONKY, Simona Machovičová, Fanny Barrouquère, Barbora Rokoszová, Markéta Fösslová, Foto: Michal Hančovský

Jak v tomto případě spolupráce se skladatelem probíhá? Kdy vstupuje hudba do tvůrčího procesu?

Tomáš byl u projektu od samého začátku. Řešili jsme, jaké hudební nástroje téma Amazonek potřebuje, jaké situace a scény se budou odehrávat, jakou roli bude hrát hudba. Část hudebního doprovodu bude znít ze záznamu, do toho se bude hrát živě. Bude to jedna velká konverzace: zvukař – kapela – tanečnice.

Vaše představení mají společného jmenovatele – práci s rozličným materiálem, ať už je to šustí v *La Lobě*, celuloidový pásek v *Gossipu* nebo drátěné pletivo v *Lešanských jesličkách*. Bude v *Amazonkách* také nějaká výrazná rekvizita či scénografie?

Není to pravidlo, ale je fakt, že ráda pracuji s materiálem. Vnímám ho jako dalšího partnera, který vstupuje do hry.

Mám ráda, když se na jevišti hmota ožíví. Vzbuzuje to další asociace. I tentokrát používáme mnoho rekvizit a prvků, které mají základ v bojových technikách Radka Mačáka nebo scénografie **Michala Heribana**.

Jak byste se popsala jako choreografka? Co je vaším cílem?

Baví mě pracovat s lidmi a předávat jim svoje interpretační zkušenosti. Baví mě pozorovat, jak se od začátku nového procesu tanečníci mění před očima. Jsem perfekcionistka. Intenzivně se věnuji specifikaci pohybového materiálu, aby nesl informaci, kterou hledám, je pro mne důležitá jeho funkčnost. Chci, aby divák přestal vnímat samotné prvky, ale aby se díky sledování pohybu dostal do atmosféry, kterou zamýšlím. Aby plul na jeho kvalitě a nepřemýšlel, co dělají tanečníci fyzicky, ale co říká emoce nebo



příběh, který sdělují. Nicméně první vždycky musí být pohybový základ, technické zpracování, říkám tomu autopilot – choreografie musí být v těle a v paměti jasně zpracovaná, aby se na ní konečně dala postavit ta magie a nástavba.



Lenka Vagnerová, Foto: Michal Hančovský

Lenka Vagnerová – vystudovala pedagogiku moderního tance na HAMU v Praze pod vedením prof. Ivanky Kubicové. Jako choreografka, tanečnice a pedagožka působí na současné domácí i zahraniční taneční scéně. Spolupracovala s choreografy a skupinami: Claude Brumachon-Benjamin Larmarche CCNN v Nantes, Akram Khan Company – London Olympic Games Opening Ceremony 2012, Cirk La Putyka, DOT504, Liz King, Veronika Riz, Barbora Kryslová Greiner, Jan Kodet, Bratislavské divadlo tanca, Torzo Ballet atd. Jako tanečnice byla třikrát nominována na Cenu Thálie (2003, 2005 a 2010), v roce 2003 byla vyhlášena Taneční osobností roku (Nokia Dance Award) a v roce 2005 byla oceněna jako Tanečnice roku (Česká taneční platforma). V roce 2012 založila soubor tanečního divadla Lenka Vagnerová & Company, pro který vytvořila řadu představení (*Lešanské jesličky, Gossip, Sorcerer, La Loba, Jezdci, Mah Hunt*). Choreografie staví i pro mnohé zahraniční a domácí soubory: Norrdans, NSDS Leeds, Divadlo Minor, 2Faced Dance Company, Teater Viirus a další.

Autor: Daniela Machová

26. říjen 2017

Rekvie za nekonečno – Pražský komorní balet opět v sedle



Nevyřčené ticho (Dušana Heráková, Aurora Fradella), Foto: Michal Hančovský

V den nedožitých devadesátých narozenin **Pavla Šmoka** (narozen 22. října 1927), významného českého choreografa dvacátého století, uspořádal Pražský komorní balet premiérový večer. Soubor tento měsíc rozhodně nezahálel, jedná se již o druhou novinku – na začátku října uvedl složený program nesoucí název *Metamorphic*, který obsahoval stejnojmenný kratší debut české tanečnice a nyní i choreografky **Martiny Hajduly Lacové**. Tentokrát však soubor vytáhl eso z rukávu, když se choreograf **Tomáš Rychetský** rozhodl inscenovat slavné *Requiem Antonína Dvořáka*, z nějž zazněly vybrané skladby: *Requiem aeternam*, *Dies irae*, *Confutatis maledictis*, *Sanctus* a *Agnus Dei*.

Obdobně jako první říjnová premiéra byla i tato součástí komponovaného večera. Diváky nejprve čekalo zhlédnutí dvou starších kusů. První z nich, ***Nevyřčené ticho*** z roku 2007, vytvořil Rychetský pro inscenaci Národního divadla *Česká baletní symfonie*. V obnovené premiéře se představují **Linda Svidrů** coby osamělá žena v levé části jeviště a v pravé duet **Dušany Herákové** a **Aurory Fradelly**. Na začátku se objeví i muž v podání **Patrika Čermáka**, který však přítomné opouští hned vzápětí. Pomalým, rozvázným tempem kráčí vstříc světlu v zadním plánu scény; zdá se, že odchází z tohoto světa, možná umírá. Zřejmě i proto jsou všechny tanečnice oděny v černém kostýmu. Avšak poněkud těžkopádné a vrstvené řešení kostýmů Herákové a Fradelly se zdá být spíše překážkou než usnadňujícím doplňkem. Celému dílu



Chvilka POEzie (Igor Vejsada, Patrik Čermák, Dominik Vodička, Michal Vach), Foto: Michal Hančovský

nicméně dominuje svým vyzrálým interpretačním výkonem Linda Svidrů. Vykresluje nejen jemné nuance v pocitech ženy, jejíž partner se vydal na věčnost, ale také lyrickým způsobem ztvárňuje *Sonátu pro klavír „I. X. 1905, Z ulice“* **Leoše Janáčka**. Trýzeň, kterou prožívá, je neútěšná, a proto se v závěru i ona vydává na věčnost za svým milým.

Komické intermezzo Marka Svobodníka

Večer pokračoval *Chvilkou POEzie Marka Svobodníka* z uskupení Dekkadancers. Choreografie, jak i název napovídá, je inspirována básnickou tvorbou Edgara Alana Poea, konkrétně jeho slavným *Havranem*. Svobodníkova produkce se nese ve stejné černém, ale i groteskním duchu. Vidíme postaršího gentlemana (**Igor Vejsada**), který si hraje se svým červeným jojem; tím rozsekává jinak děsivě hutnou atmosféru celého výjevu. Choreograf využívá poetické předlohy naplno, a tak se objevují i tři tančící havrani v černých fracích a cylindrech různé velikosti (Patrik Čermák, **Dominik Vodička**, **Michal Vach**). Ti jsou nejlepšími přáteli osamělého pána, který se jimi nechává bavit. Na sklonku stařeckého života jsou totiž jeho jedinými společníky. V závěru mu dokonce přináší i nevěstu v bílých svatebních šatech v interpretaci Aurory Fradelly (zřejmě inspirace postavou Lenory z básnické předlohy), aby si mohl své poslední životní chvíle užít naplno. Vše se nicméně opět rozplývá v pustou samotu a gentleman je ponechán na pospas sám sobě.

Komické Svobodníkovo dílo je umně zakomponováno do celkové dramaturgie večera, přináší humorný nadhled do jinak tíživých témat.

