

Měsíčník TA

Listopad 2017



tanecniaktuality.cz



Obsah

Měsíčník listopad

Korzár – Výpravný balet přenesl diváky do 19. století <i>Lenka Trubačová</i>	4
Interview s Julyenem Hamiltonem <i>Lucie Dercsényiová</i>	7
Amazonky – Ženy v rolích nemilosrdných predátorek <i>Lucie Břínková</i>	8
Rita Plešková: „Klasika je pilíř. Pak člověk může dělat, co chce.“ <i>Hana Galiová</i>	12
Under – Cirkus Cirkör očekáváním nedostál <i>Barbora Truksová</i>	18
Family Journey – Bizarní rodinka v dynamické pohybové smršti <i>Ivana Kloubková</i>	21
All That Jazz, Rock, Blues – Za vším hledej hudbu <i>Daniela Machová</i>	24
Marika Hanušová: „Čistá láska se dnes moc nenosí.“ <i>Hana Galiová</i>	28
Peer Gynt, Carmen – Baletní suity v Ústí nad Labem <i>Marcela Benoniová</i>	31
Festival Dance Life! – Nakažlivá taneční euforie <i>Čižmáriková, Nečasová, Tománková</i>	34
Zkročení zlé ženy – Povedený baletní Shakespeare v Olomouci <i>Natálie Nečasová</i>	38
Ve jménu KAR – Nejasné pocity smutečních hostí <i>Nina Vangeli</i>	41
Filip Veverka: „Stavět choreografii je jeden velký zážitek.“ <i>Lenka Trubačová</i>	43
Petrolejové lampy – Obrazy z Jilemnice <i>Roman Vašek</i>	47

Výtvarník Aleš Čermák: „Pohyb nemusí být jen vidět.“ <i>Alexej Byčec</i>	51
Zemřel tanečník, pedagog a choreograf Jiří Kyselák <i>Petra Dotlačilová</i>	53
Mezinárodní Balet Gala – V Plzni se představilo to nejlepší z amatérské baletní scény <i>Barbora Truksová</i>	56
Tři otázky pro Máriu Radačovského o West Side Story <i>Daniela Machová</i>	59
Monsieur Maurice Béjart – Magický choreograf ve vzpomínce Dominique Genevois <i>Marcela Benoniová</i>	61
Polovecké tance, Nulová gravitace – Mladí tanečníci se ukázali ve vhodně zvolených choreografiích <i>Barbora Truksová</i>	66
Za hranicami (hriechu) a TANEC.SK 2017 <i>Josef Bartoš</i>	72
Částečné znejistění – Jak cestuje Eskymák Evropou <i>Lucie Břínková</i>	76
Kráska a zvíře k nevíře v Jihočeském divadle <i>Helena Kazárová</i>	78
Vítězství členitého těla – Patnáctá Cena Jarmily Jeřábkové udělena <i>Nina Vangeli</i>	82



4. listopadu 2017

Korzár – Výpravný balet přenesl diváky do 19. století



Le Corsaire (Ekaterina Krysanova a Igor Tsvirko). Foto Damir Yusupov.

V rámci *Přenosů do kin* se v nové sezóně představil jako první romantický balet **Korzár** z Velkého divadla v Moskvě, který byl uveden v 11 českých a moravských kinech současně.

Projekt *Přenosy do kin* funguje již několik let a v jeho rámci jsou uváděny koncerty a opery z Metropolitní opery v New Yorku, Bolšoj baletu v Moskvě, Národního divadla v Londýně, Comédie-Française z Paříže, Berlínské filharmonie a v sérii *Exhibition on Screen* lze zhlédnout zajímavé výstavy výtvarného umění z celého světa.

Inspirace básněmi **lorda Gordona Byrona** dala vzniknout baletu *Korzár* s vůní exotických dalek, piráty, otrokyněmi, eunuchy a korábem na moři. V hlavních rolích tančila **Jekatěrina Krysanova** a **Igor Cvirko** (inscenace byla živě přenášena již v březnu 2011, ale s jiným obsazením).

Moskevská inscenace *Korzára* z roku 2007 je výsledkem mnohaleté, přímo detektivní vědecké práce na rekonstrukci originálního baletu **Maria Petipy**. Podrobnému zkoumání jej podrobil **Jurij Burlaka**, specialista na rekonstrukce baletů na základě rukopisů z Harvardské divadelní knihovny. Dílo dotvořil společně s choreografem **Alexejem Ratmanským**.

Jekatěrinu Krysanovu, která ztělesnila mladou řeckou otrokyni, diváci již znají jako Kitri z *Dona Quijota* z loňské sezóny. Naproti tomu tentokrát poprvé viděli mužného **Ruslana Skvorcova**, který tančil velitele pirátů.

Bolšoj balet je jeden z nejuznávanějších baletních souborů na světě. Jeho tradice se odvíjí už od carského Ruska (1776). Ve 20. století si moskevský balet vybrousil svůj typický, téměř atletický styl a svou dobrou pověst si uchoval dodnes. Ze známých jmen do souboru patří např. **Světlana Zacharova**, **Semyon Chudin** či **Michail Lobukhin**. Bolšoj zvolil pro letošní dramaturgii přímých přenosů do kin nejen klasické balety, ale i neoklasické inscenace ze svého repertoáru.

Korzár jako výsledek bádání

Uvedení *Korzára* ve všech třech dějstvích a veškerými peripetemi je v dnešní době vzácné. Autoři nastudování zvolili cestu co nejvěrohodnější rekonstrukce, díky tomu mají diváci možnost zhlédnout balet v původním inscenačním postupu. Balet na motivy stejnojmenné básně nabízí romantický dobrodružný příběh o lásce otrokyně Medory a piráta Konráda, který ji zachrání z tureckého zajetí a unese na své lodi. Představení vychází z Petipovy verze z roku 1899. Balet si zachovává původní 3,5hodinovou délku. Obsahuje i některé zdlouhavé scény, např. svatební oslavu s výpravnou scénou, velkým množstvím účinkujících a bohatými kostýmy. Na scéně se vystřídá celkem 120 tanečníků. Nejznámější variace zůstaly zachovány, včetně bojových scén s piráty, tanců otrokyň a samozřejmě také slavného *pas de deux* Korzára a Medory.

Zajímavé je zpracování prvního jednání, ve kterém začíná vlastní příběh, kdy se Řekyně jménem Medora seznamuje s pirátem Konrádem. Chce ji však získat také bohatý kupec Seid- Paša. Medora poprosí Konráda o pomoc. Ten s ní uprchne a jeho piráti přepadnou bazar a unesou i bohaté kupce. Ve druhém dějství se odvíjí drama dvojího Medorina zajetí a osvobození i roztržky mezi piráty. Ve třetím jednání, které většinou už není uváděno, slaví na korábu korzáři v čele s Konrádem a Medorou znovunabytí svobody. Přijde však velká bouře, loď se rozbíjí o skály, ale Konrád s Medorou zázračně přežijí.

Petipova koncepce se od základu odvíjí od sólových výkonů primabalerín a tanečníků v hlavních rolích. V jejich interpretaci nešlo najít nedokonalost, či dokonce chybu, což dojem z celého představení ještě umocnilo. Základem sborové práce je disciplína, která je na jevišti vidět. Proto velké sborové výstupy působily nejen monumentálně, ale i vybroušeně.

Proslulé *pas de deux* zvládla Medora s přehledem a jistotou v piruetách a Konrádův výstup se vyznačoval lehkostí a rychlostí. Gulnaru zatančila **Darja Chochlova** precizně a občas předčila svým hereckým ztvárněním i samotnou Jekatěrinu Krysanovu jako Medoru. Publiku se zavděčil ku-



Le Corsaire (Igor Tsvirko). Foto Alisa Aslanova.



Le Corsaire (Daria Khokhlova a Denis Medvedev). Foto Damir Yusupov.

pec Lankedem v podání Gennadiho Yanina, který kromě výtečné herecké stránky ukázal smysl pro humor.

Nejen baletní technika, ale i romantika

Po celou dobu bylo znát, že se účinkující soustředí nejen na technickou stránku, ale že na povrch vystupují i emoce. Romanticky působí scéna, kdy jsou Konrád a Medora sami v jeskyni a přesvědčivě ztvárňují zamilovaný pár. Jako v každém klasickém díle i v *Korzárovi* jsou některé pasáže víceméně pantomimické, které však někdy svádějí k přehrávání.

Přenos baletu *Korzár* představil divákům v pražském kině Lucerna původní Petipovu verzi, která díky podání tvůrčího tandemu choreografa **Alexeje Ratmanského** a specialisty na historické taneční rekonstrukce **Jurije Burlaka** získala na aktuálnosti a životnosti. Působivá byla také výpravná scéna **Borise Kaminského**, jehož kulisy dokreslovaly nostalgickou atmosféru klasického baletu poloviny 19. století.

Psáno z přenosu 22. října 2017, kino Lucerna.

Korzár

Choreografie: Alexej Ratmanskij

Hudba: Adolf Adam

Libreto: Jules Henri Vernoy de Saint-Georges a Joseph Mazilier

Scéna: Boris Kaminskij

Kostýmy: Elena Zajčeva

Autor: Lenka Trubačová

5. listopadu 2017

Interview s Julyenem Hamiltonem

V polovině října 2017 do Prahy opět zavítal anglický mistr improvizace **Julyen Hamilton**, aby ve Studiu Alta uvedl svoje nejnovější sólo **Interview** a zároveň se zúčastnil improvizčního večera Face to face #2.

Zatímco v představení *Interview*, kombinujícím tanec a poezii, je Hamilton tazatelem i dotazovaným, naše redaktorka Kristina Soukupová s umělcem vytvořila rozhovor poněkud tradičnějšího formátu. Video vzniklo v produkci Studia Alta.

<https://www.youtube.com/watch?v=6qZL2GMkhcU>

<http://www.tanecniaktuality.cz/interview-s-julyenem-hamiltonem/>

Autor: Kristina Soukupová

6. listopadu 2017

Amazonky – Ženy v rolích nemilosrdných predátorek



Amazonky (Fanny Barrouquère, Markéta Frösslová, Simona Machovičová, Barbora Rokoszová). Foto Michal Hančovský.

V divadle La Fabrika představila novou práci choreografka **Lenka Vagnerová**, která již od počátku své umělecké kariéry dává naplno vědět o svém talentu. Insce-nace jejího souboru patří k tomu nejlepšímu, co bohaté dění české alternativní scény nabízí. Vagnerová je na ní nepřehlédnutelná svým výrazným uměleckým rukopisem, s nímž své inscenace tvoří. Pokud bychom měli definovat, k jakému divadelnímu žánru se nejvíce autorka blíží, pak aktuálně premiérované **Amazonky** (v řecké mytologii mytický národ bojovných žen), stvrzují, že Vagnerová tíhne k pohybovému divadlu. Je to dáno i tím, že do svých projektů zve a významnou měrou zapojuje činoherce, v dění figurují též hudebníci a v neposlední řadě je pro ni typická práce s nejrůznějšími materiály, jichž využívá coby nepostradatelnou součást scénických akcí. V *Amazonkách* střídá jednu rekvizitu za druhou a využívá jejich vlastnosti k vyvolání efektů dotvářejících atmosféru jednotlivých výjevů.

Když zaťaté pěsti útočí

Už při vstupu do studia La Fabriky vnímáte postavy zakuklené do černých svršků, kdy schované pod černými kapucemi vypadají jako oběšenci. Z této temné skru-máže vylézají postupně všechny čtyři protagonistky – amazonky – v podání tří ta-nečnic **Fanny Barrouquère, Simony Machovičové, Barbory Rokoszové** a jed-né herečky **Markéty Frösslové**. Zbývají pak jen dva hudebníci **Tomáš Vychy-til** a **Hynek Obst** a figuríny, které téměř v závěru padají na zem jako kořist divo-kých žen.



*Amazonky
(Fanny
Barrouquère,
Markéta
Frösslová,
Simona
Machovičová,
Barbora
Rokoszová).
Foto Michal
Hančovský.*

Vidíme planoucí oči žen a jejich ruce zaťaté v pěst prudce prorážející prostor za doprovodu rytmicky pulsující elektronické mixáže. Performerky pak na sebe doráží a zkouší své bojové dovednosti na červeno-černých boxovacích pytlech a kostkách. Výpady jsou náhlé, úsečné, nekompromisní.

Amazonky svádějí boj nejen se svými nepřáteli, ale především samy se sebou a mezi sebou. Postupně se součástí jejich akcí stávají rozličné matérie – ať je to pěnový válec, s nímž Frösslová cvičí pohotovost své soukmenovkyně (Barrouquère), která má zavázané oči. Je potřeba, aby bojovnice zůstávaly stále ve střehu, v pohotovosti, a pokud mají chvíli na oddech, čistí své zbraně (to činí za doprovodu Frösslové kvílivého zpěvu Barrouquère před diváky v pravém rohu jeviště). Není čas na zklidnění, je nutné neustále bystřit smysly a nezapomínat na to, co je jejich poslání – dostat roli nemilosrdných predátorek.



*Amazonky
(Fanny
Barrouquère,
Markéta
Frösslová,
Simona
Machovičová,
Barbora
Rokoszová).
Foto Michal
Hančovský.*

Pro utužení své fyzické kondice používají vše možné – provazy s červeným roztrpením na konci, dřevěné tyče i pružnou bandáž. S ní nejprve provádějí jeden z duetů, ve kterém Machovičová do pružné látky zachycuje tělo své partnerky (Rokoszová) a vytvářejí dojem zvláště propleteného skupenství. Machovičová pak za zvuků lidských vzlyků a dětského pláče tančí sólo plné bezútěšných emocí.

I když bojovnice své zbraně odkládají, nedaří se jim najít úplný klid. Po prudkých výpadech dochází i ke zpomalení, rozvolnění pohybu. Tři aktérky se nalaďují na svůj dech, vnitřní nastavení svých těl, drží se za ruce a předávají si pohybové impulsy jako vlnu. Ovšem vypuzují tu čtvrtou, jež v té chvíli s nimi nechce mít nic společného. Ani v tento okamžik nedokážou potlačit své atavistické pudry a dráždí je neposlušnost jejich družky, která se k nim nechce přidat. Proto se stává cílem útoku jedné z nich, která se snaží tuto pasivnější ženu získat do svých milostných osidel za každou cenu a zahání ji do tmavého kouta...

Vražedné choutky žen

V některých výjevech vypadají performerky jako hadrové figuríny, vrávorají na nohách, údy jim bezvládně visí a Barrouquère si podpírá těžkou hlavu dřevěnou tyčí. Připomíná tak trofeje Amazonek – mužské hlavy napíchnuté na kůly, s nimiž také v jednom z výjevů krouží kolem Frösslové, jež před nimi uhýbá jako před špatným svědomím. Ale i ženy ztrácí hlavu, když se nechají ovládat svými atavistickými pudry, které jsou hnací silou jejich životů...

Do dění se zapojují také oba hudebníci, jejichž na místě tvořená zvuková kulisa a živá hra na perkuse doprovázejí sílící napětí a agresí. Ženy neznají slitování, rovnají hlavy nepřátel na hromadu a hází si s nimi. Amazonkám není nic svaté, hyzdí svá těla, skrývají svá ňadra pod těsně upnutou bandáž (nechávaly si řezat prsa) a své ruce i těla třísní krví, když pomalu přejíždějí ostrým pazourkem po kůži a s každým řezem stéká stále více červeného barviva – „krve“.

Pohybové eskalace nabírají na síle a agresí. Válečnice buší provazy o zem, krouží s nimi nad hlavou a vyvolávají dojem jízdy na koni. Jsou jako divoké, nezkrotné klisny. Diváci jsou drženi v napětí a očekávání, odkud útok přijde. Vagnerová staví svou pohybovou kompozici na impulsivní, vědomě podchycené akci, na niž se interpretky dlouho připravují, poté rázně zaútočí a pomalu nechávají doznívat pohybo-



Amazonky (Hynek Obst - klávesy, Tomáš Vychytil - kytara). Foto Michal Hančovský.



vou frázi. Tato dynamická dráha hraje v choreografii stěžejní úlohu a ve finále pak dosahuje vrcholu, když performerky létají v prostoru zavěšené na pružných popruzích a jejich výpady zachycují v letu výkopy a hmaty asijských bojových umění. Prosviští i nad předními řadami diváků, divoce se vrhají na sebe i druhé, aby zmizely ve tmě, a na jevišti po nich zůstávají čtyři světelné výseče s visícími smyčkami. Síla jejich projevu si nezádá se silou mužů. Žádné slitování, téměř žádný klid, jen nervozita a lačnost po boji.

L. Vagnerové chtěla ve svém nejnovějším projektu odhalit, proč dělá násilí lidem potěšení, co je jeho příčinou a to se jí v konečném důsledku úplně nepodařilo. Amazonky byly národem, kterému vládly ženy. Cvičily se v boji, během služby ve vojsku zůstávaly pannami a teprve po skončení vojenské služby se vdávaly a rodily děti, přičemž stále ovládaly veřejnou sféru. Naopak muži zvládali domácí povinnosti, jaké jinde zastávaly vdané ženy.

V *Amazonkách* Lenky Vagnerové&Company sledujete především čtyři performerky – válečnice, které nevládnou ženskými zbraněmi, ovšem bez zjevných příčin prahnou po represí, a to bez přímého střetu s mužnými protějšky. Jejich úděl je přetaven do obrazů, v nichž nevíteží milost, ale nekonečná temnota lidských duší (v tomto případě jen ženských).

Psáno z premiéry 1. listopadu 2017, La Fabrika.

Amazonky

Koncept a choreografie: Lenka Vagnerová

Koordinátor bojových scén: Radek Mačák

Hudba: Tomáš Vychytil

Scénografie, kostýmy: Michal Heriban

Light design: Michal Kříž

Sound design: Andrej Jurkovič

Premiéra: 1. listopadu 2017

Autor: Lucie Dercsenyiová

8. listopadu 2017

Rita Plešková: „Klasika je pilíř. Pak člověk může dělat, co chce.“

V Ústí nad Labem se chystal premiérový večer zaslíbený lásce, v podobě severského fatalismu i jižanské vášně. Při druhé generální zkoušce děl Peer Gynt a Carmen choreografky Mariky Hanušové, v atmosféře posledních úprav a napětí před premiérou, jsem vyzpovídala šéfku baletu **Margaritu Pleškovou**.



Rita Plešková, Foto Atelier Berounský

Dva tituly v názvu jediného baletního večera zarazí. Co vás vedlo k tomu a čím to byl nápad, že uvedete tyto dva kusy – *Peer Gynt* a *Carmen* – dohromady?

Nad tím jsem včera dlouho přemýšlela, protože jsem věděla, že tahle otázka zazní. Upřímně nedokážu přesně říct, jak se to stalo, čím to byl nápad a jak to vzniklo. Asi jsme se takto dohodli s panem ředitelem a se šéfem opery.