Ustavičně proudící životní energie

Třetí část večera patřila nové produkci *Rekvíem za nekonečno*. Tomáš Rychetský volbou slavné Dvořákovy hudby navazuje na odkaz Pavla Šmoka, který ve své tvorbě hojně pracoval s díly českých klasických skladatelů. A podobně jako bylo téma smrti zpracováváno rozličnými způsoby i v předchozích částech, ani zde se mu tvůrce nevyhýbá, ba naopak. Ustředním motivem choreografie má být „prostor“ mezi životem a posmrtným děním. Autoři námětu (spolu s Rychetským i **Pavel Šimák**) se zřejmě inspirovali ve východních kulturách, které věří v ustavičné proudění životní energie, jež nikdy nezaniká a v různých podobách je předávána dále.



*Rekviem za nekonečno,
Foto: Michal Hančovský*

Kus začíná velmi působivým, přitom jednoduchým prvkem: dívkou skákající přes švihadlo (Dušana Heráková). To diváci zprvu nevidí, jelikož je zahalena ve tmě, a tak jen naslouchají podmanivému, avšak mírně děsivému rytmu švihadla narážejícího do podlahy. Postupně se na jevišti objevují i tři smíšené páry, které tanečnice nejdříve pozoruje. Jejich pohyby jsou poměrně odlišné, převládají sekané akce, častá vychýlení z tělesné osy a kontrastující dynamika rychlého a pomalého. Jejich úloha coby sboru dotvářejícího významový celek funguje. Rychetský tanečníky využívá i k vytvoření scénografie, ale také k náročným tanečním partům. Vyniká například část v Dvořákově hřmícím *Confutatis*, jehož energii dokáže náležitě a působivě vtělit do řeči tance – expanzivní pohyb s prostorově výraznými pohyby horního trupu a paží včetně překvapivých náhlých výkopů či skoků. Narážíme však i na momenty méně interpretačně zvládnuté, a to zejména v části, kdy z párů zůstávají pouze ženy, jež své krátké trio vyloženě nezvládají. Ačkoliv je jasné, že mají za úkol souznít v unisonu, působí spíše jako rozbitý kolovrátek, než se zase přidají k ostatním.

Zvláště působí scéna, v níž choreograf využívá sbor k vytvoření scénografického prvku, jímž je ohrazení z potravinářské fólie, ve kterém se nachází lapená Heráková. Fólie připomíná spíše prvoplánové a levné východisko studentského projektu nežli profesionální jevištní řešení. Stejně tak působí i celé dění, při kterém se dívka snaží poněkud pateticky ze svého uvěznění vymanit, respektive touží dostat se k druhé ženě (**Jitka Tůmová**) na opačné straně, kterou předtím přivezli sboristé na jeviště na čemsi, co připomínalo operační stůl.

V *Agnus dei* pak obě vynikají ve společném duetu, který jim sedí jako šitý na míru; choreograf se i tady drží prostorově výrazných pohybů včetně skoků. V závěru to vypadá, že Heráková umírá, nicméně ji ještě naposledy zaslechneme, jak kdesi v dáli opět skáče přes švihadlo.

Vzhledem ke zvolené abstraktní tematice, ve které má Heráková znázorňovat člověka a Tůmová jeho duši, inscenaci příliš nepomáhá nadměrná stylizace hlavních postav. Jedna tanečnice totiž vypadá jako nevinná dívka (dcera) s kudrnatými vlasy a druhá spíše jako vospělá žena (matka) v dlouhé sukni a staženými vlasy. Podobně působí i jejich taneční výraz, který je u Herákové hravě dětský, kdežto u Tůmové působí skutečně vospělým dojmem. Ani „berličky“ v podobě stylizovaných kostýmů, kdy v jeden moment vypadají aktéři jako doktoři a sestřičky, celému dění na důvěryhodnosti ani srozumitelnosti nepřidávají. Člověka (nebo alespoň mě) to mate a hledá



tedy jiné významové roviny. Možná by nebylo od věci rezignovat na jednu ze dvou věcí: anotaci v programu nebo nadměrnou stylizaci na jevišti. Jedno si s druhým totiž protirečí.

Sečteno, podtrženo...

Ačkoliv se interpreti snaží ze všech sil být plnohodnotným partnerem velmi obtížnému hudebnímu doprovodu, občas se to nedaří. Zejména vedle vyspělých interpretů, jako je Jitka Tůmová, Patrik Čermák nebo Linda Svidrů, působí ostatní spíše nejistým dojmem. Je tedy na vedení souboru, aby dokázalo vybalancovat tyto markantní rozdíly mezi tanečníky. V tomto ohledu se do jisté míry může jevit jako problematická i volba náročné skladby. Soubor, který v nedávné době prošel rozsáhlou proměnou sólistů, mu v aktuálním složení není schopen dostát.

Přesto po několika neúspěšných přešlapech opět dokazuje oprávněnost své existence na mapě českého tance a nesází tak pouze na dobré jméno a odkaz historie. V novém triptychu prokazuje, že je schopen vytvořit kompaktní, promyšlenou dramaturgii a přizvat kvalitní umělce, kteří jsou zárukou dobré produkce. Pražský komorní balet se tak vrací mezi tuzemskou špičku; zdá se, že konečně našel nový směr.

Psáno z premiéry 22. října 2017, Divadlo na Vinohradech.

Nevyřčené ticho

Choreografie: Tomáš Rychetský

Hudba: Leoš Janáček, Sonáta pro klavír „I. X. 1905, Z ulice“

Scéna: Milan Cais

Kostýmy: Roman Šolc

Světelný design: Daniel Tesař

Asistent choreografie: Linda Svidrů, Jitka Tůmová

Premiéra: 20. září 2007

Chvilka POEzie

Choreografie: Marek Svobodník

Hudba: Jaroslav Ježek, Bedřich Nikodém

Asistent choreografie: Igor Vejsada

Kostýmy: Pavel Knolle, Marek Svobodník

Scéna: Petr Siedlaczek

Světelný design: Karel „Karlos“ Šimek

Premiéra: 18. prosince 2016

Rekvie za nekonečno

Námět: Pavel Šimák, Tomáš Rychetský

Choreografie: Tomáš Rychetský

Hudba: Antonín Dvořák, *Rekvie b moll*, Op. 89 selection (výběr: *Requiem aeternam*, *Dies irae*, *Confutatis maledictis*, *Sanctus*, *Agnus dei*)

Režie: Pavel Šimák

Scéna a kostýmy: Petra Lebdušková

Světelný design: Jakub Sloup

Asistent choreografie: Linda Svidrů

Premiéra: 22. října 2017

Autor: Josef Bartoš



Rekvie za nekonečno, Foto: Michal Hančovský

27. říjen 2017

Regina Hofmanová: „Tango je tanec, o kterém se šíří řada falešných představ.“

K příležitosti blížící se premiéry **All That Jazz, Rock, Blues** v Národním divadle moravskoslezském jsem vyzpovídala choreografku **Reginu Hofmanovou**, která vytvořila část s názvem *Après rasage*. Spolupráce s ostravským souborem, tango, ale také tvorba v Londýně, kde tato všestranná umělkyně aktuálně žije, byly hlavními tématy našeho rozhovoru.



Regina Hofmanová, Foto: soukromý archiv

Při pohledu na váš životopis člověka ihned napadne, že jste nesmírně všestranný člověk. Tlumočíte, tvoříte choreografie, režírujete filmy... jak jste se dostala k tanci?

Tanci jsem se věnovala odmalička, ale měla jsem handicap v podobě těžké skoliózy. V té době bylo v Praze jen málo souborů a možností, fungoval zde Vysokoškolský umělecký soubor, soubor Jiřího Rebce, pak několik poloamatérských, jako například Impuls. Já se svou výškou všude vyčnívala, tehdy nebyl trend vysokých tanečnicků, takže jsem se nemohla více roztančit. Ale chtěla jsem se tomu věnovat a to se mi splnilo. Na první pokus jsem se dostala na HAMU a odtamtud se to začalo rozvíjet dál.

Nyní připravujete jednu část v blížící se premiéře All That Jazz, Rock, Blues Národního divadla moravskoslezského. Je to vaše první spolupráce s tímto souborem?

Ano, ale s Lenkou Dřimalovou, umělkou šéfkou baletu, se znám z doby studií na HAMU, s ředitelem Jiřím Nekvasilem jsme zase spolupracovali na několika operách. Přijela jsem se podívat na tanečnický a to rozhodlo. Nechtěla bych pracovat s lidmi, kteří jsou nekomunikační, nechce se jim zkoušet něco nového, ale tanečníci v Ostravě byli novým podnětům velice otevření.

Budete vycházet z tanga, kterému se dlouhodobě věnujete. Měla jste ve výběru tématu tzv. volnou ruku?

Lenka Dřimalová chtěla tomu večer dát nějaké pojítko, tím byl nakonec určitý protiklad hudebních stylů. Já tančím tango přes dvacet let, mnohokrát jsem byla v Argentině. Bylo třeba si uvědomit určité limity souboru. Kvůli divadelním



*Fotografie ze zkoušky *Après rasage*, zleva Stéphane Aubry, Lore Jehin, Stefano Pietragalla, Gerardo Gonzalez Villaverde, Foto: Lenka Dřímlová*

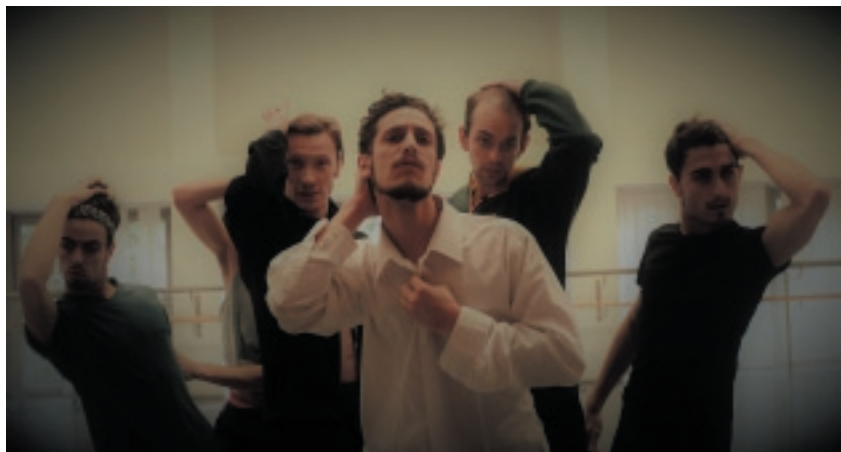
prázdninám jsme začali pracovat už před létem, nicméně na konci sezóny někteří z vybraných tanečníků ze souboru odešli, jeden se zranil, a v srpnu jsem musela doplňovat obsazení. Vzhledem k formátu komponovaného večera bylo třeba vzít v potaz určitá technická omezení. Používám hudbu **Ástora Piazzoly**, takže živý doprovod nepřicházel v úvahu, protože sehnat dobrého hráče na bandoneon je téměř nemožné.

Má choreografie nějakou dějovou či tematickou linku? Jakým způsobem pracujete?

Není mi příliš blízké si říci: „A teď budeme tančit o tomto.“ Nejen proto, že se občas věnuji i režii, ale hlavně kvůli mé druhé profesi, kterou je tlumočnictví. Jsem zvyklá pozorovat lidi, jejich gestikulaci, protože nonverbální projev čítá daleko větší procento komunikačního obsahu, než si člověk připouští. Vše nakombinuji v dojem, který ve mně v ten okamžik vře, a z toho rozvíjím jakéhosi pavouka. Nikdy nezačínám od začátku, což je pro tanečníky matoucí. Někdy se stane, že choreografie uhne úplně jiným směrem, než jsem původně zamýšlela. Zde jsme



Argentinský skladatel Ástor Piazzola při vystoupení ve Francii v červenci 1986, Foto: AFP/Getty Image



Fotografie ze zkoušky *Après rasage*, zleva Gerardo Gonzales Villaverde, Stéphane Aubry, Stefano Pietragalla, Yago Catalinas Heredia, Giacomo Quatraccioni, Foto: Lenka Dřimalová

začínali s konceptem „šest mužů a tango“. Tango je tanec, o kterém se šíří řada stereotypů a falešných představ. To jsem rozvedla do dalších obrazů. Lidé mají rádi, když mohou vidět věci jednoduše, černobíle, nečíst mezi řádky. Přijít s nějakou vlastní představou a tu si chtít potvrdit. Například v jedné části tančí muži spolu, což není nic záhadného, protože tango začínalo jako tanec mužů, neboť v dělnických čtvrtích byl nedostatek žen – ty se začaly přidávat až po několika desítkách let, když se změnila demografická situace. I dnes, když jdete na *milongu*, což je taková „tango tancovačka“, tak je běžné, že ženy tančí s ženami, muži s muži, ale nejsou v tom žádné vedlejší konotace, jednoduše jeden vede a druhý následuje. Já nechávám na divákovi, ať si udělá sám představu, na co jak reaguje, co to v něm vyvolá...

Pokud mluvíte o stereotypch, co máte na mysli?

Nejváženější *milonguero*, což je člověk, který chodí na *milongu* každý týden nebo i každý den, má své místo a nebude tančit jen tak s někým. Ženy jsou na jedné straně, muži na druhé, mezi tancem si povídají. Ale takto striktně to už v Evropě neprobíhá. Komunita tanga je zvláštní mikrosvět, každý může být někým jiným. Veškerá ta „načančanost“ je ale pouhou maskou. Lidé mají o tangu romantické představy, jako první si představí vášeň a růži v ústech. Ve skutečnosti když si půjdete v Argentině zatančit tango, bude se tam mačkat hlava na hlavě a jedinou

starostí muže, který vede, je nenarazit do nikoho dalšího. To tematizují i v choreografii – co je jen iluze a co skutečnost. Zároveň si však teprve nyní uvědomují, že se mi na choreografii nabalilo i aktuálnější téma – mužství, mužnosti a všeho, co k němu patří i nepatří.

Jak probíhá vaše práce s tanečníky?

Ráda se inspiroji i jinými druhy umění, například filmem, který jsem původně chtěla studovat. Tanečníci jsou často zvyklí plnit příkazy. To je odlišné od nezávislých projektů, kde je přístup jiný, založený více na principu spolupráce než direktivnosti. Já jim pomáhám pochopit svou představu tím, že je odkážu na nějaký film – to jim pomůže se zorientovat, co od nich vlastně čekám. Teď jsem je tak odkazovala například na Roberta De Nira v *Taxikáři*, Johna Travoltu v *Horečce sobotní noci*, určité pohyby v *Matrixu*.

Lze váš choreografický a pohybový styl nějak pojmenovat?

Nemyslím si, protože se inspiroji skutečně všude možně – v tangu, v jazzu, nedávno jsem čerpala z modernizovaného stylu bollywoodského tance. Nerada používám neoklasický slovník. Osobně bych svou pohybovou tvorbu nazvala minimalistickou.

Co je pro ni typické?

Jsem poměrně známá tím, že miluji práci s rekvizitou. Dávám velký důraz na gesta, využívám slovo, někdy až extrémní pohyby. Využití exprese, výkřiků, mluveného slova, černého i situačního humoru.



Pohybujete se na nezávislé scéně, ale zároveň děláte i choreografie k operám, což jsou téměř protiklady. Vnímáte rozdíly ve svém způsobu práce?

Choreografie jako taková je osamělá činnost, ale opery jsou neuvěřitelný kolos. V nezávislé tvorbě jsem sama za sebe, v opěře se musíte přizpůsobovat zase režisérovi. Režirovat operu je mimochodem mé další přání.

Věnujete se také režii krátkých filmů. Tak jako film ovlivňuje vaši choreografickou tvorbu, ovlivňuje i tanec vaši práci režijní?

Z divadla jsem zvyklá mít vše pečlivě připravené již dopředu. Když jsem dělala jeden taneční film, kladla jsem velký důraz na to, aby vše bylo promyšlené, aby se tanečníci pohybovali naprosto stejně. Především kvůli střihu v postprodukci. Na lidi ve štábu to udělalo dojem, protože se s něčím podobným nesetkávají často. A jelikož jsem dělala hlavně nízkorozpočtové filmy, nebo jsem se například zúčastnila *48 hour film project*, přišel tento můj zvyk vhod.