Každé z těchto děl by mohlo být uvedeno samostatně, vy jste tu v roce 2005 uváděli *Peera Gynta*, ve kterém jste i vy tančila, a teď ji pojímáte pouze jako krátkou suitu.

Přesně tak, teď je to krátká verze, postavená z několika částí a scén. Paní choreografka přistupuje k hudbě velmi citlivě a snažila se děj zachránit, takže doufám, že se to podařilo.

V *Peer Gyntovi* jsou prvky, které nejsou typické pro klasický balet. Jaký byl záměr?

Když jsme o tom na začátku s Marikou mluvily, naopak se ptala, jak bych chtěla, aby námět zpracovala. Řekla jsem jí na to: „Dám ti volnou ruku, jak to cítíš, tak to udělej.“ Zároveň jsem ale chtěla, aby první půlka byla jako neoklasika, aby děvčata byla na špičkách, a aby druhá část večera nebyla úplně moderna, ale spíš taková taneční, taková lidová. Aby byla ta dvě díla rozdílná.

Ve scéně „Ve sluji krále hor“ jsou tanečníci zavěšeni na provazech, což evokuje nový cirkus. Jak si myslíte, že na to zareagují diváci?

Myslím, že se jim to bude líbit, protože je to taková novinka. V žádném divadle



Peer Gynt (Vladimir Goncharov, Annamaria Voltolini). Foto Marek Russ.

jsem to ještě neviděla, aby tam byla lana a tanečníci dělali akrobatické věci. Myslím, že pro diváka to bude zajímavé.

Diváci v kamenných divadlech v regionech jsou většinou zvyklí na klasický repertoár a velký balet. Myslíte, že tuto novinku ocení?

Já myslím, že určitě, protože ten pohyb je pochopitelný. Nejenom pro mě, ale i pro obyčejného diváka, ale myslím, že i ti, co jsou zvyklí na klasiku, to ocení.

A souvisí to s tím, že chcete dělat nové věci a zvát mladé choreografy?

Určitě, my nejsme tak velký soubor, abychom táhli klasický repertoár, chceme, aby choreografové dělali věci na míru pro náš soubor, věci, které nám sedí.

Váš soubor je malý, má kolem dvaceti tanečníků, což je, jak už jste naznačila, omezující? A měla byste touhu mít větší soubor?

Ano, každý by to chtěl.

Dá se tedy říct, že pokud byste měli větší soubor, přinášeli byste i velká díla klasického baletu a i z důvodu

velikosti souboru nyní uvádíte dvě kratší suity?

Dá se to tak říct.

Je ale skvělé, že tanečníky doprovází živý orchestr.

Pro mě je vždy mnohem lepší pracovat s orchestrem, dodá to představení další rozměr. Pro tanečníky je to někdy možná náročnější, protože na orchestr musí reagovat.

Vrátím se ještě k dramaturgii, v divadle není zastoupena pozice dramaturga. Kdo dělá dramaturgii pro balet, kdo určuje jeho směřování?

Pozice dramaturga v divadle není. Repertoár se dojednává s panem ředitelem, se šéfem opery, se mnou.

V případě *Peer Gynta* a *Carmen* tedy byla tato dvě díla pro repertoár stanovena předem, choreografka do jejich volby nezasahovala?

Ano, tyto kusy byly zvoleny před oslovením choreografky.

Proč jste se rozhodli přizvat ke spolupráci právě Mariku Hanušovou,



Peer Gynt (Pavel Enekeš). Foto Marek Russ.

měli jste s ní už předchozí zkušenost?

Před patnácti lety zde vytvořila balet v opeře *Hry o Marii*, ve které jsem také účinkovala. V té době jsme se poznaly. Pak nás pan Slavický pozval na představení Bohemia baletu do Stavovského divadla na *Olivera Twista*, a tam jsem v zákulisí na jevišti potkala Mariku. Byla jsem překvapená. Protože už netančila, měla tři děti, zdálo se mi, že už má od baletu delší dobu odstup. Tam jsme spolu navázaly kontakt, vzala jsem si od ní telefonní číslo, které mi pak zase zmizelo, pak jsem se po něm opět začala shánět. Já jsem totiž původně hledala jiného choreografa, který mě ale odmítl, tak jsem přemýšlela, koho bych mohla oslovit. Tak jsem si hned vzpomněla na Mariku, zavolala jsem jí a ona souhlasila.

Máte z této spolupráce radost?

Určitě, mám radost. Mám ráda nové tvá-

ře, mám ráda choreografy, kteří vědí, co chtějí, když mají svůj jazyk tance.

Když jste zmínila osobitý jazyk tance, a Marika stvořila vlastně dva samostatné balety, tak nebyl záměr na každou část pozvat jiného choreografa, aby diváci měli možnost poznat jiný jazyk, jinou práci?

To je další složitá věc, kdy jde o peníze, v dnešní době je vše o penězích, bohužel. Takže jsme se to snažili vyřešit tímto způsobem. Samozřejmě, pokud by Marika řekla, že bude dělat jen *Peer Gyn-ta* nebo jen *Carmen*, museli bychom hledat někoho dalšího. Ale když souhlasila vzít si obě věci na sebe, byla jsem ráda.

V obou dílech se děj a příběh odehrává v poměrně krátkém čase a možná ne vždy je pro všechny pochopitelné, kdo je kdo. Spoléháte na to, že diváci příběhy znají?

Ne, na to nespolečám. Společám na to, že každý divák, než na to představení



Carmen (Frederika Kvačáková, Róbert Király). Foto Petr Berounský.

půjde, si o tom něco přečte nebo si pročte program.

Myslíte si, že suity lidi zaujmou, že na ně diváci budou chodit?

To je těžká otázka, člověk nikdy dopředu neví, jestli na to divák půjde, nebo ne... Já myslím, že diváci ocení dobrou práci, o tom jsem přesvědčena. Druhá věc je hudba, je to devadesát procent úspěchu, když je hudba krásná.

Není to pak někdy na škodu, když hudba převálcuje tanec a dojem z něj?

To je taky možné, ale myslím si, že v našem případě se toto nestane, protože Marika je hodně citlivá a mně se líbí i její pohled na muziku. Její pohyby úplně odpovídají tomu, co v hudbě je.

Několikrát jste zmínila peníze a to je druhá oblast, na kterou bych se ráda zeptala. Vy jste jediná v České republice bez podpory zřizovatele a patříte pod s.r.o. divadla. Zároveň jste zažila jako tanečnice předchozí systém, když jste byli příspěvkovou organizací. Jaký je

v tom rozdíl, co vnímáte jako největší problém?

Největší problém a největší rozdíl je v tom, že mladý tanečník v osmnácti letech přijde do divadla a ve čtyřiceti mu skončí kariéra a on zůstane na stejném platu, za jaký nastupoval. Dřív byly postupy a tabulky, které teď neexistují, to vše zrušili. V tom vidím velikánský problém. Proto se pan ředitel snaží tanečníkům, kteří účinkují nebo tančí sóla, dát nějaké odměny nebo prémie v tom smyslu, aby měli nějakou motivaci.

Nebojíte se právě z uvedených důvodů, chybějících tabulek a různých výhod, že budou tanečníci odcházet za lepším?

Odcházejí, je to normální v každém divadle. Odcházejí za lepším a jsme na to připraveni.

Jak velká je fluktuace tanečníků? Přicházejí často noví? V souboru máte i hodně zahraničních jmen.

Máme hodně přihlášek na konkurz. Hlásí se k nám hlavně mladí lidé. Co chce mladý člověk? Hlavně zkušenost. Takže

přijdou sem na rok či dva, maximálně tři, nabrat nějaké zkušenosti a pak jdou za lepším.

Pravděpodobně i z důvodu peněz je váš soubor jeden z nejmenších, ale už se nedá dále snižovat počet tanečníků, aby byly vyšší platy pro ostatní. Zároveň jste závislí na vstupném, nemáte dotace. Nebojíte se, pokud by se nepokryly náklady ze vstupného, že by mohlo divadlo zaniknout nebo to není vůbec ve hře?

To nevím, to bych se musela zeptat marketingového oddělení...

A jak je to s diváckým zájmem, chodí lidé do divadla?

Já myslím, že poslední dobou začali chodit více. Já si to pamatuji ještě ze své kariéry, když jsem nastoupila, tak v hledišti sedělo dvacet, třicet lidí. Teď už je to o něčem jiném, teď se divák opravdu zajímá. Při premiérách je plné divadlo, krásný aplaus. My budeme například příští rok uvádět již deset let *Cikánské kořeny/í*, budeme slavit výročí, což je pro tak malé divadlo s tak malým sou-

borem skvělé, že představení tak dlouho žije. A to díky divákům, protože je to zajímavé.

Vnímáte i to, že jste blízko Praze, že sem jezdí i lidé z jiných měst nebo sem chodí lidé hlavně z Ústí nad Labem?

Já myslím, že hlavně z Ústí nad Labem. Také hodně cestujeme po celé České republice, vystupujeme v Karlových Varech, v Pardubicích, v Kladně, v České Lípě, v Liberci či Jablonci, takže hodně jezdíme, máme dobré ohlasy a pořád nás zvou a chtějí náš balet vidět.

Vy jste zde již dvacet pět let a nikam jste neodešla, jste věrná Ústí nad Labem, čím to je?

Těžko říct, ale to divadlo mi dalo příležitost tady tančit, pak jsem se stala první sólistkou, tak jsem si toho velmi vážila. Když má člověk rodinu, tak ho to trochu uzemní, těžko se někam jezdí. Protože když je manžel někde a žena jinde, rodina se rozpadá. Všechno souvisí se vším, rodina, práce, ve které si mě lidé váží, repertoár, postavení v divadle. Protože



Carmen (Roberts Skujenieks, Frederika Kvačáková). Foto Petr Berounský.



je těžké přejít po deseti letech do jiného divadla, to by byl člověk třeba zase v souboru.

Vy jste už tři roky šéfkou baletu, jak tu práci hodnotíte, kdybyste se měla ohlédnout?

To by musel říct někdo jiný...

Tak se zkusím zeptat jinak, na co jste pyšná, co se vám povedlo?

Nevím, na co jsem pyšná. Ale zdá se mi, že kvalita souboru se zlepšila a snažím se pro to dělat maximum.

Myslíte si, že je ještě něco, co byste chtěla zlepšit, někam to dotáhnout nebo máte nějaký sen, který byste si chtěla splnit?

Nemám sen, jsem realistický člověk, který žije v přítomnosti, takže velké plány nedělám, to je v tuhle dobu nebezpečné.

A nějaký malý plán? Co plánujete na příští sezonu.

Přemýšlím, každý den o tom přemýšlím.

Kam bude soubor dál směřovat, jaké máte představy?

Chtěla bych se hlavně zaměřit na klasiku, protože klasika je věc, která nás drží pohromadě, a vidím, že mladí lidé chtějí tančit klasiku. Takže se budu snažit udržet soubor v dobré kvalitě, aby holky nepadaly ze špiček a měly dobrou techniku a kluci se točili a skákali, jako je tomu dnes i ve velkých divadlech, snažím se jít po vysoké úrovni a kvalitě. Sice je teď v kurzu i moderna, ale já nemám ráda tu modernu, která je o ničem, jen pohyb pro pohyb, válení po zemi a nevím co ještě. Klasika bude dál hlavní pilíř, a pak člověk může dělat, co chce.

Margarita Plešková

Narodila se 23. prosince 1968 ve Voroněži v Rusku. Balet vystudovala na Voroněžské taneční konzervatoři, kterou absolvovala v roce 1987. Její první angažmá bylo v Divadle opery a baletu ve Voroněži, kde působila v letech 1987–1992, tam tančila mimo jiné role Pas de Deux (*Giselle*), Amorka (*Don Quichote*), Princezny Floriny (*Spící krasavice*), Past de trois, Malé labutě, Nevěsty (*Labutí jezero*). Na jaře 1992 byl její manžel angažován do ústeckého baletního souboru, po půl roce přijela za ním i ona s malou dcerou.

Od 24. srpna 1992 působila jako členka souboru – sólistka baletu Severočeského divadla opery a baletu v Ústí nad Labem, od září 2009 se stala sólistkou baletu s povinností baletního mistra. Ztvárnila zde všechny velké role v baletním repertoáru, s vysokou technickou i uměleckou úrovní: *Giselle* (*Giselle*), Julie (*Romeo a Julie*), vnučka, Růženka, léto (*Z pohádky do pohádky*), Společnost (*Carmina Burana*), Kitri, Amor (*Don Quijote*), Žena (*Requiem*), Lásky (*Moře plné slz*), Milena, Pas de deux, Klára dívka (*Louskáček*), Dívka (*Glagolská mše*), Sólistky (*Paquita*), Koketka, Improvizace (*Kadettenball*), Marie (*Sonatina drammatica*), Odetta-Odilia (*Labutí jezero*), Beruška (*Broučci*), Líza (*Marná opatrnost aneb špatně hlídaná dcera*), Panny pošetilé, Duše Paskaliny (*Hry o Marii*), Zarema (*Bachčisarajská fontána*), Dívka Julie (*Noční ptáci*), Tři dívky (*Aladin*), Princezna Aurora (*Spící krasavice*), Micaela (*Carmen*), Solvejg (*Peer Gynt*), Swanilda (*Coppélia*), Hraběnka Valdštejnová, Mme. Trévorgé (*Casanova*), Edith (*Edith – vrabčák z předměstí*), Cikánky, Disko (*Cikánské kořeny/í*), Popelka, Sestry (*Popelka*), Matka (*Café Aussig*).

Radu let vyučovala v Baletním studiu Severočeského divadla opery a baletu, od roku 2014 působí jako šéfka baletního souboru.

Autor: Hana Galiová

9. listopadu 2017

Under – Cirkus Cirkör očekáváním nedostál



Under (Klara Mossberg). Foto Mats Bäcker.

Říjen na Jatkách⁷⁸ patřil hostování severských novocirkusových uskupení. Po finských Clunker Circus a švédských Burnt Out Punks přijeli jejich krajané z **Cirkus Cirkör**. Soubor před několika lety nadchl propracovaným a akrobaticky náročným *Knitting Peace*, nyní přivezl jen pár dní po světové premiéře svůj nejnovější počín **Under**, který vytvořil ve spolupráci s Västmanlands Teater. Laťce nastavené v předchozím hostování se však ani zdaleka nepřiblížil.

Nehybná těla jsou rozprostřena po scéně, částečně je zakrývá zdánlivě nekonečná padákovina. Hledištěm se nese vítr, diváci si omotávají ramena šálami. Turbína stále běží a diváci před sebou vidí postapokalyptický výjev havárie. Přicházející člověk v bílém, možná anděl, možná přeživší, manipuluje s těly, někteří se probouzejí a přidávají se ke změnám poloh ostatních. Občas se objeví náznaky tanečně akrobatické choreografie, avšak po pár vteřinách utichají, aktéři se postupně probírají, hudba je intimní, všichni se dívají za světlem, dokud se jedna z postav nezhroutí. Postupně odpadají i další, skupina přesouvá tahem látky ty, kteří stojí vně, a přestože jsou tyto momenty efektní, při neustálém opakování začínají působit zdoluhavým dojmem. Přetahování se o drapérii je stále intenzivnější, přirozené po-



Under (Methinee Wongtrakoon). Foto Mats Bäcker.

hyby občas doplňuje tu zvedačka, tu taneční sekvence. Zaujímá jen duet **Methinee Wongtrakoon** a **Simona Wiborna**. Jejich těla působí jako magnety, které střídají své póly. Chvilí se odpuzují, chvíli nemohou být bez sebe.

Přítomno je neustálé napětí a snaha porazit nástrahy silného větru. Sametově podmanivý hlas multiinstrumentalistky **Anny Ahnlund** vás provází do světa neutuchajícího (a beznadějného) boje člověka s okolím. Turbína se opět dává do pohybu, vítr z ní ztěžuje pohyb provazochodkyni **Klare Mossberg** i ostatním artistům, padákovina je jejich neposlušným partnerem a zkrotit se jí podaří až s nasazením na turbínu. Celý prostor scény náhle zaplňuje nafukující se balón, hluk se stává nesnesitelným... balón se však znovu vyfoukává...

Tato originální scéna tvoří výrazný předěl, ovšem svou nepříjemnou zdlouhavostí nenaplnuje očekávání nastavená úvodním obrazem. V pozadí jinak čisté scény je narezavělá kovová plošina na dvou traverzách s několika různě širokými sloupy držícími napjaté lano. Prostor nyní nabízí aktérům více možností, avšak párová akrobacie **Henrika Aggera** a Simona Wiborna, kdy jeden je druhým přitahován a poté nemilosrdně odmrštěn, působí spíše útrpnou náročností než efektní propracovaností. Lépe dopadá druhý výstup provazochodkyně s výraznými pohyby v pánvi.

Jeden z mála ucelených výstupů se však výrazně odlišuje, a sice sólo Methinee Wongtrakoon, které osciluje mezi tancem a kontorsionismem. Dravá, až krutá energie tanečnice se vybíjí v řadě dupů a kopanců do železné plošiny i sloupů – ozvučený prostor tak svou ozvěnou vytváří hudební podkres. Práce se zvukem i živá hudba jsou ostatně tím nejlepším, co tato inscenace přináší, ani ne tak svými výkony, ale především režii a dramaturgií celého kusu. To je velký rozdíl od *Knitting Peace*,



Under (Methinee Wongtrakoon, Simon Wiborn, Henrik Agger, Klara Mossberg, Anna Ahnlund). Foto Mats Bäcker.

kde hudba měla též zcela zásadní roli i kvalitu adekvátní úrovni zbytku složek inscenace.

Produkce *Under* jako kdyby byla jen podkladem pro jiná než divadelní média. Každá scéna působila nesmírně fotogenickým dojmem – zejména „luxování“ artistů pod rozpořbovanou plošinu taženou jedním z nich či krátký video trailer by mohly být reklamou na nový cirkus. Závěrečný volný pád jednoho z artistů do temnoty byl efektní tečkou tohoto jinak velice rozpačitého hostování.

Psáno z české premiéry 26. října 2017, Jatka78.

Under

Režie: Olle Strandberg

Scéna: Tami Salamon

Kostýmy: Lena Lindgren

Dramaturgie: Bodil Persson

Světelný design: Jani-Matti Salo

Zvuk: Andreas Tengblad

Hudba: Anna Ahnlund

Česká premiéra: 26. října 2017

Autor: Barbora Truksová

10. listopadu 2017

Family Journey – Bizarní rodinka v dynamické pohybové smršti



*Family Journey (Jini Lee, Ioulia Zacharaki, Pavel Mašek, Robert Anderson).
Foto Petr Otta.*

Family Journey s podtitulem *O jedné rodinné noci v Praze* je nová inscenace uměleckého souboru DOT504, pod níž se jako choreograf podepsal **Anton Lachky**. Přitom zdaleka není podstatné, že se jedná o rodinu, a už vůbec nehraje žádnou roli, že je to v Praze. Přesto v ní lze rozplétat několik s nadsázkou pojatých životních postojů dnešní doby, a to mezi řádky hereckých partů a dynamických tanečních pasáží na podkresu převážně klasické hudby.

Dvě ženy (**Hyaejin Lee, Ioulia Zachari**) a dva muži (**Robert Anderson, Pavel Mašek**) tvoří velmi netypickou rodinku. Jsou to sourozenci očividně jiných národností, kteří nemají ani matku, ani otce. Žijí pohromadě proto, že jim bylo řečeno: „*Držte při sobě a budete ta nejšťastnější rodina. Nejšťastnější na celém světě.*“ Křečovitě tedy udržují zdání a víru ve své štěstí vzájemným škádlením a vtipy, které jsou ale místy svou krutostí na hraně zábavy (nečekané zatahání za vlasy). Jako kdyby pouze neustálý smích byl zárukou vnitřního štěstí. Jako kdyby se báli zastavit a zamyslet se nad tím, zda jsou vnitřně opravdu spokojeni. V jednu chvíli Hyaejin Lee předcvičuje jógu, protože „jóga přece dělá lidi šťastnými“, odpočítává nekonečnou výdrž v sedu na patách a plně se soustředí, zatímco ostatní sourozenci cvičení očividně flákají, ale pro zachování souladu rodiny si nedovolí nic namítnout.



*Family
Journey
(Pavel
Mašek). Foto
Petr Otta.*

V jiný moment kroutí svá těla do rozličných poloh a obličejuje do roztodivných grimas na pokyn vůdce Roberta Andersona, jenž má nad nimi moc. Dozvídáme se, že mu byly dány do vínku zvláštní schopnosti. Všichni plně věří v jeho kouzla, i on sám se jimi dokáže obalamutit. Nabízí se tudíž i asociace s různými náboženskými hnutími, když všichni sborově recitují poučku: „*Když si něco opravdu přeješ, tak se to splní...*“ Tu posiluje i zanícené, láskyplné a lehce naivní vyprávění legendy o muži, který změnil jejich životy a kterého už přes 246 let neviděli. Manipulace, zaslepenost, žádný vzdor.

Mluvené slovo hraje v inscenaci prim, je nositelem významu. Ve výsledku však zabírá až příliš velkou plochu. Z úst Roberta Andersona, jenž se slova ujímá nejčastěji, naštěstí zní zcela zřetelná a dobře artikulovaná angličtina, byť jazyk stále může být pro mnohého diváka bariérou. Kdykoli se však tanečníci dají do pohybu, je na co se dívat. Choreografický rukopis Antona Lachkeho je svébytný. Dominují mu rychlé prostorové přesuny, dynamické, energií prýstící pohyby, které se nečekaně zjemní, až téměř zastaví. Jdou v souladu s hudební předlohou. Zvláště v úryvku z poslední věty Haydnovy *Symfonie* č. 92, který zazní během večera dvakrát, tanečníci jakoby závodili se smyčci, které se ozývají z reproduktorů. V jiných pasážích promlouvají i výrazem obličejů, který nabývá až surrealistických podob. Lachky respektuje jejich individualitu a rozvíjí jejich potenciál budováním odlišných charakterů. Hyaejin Lee je chvíli křehká, vystrašená, pološílená, naivní, dokáže v mžiku měnit výraz v obličejí. Ioulia Zachari rozvíjí své pohyby v ženštějším, smyslnějším stylu, má charakter kokety, který plně rozvine v závěrečné pasáži se šálkem plným údajně afrodiziakálního nápoje. Robert Anderson umí nejen mluvit, ale skvěle tančí a roli manipulátora zvládá s přesvědčením. Nejen když tahá za pomyslné nitky, na něž jsou uvázáni jeho sourozenci, je i sám sobě loutkou. Se supěním rukou nadzvedává



*Family
Journey (Ioulia
Zacharaki, Jini
Lee, Robert
Anderson). Foto
Petr Otta.*



koleno, aniž by se ho dotkl. Zdá se, že nejméně výraznou roli zastává Pavel Mašek, který přitahuje pozornost hlavně tím, že je jediný z interpretů polonahý, jen v saku a slipech. Prostor vyřadit se dostane až v závěru, kdy opojný mok, který uvede jeho tělo do sexuálního transu, vypije do dna.

Tanečnice jsou oděny do barevných šatů, muži mají bleděmodrá semišová saka. Pestrost kostýmů vyniká na holé světlé scéně, kde se jen na zadní stěnu promítají a proměňují v jednoduché grafice (Jiří Votruba) městská panoramata, což je jediná zřejmá souvislost s v programu zmiňovanou Prahou. Dění na scéně však pohlcuje plnou pozornost, energie vložená do této originální scénografie se mívá účinkem.

Family Journey je svým způsobem lehce bláznivou podívanou, která ve vás vyvolá místy úsměv na rtech, či dokonce smích. Pobaví a přitom nabídne náhled na zajímavé aspekty dnešního životního stylu podané kvalitními tanečníky v dobře zpracované choreografii.

Psáno z premiéry 3. listopadu 2017, divadlo Ponec.

Family Journey

Koncept, choreografie: Anton Lachky, Eleonore Valère

Kostýmy: Agáta Seeháková

Grafika scény: Jiří Votruba

Animace: František Pecháček

Světelný design: Jan Tomšů

Premiéra: 3. listopadu 2017

Autor: Daniela Machová

11. listopadu 2017

All That Jazz, Rock, Blues – Za vším hledej hudbu



Après rasage (Giacomo Quatraccioni, Yago Catalinas Heredia, Rei Masatom). Foto Martin Popelář.

Balet Národního divadla moravskoslezského v Ostravě uvedl v premiéře taneční inscenaci **All That Jazz, Rock, Blues**, složenou z trojice choreografií vycházejících z odlišných hudebních stylů i choreografických přístupů. Jednotlivé části inscenace nás zavádí do různých dob a míst, kde je spojujícím prvkem současný taneční projev interpretovaný mladým ostravským souborem. Pojátkem celé dramaturgické koncepce večera a hlavní inspirací všech jeho tvůrců je hudba.

Holení jako rituál

Choreografie **Reginy Hofmanové** *Après rasage* vychází z argentinského tanga a jeho slavného hudebního pokračovatele **Ástora Piazzolly**. Co má společného šestice mužů s tangem? Tango je podle autorky „*tanec, o kterém se šíří řada stereotypů a falešných představ*“ a stejný náhled míváme i na mužský svět.

Na jevišti vidíme šest umyvadel s vodou a nad nimi muže, kteří provádí holící rituál proti imaginárnímu zrcadlu. Pohyby odpozorované z každodenního života jsou reálné, přesné a zdůrazňují konkrétní význam každého gesta. Když muži opustí své intimní prostředí, dostávají se do vzájemných interakcí. Tančí tango, živě se baví. Choreografie využívá jednoduché pohyby, které jsou čitelné a zvláště precizní, když jsou umocněné synchronním pohybem skupiny. Tady je důležitý především výrazově nosný pohyb. Na první pohled je také patrné souznění s Piazzollovou hudbou, její rytmizací a ostrými změnami nálad. Když se mezi muži najednou objeví žena oblečená stejně jako oni do černých kalhot a bílé košile, avšak s rudými botami,



scénická realita se posunuje spíše k iluzi. V jejím tanci se objevují ženské momenty, ale i předešlé mužské choreografické sekvence. Tanečnice se nakonec zbaví i košile a ve třpytivém topu se mění v pěnu, ostří břitvy na mužské tváři. Přichází nejnápaditější místo celé choreografie, když žena pluje na mužských tělech. Závěr se pak vrací k očištnému rituálu holení.

Regina Hofmanová je přesnou pozorovatelkou nonverbálního lidského projevu. Její choreografie stojí na pomezí pohybového a tanečního projevu. Využívá práci s rekvizitou, mluvené slovo, výkřiky a především světelný design, jehož autor **Daniel Tesař** vykouzil řadu fascinujících obrazů a nálad. Zajímavé téma však choreografka mohla využít mnohem nápaditěji jak po stránce pohybové, tak režijní.

Ztraceni ve vlastní identitě

V choreografii **Johana Ingera *Rain Dogs*** zaznívá charakteristický hlas Toma Waitse, jehož šansony a blues interpretované drsným, melancholickým témbrem jsou zásadním odrazovým můstkem pro choreografické zpracování, které vzniklo v roce 2011 pro baletní soubor ve švýcarské Basileji. Americký kritik Gery Graff o Waitsově hlasu napsal: „*Jako kdyby byl naložený v sudu s bourbonem, potom pár měsíců visel v udírně a nakonec přes něj přejelo auto.*“ Výstižněji už tento legendární chraplák charakterizovat nelze.

Název choreografie je totožný se zpěvákovou deskou *Rain Dogs*. Příběh pojednává o psu, který odejde daleko z domu, pak přijde déšť, zvíře nemůže najít cestu zpátky a ztratí se. Zmoklého psa vidí Inger jako metaforu pro svět lidí „*ztracených ve svých vztazích, rodinách i životech*“. Tanec se v tomto případě stává prostředkem k hledání vlastní identity a vypovídá také o touze po blízkosti druhých. Vyznívá však neradostně. Choreograf ukazuje svět ztracených a zlomených jedinců.

Rain Dogs (soubor baletu NDM). Foto Martin Popelář.





O Balcao de Amor (Rei Masatomi, Yago Catalinas Heredia). Foto Martin Popelář.

Na pozadí starých přenosných kazetových magnetofonů a různých rádií tančí sbor pulzujícím rytmizovaným pohybem, kdy je důležitá dynamika skupiny. Té se jako individua přizpůsobujeme, nebo proti ní brojíme. Zcela nepozorovaně se ze sboru odlepují jednotlivci i dvojice a jsme svědky nádherné partnerské práce plné nápadů. Nad vším se však stále vznáší neutěšená atmosféra. Choreografický slovník Johana Ingera je bohatý, pohyby jsou blízké zemi, měkké, plastické, uplatňuje častá zastavení, rychlé pohyby rukou. Nebojí se ani vrstvení metafor. Inger nechává na jevišti stát velkou hračku psa, z něhož se kouří, a vzrůstající napětí písně je umocněno přidávajícím se světlem. Totální osamělost pak vzápětí vytančí sólo dívky. Neutrálně oblečení tanečníci se ve skupinové choreografii zbavují šatů a zůstávají ve spodním prádle, aby si genderově šaty vyměnili. Muži v ženských šatech a ženy v mužských oblecích umocňují onu ztracenost i ve své vlastní identitě. Objeví se i groteskní momenty, ale vždy trochu zahořklé. Tato studie o stavu člověka je intenzivně upřímná a vyžaduje plnou odevzdanost a přesvědčivost od všech tanečníků.

Radost z bytí a tance

Aby divák neodcházel plný pochmurných myšlenek, přináší dramaturgie večera závěrečnou choreografii **Itzika Galiliho** *O Balcão de Amor* inspirovanou hudbou **Pézeze Prada**, který je dodnes označován za krále kubánského mamba. Po své návštěvě Kuby, kde se setkal s Pradovou hudbou, Galili napsal: „*Některé věci, s nimiž se jako dospělí setkáváme, nás zdánlivě triviálními drobnostmi navracejí do mládí a jeho nadějí.*“

I tato inscenace spatřila světlo světa již dříve, a to v roce 2014 v Teatro Municipal de São Paulo v Brazílii. Galili přináší ve své bohaté choreografii vysoce energický kus plný komediálního jiskření, lehkosti bytí a pocitu čiré radosti z pohybu. Je z ní až hmatatelně cítit kubánské opájení se životem. Choreografie plná vtipných momentů obsahuje řadu náročných gymnastických prvků provedených tanečníky s úžasnou lehkostí. Galili má smysl pro detail, rozlišení mužského a ženského elementu při vzájemné provokaci obou pohlaví. Vedle toho vystihuje i výrazné konkrétní typy, které ještě individualizují bohaté dění na jevišti. Jsou zde zachyceny drobné charaktery zdůrazněné i kostýmem. Nejvýrazněji na mne zapůsobil komic-



*O Balcao de Amor
(soubor baletu NDM).
Foto Martin Popelář*

ky pojatý šprt oblečený do krátkých kalhot s brýlemi na nose, který se vždycky někam omylem připlete a vyloudí shovívavý úsměv na tváři. Neodolatelný **Stéphane Aubry** s partnerkou **Barborou Šulcovou** vévodili celému sboru, který tančil s velkým nadšením a neuvěřitelnou vervou.

Baletnímu souboru v čele s šéfkou Lenkou Dřímálovou se podařilo vytvořit pestrý večer, který dává tušit, že tanečníci (většinou cizinci) se dokážou se ctí vyrovnat i se současnými mistry světové choreografie. I když toho rocku je v produkci pomálu, soubor se v ní posunul zase o kus dál.

Psáno z první reprízy 4. listopadu 2017, Divadlo Jiřího Myrona.

All That Jazz, Rock, Blues (Extáze tance)

Après rasage

Choreografie: Regina Hofmanová

Hudba: Ástor Piazzolla

Scéna: Renáta Weidlichová

Kostýmy: Rafael Jakimiuk

Světelný design: Daniel Tesař

Premiéra: 2. listopadu 2017

Rain Dogs

Choreografie, scéna, kostýmy: Johan Inger

Asistenti choreografie: Patricia Vázquez Iruretagoyena, Carl Inger, Nataša Novotná

Hudba: Tom Waits

Světelný design: Peter Lundin

Premiéra: 2. října 2011

O Balcão de Amor

Choreografie, kostýmy, světelný design: Itzik Galili

Nastudování: Elisabeth Gibiat

Hudba: Pérez Prado

Premiéra: 3. května 2014

Autor: Ivana Kloubková

12. listopadu 2017

Marika Hanušová: „Čistá láska se dnes moc nenosí.“

Po druhé generálce baletních suit **Peer Gynt** a **Carmen** v Severočeském divadle opery a baletu si jejich choreografka **Marika Hanušová** našla chvílku na krátký rozhovor pro Taneční aktuality. Právě probrala poslední připomínky s dirigentem orchestru a čekalo ji ještě zhodnocení provedení obou děl s tanečníky.



Marika Hanušová. Foto Barbora Hanušová.

Jak se vám pracuje s hudebními předlohami obou suit? Hudbou Edvarda Griega u *Peer Gynta* a Rodiona Ščedrina podle předlohy Georgese Bizeta u *Carmen*?

Griegova hudba je úžasná, citlivá, romantická. *Carmen* má v sobě *drive*, moderní, jiný přístup, velmi dynamický. Bylo velmi zajímavé pracovat s oběma. Je to „večer dva v jednom“.

A tanečníkům, na co se jim lépe tančí? Nebo to nerozlišují?

Já myslím, že to nerozlišují. Jsou naprosto profesionální a naplňují tuto překrásnou hudbu tím, co v sobě má, stejně jako jsem se já snažila najít v hudbě libreto a nechat ho na baletním sále vykvést do tančícího obrazu.

Jak už zaznělo v rozhovoru s Margaritou Pleškovou, vy jste si tato díla nevybrala, ale dostala jste je jako zadání. Jak jste k tomu přistoupila?

Choreografovat tyto dva balety byla výzva. Přiznám se, že sama bych asi neměla odvahu si *Carmen* vybrat. Práce na obou choreografiích mě moc bavila a mám radost, že jsem mohla *Carmen* vytvořit. Pro libreto jsem se inspirovala literárními předlohami, dramatickou básní *Peer Gynt* od Henrika Ibsena a novelou *Carmen* od Prospera Mériméeho. Mnozí se diví, proč má *Carmen* manžela. Ano, v novele to tak je, nevymyslela jsem si to. Tento děj jsem pak hledala v hudbě, snažila se najít skladatelovy myšlenky a pak s přesně položeným libretem do hudby teprve mohl vznikat pohyb na baletním sále. Se souborem se mi moc dobře pracovalo, tanečníci byli tvořiví, ani jednou nezaznělo: „*To nejde*.“ Byli úžasní! A hlavně, co je pro mě nejdůležitější, dávají do tance srdce a emoce.



Peer Gynt (Róbert Király a Zuzana Novoborská). Foto Marek Russ.

Na to jsem se také chtěla zeptat. Jak se vám pracuje se souborem, ke kterému přijdete zvenku?

Je to soubor složený z tanečníků z devíti zemí, takže se většinou mluví česky i anglicky. A byli fantastičtí. Na tento soubor budu ráda vzpomínat, tanečníci jsou velmi inspirativní. Nechybí jim pokora a snaží se vyjít vstříc choreografovi. Do pohybů, které já vymyslím, jsou schopni dát duši a srdce. Jejich prožitek je přínosným vkladem pro celou choreografii, jelikož jde o dějovou a emocionální záležitost.

Zaujalo mě, že mluvíte o tom, že tanečníci v ústeckém souboru jsou pokorní, protože i při rozhovoru s paní Pleškovou mi připadalo, že je velmi pokorná a skromná. Je to příznačné pro toto divadlo, pro tento soubor?

Já myslím, že tanečníci všeobecně pokorní jsou, protože za tím vším, co předvedou na jevišti, je taková dřina, takové úsilí, že by to ani jinak nešlo. Nepokorný tanečník nezůstane tanečníkem dlouho.

Jak nahlížíte na zkrácení samostatných celovečerních baletů do dvou krátkých suit? Podařilo se zachovat vše, co tam má být, a bude to pro diváka jednoduše čitelné?

Jsem přesvědčená, že děj je srozumitelný a divák nepotřebuje číst dramatické předlohy baletů, ani program. Je na divákovi, aby si odnesl z představení svůj obraz a vlastní zážitek. Každý si v před-

stavení může najít rozdílnou polohu a pohled na věc. Pro mě byla suita *Peer Gynta* trošku těžší, protože se jedná o osm obrazů ze života Peer Gynta, které jsem chtěla propojit. Věty jsou napsané a poskládané za sebou, jak je do suitu seřadil Grieg. Samozřejmě celovečerní *Peer Gynt* skýtá víc dějovosti, na všechno je více času. Zachycuji vývoj postavy Peer Gynta, jeho charakter a běh života od kluka s maminkou, která ho provází norskou krajinou, přes potkání své milé, ztělesňující čistou lásku. Útek z domoviny, úskalí života, zhýralost, až po jeho smrt. Čistá láska se dnes moc nenosí, ale já ji chtěla zdůraznit. V mém pojetí je převtělená do strážného anděla, který na Gynta čeká, chrání ho a opatruje, bez výčitek, s čistým srdcem.