Momentálně žijete v Londýně, v čem je to pro vás jako tvůrce odlišné?

Lidé si nedokážou představit, jak moc se člověk musí finančně uskromnit. Aby se umělec dostal ke grantům, nemusí mít skutečně známé jméno, ale i tak musí získávat finance z velké části ze soukro-

mých zdrojů. Pro mě je ten systém strašně náročný, vyplňování žádostí, popisování projektů, nedokážu to psát tak, aby na to někdo kývnul, uměle šroubovat témata, neumím shánět investory... to mě vždy trápilo.

Zároveň je ale Londýn hodně otevřený v tom, že zde najdete mnoho spolupracovníků, kteří jsou ochotni pracovat za směšně nízké peníze, či dokonce bezplatně. A to skutečné profesionály. Je to odlišný přístup jak v Česku, kde se za profesionála považuje ten, kdo je placen. Lidé tam chtějí pracovat a jsou velice otevření. Nikdy jsem tam nenarazila na ageismus, sexismus, nějaké národnostní pŕůtky. Tam je jedno, jestli je někdo Angličan, Ital, Turek, Íránec. Je to sice mnohem náročnější, ale zajímavější.

Funguje v Londýně tanec ve veřejném prostoru? V posledních letech v Praze vzniká mnoho veřejných venkovních tanečních. Například swing tak získává na velké popularitě.

V Londýně také, ale samozřejmě je to tam ovlivněné počasím, swing i argentinské tango se dostává ven, jiné tance již méně. V Anglii je velký důraz na inkluzi, a teď mluvím hlavně ze svých dojmů a zkušeností – tanečníci se „neofrňují“ nad jinými tanečními žánry, pořady podobné českému *StarDance* jsou zmiňované i ve zprávách různých tanečních asociací, protože si uvědomují, že to pomáhá



*Fotografie ze zkoušky
Après rasage, choreografka
Regina Hofmanová, Stefano
Pietragalla, Foto: Lenka
Dřimalová*

tanci jako takovému. Nerozlišují, co je vysoké umění a co „šmíra“, jeden žánr se nepovyšuje nad druhý.

Tango je dnes hodně zprofanované, celosvětově se z něj stala komerční záležitost. Vyučují ho lidé bez hlubších znalostí a zkušeností, podle toho vypadají i *milongy*. V tangu se dostáváte do velice intimní zóny člověka, je to v podstatě konverzace mezi těly, ale byznys, který se z toho stal, je pro mě nepříjemný. Dvacet let zpátky to byla společenská událost, každý tančil s každým, ale dnes silně vnímám, jak si skrze tanec lidé něco kompenzují.

Vnímáte i rozdíly mezi tanečními diváky v Česku a v Británii?

V Británii stále panuje třídní společnost a lidé se podle ní definují. Obecně jsou Britové ke kultuře i tanci svolnější než Češi. Pokud ale mluvíte o baletu či opeře, řeknou vám, že tomu nerozumí, že to není nic pro ně, že je to jen pro vyšší třídu. V Česku je normální, že rodiče vodí děti odmala do opery či na balety. To je v Británii z finančních důvodů nemožné

a baletní a operní kultura se stává zálibou pro bohaté. Do Královské opery, pokud si člověk nekupuje lístky dlouho dopředu, nebo naopak až v den představení, stojí lístky třeba 250 liber, na stání okolo 40 liber.

Chování diváků ale nijak neodpovídá tomu, že se jedná o něco exkluzivního. Královská opera nemá žádný *dress code*, podstatné je, že diváci do divadla přijdou. Stane se, že někdo přijde v pohorkách, pod sedadlo nacpe igelitky a s prvními akordy vytáhne pytlík chipsů a začne je chroupat. Na každém podlaží jsou restaurace a přestávky jsou enormně dlouhé, aby se diváci mohli dosyta najíst. V Coliseu zase hodně vydělávají na alkoholu, který se nabízí už při vstupu, lze i ho objednat dopředu a brát do sálu, který pak smrdí po vylitém pivu. Je to neuvěřitelný kontrast – chování spíše jako při kabaretní zábavě a k tomu úžasné výkony na jevišti. Pro českého diváka, pro kterého je návštěva divadla společenskou událostí, to musí být obrovský kulturní šok.

Regina Hofmanová studovala překladatelství a tlumočnictví (angličtina a ruština) na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde rovněž získala titul PhDr. V roce 1998 ukončila magisterské studium choreografie na katedře tance HAMU. Účastnila se mnoha zahraničních stáží, např. s Michaelem Laubem v Amsterdamu, s Elisabeth Corbett v Maastrichtu a v Laban Centru v Londýně. Během studia spolupracovala s Taneční konzervatoří Praha, s Tanečním centrem Praha a s krasobruslařským oddílem USK. S vlastním souborem vystupovala v divadlech v České republice i v zahraničí. Jako operní choreografka a pohybová režisérka spolupracovala ve Státní opeře Praha a Národním divadle na celé řadě inscenací, např. *Voják a tanečnice* B. Martinů (režie D. Pountney a N. Raab), *Circus Terra* T. Madsena (režie J. Nekvasil; koprodukce s Norskou operou Oslo), *Piková dáma* (režie R. Hovenbitzer) a Bernsteinova opera *Candide* v režii bratří Cabanů. V Národním divadle v Praze vytvořila choreografii k inscenacím *Smrt Klinghoffera* (režie J. Nekvasil; nominace na nejlepší inscenaci roku), *Man and Boy: Dada* (režie R. Tannenbaum), *Montezuma* (La conquista) v režii N. Muniho a *Samson a Dalila* (režie M. Chudovský). V roce 2013 získala grant Ministerstva kultury ČR, jehož výsledkem bylo úspěšné celovečerní představení *Besame* a minimalistická interaktivní videoinstalace *Rok*. V roce 2014 po získání diplomu z Central Film School v Londýně natočila svůj první nezávislý taneční film *Steadfast* (na motivy pohádky H. Ch. Andersena). Film byl doposud úspěšně uveden na řadě festivalů po celém světě (Sans Souci Festival of Dance Cinema, USA; Minimalen Festival, Trondheim, Norsko; Mexico City Videodance Festival; VideoDanzaBA, Bueonos Aires, Argentina, SFDFFF aj.). Zároveň režiovala několik krátkých filmů. V roce 2016 úspěšně uvedla videoinstalaci *Rok* na výstavě *Art Maze* v Bargehouse v Londýně. Pohybově spolupracuje i s dalšími umělci (např. se Sophií Rogers na projektové videoinstalaci *A Sweet New World*). Krom tanečníků Regina Hofmanová pracuje s herci, tanečníky argentinského tanga, krasobruslaři a osobami s mentálním postižením (studio Oáza v Praze).

Autor: Barbora Truksová



28. říjen 2017

Tíha a beztíže folkloru předmětem sympozia



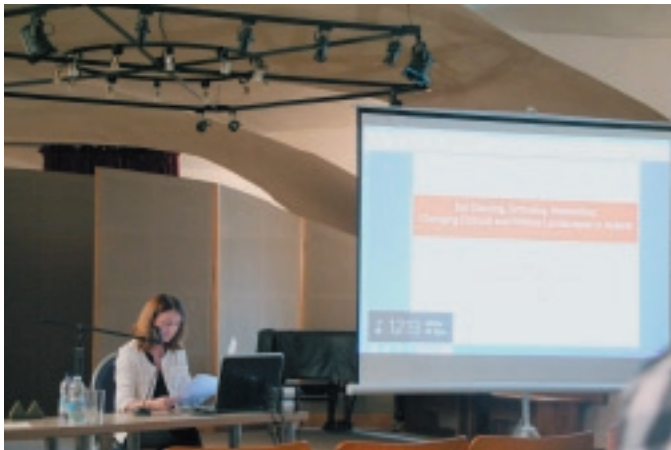
Dorota
Gremlicová
a Daniela
Stavělová, Foto:
Ladislav Beneš

Ve dnech 18. a 19. října 2017 se v historických prostorách Galerie Hudební a taneční fakulty AMU v Praze uskutečnilo mezinárodní symposium s názvem **Tíha a beztíže folkloru: Folklorní hnutí druhé poloviny 20. století v českých zemích**. Akce vycházela z výsledků orálního výzkumu folklorního hnutí v Československu uskutečněného ve spolupráci Akademie věd České republiky, Etnologického ústavu AV ČR a Akademie múzických umění v Praze.

Vedle příspěvků českých autorů symposium nabídlo i širší perspektivu díky mezinárodní účasti badatelů jak ze zemí bývalého sovětského bloku, tak i západní Evropy. Neoficiální začátek konference zahájilo v předvečer dvoudenního setkání *Folklorní mejdlo*, které sklidilo nadšený ohlas především mezi zahraničními účastníky konference.

První den konference naplnily čtyři přednáškové bloky čítající 12 příspěvků, které se ze široka věnovaly problematice daného rámce. Po každém z nich následovala moderovaná diskuze, v níž často zaznívaly další zajímavé a doplňující otázky nebo názory na problematiku. Na závěr prvního konferenčního dne pak proběhl kulatý stůl o dojmech z návštěvy zkoušky souboru Soubor písní a tanců Josefa Vycpálka, jednoho z nejstarších folklorních souborů v Praze.

Druhý přednáškový den byl pro změnu rozdělen do tří bloků, v jejichž rámci zaznělo dalších 11 referátů. I tento den zakončila diskuze, kde se probírala problematika folklorního hnutí a jeho proměny. Konferenčním jazykem, až na jediný příspěvek, který zazněl v češtině, byla angličtina.



Cathrine Foley, Foto: Ladislav Beneš



Lázsló Felföldi, Lucie Uhlíková, Matěj Kratochvíl, Foto: Ladislav Beneš

Mezi posluchači byla zastoupena laická i odborná veřejnost. Nechyběli pedagogové, studenti HAMU a řada dalších odborníků i příznivců folklorního hnutí u nás. Obsáhlost a rozmanitost příspěvků ukázala bohatost folklorního dění v průběhu minulých století, jehož funkce a uchovávání ovlivňují politické a sociální proměny současné společnosti.

Daniela Stavělová navázala na úvodní proslov příspěvkem věnovaným ambivalentnímu náhledu na folklor a folklorní skupiny v ČR, jejichž *boom* přišel v 50. letech minulého století s nástupem komunistického režimu. Za pomoci orální historie, dobových dokumentů a antropologické metodiky řešila otázku, do jaké míry byl folklor té doby „politickou silou“ a naopak do jaké míry se jednalo o osobní jednání daných lidí v rámci mantinelů tehdejší svobody označované jako „vnitřní emigrace“.

Dorota Gremlicová ve svém příspěvku prezentovala sondu do dobových periodik (*Taneční listy* a *Lidová tvořivost*) se zaměřením na tanec a zabývala se příspěvkem se vztahem k folkloru, potažmo k folklornímu hnutí, sledovala změny sociální, kulturní a politické situace v rozmezí let 1945–1989.

Ze zahraničních přispěvatelů bych rád zmínil například **Catherine E. Foley**, která se věnovala vývoji irských národních tanců od 18. století do současnosti. Zaobírala se problematikou jejich dobového vývoje a jejich ovlivňování skrze *Galskou atletickou asociaci* a *Galskou ligu*.

Symposium poskytlo prostor pro setkání odborníků z různých zemí a ukázalo širší pohledy, jimiž lze na fenomén folkloru nahlížet a sledovat jeho vývoj v průběhu staletí až do současnosti.

Program konference:

17. 10. 2017 20:00–22:00 Observation of a rehearsal of one of the oldest folk ensembles in Prague, followed by visit to a folklore dance party „Folklorní mejdlo“

18. 10. 2017 Gallery, Faculty of Music and Dance of the Academy of Performing Arts in Prague
9:00–9:30 – Registration and opening of the symposium
9:30–11:00

První blok: Definition of the topic, relation to contemporary general history research and oral history (Chair: Dorota Gremlicová)

Stavělová, Daniela: *Folklore revival movement – dichotomy of the term*

Pavlicová, Martina: *Strength of tradition (?): Folk revival ensembles as bearers of folk tradition*

Vaněk, Miroslav: *Folklore in the era of socialism, signboard of an official culture or a little island of freedom? Folklore in contemporary history research and oral historical studies*

11:30–13:00



Theresa Buckland, Foto: Ladislav Beneš



Kateřina Černíčková, Foto: Ladislav Beneš

Druhý blok: Specific examples of changes in the meaning of the tradition (Chair: Vít Zdrálek)
 Buckland, Theresa Jill: *Liberating tradition: Gender politics in late twentieth century English revivalist morris dancing*

Foley, Catherine E.: *Dance, orthodoxy, heterodoxy: Changing cultural and political landscapes in Ireland*

Koutsouba, Maria I.: *What about a post-folklore revival movement today? The case of Greece through the lens of a folk dance club on the Ionian island of Lefkada*

14:00–16:00

Třetí blok: Relation of the folklore revival movement with political establishment and ideology (Chair: Martina Pavlicová)

Nilsson, Mats: *Dance and revival – a Swedish case*

Bakka, Egil: *The Norwegian folk dance movement in a political perspective*

Zájedová, Iivi: *Estonian folklore revival movement – politically correct form in the 2nd half of the 20th century*

Felföldi, László: *Legal and political context for revitalization of traditional dances in Hungary in the socialist period*

16:30–17:30

Čtvrtý blok: Methodological issues and approaches, theoretical concepts (Chair: Catherine Foley)

Skořepová Honzlová, Zita: *Theoretical concepts in ethnomusicology applicable to the study of the folklore movement*

Zdrálek, Vít: „We all know that, don't we?" *Situating the scholarly knowledge about the Czech 'folk music movement' (preliminary thoughts)*

17:30–18:00

Kulatý stůl: Who are the people of the folk ensemble? – Discussion about the Tuesday's rehearsal observation (Chair: Egil Bakka)

19. 10. 2017

9:00–11:00

Pátý blok: Official framework and form of the folklore revival movement, institutionalization (Chair: Theresa Buckland)

Franc, Martin: *Folklore activities of children and youth from 1960s to 1980s as a supported leisure activity*

Černíčková, Kateřina: *Amateur artistic activities under pressure? The role of the state cultural institution in second half of the 20th century in the former Czechoslovakia*

Jacobsowa, Theresa: *Institutionalization of the „sorbian folk dance" after the Second World War*

Gremlicová, Dorota: *How and what they were writing about: A probe into the texts about folk movement of Czech magazines Taneční listy and Lidová tvořivost*

11:30–13:00

Šestý blok: Cultural policy and the role of individuals (Chair: László Felföldi)

Uhlíková, Lucie: *Politically engaged songs: A distinctive product of the Czech folk revival movement of the 1950s*



Kunej, Rebeka: *Leaders and followers: Artistic leaderships and staged presentations of folk dances in a Slovenian folklore ensemble*

Quigley, Colin: *Axes of difference in folklore revival as cultural production: Articulating a comparative perspective*

14:00–16:00

Sedmý blok: Institutions (education, media) forming the practice of folk music and dance (Chair: Colin Quigley)

Kratochvíl, Matěj: *Traditional folk music revival and music education*

Vejvoda, Zdeněk: *Radio programs as an aesthetic model, authority, and norm in the context of Czech musical folklorism of 2nd half of the 20th century*

Ambrózová, Jana: *„Now let's play this way!": The concept of mimesis and the qualities of musical production of today's folklore bands in Slovakia as a fruitful research problem (?)*

Babčáková, Katarína: *Creative production of ensembles in the 2nd half of the 20th century in relation to presentation of the dance cultural heritage in the light of contemporary sources*

16:30–17:00

Film presentation of different strategies of stage production and discussion about terminology (representation, stylization, authenticity, hybridization, selectivity, authority etc.)