Ščedrinovo hudební zpracování Bizetovy předlohy je pro baletní ztvárnění nejlepší verzí *Carmen*. Pan dirigent Milan Kaňák se na živě hraného *Peer Gynta* a *Carmen* velmi těšil. Hodně jsme předem komunikovali o nahrávce, na kterou mám začít zkoušet, aby měl balet i orchestr stejný zdroj. Vyplatilo se. Tempa skoro seděla od počátku orchestrálních zkoušek. Oba party hraje orchestr moc hezky a živá hudba tak umocňuje divácký zážitek.

Jak vás napadlo zařadit do *Peer Gynta* novocirkusové prvky, tanečníky na lanech?

Trollové jsou pány kamenů, horští skřítki,



Carmen (Frederika Kvačáková, Róbert Király). Foto Petr Berounský.

což jsem nechtěla dělat v pohybu. Lana mi umožnila symbolicky a trochu netradičně ztvárnit animálnost těchto stvoření. Věta *Jeskyně krále hor* trvá ve suitě pouze dvě a půl minuty. Mým záměrem bylo výrazně ji odlišit, aby diváka upoutala svou jinakostí. Přiznávám ale, že tato věta procházela těžkým hledáním, jelikož jsme byli odkázáni pouze na zkoušky na jevišti. Na sále nám lana nevisí. Technicky to byla na nastudování nejnáročnější věta. Výsledný efekt, kterého jsem chtěla dosáhnout, stál za to.

U *Carmen* je zajímavě řešená scéna. Na tom jste se dohodli se scénografem?

Scénografii dělal výtvarník Josef Jelínek, se kterým se mi výborně spolupracovalo. Diskuze strávené nad pojetím scén

a kostýmů se nám krásně vrátily. Hned zpočátku jsme se shodli, že tyto dva balety budou scénou, kostýmy i pohybovým slovníkem naprosto odlišné. *Peer Gynt* je snový, zasazený do romantické norské krajiny, s projekcí a proměnlivými obrazy jednotlivých vět suity. Na *Carmen* mi nabídl dvě různé varianty. Ihned se mi zalíbila stavba v zadní části jeviště, protože jsem chtěla scénu stabilní, funkční, s možností posunout tanec i do vyššího patra. Scéna je současně aréna, hradby města, náměstí i vězení. Působí dramaticky, ve světlech úžasně plasticky a je podle mě naprosto vyladěná s příběhem Josého a Carmen. Doufám, že představení bude divácky úspěšné a přinese mnoha lidem nevšední kulturní a emocionální zážitek.

MgA. Marika Hanušová

Tanečnice, choreografka, pedagog tance, maminka tří dětí.

Vystudovala magisterský obor choreografie na taneční katedře HAMU. Tančila v Divadle F. X. Šaldy v Liberci, v Pražském komorním baletu Pavla Šmoka, kde byla v letech 1991–1999 sólistkou (tančila v choreografiích Pavla Šmoka, Jiřího Kyliána, Petra Zusky, Petra Tyce, Robertha Northa, Jochena Heckmana ad). V letech 1999–2000 získala angažmá v Ballet Theater v Augsburgu.

Jako choreograf vytvořila mnoho představení, například *Toman a lesní panna*, *Tak dost*, *Klavír a flétna*, celovečerní představení *Po oříšku*, choreografii k operám *Don Giovanni* ve Stavovském divadle a *Hry o Marii* v Severočeském divadle v Ústí n. Labem, černé divadlo *WOW*, choreografii *Vdova* pro Ballet Theater v Augsburgu a *Saturnina* pro Pražský komorní balet. Od roku 2015 spolupracuje s Bohemia Baletem, pro který vytvořila choreografie *Ave Maria* a *Tintin a zlaté střevíce*.

V roce 1997 byla nominována na Cenu Thálie za roli vdovy v *Holoubkovi*. Roku 1998 získala ocenění za nejlepší choreografii *Toman a lesní panna* na hudbu Z. Fibicha a za představení *Tak dost* na hudbu D. Israele na celostátní choreografické soutěži v Olomouci.

Autor: Hana Galiová



13. listopadu 2017

Peer Gynt, Carmen – Baletní suity v Ústí nad Labem



Peer Gynt (Róbert Király a Zuzana Novoborská). Foto Marek Russ.

Marika Hanušová-Blahoutová se navrací na scénu v roli choreografa. Bývalá sólistka Pražského komorního baletu Pavla Šmoka má za sebou velkou řadu krásných rolí a tanečních příležitostí i na zahraničních scénách. Přestože nestudovala žádnou z tanečních konzervatoří (začínala v Liberci u **Františka Pokorného** v jeho Taneční experimentální škole), bylo obdivuhodné, jak rychle se rozvinula její technická úroveň a následné interpretační ryze taneční a výrazové schopnosti. Na HAMU vystudovala obor choreografie u **Pavla Šmoka**, který byl zároveň jejím šéfem. V tomto směru měla velké štěstí, že zažila Mistra v plné tvůrčí kondici. Určitě tedy u ní rozpoznáme jeho výrazové vlivy, u Hanušové převedené spíše do tanečně lyrické roviny.



Carmen (Roberts Skujenieks, Frederika Kvačáková). Foto Petr Berounský.

Tentokrát byla vedením baletu v Ústí nad Labem vyzvána k vytvoření choreografie na hudebně baletní suity: romanticky komponovaného Griegova **Peer Gynta** a hudební úpravy suity **Rodiona Ščedrina** světoznámé opery **Carmen** George Bizeta. Obě témata jsou napsána vynikajícími literáty. *Peer Gynt* Henrika Ibsena patří k vrcholům dramatických děl norské provenience a stále se vrací na jeviště, byť text bývá různě upravován. Již za spisovatelova života a vlastně z jeho popudu vznikla hudební kompozice Edvarda Griega.

Marika Hanušová i tady hudební předlohu poněkud krátí. Nedrží se popisného vyprávění, ale staví dějové taneční výstupy do obrazové roviny. Složitě vztahy poněkud kontroverzní postavy Peera Gynta rozhodně nerozvádí do složité psychologie, jak to bývá v činohře, ale do partnerských duetů s matkou Ase, s dívkou Solveig, nevěstou Ingrid a také s tanečním souborem, který dotváří dílčí životní události. Je překvapivé, že ve výkladu díla choreografka sklouzla až do příliš romantické verze. Tanečnice tančí na špičkách a jejich kostýmy jsou až příliš pohádkové. Hanušové taneční slovník je více neoklasický, když zřejmě vyšla vstříc baletnímu souboru či vedení. Domnívala bych se, že spíše odhalí střídmost, drsnost norského prostředí a komplikovaných vztahů a a životní situace zachytí více realisticky. Ovšem i z trolů vytvořila jen pohádkové postavy. Z kompozice je pak cítit určitá opatrnost v rozvíjení tanečních vazeb a frází, protože choreografka má po dlouhé době před sebou větší ansámbli.



Naopak v baletní suitě **Carmen** je mnohem osobitější i reálnější jak v dramatickém nasazení, tak i v suverénnější stavbě rolí a tanečního rukopisu. Pracuje s dynamickými pohybovými prvky a baletní soubor má i jistou svobodu k dramatictějšímu i radostnému vyjádření geniální hudební předlohy. Přestože autorka nepoužívá žádné konkrétní dupání (*zapateado*) ani typický pohyb paží či tleskání, je dobře patrné, že Marika Hanušová vše velmi dobře zná a ovládá.

Jen do jisté míry zůstávají v andaluském koloritu i kostýmy, drží se také jisté stylizace. Dívky mají jednoduché delší, většinou šedé sukně a zdobené živůtky, Carmen je samozřejmě v červeném. Kostýmy pánů tvoří jednoduché civilní kalhoty a košile, jen někdy přepásané šerpou. Vedle Dona Josého a Escamilia se tu objevuje postava Manžela Carmen. Je tedy jasné, že produkce vychází více z novely Prospera Merimée než z libreta opery, které je poněkud odlišné.

Obě hlavní mužské role Peer Gynta i Josého v Carmen tančí sympatický **Róbert Király**. Roli Solveig ztvárňuje moc pěkně **Annamaria Voltolini** a **Frederika Kvačáková** je suverénní Carmen.

Nové tituly *Peer Gynt* a *Carmen* v čerstvém nastudování budou ale určitě divácky úspěšné. V každém případě jsou pro tanečníky a celý ústecký soubor novým přínosem v několikaleté poněkud tápající dramaturgii.

Psáno z premiéry 3.listopadu 2017, Severočeské divadlo.

Peer Gynt, Carmen

Hudba: Henrik Ibsen, Edvard Grieg, Rodion Ščedrin – Georges Bizet

Koncept a choreografie: Marika Hanušová-Blahoutová

Scéna a kostýmy: Josef Jelínek

Dirigent: Milan Kaňák

Premiéra 3. listopadu 2017

Autor: Marcela Benoniová

14. listopadu 2017

Festival Dance Life! – Nakažlivá taneční euforie



Bollywood dance (Om Dance Academy). Foto Monika Čižmáriková.

Milovníkům tance se po roce opět naskytla jedinečná příležitost seznámit se s ne-
přeberným množstvím tanečních stylů a vyzkoušet si je „na vlastní tělo“ pod jednou
střechou. Dance Life! se konal na brněnském výstavišti letos již pošesté, ve dnech
10.–12. listopadu rozzářil tváře více než dvěma tisícům tanečníků. Před lety začínal
samostatně jako Dance Life Expo, poté se připojil k akci Sport Life a dnes je jednou
z pěti částí festivalu Life!, k němuž postupně přibývaly akce In-Joy Life!, Style Life!
a You2ber Life!. Pestrá programová nabídka zahrnovala velké množství workshopů
a soutěží. Na své si přišli tanečníci hip hopu, house dance, jazzu, bollywood dance,
pole dance, klasického tance a mnoha dalších stylů. Překonán byl i taneční rekord
ve *flash mobu*, kdy se na píseň *Can't Stop the Feeling!* roztančilo neuvěřitelných
2052 tanečníků. Oproti minulým ročníkům se ale dramaturgie festivalu posunula
více k současným tanečním trendům a divadelní tanec spíše upozadila.

Tanečníci v akci – zaplněné sály i pokořený rekord

I letos se uskutečnil všemi velmi očekávaný pokus o překonání rekordu v počtu tan-
čících, který loni čítal na 1577 osob. Hlavními hvězdami, které měly podpořit účast
a přilákat tanečníky, byly modelka **Simona Krainová**, herec **Ondřej Sokol** a mo-
derátor **Leoš Mareš**. Hala pavilonu C se brzy zaplnila velkým počtem odhodlaných
nadšenců. Moderátor setkání **Ondřej Vodný** neustále vyzýval všechny přítomné



*Moderátor Ondřej Vodný
na Flash Mob. Foto
Dance Photo.*

k aktivitě a rozproudil atmosféru nadšení i napjatého očekávání. **Pavla Loučková**, autorka choreografie *flash mobu*, spolu se svou skupinou Magic Free Group mezi tím trénovala s diváky krátkou taneční variaci na skladbu Justina Timberlakea *Can't Stop the Feeling!*. Vzápětí se do haly „vrátila“ Škoda 120, ze které vyskočili hlavní aktéři – Krainová, Sokol a Mareš ve stylových šustákových soupravách. Diváci jejich příchod ocenili bouřlivým potleskem a křikem. Spolu s nimi se ještě několikrát zatančila hromadná choreografie, po níž následovalo očekávané sčítání přítomných. K radosti všech byl rekord překonán téměř o pět set lidí. Akce se letos účastnilo 2052 tančících, jejichž počet se účastníci rozhodli v příštím roce opět navýšit.

V rámci festivalu proběhlo mnoho tanečních dílen, umělecký tanec nevyjímaje. Workshop *Contemporary* vedl sólista baletu Národního divadla v Brně **Martin Svobodník**, který se akce účastnil již potřetí. I přes různou technickou úroveň tanečníků byl spokojen a ocenil i atmosféru a velikost akce. **Jana Ryšlavá**, která již tradičně vedla *Contemporary partnering*, nám prozradila: „*Studenti byli příjemní, lekce je bavila a hledali nové možnosti pohybu. Festivalu se kromě jednoho ročníku pravidelně účastním a vidím změnu ve větším podílu hip hopu a street dance, přibýlo několik nových stylů, které se zde v prvních ročnících neprezentovaly. Může to být dobré proto, že se žánry potkávají a propojují, ale v podstatě ubývá baletu, současného a moderního tance.*“

Lekci jazzu a techniky Lestera Hortona vedl pedagog ateliéru muzikálového herectví divadelní fakulty Janáčkovy akademie v Brně **David Strnad**. Pro něj festival znamená „*setkání s lidmi, se kterými bych se normálně nesetkal, tedy přijdou i ti, kteří mě nikdy neviděli a neslyšeli o mně. A třeba se dostanou k věcem, ke kterým by se nikdy nedostali. Možná je to nějakým způsobem osloví a tím pádem se budou věnovat tomu, co já miluji celý život – a to je tanec. Škála tanečníků je zde trochu jiná než moje cílová skupina, ale jsem rád, že sál je plný. Atmosféru úplně neprožívám, protože je tady hodně hlučných věcí, ale já už jsem starší generace. Trochu mě mrzí, že už zde není Theatre Stage, kde byla hudba i pohyb mého srdce. Dnes je festival více orientovaný na modernější žánry, krátkodobé módní záležitosti nebo hip hop, což neodsuzuji, jen to není šálek mého čaje.*“ Lekci *Contemporary jazz* vedl již tradičně **Tomáš Kuťák** z Evil dancers, lekci klasického tance zas **Béla Kéri Nagy** z Jihočeského divadla.



Batuco a Faly Faye. Foto Monika Čižmáriková

Tanec ze všech koutů v podání škol i souborů

Na Expo Stage v pavilonu E po celou sobotu probíhala prezentace tanečních škol, lektorů a vystavovatelů. Návštěvníci mohli zhlédnout ukázky street dance, Bollywood dance, salsy a mnoha dalších. Profesionální taneční instituci zastupovala Taneční konzervatoř Brno, kterou krátce představila **Jarmila Vondrová**. Po prezentaci následovala čtyři krátká vystoupení studentů – mladička **Tereza Kučerová** předvedla vlastní choreografii *Nádech*, v níž prokázala svou přirozenou tanečnost a nezpochybnitelné pohybové dispozice. Další dvě posluchačky konzervatoře zatančily ukázkou z baletu *Koníček hrbáček* a současný pohybový slovník se objevil v sólu **Ondřeje Knápka** na píseň *Dancing on My Own*. Posledním číslem byl úryvek z baletu *Talisman* v podání studentky **Laury Brázdové**.

Na pódiu Expo Stage následně vystoupil ředitel baletu brněnského Národního divadla **Mário Radačovský**, aby přítomné nalákal na blížící se premiéru a následné reprízy titulu **West Side Story**. Premiéra se uskuteční 25. listopadu 2017 netradičně na brněnském výstavišti v pavilonu P, a to z důvodu probíhající rekonstrukce Janáčkova divadla.

V úvodu večerní *Art Show* předvedli tanečníci skupiny Radost&Impuls Bohumín choreografii *I moře má své břehy*, ve které pohybově znázorňovali rozbouřené vlny i klidné mořské hladiny. Africkými rytmy a tanci rozproudila diváky skupina Batuco a senegalský bubeník Faly Faye. Brněnská Taneční škola Danza vystoupila s *Famous of 2017*, v níž se představili tanečníci od 11 do 70 let. Skupina Moving Souls přijela z Bratislavy s pohybově stylizovanou a nápaditou kompozicí *Animalistic* od Viky Kozákové. Na festivalu nechyběli ani novozélandští Maorové, kteří tancem doprovodili nejen své tradiční písně, ale zazpívali i českou státní hymnu. Téma pěti



Animalistic (Moving Souls). Foto Monika Čižmáriková.

lidí, kteří se ocitli ve stejný čas na stejném místě, si jako námět vybrala Zuzana Dobešová pro své dílo *The Blame Game*, jehož část mohli v podání Contemporary Theatre vidět i návštěvníci festivalu.

Blok čísel v podání Taneční konzervatoře Brno uvedla velkolepá choreografie s názvem *Entrée* v podání studentů druhého až osmého ročníku, celkem se v ní objevilo 64 tanečníků. Ukázka konzervatoře pokračovala moderní choreografií Markéty Habalové s názvem *Mája* v podání Roberta Kocha a taneční kompozicí Jana Fouska s názvem *Way to the freedom*, kterou zatančila talentovaná studentka Táňa Palichová. Pražský komorní balet předvedl nové dílo choreografky Martiny Hajduly Lacové s názvem *Metamorphic*. Následoval křehký duet *Continuum*, jehož autorem byl Uladimir Ivanou, tentokrát v podání tanečníků Národního divadla v Brně. Na závěr vystoupili Lukáš Bezděk (Art 4 People) s nápaditou choreografií s velkým kruhem *Cyr wheel*, dále Zuzana Fialová ze Scholy Artist s *Aerial hoop* a celý blok uzavírala světelná show *Laminatin* autorů Jana Hermana a Moniky Válkové z uskupení Pyroterra.

Soudě podle řady nadšených výkřiků a potlesku rozléhajících se pavilony brněnského výstaviště, sklídl pestrý sobotní program nepochybně úspěch. I přes nižší počet vystoupení, na kterých se dříve představovaly taneční konzervatoře, baletní soubory i skupiny současného a moderního tance napříč republikou, nabídl festival Life! jedinečnou možnost spatřit široké spektrum především současných tanečních žánrů a stylů.

Psáno z festivalu Dance Life!, 11. listopadu 2017, Výstaviště Brno.

Autor: Monika Čižmáriková, Natálie Nečasová, Sylva Tománková

15. listopadu 2017

Zkročení zlé ženy – Povedený baletní Shakespeare v Olomouci



Zkročení zlé ženy (Emily-Joy Smith, Paul Olivier), Foto Aleš Kočib

Nemnoho dramatiků dosáhlo u choreografů takové obliby jako **William Shakespeare** (1564–1616), jehož taneční adaptace se pravidelně objevují na repertoáru baletních souborů po celém světě. Převést příběh vystavěný na verbálním projevu do srozumitelného pohybového tvaru vyžaduje značný choreografický i vypravěčský talent. V průběhu transformace dramatického textu pro potřeby tanečního divadla často dochází k zásahům do původního příběhu, kdy se eliminují jeho vedlejší linky. Cit pro zacházení s dramatickou situací a případná přítomnost dramaturga jsou pro tento proces nezbytné.