17:00–18:00

Kulatý stůl: The term „folklore revival movement“ and its perception in different countries: Rethinking revival – Recontextualization and transformation (Chair: Mats Nilsson)

Podklady:

Sborník konference

Harmonogram konference v ANJ: http://www.eu.avcr.cz/miranda2/export/sitesavcr/data.avcr.cz/humansci/eu/sd/novinky/vybrane-zpravy/Programme-final-Folklore_movement.pdf

Autor: Ladislav Beneš

29. říjen 2017

Bronwen Curry, choreoložka a umělecká ředitelka Glen Tetley Legacy: „Práce na tanečním zápisu je náročná.“

Sešly jsme se v „Anně“, jak o svém zázemí v Anenském areálu na Starém Městě mluví tanečníci. Do premiéry baletu ND Praha *Timeless* zbýval necelý týden a **Bronwen Curry** repetovala jeden z baletů nového triptychu. Přišla po *Svěcení jara* Glena Tetleyho, které se souborem právě dozkoušela. I když byla celá v černém, oči jí jen zářily a o své práci mluvila s velkým zaujetím. Získala jsem dojem, že tanec by za žádnou jinou profesi nevyměnila, což se v samém závěru našeho rozhovoru také potvrdilo.



Zkouška *Svěcení jara* - Bronwen Curry a Michal Štípa, Foto: Martin Divíšek

Právě jste skončila zkoušku *Svěcení jara* se souborem Baletu Národního divadla. Jak se vám s nimi pracovalo?

Tanečníci pracují velmi tvrdě. Nezkouším zde poprvé. Před patnácti lety jsem tady inscenovala dílo Glena Tetleyho *Sphinx*. Vlastimil Harapes v něm totiž sám předtím v Düsseldorfu tančil a tam jsme se

spolu sešli. Proto mě pak pozval k jeho nastudování do Prahy. Jedná se o choreografii pro tři tanečníky.

Pamatuji si Dariu Klimentovou, která tehdy ve *Sphinx* hostovala. Byla úžasná.

Ano, byla skutečně báječná. Zнала jsem ji jako sólistku English National Ballet, kde jsem tehdy působila jako choreolož-

ka. Tančila roli Sfingy nejprve v Londýně a pak také v Praze. Ale nyní pracuji na jiném titulu, se zcela jiným souborem, s novou generací tanečníků.

Batkhurel Bold, sólista Pacific Northwest Ballet, o tomto pojetí Svěcení jara řekl: „Je to nejtěžší věc, co jsem kdy tančil. Myslím, že omdlím.“ A Glen Tetley, který ho v roce 2002 zde zkoušel, mu odpověděl: „Ale to samé mi řekl Baryšnikov!“ Jaká je vaše zkušenost a názor na tuto choreografii?

Všechny Tetleyho balety jsou těžké. Jsou velmi fyzicky náročné. Ale když do nich jednou proniknete, zatančíte jeden z nich, pak ty další jsou *oukej*.

A v čem jsou tak náročné?

V absolutním propojení s hudbou, pohyb s ní musí souznít, skrze něj ji vnímáte ještě intenzivněji. A také Tetleyho frázování pohybu je zajímavé, velmi promyšlené. Obsahuje hodně zlomových okamžiků.

Když Baryšnikov tančil sólo ve *Svěcení jara* v roce 1974 v American Ballet Theatre, byla jsem u toho, protože jsem tehdy balet zapisovala. Viděla jsem, jak se vypořádává s některými obzvláště těžkými místy, byl absolutně vyčerpaný. *Svěcení jara* jsem nastudovala také například v milánské La Scala, rovněž s vynikajícími sólisty. Tady Praze jsou také velmi dobří.

Svěcení jara je signifikantní choreografie počátku moderního tance...

Ano. Jeho premiéra v roce 1913 Paříži vyvolala obrovský skandál. Bylo to velké drama, diváci balet vypískali.

Choreografie Nižinského vyvolala tehdy umělecké zemětřesení...

Diváky zaskočila Stravinského hudba, odcházeli velmi rozhořčení.

Ovlivnila nějakým způsobem tato verze Glena Tetleyho?

Ne. Jeho *Svěcení jara* je zcela jiné. V Nižinského verzi je obětí žena, u Tetleyho

Zkouška Svěcení jara - Bronwen Curry, Foto: Martin Divíšek





Svěcení jara - Radka Příhodová a Marek Svobodník, Foto: Pavel Hejný

je to mladý muž. Jeho balet je o životě, smrti, vzepření se a oběti. Má jiné libreto. Jde o Tetleyho vlastní vizi.

Vystudovala jste The Legat School v Sussexu, prošla jste tréninky ruské baletní školy. Jaké rozdíly vnímáte mezi ruskou a anglickou školou?

V tomto ohledu nejsem odborník. Nikdy jsem se nezabývala výukou tance. Důvod, proč jsem šla do ruské školy v Sussexu, byl prozaický. V padesátých letech to byla jediná škola v Anglii, která poskytovala studentům ubytování. English Royal Ballet měl pouze denní školu. Moji rodiče se však nemohli do Londýna přestěhovat, proto vybrali The Legat School. Jsem moc ráda, že jsem ji mohla navštěvovat. Tréninky byly velmi kvalitní. Myslím, že ruská škola je rytmicky zajímavější, má více druhů *épaulements*, anglická škola je tak trochu suchá (*směje se*)... Ale samozřejmě, že Royal Ballet School měla a má vynikající tanečnický a balerýny.

Vystudovala jste také choreologii a stala jste se první britskou choreoložkou. V té době nebylo zvykem zapisovat tanec.

Studovala jsem Beneshovu notaci. K ní mě přivedl Peter Darrell, tehdejší ředitel Western Theatre Ballet. V té době neexistovalo video a Darrell potřeboval uchovat jeden ze svých baletů, a tak mě upozornil na možnost studia taneční notace. Když pak dostal nabídku z Glasgow, kde měl k dispozici divadlo a peníze na soubor, založil Scottish Ballet a já jsem s ním z Londýna odešla. Asi od roku 1963 až do roku 1966 jsem u něho tančila a zároveň studovala notaci.

Notace přesně registruje kroky, pozice a pohyby paží. Lze ale zaznamenat emoce, prožitky, spojené v daný moment s tancem?

Do záznamu vkládáte i dynamiku, akcenty. A ty si lze představit a uvědomit skrze dech. Emoce zachytit nelze. Ale jak



*Svěcení jara - Radka
Příhodová a Marek
Svobodník, Foto: Pavel
Hejný*

Tetley říkal: „*Emoce přichází samy skrze pohyb.*“ Jiné to je ve slavných klasických baletech, kdy každá primabalerína zná příběh, ví, jak může roli interpretovat. Když studuji Tetleyho balety, nechávám tanečnickům prostor, aby mohli při zadání pohybu vycházet sami ze sebe – každý jsme jiný, zvláště tanečníci jsou velmi citliví. Jde přeci o umění, ne o robotickou práci.

Vy jste pracovala také s Rudolfem Nurejevem. Zapsala jste řadu jeho baletů včetně *Romea a Julie, Raymondy*. Musela to být zajímavá práce.

Pracovala jsem s ním deset let. Někteří ho považovali za komplikovaného člověka, ale mně se s ním pracovalo dobře. Nurejev byl velkým vyznavačem notace. Nastudovala jsem jeho verzi *Spící krásvice* uvedené při velkém zahajovacím představení London Festival Ballet. Nejdříve ji inscenoval v Torontu pro National Ballet a pak mě požádal o pomoc, když ji přenášel mimo Kanadu. A tak jsme začali spolupracovat. Jeho *Romea a Julii* jsem inscenovala v Austrálii i Americe. Pravidelně jsme se s Nurejevem vídali od roku 1973 až do 1983, kdy odešel do Pařížské opery. Někteří ho i nenáviděli, to je úděl slavných...