V Olomouci se tento postup nepochybně podařil. **Robert Balogh**, vedoucí baletního souboru Moravského divadla Olomouc, spolu s dramaturgem **Tomášem Lehotským** literární předlohu značně seškrtili, redukovali počet postav i scén. Drželi se základní linie příběhu o dceři bohatého měšťana z Padovy, která se z nezkrotné dívky promění v milující ženu. Oproti nedávné adaptaci choreografa **Jeana-Christopha Maillota** se tak v Olomouci nepokoušeli o žádný nový výklad nebo aktualizaci a komedii tradičně zasadili do kulís renesanční Itálie.

Balogh se v posledních letech k Shakespearovi opakovaně vracel (*Othello*, 2017, *Romeo a Julie*, 2014, *Macbeth*, 2009). V nové sezoně se rozhodl tragický trojlístek rozšířit o Shakespearův komediální titul, pro který vybral skladby Angličana **Edwarda Elgara** (1857–1934). Asi nejznámější verzi baletu *Zkročení zlé ženy* vytvořil v roce 1969 pro stuttgartský baletní soubor **John Cranko** na hudbu **Domenica Scarlatiho** v hudební úpravě **Kurta-Heinze Stolze**, úspěšně uvedenou i v Národním divadle v Praze v roce 2003.

Solidní taneční výkony

Tanečníci při druhé premiéře (4. listopadu 2017) rozhodně nezklamali. Kateřinu ztvárnila na první pohled éterická blondýnka **Emily-Joy Smith**, která i přes svůj křehký zjev v roli neurvalé hrubiánky zcela obstála. Do komplikovaných párových zvedaček se vrhala se vši vervou a svému horkokrevnému Petrucciovovi se nehodlala vzdát jen tak lehce. V jejím prvotním pohybovém projevu se opakovaly nášlapy přes paty, flexovaná chodidla (pracoval s nimi už Cranko) nebo široké druhé pozice s otevřenými pažemi vyvěrající z jejího naturelu. Spolu s vývojem postavy od výbušné dračice po oddanou manželku se ostré linie ženských pohybů zjemnily. Energický Petruccio v podání **Paula Olivera**, který se rozhodl učinit z Kateřiny svou ženu za každou cenu, s ní zpočátku manipuloval jako s loutkou (hýbal s její hlavou i při souhlasu k sňatku). Snažil se přetrumfnout její neurvalý způsob vystupování, a tím se zároveň přiměl ke změně vlastního chování a přístupu k životu.



Zkrocení zlé ženy (Emily-Joy Smith, Paul Olivier), Foto Aleš Kočib

Z výtvarného hlediska využil kostýmní návrhář **Roman Šolc** symboliku barev a ústřední pár zahalil do plamenné červeno-vínové. Zcela opačně vystupovala její sestra Bianca (**Ana Gómez Salamanca**) a její milý Lucentio (**Benjamin Cook**), kteří byli sladění do klidnějších modrých odstínů. Oproti páru Kateřina-Petruccio ovšem působili méně jistým dojmem, což mohlo být zapříčiněno premiérovou atmosférou. Biančiny nápadníky Gremia (**Antonín Blahuta**) a Hortensia (**Michal Priessnitz**) choreograf pojal coby zženštilé šlechtice, které zajímá především vlastní zevnějšek, a svému záměru přizpůsobil i jejich pohybové výrazivo založené na pitvorných gestech.

Tradiční baletní scénografie zásadně nepřekvapila. Zcela zbytečné je lpění na umělých koních používaných při příchodu nebo odchodu Petruccia na scénu, uvážíme-li, že pro posun děje jsou marginální. I přesto nabídl olomoucký balet řemeslně zvládnutou práci opřenou o solidní taneční i herecké výkony, za které se interpretům dostalo nadšeného potlesku vestoje.

Psáno z druhé premiéry, 4. listopadu 2017, Moravské divadlo Olomouc.



Zkrocení zlé ženy (Emily-Joy Smith, Paul Olivier), Foto Aleš Kočib

Zkrocení zlé ženy

Choreografie a režie: Robert Balogh

Asistent choreografie: Dana Krajevskaja, Elena Iliina

Dramaturgie: Tomáš Lehotský

Hudba: výběr z děl Edwarda Elgara

Výběr hudby: Robert Balogh, Tomáš Lehotský

Libreto: Robert Balogh podle Williama Shakespeara

Hudební nastudování: Petr Šumník

Dirigent: Petr Šumník, Tomáš Hanák

Scéna: Eduard Přikryl

Kostýmy: Roman Šolc

Premiéry: 3. a 4. listopadu 2017

Autor: Natálie Nečasová

16. listopadu 2017

Ve jménu KAR – Nejapné pocity smutečních hostí

Markéta Jandová je nezařaditelný solitér naší současné taneční scény; vrozená melancholie ji sbližuje s jiným solitérem naší scény – Janem Komárkem. Pro oba platí, že rubem každé melancholie je ironie. Proto je její kar, tedy smuteční hostina, která měla právě premiéru v nabitě Hale Alta, představením melancholicko-ironickým. Odehrálo se v náladě jaksi bytostně středoevropské, bytostně rakousko-uherské (a ve fracích).

Samo tělo choreografie je vytvářeno ve (fyzicky) těsné taneční spolupráci s partnerkou na scéně **Jitkou Tůmovou**. Pohybovému stylu se choreografka učila nejen v kontaktní improvizaci, ale dost i od Chaplina. Tanečnice částečně popřely ve svém těle ženskost, oblékly si fraky, ale nestaly se proto muži, zůstaly ambivalentními smu-

tečními hosty, koupajícími se v trapných pocitech – neboť projevy smutku nemají v naší kultuře oporu ve spolehlivém scénáři. Představení **Ve jménu KAR** bychom mohli nazvat taneční etudou trapně smutných prožitků o pohřbu ve střední Evropě.

Jediným scénografickým objektem na čisté scéně je stůl s bílým ubrusem, již značně oschlou kyticí ve váze a pohoštěním. Jandová jako eskamotér nad ním brzy po začátku z hlubin svého fraku vykouzlí dvě vinné sklenky, snad mají přinést úlevu, a v závěru, zdá se, i přinesou.

Do scénického obrazu vstupuje i na scéně viditelný a hudebně přítomný tvůrce hudby a hráč na akordeon **Aliaksandr Yasinski**; už svými bílými vlasy vyhovuje elegantnímu černobílému konceptu výtvarnice kostýmů Kateřiny Jirmanové Soukupové. Střídání černé a bílé barvy akcentuje pohybové detaily – třeba bílé ponožky k frakům a bytelným, lesklým pánským polobotkám přitahují pozornost k práci nohou. Péče věnovaná detailu je ostatně pro celé představení charakteristická. Možná až fetišistická.

Vždyť fetiše po mrtvých k pohřebním slavnostem také patří. Pohřební hosté v zastoupení dvou tanečnic ztvárňují civilizační rozpaky nad faktem smrti a špatné vyrovnávání se pozůstalých a účastníků pohřbů s moderní neexistencí jasného scénáře



Ve jménu KAR (Markéta Jandová a Jitka Tůmová). Foto Michal Hančovský.



Ve jměnu KAR (Markéta Jandová a Jitka Tůmová). Foto Michal Hančovský.

pohřebního obřadu či rituálu. Nezapné fyzické pocity, které přepadají lidské bytosti tváří v tvář smrti blízkého, ruší pravost a ušlechtilost zármutku, znemožňují dát smutku autentický a zároveň i socializovaný průchod. Tanečnice tyto – více trapné než tragické – pocity přenášejí do svého tělesného, tanečního výrazu, vidíme, jak jejich těla trpí, jak se po celé představení, celým tancem, snaží z nich vysvléknout. Srdcervoucí tóny akordeonu nám napoví, kdybychom se v svých pocitech ztratili.

V rámci tohoto vysvlékání se z tělesné trapnosti tanečnice k sobě fyzicky utíkají; v těchto útěcích není nic plačtivého, vše zůstává v čistě fyzické rovině. Tanečnice nám v těchto pohybových etudách také sdělují, že ani ve chvílích smutku a smutečního souznění nevyvanou zcela antagonistické pocity mezi dvěma blízkými lidmi, nezmizí jejich drobné hry dominance a submisivity. V tomto představení se nelže. Závěr tanečně-rituálního představení vyzní nicméně jako rozhršení. V diváckém dojmu však přetrvává především čistý choreografický, scénogra-

fický a hudební koncept a bytostná, tichá ironická melancholie Jandové.

(Přesvědčivé a uvěřitelné představení se zadrhne jen v neústrojném a zbytečném okamžiku filmového promítání. Film v tomto fyzickém představení ruší styl, aniž rozhojňuje *message*.)

Post scriptum: Osudová tvář tanečnice Markéty Jandové ve mně evokuje vzpomínku na poezii zapomenuté básnířky Irmu Geisslové.

Psáno z premiéry 11. listopadu 2017, Studio Alta.

Ve jměnu KAR

Koncept: Markéta Jandová

Choreografie: Markéta Jandová a Jitka Tůmová

Hudba: Aliaksandr Yasinsky

Interpretace: Markéta Jandová a Jitka Tůmová

Kostýmy: Kateřina Jirmanová Soukupová

Světelný design: Jan Hugo Hejzlar

Premiéra: 11. listopadu 2017

Autor: Nina Vangeli



17. listopadu 2017

Filip Veverka: „Stavět choreografii je jeden velký zážitek.“



*Manon - zkouška (Filip Veverka, Kryštof Šimek).
Foto Irena Štěrbová.*

Filip Veverka tančil hlavní role ve známých klasických a neoklasických baletech i moderních choreografiích. Svou taneční kariéru začínal v ND Praha, poté působil v několika zahraničních souborech, nejprve v Tulsa Ballet v Oklahomě, pak v baletním souboru Deutsche Oper am Rhein v Düsseldorfu, kde prošel celým repertoárem šéfa baletu Youriho Vămose. Tančil také ve Švédském královském baletu. Po získání řady zkušeností v cizině zakotvil v České republice a tančil na našich prvních scénách – v Praze, Brně a Ostravě. Kvůli zdravotním potížím začal před několika lety pracovat jako asistent choreografie v regionálních baletních souborech. Nyní dokončil choreografii k baletu **Manon**, který bude mít premiéru v Divadle J. K. Tyla v Plzni. Jeho spolupráci s plzeňským souborem a choreografickou koncepcí nového baletu přibližuje následující rozhovor.

V Divadle J. K. Tyla jste hostoval po konzervatoři, jaký je návrat po dvaceti letech?

Dělal jsem v Plzni hlavní roli Alberta v *Giselle*, Basila v *Donu Quijotovi* a Armanda v *Dámě s kaméliemi*, byla to obohacující spolupráce s tehdejším šéfem baletu Pavlem Ďumbalou. V Plzni jsem hostoval, naučil se spoustu věcí a chovali se tady ke mně pěkně. Je to příjemný pocit vracet se na místo činu.

V čem je soubor baletu nyní jiný?

Všeobecně je v souboru mnohem více zahraničních tanečníků. Jsem moc rád,

že mi šéf baletu v Plzni Jirka Pokorný tuhle nabídku dal a doufám, že ho nezklamu. Atmosféra v souboru je výborná. Práce je velmi milá a nemohu si stěžovat. Premiéra *Manon* se uskuteční v historické budově divadla, jsem rád, lépe se tam hodí. Navíc jsem v tomto divadle měl před dvaceti lety svoji první velkou premiéru *Giselle*.

Nyní je vaše pozice úplně jiná – nejste tanečník, ale choreograf – jak se v této roli cítíte?

Překvapilo mě, jak mě to dokáže naplňovat – vymýšlet příběh a choreografii, je



Filip Veverka jako Albert v brněnské Giselle. Foto soukromý archiv.

to skoro rébus. Člověk si sedne a začne studovat materiály, pak přichází nápady. Stavět choreografii je jeden velký zážitek.

Vycházel jste z nějaké předlohy?

Vycházel jsem původního příběhu, z nesmrtelné novely Abbé Prévosta a z dramatu Vítězslava Nezvala, ale nechtěl jsem se inspirovat a ovlivnit jinými baletními předlohami. Vybral jsem si klasickou hudbu skladatele Alexandra Konstantinoviče Glazunova. Do té jsem se snažil napasovat příběh, protože mě oslovila nejvíc. I když bych rád experimentoval, snažím se především odvyprávět příběh a držím klasickou dějovou linii. Jirka Pokorný mě požádal, aby choreografie byla v neoklasickém stylu, na způsob Williama Forsytha. Musel však počítat s tím, že to bude moje verze a zároveň prvotina. Riskoval se mnou, protože za mnou nic není.

Stavěl jste tedy balet souboru přímo na míru?

Když jsem choreografii vymýšlel, plzeňský soubor jsem ještě neznal. Většinou jsem ji vytvářel podle svých představ. Do svých fantazií jsem si pak vybral členy souboru, kteří se do mého konceptu hodili, a to s ohledem na jejich typy a uměleckou vizáž. Každý tanečník je je-

dinečný, máme tři obsazení Manon, každá z nich je úplně jiná a každá je dobrá v něčem jiném.

Necháváte tanečníkům volnost v pojetí jejich role, nebo po nich přesně vyžadujete svou představu?

Pokud to nesejde s mojí představou, tak jsem diktátor. Jsem choreograf a režisér baletu a jsem pod ním podepsaný. To neznamena, že moje představa není otevřená, každému sluší něco jiného. Není to pouze jedna linka, je to dálnice. V některých scénách je šestiproudá, v jiných jednoproudá. Když tanečníci překročí krajnice, pak dávám pokuty. Znamená to, že vyžaduji svůj koncept role.

Jak byste charakterizoval svůj choreografický styl? Vycházíte ze svého vzoru Youriho Vàmose?

To budou muset posoudit diváci a kritici, jestli jsem jím ovlivněn. Pokud se pouštím do tvoření choreografie na sále, začnu se pohybovat podle toho, co znám, tělo má svalovou paměť. Člověk si hledá vlastní styl, na začátku se neubrání, že ho ovlivňují choreografové z jeho taneční kariéry. Proto jsem se snažil choreografii vymýšlet doma na sofa, aby se rozběhla moje fantazie. Dá se říci, že 60 procent choreografie vzniklo z mého konceptu v hlavě a zbytek na sále.



Jak jste spokojený s prací souboru?

Nemůžu si stěžovat, se souborem se pracuje příjemně. Soubor má 40 lidí, vystupují v něm skoro všichni. Balet obsahuje řadu sborových scén – mladí před hospodou, dívky ve vězení, plesovou scénu i seminář studentů teologie.

Chtěl bych mít s tanečnicí víc zkoušek, ale jejich program je hodně náročný a mají extrémně nabitý program, kromě baletních představení účinkují také v operetách a operách.

Proč jste si vybral právě hudbu Glazunova?

Přemýšlel jsem o úpravě Massenetovy opery, ale připadá mi, že je na ní velmi znát, že hudba vznikla pro operu. Oslovilo mě Glazunovo dílo, vybral jsem si ze 110 opusů, například *Koncert pro saxofon*, *Finskou fantazii* a *Elegii*. Jsou to krásné skladby. Potřebuji slyšet v hudbě dialog a ten se podle mě u Glazunova nachází. Při poslechu si představuji, jak se odehrává děj na jevišti. Jeho hudba

je nedoceněná, líbí se mi, že není tak oposlouchaná.

V čem spočívá hudební aranžmá švédského hudebníka Torbjörna Helandera?

Torbjörn seskládal přechody k vybraným skladbám tak, aby na sebe navazovaly. Například skladbu pro piano upravil pro orchestr. Kromě přechodů rozepsal, upravil kompozice a předal je dirigentovi. Dirigent mi řekl, že je rád, že jsem si vybral Glazunova, ale pro orchestr je těžký. Snaží se, aby ho orchestr zahrál co nejlépe, naše spolupráce je zatím ideální.

Asistentkou choreografie je vaše životní partnerka Miho Ogimoto, jak se vám spolupracuje? Nelezete si na nervy?

Miho se hodně podílela na choreografii, spoluvytvářela se mnou některé scény. Všechno řešíme dohromady jak režijně, tak choreograficky. Brzdí mě a nastavuje mi zrcadlo. Běžně se doma kvůli tomu hádáme, ale je to pouze věcná diskuze,

Manon - zkouška (Joshua Lee, Carolina Cortesi). Foto Irena Štěrbová.





Manon - zkouška (Filip Veverka, Joshua Lee, Carolina Cortesi). Foto Irena Štěrbová.

vše probereme a jedeme dál. Pak přemýšlím a vytvářím nové prvky.

Asistentkou je také Zuzana Hradilová. Pomáhá mi, když zkoušíme s tanečníky a dáváme jim připomínky. Jsme naladěni na stejnou notu.

Premiéra se blíží, jak probíhají zkoušky na jevišti?

Už máme všechno po kupě, konají se hlavní zkoušky v kostýmech a s nasvícením. Mám vybrané i první obsazení na premiéru.

Chtěl byste v kariéře choreografa

pokračovat dál? Je to vaše cesta, kterou byste se chtěl ubírat?

Ano, určitě v tom chci pokračovat.

Co máte v plánu po premiéře?

Nemám žádné angažmá, těším se, že mě po premiéře nic nečeká, že budu ležet na sofa. Budu vylepšovat svoje představy a zdokonalovat choreografický slovník. Budu přemýšlet nad tím, jak udělat z dálnice jednokolejku, aby moje představa byla precizní. Doufám, že budu mít na vymýšlení nových nápadů pohodlné sofa.

Filip Veverka (nar. 1978)

Absolvent taneční konzervatoře v Brně. Po ukončení studií získal angažmá v Národním divadle v Praze, kde měl během sedmi let možnost pracovat jako sólista s choreografy Jiřím Kyliánem, Jurijem Grigorovičem nebo Borisem Bregvadzem. Za roli Petruccia v Crankově *Zkrocení zlé ženy* získal Cenu Thálie. Hostoval v divadle J. K. Tyla v Plzni a v Národním divadle v Brně. V roce 2003 odešel na dvě sezony do Tulsa Ballet v americké Oklahomě. Pak působil jako sólista Deutsche Oper am Rhein v Düsseldorfu, kde tančil především v choreografiích Youriho Vămose. K jeho stěžejním rolím se řadí například Romeo v *Romeovi a Julii*, Demetrius ve *Snu noci svatojánské*, Princ v *Louskáčkovi* a ve *Spící krasavici*, titulní hrdinové v baletech *Spartakus* a *Julien Sorel* (adaptace Stendhalova románu *Červený a černý*). V sezoně 2009/10 byl členem Švédského královského baletu ve Stockholmu. Ve Státní opeře Praha hostoval v minulých letech v roli Prince v Čajkovského *Labutím jezeře* a 23. ledna 2010 nadchl premiérové publikum ztvárněním role Neznámého v baletu *Spící krasavice – poslední dcera cara*. V sezoně 2010/11 krátce působil ve Státní Opeře Praha. Až do roku 2015 měl sólovou smlouvu v Národním divadle Brno a působil jako host v ND v Praze a Staatstheater Karlsruhe. V posledních letech působil jako asistent choreografie v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě, v Divadle F. X. Šaldy v Liberci a nyní pracuje jako choreograf v Divadle J. K. Tyla v Plzni.

Autor: Lenka Trubačová

18. listopadu 2017

Petrolejové lampy – Obrazy z Jilemnice



Petrolejové lampy – Obrazy z Jilemnice (soubor baletu DFXS). Foto Petr Jedinák.

Liberecký balet patří k těm uskupením, které se snaží jít originální cestou. Přitom jde o soubor miniaturní, soubor nesourodý, zato viditelně motivovaný. Oproti jiným baletům v republice má velmi omezené možnosti práce s živým orchestrem. Právě s těmito omezeními (ale i přednostmi) zde už sedmým rokem pracuje umělecká šéfka **Alena Pešková** a využívá je k zajímavé dramaturgii. Pochopitelně se nepokouší o velkou klasiku nebo neoklasiku, a pokud po takovém titulu sáhne (*Louskáček, Spící krasavice, Popelka, Romeo a Julie*), jde zpravidla o radikální úpravu, kde se redukuje nejen obsazení, ale i technické nároky. Libereckému divadlu je mnohem vlastnější cesta autorského tanečního divadla, kde se pracuje s tanečníky jako zajímavými individualitami. A pak je pro libereckou dramaturgii charakteristická ještě jedna věc: občas zde vznikají tituly, které se vážou k libereckému divadlu, městu nebo kraji. Z tohoto rodu bylo *Café Reichenberg, Gustav Klimt, Harald – hvězda se vrací!* nebo *Ota – Pavel – Raška*. Do stejného proudu zapadá premiéra **Petrolejových lamp** situovaná do Jilemnice v Libereckém kraji. K vytvoření původního baletu podle předlohy Jaroslava Havlíčka (mimořádně jde o první baletní zpracování tématu) byl osloven **Libor Vaculík** – autorita epického tanečního divadla.

Příběh méně atraktivní dívky, která v touze po založení rodiny spojí svůj osobní život s flákačem, jehož někdejší zhýralý život si vybírá daň v podobě degenerující pohlavní choroby, je poslední dobou v českém divadle populární. V uplynulých třinácti letech se nejčastěji dostal na jeviště v dramatině **Martina Velíška** a **Ivana Rajmonta** (v hradeckém Klicperově divadle, Divadle Na Jezerce, Jihočeském divadle a ostravském Divadle Petra Bezruče). Svérázné pojetí nabídl před devíti lety v Pražském komorním divadle **David Jařab**, který příběh ohlodal na kost a vyprávěl jej retrospektivně. Velmi silná byla zatím poslední činoherní adaptace, kterou před více než rokem připravil pro Národní divadlo Brno režisér **Martin Glaser**. *Petrolejové lampy* nabízejí mimořádné herecké příležitosti, ostatně v ústřední dvojici Štěpka–Pavel se setkali například Barbora Hrzánová s Radkem Holubem (Divadlo



*Petrolejové lampy
– Obrazy z Jilemnice
(Rory Ferguson, David
Pešek Dvořák). Foto
Petr Jedinák.*

Na Jezerce), Ivana Uhlířová s Karlem Rodenem (Pražské komorní divadlo) nebo naposledy v Brně skvělí Hana Briešťanská a Martin Siničák.

Základní dojem z Vaculíkovy taneční inscenace by se dal shrnout výrazem „dobře zvládnuté řemeslo“. Je v ní patrná nemalá příprava i zručný vypravěčský jazyk, přesto by se leccos mohlo více dotáhnout. Příběh je vyprávěn přehledně, až popisně, a oč více jednají postavy výraznými gesty, o to méně dostávají ryze taneční, pohybově vynalézavé příležitosti. Více než tancem se vypráví mimohrou.

Libor Vaculík si z předlohy vzal hlavní nosná témata a motivy. Vypráví nejen příběh o složitém vztahu, ale v detailech si všímá několika dobových odkazů. Petrolejové lampy symbolizující odcházející dobu se objevují jako rekvizity a jsou i součástí celého scénického řešení, když se jejich nažloutlé světlo občas mihotá nad hlavami aktérů. Se starým a upjatým (v morálce a vztazích na maloměstě) kontrastuje nejen postava emancipované Štěpky, ale i symboly nové éry (příjezd vlaku, žárovka rozsvícená elektřinou). Balet je zasazen do místa a doby názorně. Objeví se nápis odkazující na jilemnické nádraží, čas je vymezen vítáním roku 1900 a doléhajícími prvními výstřely první světové války. Choreograf pracuje systémem izolovaných výstupů, které se střídají v rychlém, až filmovém sledu. Celý divadelní mechanismus musí pracovat jako dobře promazaný stroj. Nešetří se jevištní technici, kteří neustále manipulují s velkými kusy scénografie. Tanečníci musí bleskurychle měnit kostýmy, pózy, nálady. Do jednotlivých obrazů divák často vstupuje jakoby v jejich průběhu. První tóny hudby navodí atmosféru scény, která je sice strnulá, ale už je v ní často zachycena akce (nakláněná židle, roztáčené pivo apod.). Závěr každé scény pak končí pointou.

Příběh *Petrolejových lamp* je inspirující postupnou gradací fyzického a duševního chátrání protagonisty Pavla i proměňujícího se životního postoje Štěpky, která se z městské slečny mění v pracovitou venkovskou selku a oddanou manželku ve všem dobrém a hlavně zlém.

Umění baletu nesvědčí odbočky a epizody. To se ukazuje v *Petrolejových lampách*, kde některé scény nejsou zásadní pro sledování linie příběhu a i vzhledem k délce inscenace a udržení jejího tempa by se taneční vyprávění bez nich obešlo. Patřila mezi ně scéna, kdy Štěpka přesvědčuje Pavlova bratra, aby podepsal správcov-



Petrolejové lampy
– Obrazy z Jilemnice
(Annabel Pearce,
Alexey Yurakov).
Foto Petr Jedinák.

ství gruntu, nebo výstup, kdy Štěpka přichází za matkou a předstírá těhotenství. Naopak funkční je tragikomický výjev s mrtvým stavitelem Kiliánem, v němž duševně strádající Pavel vidí předtuchu blížící se smrti. Vaculík – jak je u něj obvyklé – pracuje s výraznými gesty a symbolickými rekvizitami (kolébka naznačující touhu Štěpky po dítěti). Ostatně dítě je jakýmsi příznačným motivem inscenace. Opakovaně, když je přítomna smrt, vstupuje na scénu holčička. V samém závěru inscenace odchází se Štěpkou. Je to odkaz na bezvýchodnost života Štěpky, nebo naděje, že s Pavlovým bratrem Janem ještě může začít nový život a založit vytouženou rodinu?

Libor Vaculík pro svou inscenaci zvolil hudbu **Leoše Janáčka**, převážně nejznámější motivy z *Její pastorkyně*, *Sinfonietty*, *Tarase Bulby*, případně klavírní skladby *V mlhách*. A právě v této volbě, byť hudební režisér **Petr Malásek** zahradil švy mezi nesourodými skladbami, tkví jedno z největších úskalí *Petrolejových lamp*. Známé obsahy a inspirace skladeb nekorespondují s děním na jevišti. I když operní hudba zní bez zpívaného textu, nedaří se oprostit mysl od původních replik. Tím vyvstává rozpor mezi původním kontextem a novým využitím skladby, a to i když atmosféra a základní situace je obdobná (frajerská scéna v hospodě). Často se pracuje se známým motivem ze skladby *V mlhách*, který se vrací zejména při předělech scén a pomáhá při rytmitizaci inscenace. Škoda že se s výraznými janáčkovskými motivy takto nepracuje důsledněji.

Kostýmy v dobovém duchu navrhl Vaculíkův dlouholetý spolupracovník **Roman Šolc**. Oproti tomu návrh scény byl svěřen mladému výtvarníkovi **Radku Honcovi**. Honc se musel vypořádat s nutností velké mobility scénických objektů. Tím hlavním je jakýsi pavilon, kam je postupně situován výčep zahradní restaurace, kaple nebo altánek. Jinak scénu tvoří převážně jednoduchý mobiliář (stoly, židle, případně lůžko), který dlouho plní své základní a obvyklé funkce. Při útěku Pavla do exteriéru nad propastí se však židle a stoly stávají symbolickými znaky – herecká akce je proměňuje v útesy, průrvy a vůbec náročný horský terén. U Vaculíka oblíbené zdůrazňování emocí barvou světla je řešeno různě se zbarvujícími průzory v pozadí. V inscenaci jsou dobře načrtnuty výrazné charaktery postav. V Liberci to platí především o ústřední dvojici Štěpka–Pavel, do níž obsadil herecky výrazné **Veroniku Šlapanskou** a **Roryho Fergusona**. Šlapanská pojímá obrýlenou Štěpku jako sleč-

nu trpitelsky přijímající svůj osud. Snáší posměch i urážky s tichou bolestí ve tváři, odhodlaně se snaží po boku manžela zachovat zdání důstojnosti. Divák jí věří citová hnutí, ať už je zamilovaná nebo jen empatická k trpícím ve svém okolí. Ferguson je výrazný protipól. Od začátku staví propuštěného důstojníka Pavla jako energického macha s furiantskými gesty a sebevědomou mimikou. Degradace Pavlovy osobnosti ve druhé polovině baletu může být příležitostí pro psychologické propracování stejně jako nebezpečím, kdy se interpretova přehnaná herecká snaha může dostat až za práh směšnosti. Ferguson dlouho nachází pravou míru: jeho Pavel je stále agresivnější k svému okolí, chůze je deformovanější; násilnickou nabubřelost u něj střídají pocity sklíčenosti. Na samou hranu zdravé míry se dostávají oba protagonisté až při závěrečném duetu, kdy zjevně v choreografických intencích se vši silou „křičí“ své emoce – převracejí nábytek, a dokonce hlasitě vzdychají.

Zajímavou postavou je služebná Karla v podání subtilní **Annabel Pearce**. Trpitelsky – a oproti Štěpce v jakési tiché rezignaci – dlouho snáší všechna příkoří. Z ostatních postav zaujme **Alois Trakl** v jelimánkovském pojetí Josepha Edyho, poněkud hromotlucky Jan Malina mladší tančený **Macbethem Kaněrou** nebo důstojná figura stavitele Kiliána, kterou ztvárnil **David Pešek Dvořák**. Ostatní postavy zůstaly bez výrazné charakteristiky, nicméně bylo potěšující vidět na jevišti 27 účinkujících, což je téměř dvojnásobek kompletního libereckého baletního souboru.

Liberecké *Petrolejové lampy* s příznačným podtitulem *Obrazy z Jilemnice* jsou standardní, zručně připravenou inscenací, v níž však tentokrát nabízí Vaculík jen málo choreograficky vynalézavého tance.

A na závěr poznámku: při premiéře bylo v hledišti poměrně hodně neobsazených míst. Snad to není důsledek označení, které divadlo u inscenace uvádí, totiž že jde o dílo pro náročného diváka. Nemyslím si to. Naopak: takovéto taneční divadlo je divácky velmi vstřícné.

Psáno z premiéry 10. listopadu 2017, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec.

Petrolejové lampy

Libreto, režie a choreografie: Libor Vaculík

Hudební režie: Petr Malásek

Scéna: Radek Honc

Světelná koncepce: Libor Vaculík

Kostýmy: Roman Šolc

Asistent režie: Vlasta Vindušková

Asistent choreografie: Anna Ščekaleva, Zuzana Susová

Premiéra: 10. listopadu 2017

Autor: Roman Vašek



Petrolejové lampy – Obrazy z Jilemnice (Veronika Šlapanská). Foto Petr Jedinák.

19. listopadu 2017

Výtvarník Aleš Čermák: „Pohyb nemusí být jen vidět.“

Palác Akropolis pořádá od 13. října do 10. prosince 2017 festival Spirit, který se letos zaměřuje na téma destrukce – žánru, postav, paměti i prostoru. K účasti pořadatelé přizvali i výtvarníka **Aleše Čermáka**, který ve spolupráci s dalšími umělci představí 21. a 22. listopadu projekt QASM. Co tato zkratka znamená a jaký je záměr díla?



Aleš Čermák. Foto archiv A. Č.

Aleši, QASM znamená podle tebe quasi-autonomous submerged machines, a odkazuje na stroje, které nás mohou sledovat a ovládat, ale také na strojové procesy v naší mysli. Co si má divák pod tímto vysvětlícím představit?

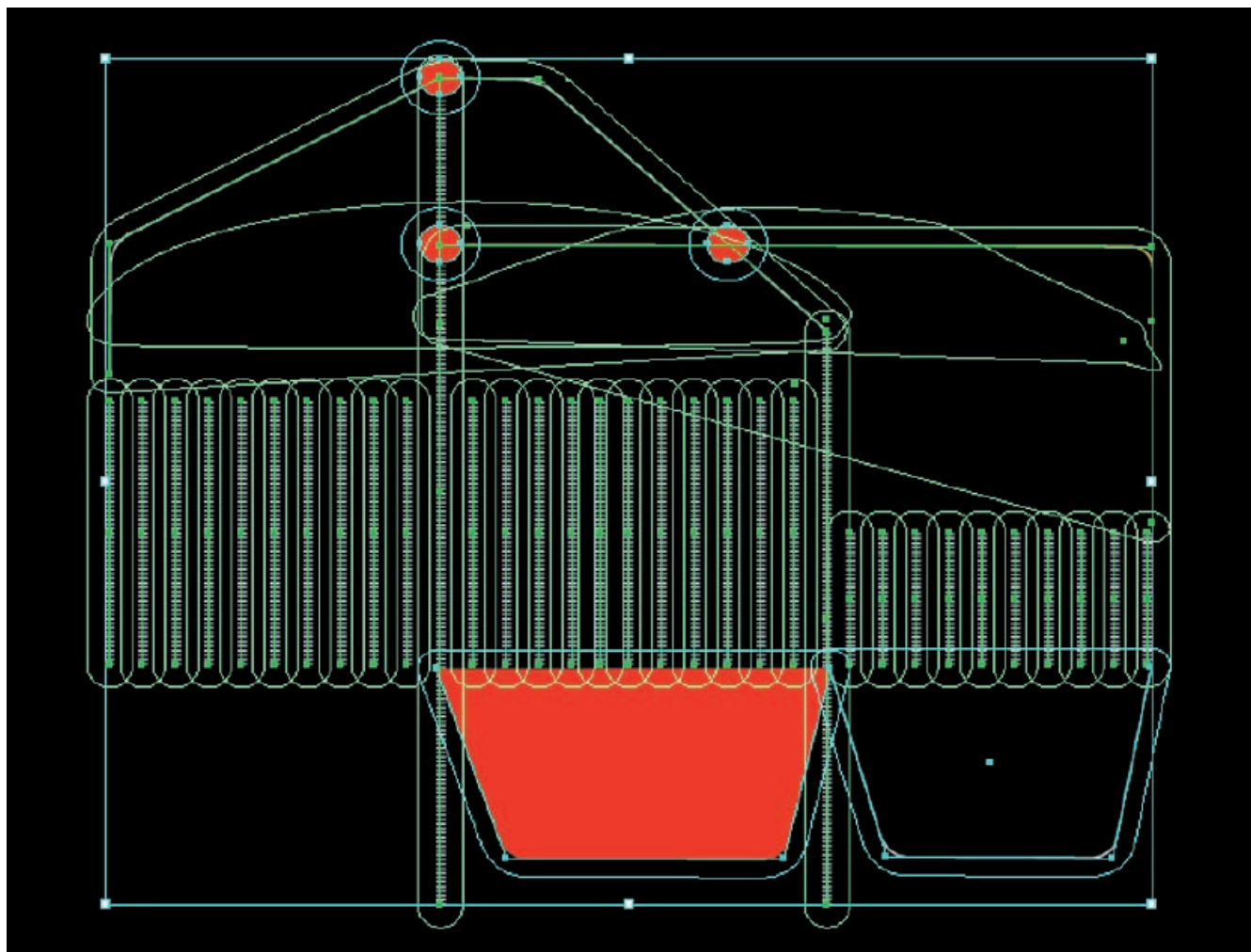
V QASM podáváme koncept něčeho, co je těžko popsitelné. Je to hodně tmavé, skryté v hloubi člověka, a my ten pocit hodláme ukázat různými prostředky. Třeba při práci s prostorem chceme sál Paláce Akropolis hodně popřít a zamaskovat hutnou mlhou, aby se člověk cítil ztracený. Je to právě o oblasti „mezi vstupem a výstupem“ – o té šedé zóně, kde se nachází nejistota, ale paradoxně se také rodí nové věci.

V projektu figurují také herci. Jakým způsobem se zapojí a jakou roli bude hrát jejich pohyb?

Vždycky mi jde o práci s lidmi, se kterými jsme podobně nastavení, a nehraje roli, jestli jsou od divadla nebo z jiné oblasti. Hlavní je, že uvažujeme podobným způsobem. QASM nemá výraznou hereckou složku. Figury, které aktéři ztvárňují, jsou spíš objekty bez charakterových vlastností a jejich pohyb je minimální. Jak už jsem říkal, to hlavní, o co při performanci jde, je proces „mezi vstupem a výstupem“ – mezi informací, která přichází a která odchází.

Divák se tedy bude nacházet v tomto meziprostoru. Jakými prostředky na něj budeš působit?

Hlavní úloha bude v poslechové složce. Hladina viditelnosti bude záměrně malá, a půjde tak o vyvolávání pocitů v návaznosti na zvuk, který je inspirovaný strojovostí a mechaničností. Celý projekt se



Quasi autonomous submerged machines. Foto archiv Aleše Čermáka.

zaměřuje na obrazy mechanického provozu. Jedná se o skoro neviditelné procesy, které jsou ale stále přítomné.

Bude se projekt nějak lišit od tvých předchozích prací?

Tím, že divák vstoupí do mezery mezi inputem a outputem, mezi vstupem a výstupem, dostane se tak do určitého mezistavu, který postrádá vizualitu – proto

bude prostor zamlžený –, ale nepostrádá pohyb. Jde o místo, kde se věci vytvářejí, a i když je nemůžeme v úplnosti vidět, můžeme je na vlastní kůži pocítit. Je to výsledek uvažování o pohybu, který nemá jen vizuální odraz, ale existuje ve všem – například ve zvuku a také v myšlení.

Aleš Čermák je výraznou osobností české výtvarné scény, dvakrát byl nominován na Cenu Jindřicha Chalupického a ve svém díle se soustředí na audiovizuální obsah, pracuje s textem, videem a hudbou. V posledních letech se věnuje také divadelním projektům a středem jeho zájmu je lidské tělo. Na projektu QASM spolupracuje s Jindřiškou Krivánkovou, Michalem Cábem a Petrem Skalou.