A kolik času jste strávila například nad zápisem jednoho Nurejevova baletu?

Když jsem zapisovala některé jeho balety, měla jsem k dispozici jen tmavé filmo-

vé záznamy a musela jsem je milimetr po milimetru projíždět a zapisovat. Není totiž možné vše registrovat po jednom zhlédnutí. S každým dalším baletem jsem pak nabírala zkušenosti. Vzpomínám, když jsem zapisovala Glenovy choreografie z 60. let, kdy působil v Amsterdamu a filmy byly ve velmi špatném stavu... To bylo velmi těžké, ale poradila jsem si s tím.

Jak postupujete při nastudování určitého baletu?

Nejsem zvyklá používat video. Mám knihu se svými zápisy, k nim se během repetice v případě nutnosti vracím a používám je při zkouškách. Stejně jako teď, když mě Filip Barankiewicz požádal o inscenování Tetleyho *Svěcení jara* pro Balet Národního divadla. Nastudování baletu je vždy dlouhodobý, tvůrčí proces, nejde o sterilní záležitost.

Když studujete Tetleyho balet v zahraničí, nyní konkrétně v Praze, můžete mluvit do obsazení?

Ano, mohu, jsem umělecká ředitelka Glen Tetley Legacy. Do hlavní role jsem vybrala Ondřeje Vinkláta, Youn Sik Kima. Nikolou Márovou s Michalem Štípou pak pro sólový part.

Pracovala jste s Glenem Tetleym velmi dlouhou dobu. Jistě jste ho poznala nejen jako choreografa, ale také jako člověka. Během zkoušek na sále se projevují emoce. Jaký Tetley byl?

Protože jsme byli každý jiná generace, nemohu říci, že bych ho znala důvěrně.

Když jsem repetovala jeho díla, upřednostňovala jsem, abych začínala zkoušet sama. S Tetleyem jsem spolupracovala intenzivně dvacet let. A čím déle jsem jeho balety zkoušela, tím později na zkoušky přicházel. Nakonec chodil deset dní před premiérou, kdy mluvil do finálního nastudování. A asi jako každý choreograf byl na zkouškách někdy trochu podivínský. Na každém můžete najít něco, co se dá kritizovat. Glen si jinak velmi rád povídal po telefonu – to miloval.

Jak dlouho vydržel volat?

Hodně dlouho. Probírali jsme jeho připomínky a názory na finální nastudování baletů. Chodili jsme také na společné večere a velmi dobře vycházel s mým manželem Francem Benettim.

Byl příjemný člověk?

Ano, byl. Řekla bych, že lépe vycházel s muži než se ženami.

Váš život je spojen s tancem. Umíte si představit, že byste si zvolila jinou profesi, která by vás stejně naplňovala?



Svěcení jara, Guido Sarno, Ondřej Vinklát, Adam Zvonař, Foto: Pavel Hejný

Od svých tří let jsem věděla, že chci tančit. Teď už je pro mě příliš pozdě o tom přemýšlet. Kdybych měla žít jiný život, tak bych možná chtěla být archeoložkou, v žádném případě žádná kancelář nebo byznys. Balet miluji od malička a nikdy bych svůj názor neměnila.

Když jsem skončila jako tanečnice, začala má druhá kariéra a já se stále věnuji taneční notaci, repetičím Tetleyho baletů. Ve středním věku jsem začínala jako zamlada. A to mě naplnilo – získala jsem novou energii a pracovala s choreografy velkých jmen. Zápisu baletů se věnuji od 60. let, to je dlouhá doba. Zapsala jsem jich více jak padesát. Mé zápisy klasických titulů dosud používá Scottish Ballet. O notaci svých baletů mě požádal i Antony Tudor, ale jsem ráda, že jsem si vybrala Tetleyho. Jeho díla déle přežívají a jsou stále uváděna. Glen totiž nikdy v ničem nepodléhal módním trendům.

Bronwen Curry je britská tanečnice, choreoložka, repetitorka. Vystudovala The Legat School. Poté působila ve Western Theatre Ballet a The Scottish Ballet. V 60. letech absolvovala studium Beneshovy notace. Od roku 1966 se tak věnuje zápisu baletních děl, spolupracovala s řadou významných světových choreografů (Johnem Neumeierem, Rudolfem Nurejevem, Glenem Tetleyem atd). Od roku 1990 se zabývá výhradně nastudováním choreografií Glena Tetleyho, které také zapsala v Beneshově notaci. Bronwen Curry je uměleckou ředitelkou Glen Tetley Legacy. V současné době žije v Itálii.

Autor: Lucie Dercsényiová

30. říjen 2017

Dokud neumřeli – Petr Tyc po letech v Ponci



*Dokud neumřeli, Lenka
Kniha Bartůňková, Tereza
Hradilková a Radim Peška,
Foto: Michal Hančovský*

Letošní podzimní sklizeň tanečních premiér přinesla jedno choreografické jméno, které na poli nové tvorby nebylo aktivní již mnoho let. **Petr Tyc**, tanečník, choreograf a režisér, uznávaná osobnost českého současného tance, se nyní po více než dekádě rozhodl vytvořit taneční představení pro divadlo Ponec. **Dokud neumřeli**, tak nazval své dílo pro tři tanečníky, dvě ženy a jednoho muže. Inspiračním impulsem byl román britského autora Juliana Barnesse *Jak to vlastně bylo*, který je vyprávěn střídavě z pohledu tří osobností, tvořících vrcholy milostného trojúhelníku.

„Věříte, že láska může skončit dobře?“ ptá se podtitul inscenace, a jako by tím již trochu navozoval, že vlastně dobře skončit nemůže. Obzvláště když vztah dvou lidí přeroste do trojúhelníku. Poté, co jsou diváci vpuštěni do sálu po dvojicích, tak jak by to v ideálním světě mělo být, tři tanečníci zaujmají místa na židlích těsně naproti nim. Můžeme jim pohlédnout do tváří a přemítat, co se jim asi honí v hlavě. **Lenka Kniha Bartůňková, Tereza Hradilková a Radim Peška** se postupně dávají do pohybu a setkávají se v prostoru. Sledujeme chvilkové interakce, jejich rozvíjení, konce a nové začátky. Vše, co se na scéně děje, nepůsobí nikterak exaltovaně, vyhoceně či velmi emotivně, ač si s milostným citem takováto pnutí většinou pojíme. I interpreti, jež jsou sami známými a jevištně silnými osobnostmi, zde opravdu „nervou kulisy“ a ani pohybově nic převratného neprezentují. Obě tanečnice jsou přitom i zdatnými choreografkami a je zřejmé, že pohybový materiál vytvářeli tanečníci. Máme ale trochu pocit, že to vše už jsme viděli, a trojúhelník na jevišti nás do svého magnetického pole nevtáhne. Na druhou stranu dílo nikde nesklouzává do klišé (pokud tedy nebereme za klišé námět jako takový). Vše působí únavným dojmem – ale právě jako



Dokud neumřeli, Lenka Kniha Bartůňková, Tereza Hradilková, Foto: Michal Hančovský

únavnou popisuje Julian Barnes onu „*stále stejnou dějovou linku – dvoření, dobývání, ochladnutí, rozpad*“. Trochu překvapí doprovázení pohybu mluveným slovem, které se povětšinou mívá účinkem a místy je spíše na obtíž.

Forma vyprávění má pro tvůrce větší význam než příběh samotný – to tvůrci deklarovali dopředu – a není tedy podstatné, co přesně se mezi těmito třemi lidmi odehrálo. Každý divák může v naznačených situacích objevit něco, co mu připomene jeho vlastní vztahové eskapády. Samotné ztvárnění, ač provedené poctivě a kvalitně, nemá ale bohužel takovou sílu, jakou možná někteří očekávali. Zbývá pouze otázka, zda tento tvůrčí výlet zpět naplnil očekávání svého autora.