Autor: Alexej Byčec

20. listopadu 2017

Zemřel tanečník, pedagog a choreograf Jiří Kyselák



Jiří Kyselák. Foto archiv J.K.

Městské divadlo Brno dnes oznámilo smutnou událost. Ve věku 65 let zemřel brněnský tanečník, pedagog a choreograf **Jiří Kyselák** (nar. 9. srpna 1952). S Brnem, kde se narodil, se pojila většina jeho taneční a pedagogické kariéry. Od dětství se pohyboval v divadelním prostředí, kde pracovali oba jeho rodiče a které ho nikdy nepřestalo fascinovat. S tancem se poprvé seznámil v baletní škole Ivo Váni-Psoty, odkud jeho kroky směřovaly na brněnskou taneční konzervatoř; již zde se začal pod vlivem pedagožky Toniny Pavlovské zajímat o choreografii. V roce 1972 zakončil studium úspěšným absolventským koncertem, na jehož základě byl pozván na roční stáž do Akademického choreografického učiliště v tehdejší Leningradě. Po návratu ze Sovětského svazu, kde si zlepšil taneční techniku a obohatil repertoár, nastoupil na dva roky do Armádního souboru Víta Nejedlého vedeného choreografkou Jiřinou Mlíkovskou.

V roce 1975 byl angažován do Národního divadla v Brně (přestože nabídku dostal i z ND Praha) rovnou na pozici sólisty – uvedl se titulní rolí v Chačaturjanově *Spartakovi* – a tomuto souboru zůstal věrný až do roku 1990, kdy ukončil aktivní taneční kariéru; i poté zde však působil jako choreograf a pedagog.

K významným postavám, které na baletním jevišti jako tanečník ztvárnil, a bylo jich více než 50, patří již zmíněný Spartakus, Princ a Rudovous v Čajkovského *Labutím jezeru*, Kolas a Alan v Héroldově *Marné opatrnosti*, Tybalt a Merkucio v Prokofjevově *Romeovi a Julii*, Korsár v *pas de deux* ze stejnojmenného Adamova baletu, Kaščeň ve Stravinského baletu *Pták Ohnivák*, Muž ve Stravinského *Svěcení jara*, Šašek v Prokofjevově *Popelce*, Hilarion a Albert v Adamově *Giselle*, Theseus, Oberon a Puk v Trojanově *Snu noci svatojánské*, Coppélius v Délibesově *Coppélii* a mnoho dalších. V prvních letech své taneční dráhy se zúčastnil též několika mezinárodních tanečních a choreografických soutěží, kde získal velmi pozitivní ohlasy a ocenění (Praha 1975 – 1. cena; Varna 1976, Tokio 1978 – Grand Prix za partnerský výkon, Brno 1979 – 3. cena, Osaka 1980 – mimořádné ocenění za partnerský výkon, Košice 1981 – 2. cena za choreografii).



Matčino pole (J.K. v roli Kasyma s Marií Šlezingerovou). Foto archiv J.K.

Během aktivní taneční kariéry Kyselák navíc vystudoval pedagogiku (1978–1982) a choreografii (1984–1985) na pražské Akademii múzických umění, a již od roku 1977 začal učit na brněnské taneční konzervatoři, kde působil následujících 31 let. Jiří Kyselák vytvořil přibližně 250 choreografií v baletních, operních, operetních, muzikálových a činoherních inscenacích na domácích i zahraničních scénách, podílel se na pořadech pro televizi. Nejzdařilejší byly choreografie k baletům, jako byl *Radúz a Mahulena* (Brno 1983), *Mládí L. Janáčka* (Brno 1987), *Louskáček* (Brno 1989), *Marná opatrnost* (Olomouc 1992), *Giselle* (Olomouc 1995, Ostrava 1997), *Šeherezáda* (Brno 1994, Olomouc 1997), *Othello* (Olomouc 1992), *Svěcení jara* (Brno 1999), *Polovecké tance* (Brno 2001), *Don Quijote* (Brno 2003), *Maškaráda* (Brno 2006), *Spartakus* (Brno 2007).

V roce 1990 se stal šéfem baletu Hudebního divadla v Brně a v této funkci působil až do roku 2004, kdy celý tento soubor přešel do Městského divadla Brno. Že měl vztah také k žánru hudebního divadla, svědčí jeho choreografie v operách, např. *Traviata*, *Carmen*, *Samson a Dalila*, *Rusalka*, i operetách *Veselá vdova*, *Žebřavý student*, *Netopýr*, *Polská krev*, *Ptáčník* a dalších. Byl vynikajícím choreografem muzikálových inscenací, jako je *Sugar*, *My Fair Lady*, *Kabaret*, *Hello Dolly*, *Muž z La Manchy*, *Hair* a jiných. V roce 2004 odstoupil z postu šéfchoreografa a nadále působil jako choreograf a pedagog na volné noze.

Jiří Kyselák se zaměřoval na klasickou taneční techniku, projevoval se však zároveň jako typ charakterního tanečníka a inklinoval také ke směrům moderního tance. Rovněž jeho choreografie byly zakořeněny v klasické technice, ale obsahovaly výrazové prvky. Vyznačovaly se jasnou koncepcí, rozmanitostí a stylovou uceleností.



J.K. jako choreograf, zkouška muzikálu Zpívání v dešti, s Igorem Ondříčkem, Hudební divadlo Brno. Foto archiv J.K.

Životopis Jiřího Kyseláka odhaluje všestrannost a houževnatost umělce, který dokázal své aktivity vyváženě rozdělit mezi kariéru tanečníka, choreografa i pedagoga jak na tanečních školách, tak v profesionálních souborech. Dokázal vytvořit celovečerní balet i muzikálovou choreografii, spolupracoval na vystoupeních konzervatoří i v činoherních inscenacích. A přes úspěchy v zahraničí a nabídky z Prahy zůstal věrný svému Brnu a moravskému regionu, kde výrazným dílem přispěl k rozvoji tanečního umění a vzdělávání příštích generací.

Stejně jako jeho kolegové, přátelé a žáci, i redakce Tanečních aktualit dnes vzpomíná na tohoto významného umělce a vzdává čest jeho památce.

Zdroje:

Princová, Pavla. *Jiří Kyselák, tanečník, choreograf a pedagog. Jiří Kyselák, dancer, choreographer and teacher*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér taneční pedagogiky, 2011, 90 s. Vedoucí diplomové práce: doc. Mgr. Jarmila Vondrová.

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

<http://www.jirikyselak.cz>

Petra Dotlačilová

20. listopadu 2017

Mezinárodní Balet Gala – V Plzni se představilo to nejlepší z amatérské baletní scény

V Divadle Josefa Kajetána Tyla se již po desáté konala mezinárodní přehlídka *Balet Gala*. Jubilejní ročník této akce byl věnován jeho zakladateli a velké osobnosti plzeňského baletního života, paní **Bohumile Mejcharové**. Po absolutoriu na Státní konzervatoři v Praze se roku 1963 stala členkou místního souboru a přes občasná hostování v Divadle ABC, Divadle Komedie či účinkování v zahraničí zde setrvala 26 let. Ke konci aktivní kariéry založila Baletní školu divadla J. K. Tyla, působila jako pedagog, organizovala *Bavorsko-české baletní koncerty* a spoluorganizovala mezinárodní soutěž mladých amatérských tanečníků *Ašský střevíček*, který byl nejspíše prvotním impulsem k organizování exhibičního vystoupení žáků tanečních škol. A právě přítomnost Bohumily Mejcharové uvozovala celé baletní gala. Organizátorům ze spolku Balet z.s. se skutečně podařilo pozvat to nejlepší, co se na amatérských baletních soutěžích v letošním roce urodilo. Promyšlená dra-



Giselle (Moe Sasaki). Foto archiv Baletu Gala.

maturgie večera plynula přirozeným způsobem, nevyskytly se žádné dramatické skoky v úrovni výkonů ani změnách žánru. K vidění byli tanečníci od těch skutečně nejmladších až po ty, pro něž zůstal balet vášní až do zralého věku.

Celý večer obsahoval 60 čísel a první polovina působila lehce zdoluhavým dojmem. Prezentovala se v ní ve velké míře vystoupení mladších účastníků, která přes nesporný talent některých účinkujících začala po jisté chvíli splývat dohromady. Druhá část přehlídky již byla tematicky více ukotvená a jasně směřovala k velkému finále.

Na amatérských soutěžích se pravidelně objevují jisté nešvary – nevhodné až nebezpečné prvky, které svou obtížností přesahují schopnosti žáků. Někdy se sejde i nevydařený výběr choreografií, kdy některá čísla hraničí s nevkusnou lascivností. Toho všeho se však plzeňský galavečer vyvaroval. Variace nejmenších si nekladly za cíl dělat z dětí něco, čím nejsou, naopak choreografie vhodně pracovaly s pohádkovými, bytostně dětskými tématy. Ta se objevila například v choreografii *Budíci žáčků* z Baletní školy Terezie Dudové, duetu *Čert a Káča* **Daniela Šmída** a **Agáty Vohradníkové** ze ZUŠ Pardubice, či v sóle *Čmeláka* **Josefa Pavliše** ze ZUŠ Chrudim.



Jindy se známá variace upravila možností žáka, což velmi dobře dopadlo například v *Rozverných Španělkách* Baletní školy Jána Nemce. Dívky v *Čínském tanciz* Baletní akademie Adély Pollertové zaujaly čistotou techniky. Ve velice dobrém světle se ukázala **Natálie Volková** z Baletní školy Filiánek, která tančila *Orientální tanec*. Vhodné choreografie zvolili i někteří dlouholetí matadoři amatérských soutěží. A sice **Jan Vozáb** ze ZUŠ Neštěmice, který svůj komediální talent uplatnil jako *Charlie Chaplin*, či **Helena Zellerová** od Jána Nemce, která zralost svého projevu využila ve variaci Taťány z baletu *Oněgin*.

Velké množství čísel bylo únosné i díky žánrovému střídání, kdy diváci vedle prvotních pokusů o zvládnutí akademické taneční techniky viděli jak choreografie z Petipových baletů, tak i výtvořky samotných pedagogů. Autoři choreografií museli samozřejmě zohlednit dispozice svých svěřenců, přesto je překvapivé, když například ve valčících či tarantelle zcela chyběly charakteristické kroky a prvky daných tanců.

Vlastní tvorba převažovala zejména u moderních choreografií. Velkým zážitkem byl contemporary výstup *Unpredictable* mediálně známé **Anny Palkové** z plzeňského Storm Ballet či duet *Time to Dance* v podání tanečnic **Hany Machovské** a **Daniely Ondráčkové** ze ZUŠ Žerotín Olomouc. Z těch nejmenších zaujala svým až akrobatickým vystoupením extrémně flexibilní **Emma Haisová** od Jána Nemce, která se představila jako šelma na hudbu z filmu *Zvíře*.

Ani v akademické technice si však řada účinkujících nezlehčovala svou cestu a dokázali obstát i v původních choreografiích. Jako například **Helena Valachová** ze ZUŠ Pardubice, která tančila Jane z *Plamenů Paříže*, dále německé účastnice z BallettCentrum Nürnberg/Fürth **Momoko Nishihara** (Gulnara) a **Moe Sasaki** (Giselle), či **Štěpán Langpaul** z Arabesky, který se představil jako vévoda Albert. Tento mladý tanečník se původně věnoval rugby a k baletu se dostal teprve před několika lety. Zcela uchvátit dokázala malá **Eliška Doležalová** z Tanečního centra BackStage, která bez problémů zvládala na špičkách variaci Henriette z *Raymondy*.

Čert a Káča (Daniel Šmíd a Agáta Vohradníková).
Foto archiv Baletu Gala.





*Grand Pas (Klára Burdová).
Foto archiv Baletu Gala.*



*Pas de deux z Bajadéry (Radka Příhodová
a Adama Zvonař). Foto archiv Baletu Gala.*

Do druhé poloviny večera bylo vetknuto několik tematických okruhů. Výstupy konzervatoristek (Taneční konzervatoř hl. města Prahy a Taneční konzervatoř Brno) s sebou přinesly velkou profesionalitu, dívky se typově ke svým rolím skvěle hodily. Jejich variace provázela znatelná nervozita, jako kdyby se aspirantky na profesionální kariéru obávaly udělat sebemenší chybičku. Markantní to bylo zejména ve srovnání s **Klárrou Burdovou** z Arabesky (variace z *Grand Pas*). Tato tanečnice předvedla výkon srovnatelný s konzervatoristkami, uchvátila svým rozsahem, technikou i výrazem. Nadto z jejího vystoupení čísla radost z pohybu. Spolu se svým kolegou Langpaulem Burdová ukázala, jak vysoké úrovně lze i v amatérském prostředí dosáhnout.

Závěr večera patřil suitě z *Bajadéry*. V ní vystoupili převážně studenti z místní Baletní školy divadla J. K. Tyla, vyvrcholením pak bylo *pas de deux* **Radky Příhodové** a plzeňského rodáka **Adama Zvonaře**. Po letech v Bavorském státním baletu se oba tanečníci v letošní sezóně vrátili do Národního divadla Praha a v Plzni předvedli adagio z obrazu *Stínů*, v němž zúročili svou precizní techniku a eleganci.

Balet Gala se povedlo, protože se v jeho programu eliminovaly nejčastější problémy amatérského baletu a naopak se vyzdvihly přednosti interpretů a radost z tance. Progres v rámci tanečního vzdělávání na zájmových baletních a uměleckých školách dává naději, že možná právě z tohoto „podhoubí“ se budou rekrutovat budoucí úspěšní profesionálové.

Psáno z gala představení Balet Gala 5. listopadu 2017, Velké divadlo Josefa Kajetána Tyla.

Autor: Barbora Truksová

21. listopadu 2017

Tři otázky pro Mária Radačovského o *West Side Story*

Brněnské Národní divadlo chystá na 25. listopadu premiéru tanečního představení ***West Side Story***. Ředitele baletního souboru a choreografa titulu **Mária Radačovského** jsme zastihli na festivalu Life! a položili jsme mu několik otázek.



*Daniela Machová a Mário Radačovský.
Foto Monika Čižmáriková.*



*Balet NdB, West side story zkouška.
Foto Artur Abram.*

Jak jste přišel na nápad uvést *West Side Story* právě zde na Výstavišti?

Částečně za to může současná situace, jelikož v Janáčkově divadle právě probíhá rozsáhlá rekonstrukce. Hledali jsme tedy titul, který by bylo možné uvést v jiném prostředí. *West Side Story* se do industriálního prostředí pavilonu P na brněnském výstavišti hodí. V případě naší verze se bude jednat o světový unikát. Jsme totiž jediný soubor na světě, který má možnost uvést tento titul jako ryze taneční představení, a ne jako muzikál.

Nakolik vnímáte v současné době téma novodobého Romea a Julie jako aktuální?

Téma je stále aktuální s ohledem na to, co se nyní děje v Evropě a ve světě. Diferenciace na bílé a černé, na lidi různého vyznání. Je smutné, že nejsme schopní poučit se z nedávné historie. Pamatuju si, že jako mladý kluk jsem pomáhal stříhat plot, když se po revoluci

otevřely hranice, a dnes budujeme ploty nové. Dnes už vlastně ani není kam emigrovat.

Netradiční prostředí Výstaviště bude mít vliv na scénické řešení. Prozradíte nám něco bližšího? Bude téma vycházet ze slavné filmové verze z roku 1961 či bude více posunuto do současnosti?

Inscenace bude plná překvapení. Diváci budou sedět na dvou protilehlých tribunách a stanou se tak i součástí souboje dvou znepřátelených gangů Tryskáčů a Žraloků. Díky tomuto uspořádání scény si tanečník nebude moci nikdy odychnout. Co se týče zpracování, snažím se příběh vyjádřit vlastním pohybovým slovníkem. K době padesátých a šedesátých let odkazují především kostýmy, ale i móda se v dnešní době opakuje, takže jsou vlastně aktuální. Oproti filmu zde hrají velkou roli automobily, i představitel Tonyho bude jezdit na jevišti autem.

Auto totiž vnímám jako současný významný symbol statusu zvláště mladých mužů. Cítím ve společnosti přehnanou touhu „mít“ oproti „být“ a chtěl bych na to poukázat. Především to bude samozřejmě o velké lásce.



Balet NdB: West Side Story. Foto Ivan Pinkava.

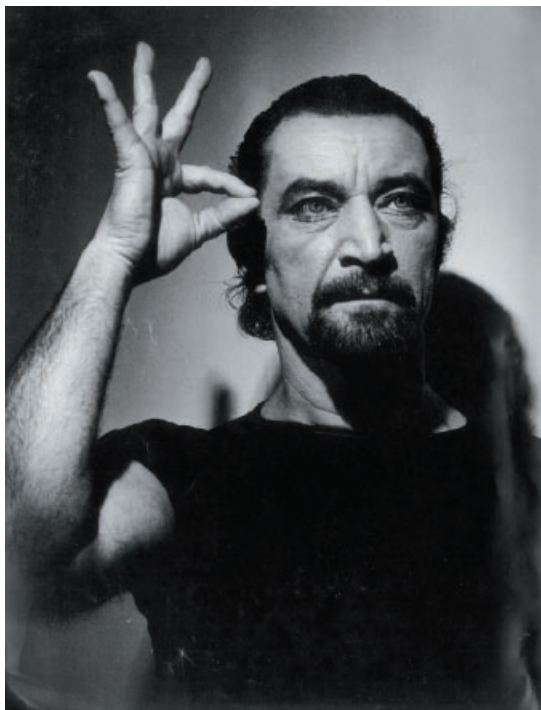
Mário Radačovský

Po dokončení studia na Taneční konzervatoři Evy Jaczové v Bratislavě nastoupil v roce 1989 do Baletu SND, kde se po krátkém čase stal sólistou. V roce 1992 dostal nabídku tančit v Netherlands Dance Theatre Jiřího Kyliána v Haagu, ale ještě před svým nástupem přijal půlroční angažmá jako sólista Baletu NdB. V roce 1999 se stal se prvním sólistou souboru Les Grands Ballets Canadiens v Montrealu. Do Baletu SND se vrátil v roce 2000 jako hostující sólista, v letech 2006–2010 byl jeho uměleckým šéfem. Je zakladatelem souboru Balet Bratislava, který vedl až do jeho zrušení (2011–2013). Od sezony 2013 je uměleckým šéfem Baletu NdB. Choreograficky začal tvořit v roce 2002 v Grand Ballets Canadiens v Montrealu. Jeho prvotinou byla miniatura *The Letter*, dále zde vytvořil *Inspiraci* (2002) a *Train Station* (2004). Po svém návratu do SND uvedl balety *Zmena* (2005), *Stretnutie s Labuťou I.* (2007), *Warhol* (2007), *68* (2008) a *Everest* (2009). V Baletu Bratislava pak např. *Monos* (2012), *Queen* (2013) nebo muzikál *Mata Hari* (2013). Většinu svých choreografií ale vytvořil za hranicemi Slovenska: pro kanadský Jeune Ballet du Quebec *Bolero* (2006), v USA pro Grand Rapids Ballet *Romeo a Julie* (2011), *Black and White* (2012) a *Beethoven* (2015), pro Diablo Ballet v San Francisku *Compulsive* (2013). Další choreografická díla uvedl v Česku: *Osudové lásky* v Baletu NdB (2012) a *Slovanský kvartet* (2014) pro Pražský komorní balet. V zahraničí dále připravil premiéru klavírního koncertu Rihardse Dubry v Lotyšském národním baletu v Rize (2014) a muzikál *Maria de Buenos Aires* pro Národní operetu v Bukurešti (2010)

Autor: Daniela Machová

22. listopadu 2017

Monsieur Maurice Béjart – Magický choreograf ve vzpomínce Dominique Genevois



Maurice Béjart, *Notre Faust*, 1975. Foto Serge Lido/Sipa.