Psáno z premiéry 23. října 2017, divadlo Ponec.

Dokud neumřeli

Autor, režie, choreografie: Petr Tyc

Hudba: Tomáš Procházka

Světelný design: Jan Komárek

Kostýmy: Marjetka Kürner Kalous

Spolupráce na realizaci, sběr a zpracování materiálu k tématu: Hana Strejčková

Interpretace a choreografie: Lenka Kniha Bartůňková, Tereza Hradilková, Radim Peška

Premiéra: 23. října 2017

Autor: Kristina Soukupová

31. říjen 2017

Patricie Vázquez Iruretagoyena o Rain Dogs Johana Ingera: „Tu hudbu miluji!“

V ostravském Národním divadle moravskoslezském se chystá premiéra představení **Rain Dogs** švédského choreografa **Johana Ingera** jako součásti komponovaného večera s názvem **All That Jazz, Rock and Blues**. Tato choreografie využívá odvážného pohybového slovníku současného tance, tanečního divadla a všech nuancí osobitého autorova stylu. Je v dokonalém souladu s hudbou Toma Waita, která „v sobě snoubí prvky blues, jazzu, rocku, šansonu a urban folku a rovněž poetické texty“ (Ondřej Hricka pro musicserver.cz). Ostravský baletní soubor neúnavně piluje každý detail pod dohledem a za podpory Ingerovy asistentky **Patricie Vázquez Iruretagoyeny**, která přijela pracovat se souborem na více než čtyři týdny. Požádala jsem ji, zda by se mohla podělit o svůj názor na představení **Rain Dogs** a na průběh příprav s tanečníky ostravského baletu.



*Rain Dogs (Patricia Vázquez Iruretagoyena a soubor baletu NDM, zkouška).
Foto Martin Popelář.*

S Johanem Ingerem pracujete od roku 2009 – co vám tato spolupráce přináší? Čím vás obohacuje a v čem je pro vás výzvou?

Je to práce obohacující a náročná zároveň. Vždy je pro mne výzvou setkat se s novými tanečníky, zjistit, co potřebují, aby se sžili s novým stylem a pochopili, co choreografie obnáší. Zároveň mne to

však obohacuje, protože sama potřebuji přijít pohybům na kloub a porozumět tomu, jak v těle fungují. Pak to musím předat tanečníkům, ale zároveň pozorovat, jak mé vysvětlení přijímají, nechat je přebrat si to po svém. A nejen kroky, ale také pocity v těle a vztahy, které si budují se svými kolegy – to je pro mne velmi důležité a pro Johanovu práci také.

Jaký je váš vztah k choreografii *Rain Dogs*? Co na ní máte ráda?

Ach, tu hudbu! Hudba je fantastická. Tu miluji. Když dáváte dobrý pozor, cítíte, jak atmosféra, kterou hudba vytváří, dokonale ladí s pohyby – myslím, že to dodává choreografii velkou sílu, a to mě baví. Johan vybral různé písně, které v rámci představení přináší různé nálady, takže na začátku je to skoro show, která přechází do klidnějších okamžiků, později se objeví skupinová scéna, která je opravdu niterná a má správné provedení; a závěrečný duet – je nádherný, skoro vám při něm puká srdce. To všechno mě po celou dobu představení strhává.

S ostravským baletním souborem pracujete už déle než čtyři týdny – postřehla jste některé části nebo prvky tanečního jazyka *Rain Dogs*, se kterými měli tanečníci obzvlášť problém?

Soubor je celkem mladý a práce, kterou obvykle dělá, zahrnuje klasické baletní kusy. Takže tanečníci mají problém pracovat s chodidly, uvědomit si kontakt těla se zemí a být na jevišti přirození a sami

sebou. Musí porozumět svým tělům rovněž ve vztahu k ostatním. Měli by je poslouchat a ztvárnit pocit ne skrze formu, ale skrze vlastní zkušenost.

V *Rain Dogs* jsou zpochybněny tradiční genderové role – muži nosí ženské kostýmy a naopak. V jednom z interview Johan Inger řekl: „Idea cross-dressingu vznikla při pozorování mužských a ženských mocenských poměrů v rámci vztahu. Jak jsou dnes zpochybňovány a diskutovány staré mužské a ženské identity a role, tak právě z této debaty jednoduše vzešla i tato poznámka, resp. toto pozorování.“ Jak se tato idea odráží v pohybu?

V pohybu se vlastně neodráží. Tanečníci si vymění kostýmy ve skupinové scéně a nezáleží, kdo je do nich oblečen – jestli muž, nebo žena; je to stále lidská bytost. Mělo by jít především o určitý výraz, pohybový jazyk, bez ohledu na pohlaví.

Každý baletní soubor je jiný – čím je pro vás jedinečný ten ostravský?

Je mladý a svěží a to mám ráda – tanečníci chtějí nasát všechny informace

Rain Dogs (Patricia Vázquez Iruretagoyena a soubor baletu NDM, zkouška).
Foto Martin Popelář.





a jsou skutečně soustředění a „přítomní“. Nechtějí zůstat ve své komfortní zóně a dychtí po tom se něco naučit, naplnit choreografií. Někdy bývají starší tanečníci pohodlní, ale to není případ ostravského baletního souboru.

*Rain Dogs (Soubor baletu NDM).
Foto Martin Popelář.*

Patricia Vázquez Iruretagoyena, původem ze Španělska, započala své taneční vzdělání v Alicante a pokračovala na Instituto del Teatro Barcelona, kde v roce 2002 absolvovala v oboru současný tanec. Její profesionální taneční kariéra začala v mladém souboru IT Dansa v Barceloně, a poté v Stadsteatern Bern pod vedením Stijn Celis. Později byla šest let, až do jara 2015, členkou Cullberg Ballet. Tančila v choreografiích Stijn Celis, Johana Ingera, Matse Eka, Tilmána O'Donella, Jefty Van Dinthera, Margrét Sáry Gudjonsdottir, Benoît Lachambra a mnoha dalších. Vedle své taneční kariéry, od roku 2009 až do současnosti pracovala Patricia jako asistentka choreografa. Nastudovala díla Matse Eka a Johana Ingera pro Ballett am Rhein (Düsseldorf), Les Ballets de Monte-Carlo, Basel Ballet, Ballet de l'Opéra du Rhin (Mulhouse), Aterbaletto (Itálie) a NDT II (Holandsko). V roce 2015 se stala asistentkou produkce a zájezdovou manažerkou Nordberg Movement spolu se švédským choreografem Björnem Säfstenem a od roku 2016 je projektovou koordinátorkou a uměleckou asistentkou Mirka Guida, italského choreografa tvořícího ve Stockholmu.

V červnu 2017 získala magisterský titul v oboru choreografie na Taneční a cirkusové univerzitě ve Stockholmu. V současnosti spojuje profesionální kariéru s programem Somatic Movement Educator na Body-Mind Centering School a producentkou stáží na SITE, produkční společnosti a umělecké platformě ve Stockholmu.

Autor: Tereza Cigánková

Taneční aktuality.cz

Měsíčník TA – říjen 2017

Foto na obálce: Michal Hančovský/O medvědovi, který plul na kře (Jakub Sedláček, Pavel Mašek, Jindřich Panský)

Grafická úprava: Erika Töröková

Redakce: Josef Bartoš, Jana Bitterová, Lucie Břinková, Monika Čižmáriková, Lucie Dercsényiová, Petra Dotlačilová, Lucie Hayashi, Ondřej Holba, Daniela Machová, Natálie Nečasová, Kristina Soukupová, Sylva Tománková, Lenka Trubačová, Barbora Truksová

Produkce: Taneční aktuality o.p.s.

Projekt podporuje Ministerstvo kultury, Státní fond kultury ČR a Hlavní město Praha.