Před deseti lety, v roce 2007, zemřel francouzský choreograf **Maurice Béjart**. V tom samém roce oslavil své osmdesátiny. O jeho rozsáhlém významu v oboru choreografie toho bylo napsáno mnoho. Vyšly knihy, nesčetně rozhovorů, bylo natočeno několik dokumentů i krátkých filmů. Bohužel v jeho nejslavnějším a nejproduktivnějším období nebyly takové možnosti pořízení skutečně kvalitních filmových záznamů.

Mezi jeho nejslavnějšími díly, jen tak napříč 70. a 80. lety 20. století, je potřeba připomenout alespoň tato: *Messe pour un homme seul* (Mše pro osamělého člověka) 1955, *Sacre du printemps* (Svěcení jara) 1959, *Boléro* 1961, *IX^e Symphonie* (Devátá symfonie) 1964, *Variations pour une porte et un soupir* (Variace pro dveře a vzdech) 1965, *Romeo a Julie* 1966, *Messe pour le temps présent* (Mše pro současnou dobu) 1967, *Baudelaire* 1968, *Bhakti* 1968, *L'oiseau du feu* (Pták Ohnivák) 1970, *Nijinsky, clown du Dieu* (Nižinský, božský klaun) 1971, *Le chant du compa-*

gnon errant (Zpěv bludného tovaryše) 1971, *Golestan, le jardin des roses* (Golestan, zahrada růží), *Gaîtée Parisienne* (Veselá Pařížanka) 1973. Některé z nich dnes mohou působit zastarale, protože Béjart hlavně bazíroval na technice klasického tance (ovšem bez balerín a zbytečné formální okázalosti a pantomimické posunčiny). Přesto však obdivoval Marthu Graham a její tehdy stále moderní techniku, která se ve všech jeho školách pravidelně vyučovala, a ovlivnil ho také její režijní přístup při vyprávění narativních témat. Nadevše miloval divadlo i dramatická umění. Studoval a často se nechával inspirovat dávnými orientálními formami i filozofiemi. Výjimečně působil také jako operní režisér, často jako herec, interpret a stal se choreografem-režisérem, který ovlivnil celé generace mladých umělců.

Zásadní pro Mistra Béjarta byla i setkání s mnoha divadelníky, herci, literáty i hostujícími tanečníky, hudebníky, současnými skladateli a výtvarníky. Především jej hodně ovlivnil režisér Jean Vilar, zakladatel divadelního festivalu v Avignonu. Tím začalo zajímavé období úzké spolupráce, vzniku letních festivalů i vystupování v plenérech. Nesmí se zapomenout, že s jeho souborem vystupovali často významní herci – Jean Louis Barrault (*Tentation de Saint Antoine*), Richard Hirsch (*Molière imaginaire*), Jean Marais (*L'Ange Heurtebise*), také herečka Simone Signoret nebo fantastická pěvkyně Mária Casares, z tanečníků to byl Rudolf Nurejev, Michael Barryšnikov, Vladimír Vasiljev, Jean Babilée, John Neumeier s Marcií Haydée, Maja Plisecká nebo Sylvie Guillem. Z jeho stálých spolupracovníků je třeba zmínit přede-

vším nepřekonatelného Jorge Donna, dále k nim mezi desítkami dalších patřil Paulo Bortoluzzi, Daniel Lommel nebo Germinal Casado.

Mezi výše uvedenými má své ctěné místo také **Dominique Genevois**, sólistka Ballet du xx^e siècle, dodnes vynikající pedagožka na Conservatoire National Supérieur et la Musique Danse v Lyonu, baletní mistryně a repetitorka Bějartových děl. Známe se velmi dlouho z doby studií na jím založené škole MUDRA v Bruselu i ze zahraničních festivalů. Při příležitosti letošních výročí **Maurice Bějarta** (1. 1. 1927 – 22. 11. 2007) jsem tuto výjimečnou dámu oslovila, aby zpráva o této gigantické choreografické osobnosti bylo co nejvýstižnější a co nejvíce osobní.



Dominique Genevois v Sacre du printemps. Foto soukr. archiv.

Rue Bara 103, Brusel, to je známá adresa! Tam jsi absolvovala školu MUDRA a pak jsi tam zažila neuvěřitelné angažmá. To místo bylo tvým dlouhodobým domovem... Co ze své úžasné kariéry vnímáš jako nejsilnější?

Po třech letech ve škole MUDRA jsem byla angažována do souboru Ballet du xx^e siècle (Baletu 20. století). Už během dřívějších studií v Paříži, to mi bylo 13 let, jsem se dozvěděla o vynikající inscenaci *Svěcení jara* Igora Stravinského v choreografii Maurice Bějarta, kterou postavil pro nevšední a výjimečný soubor. To ve mně vzbudilo velkou zvědavost.

Po dvou letech jsem měla možnost toto představení vidět. Byl to pro mne zásadní umělecký šok! Celé mne to tak pohltilo, že jsem si řekla, přímo se zapřísahala, že bych se do tohoto souboru chtěla dostat a tancovat v tak neobyčejných

choreografiích. Byl to můj sen. Sen adolescence – tančit u Bějarta. Dřela jsem jak blázen, jako kdyby šlo o život, abych se mohla do školy a následně do souboru dostat.

Nakonec jsem mnohokrát tančila *I' Élué*, vyvolenou oběť ve *Svěcení jara*, s neuvěřitelnou radostí a životním naplněním, s několika různými partnery. Pak jsem tančila další nádherné role – Inés v *Sonate à trois* (*Sonáta pro tři*) na téma *Huis clos* (*S vyloučením veřejnosti*) Jeana Paula Sartra na hudbu Bély Bartóka nebo posléze úžasný titul *Ce que l'Amour me Dis* (*Řekni mi, co je láska*) na hudbu Gustava Mahlera s Jorge Donnem, charismatickým tanečníkem, který se stal fantastickou ikonou Bějartova baletního světa. Byla to pro mne nejen představení, ale přímo „nosiče energie“, toho se málokdo a málokdy může za své kariéry dotknout... Tančila jsem Paganu v *Kouzelné flétně* nebo Marian-



Huis clos (Dominique Genevois, Maria Grazia Galante, Marco Barile), 1982. Foto soukr archiv.

nu v *Gaîtée Parisienne*, byly to radostné role, které jsem si velmi užívala. Ale tančila jsem také i ty hodně snové a lyrické.

Měla jsem moc ráda úvody ještě před zkoušením, jeho proslovy, povídání o čem budeme hrát. Proč, jak a co chce ztvárnit. Seděli jsme kolem něj jako děti a jen naslouchali. Byl skutečně magickým kouzelníkem. Jeho schopnost nás vést v roli, v charakteru a stylu, ať se jednalo o sólo nebo duet s partnerem, byla neuvěřitelná.

Nezvyklé momenty tvůrčího vypětí a silné okamžiky i ve velké rychlosti zkouškového nasazení, ty jsem vždy milovala. Znovu a pokaždé byl Bédart připraven se scénářem, s tématem leckdy hodně filozofickým či sakrálním. Těmi byl Mistr někdy úplně posedlý. Hudbu uměl naprosto přesně rozpoznat, frázovat a než ji „přenášel“ na tanečníky, byl si jistý v každé nuanci, v každém taktu, frázi, tempu či harmonické změně. Byl až neuvěřitelně muzikální. A vůči hudbě poctivý v každém detailu, až do morku kostí.

Měla jsem štěstí (a mnoho z nás), že jsem mohla Mistra, tuto s nikým nesrovnatelnou osobnost, poznat důvěrně. Obrátil vývoj tance v druhé polovině 20. století úplně na ruby.

Myslím, že Francie Bédarta nepřijala

v ten pravý čas. Přesídlil do Bruselu, kde od roku 1960 získal obdivuhodné zázemí díky řediteli divadla La Monnaie Maurice Huismanovi. Jaké to bylo štěstí pro vývoj tanečního a baletního světa mezinárodního dosahu.

Mohla bys sdělit něco více ze své ryze osobní zkušenosti?

Myslím, že mne měl hodně rád, předávala jsem docela hodně času a energie svým kamarádům a kolegům, kteří řešili různé osobní problémy. Nevím, jak k tomu došlo, ale snažila jsem se vtipkovat a rozveselovat je, i když některým často do smíchu nebylo. Život v extrémních podmínkách tanečníků není vždy jenom veselý. Říkávali mi „Dominga“ po španělském způsobu, snažili jsme se dělat si legraci a profesionální celodenní nasazení, které bylo skutečně extrémní, trochu odlehčit. Vážím si Bédartových slov, když mi řekl, že jsem dost dobrý psycholog pro řešení nesnadných osobních příběhů.

Přidám jeden z takových dramatických příběhů: jeli jsme na zájezd do Itálie a Jorge Donn byl v takovém stavu, že chtěl vážně spáchat sebevraždu. S mými kamarády jsme ho donutili hrát s námi ve vlaku karty až do rána. Nenechali jsme ho ani chvíli samotného.



Jorge Donn a Maurice Béjart. Foto DR/ Archives Béjart.

Jak se Béjart k vám tanečníkům choval, byl někdy zlý a nepříjemný? Známe případy, kdy je choreograf tvrdý a nekompromisní, někdy až agresivní a neváží si svých tanečníků. Jsou ale světlé výjimky.

Béjart zlý nikdy nebyl, a vulgární, jak to známe od jiných umělců, už vůbec ne. To už bychom museli dělat podivné pitomosti, kdyby se docela rozčílil. Byl to do jisté míry otec rodiny. Miloval své tanečníky, jako by to byli jeho děti, které neměl. Samozřejmě více preferoval muže, ale pro pozici muže jako „chlapa“ na jevišti udělal strašně moc. Muž-tanečník se za jeho tvorby dostal oproti všem romantickým zvyklostem a představám na výsostné přední místo.

Nijak nezanedbával ani role žen (ženské role/postavy). Ty pro něj byly neméně důležité a měly své významné místo napříč celým jeho repertoárem. Některé kolegyně si stěžovaly, že je na ně někdy příliš „tvrdý“, ale já jsem to tak nebrala.

Asi jsem měla nějaká „privilegia“...

Jinak byl vlastně velmi skromný, vždy bydlel v nějaké malé garsonce. Pokud nešlo o divadlo, tak si na nějaké okázalosti moc nepotrpěl.

Co bylo po odchodu z Bruselu? Muselo to pro vás být strašné zklamání.

Když skončilo v roce 1986 období ředitele Huismana v Bruselu, vše bylo vyvráceno doslova z kořenů. Všechny, kdo ho chtěli a mohli následovat, vzal s sebou do Lausanne, kde Béjart založil v roce 1987 Ballet Lausanne. Samozřejmě to s sebou neslo těžké důsledky. V Lausanne mohl mít daleko menší počet tanečníků. S odchodem z Bruselu škola MUDRA zcela zanikla. Až teprve po několika letech zrekonstruoval původní učební plán této výjimečné školy do určité paralely nazvané RUDRA, ale už to nikdy nemělo ten potenciál polyvalentního a až tak široce rozkročeného vzdělávání. Už to bylo do jisté míry jen odrazem a reflexí opakovaného.

Jak je známo, Mistr Béjart pracoval bez ustání... jak bylo vůbec možné to vypětí vydržet? Také jste byli pořád na cestách.

Béjart pracoval doslova bez dechu a odpočinku. Měl až neuvěřitelnou míru koncentrace, vnitřního klidu a soustředění k tvůrčí práci. Možná to byl i důsledek jeho znalostí různých úrovní meditace. Vzpomínám si, jak jsme často zkoušeli pozdě večer nebo i v noci. Byli jsme například na turné v Řecku, v Athénách jsme hráli v Hérodes Atticus, v plenéru mezi antickými ruinami. Bylo strašné vedro. Představení končilo kolem půlnoci. Protože zkoušet před představením před šestou hodinou bylo kvůli vedru absolutně nemožné, vyzval nás, abychom zkoušeli na další představení *Náš Faust* od dvou až do pěti do rána. A všichni jsme do toho šli docela s nadšením. Pak jsme samozřejmě spali až do oběda.



Jak dlouho byl nemocný? Vlastně se o tom moc nevědělo.

Trvalo to déle. Nemohl dobře dýchat a měl velké bolesti všech kloubů. Trpěl revmatickou artrózou, užíval strašně moc léků. Pak z toho měl asi postižená játra. To vše ho sužovalo a později už nemohl ani chodit, musel být na vozíku. Ale i na vozíku zkoušel, někdy se dokonce přijel klanět po představení. Bylo strašně smutné vidět ho v tomto stavu.

V závěru života o něj intenzivně pečovala nějaká paní, že?

Myslíš asi jeho sekretářku Marie Thérèse Jaccard, která se mu starala o veškerou administrativu během pobytu v Lausanne a pak Japonku Edji Miara, která mu dělala jakéhosi „majordoma“ celých dvacet pět let.

Zemřel v Lausanne. S Michele Gascardem a dalšími bývalými tanečníky jsme ho byli navštívit vlastně týden před smrtí. Byl hodně zesláblý, ale měl dobrou náladu, usmíval se na nás, měl radost, že nás vidí. Také pohřeb se konal zde, především v jeho oblíbeném divadle na scéně Le Metropole nedaleko studia. Přišli ho doprovodit všichni Mudristi, absolventi školy, tanečníci bývalí i současní, šéf baletu Bėjart Ballet Lausanne, novináři a mnoho dalších lidí. Na jevišti stála replika křesla Molièra, kterého tak obdivoval a hrál, dále houpací křeslo jeho přítelkyně a zpěvačky Barbary, obrovská socha Buddhy, jeho duchovního otce, a jeho fotografie s kočkami, které miloval (měl jich vždy nejméně šest), a milióny květin... Byl to obrovský obřad. Ale jeho popel, alespoň myslím, zůstal v rukou rodiny. Ne v moři, v Ostende, jak by si býval přál sám Mistr i všichni Belgičané.



Maurice Bėjart, 1963. Foto AFP.



Maurice Bėjart a Shonach Mirk, 1984. Foto Gérard Rancinan.

Dominique Genevois absolvovala školu MUDRA v roce 1975 a v téže roce nastoupila do souboru Ballet du xx^e siècle. Do Švýcarska s Bėjartem již ale nešla a v sezóně 1988/89 tančila u francouzské choreografky Maguy Marin v Créteil na předměstí Paříže, pak navrhovala kostýmy pro baletní soubor a divadlo v Monte Carlu, ve Stuttgart Ballet, pro Bėjart Ballet Lausanne a Balet de Namur. Mezitím vystudovala taneční pedagogiku, diplom získala v roce 1990 v Paříži a od roku 1992 učí na Conservatoire National Supérieur de la Musique et de la Danse v Lyonu.

Autor: Marcela Benoniová

23. listopadu 2017

Polovecké tance, Nulová gravitace – Mladí tanečníci se ukázali ve vhodně zvolených choreografiích



Ples kadetů (Sarah Dadonova). Foto Serghei Gherciu.

Druhý listopadový víkend byl ve znamení vystoupení souborů tanečních konzervatoří – **Bohemia Baletu při Taneční konzervatoři hl. města Prahy** a **Baletu Praha Junior**, který je úzce spjat s Tanečním centrem Praha. Obě tělesa představila komponovaný večer několika choreografií a v každém vedle studentů vystoupili i absolventi těchto škol.

Slušivý standard Bohemia Baletu

Bohemia Balet prokázal rozmanitost, která je výuce na této škole vlastní. Večer zahájil *Ples kadetů*, jehož choreografii vytvořil **Ivo Váňa Psota** v roce 1948 na hudbu **Johanna Strausse mladšího**, nastudování se ujali **Jaroslav Slavický** a **David Lichine**. V humorné jednoaktovce vynikla nejen klasická baletní technika, ale také interpretační schopnost v zachycení humorných momentů. V ní zaujala zejména **Ludmila Novotná** jako růžová schovanka, guvernantka **Stanislava Pinčková** a generál **David Lampart**. Techniku a křehkost prokázala **Sarah Dadonova** coby modrá schovanka, poněkud v duetech s kadetem **Kristianem Pokorným**. Mírné rozpaky vyvolalo vystoupení **Ondřeje Potužníka** ve známé variaci *Bubeníčka*. Potužníkovi se nedařilo po stránce výrazové, příliš se soustředil



*Dum Bernardy Alby
(Samuel Štulpa,
Denisa Vopěnková).
Foto Serghei Gherciu*

na výkon, a nedokázal se trefit do jasných taktů pochodové hudby. Snad proto, že zaskakoval za zraněného kolegu, který tento part obvykle tančí. Mezi ostatními upoutala pozornost svou elegancí i krásnou linií končetin **Pavlína Kopecká**. *Ples kadetů* je pro posluchače konzervatoře vhodným titulem. Místy sice působí lehce archaicky, ale umožňuje studentům různých ročníků se předvést v tom nejlepším světle.

Druhá choreografie večera (a zároveň premiéra) patřila studentům moderního tance. Psychologické drama **Federica Garcíi Lorcy** *Dům Bernardy Alby* je i přes výrazná významová zjednodušení vděčným divadelním i tanečním tématem. Příběh sester žijících pod despocií své matky i katolické víry dává svou naléhavostí interpretům příležitost k maximálnímu prožitku rolí. Samotná choreografie **Hany Litterové** nijak nevybočovala z obsahu technik, jimiž studenti pražské konzervatoře procházejí. V některých pózách byla patrná inspirace flamencem, k vidění byla i živelnost pouličních tanců. Hudební doprovod tvořila koláž španělských a mexických motivů, zazněl ale i například soundtrack ze seriálu *Sherlock*.

Do ženských rolí byli obsazeni dva muži, a sice **Samuel Štulpa** tančil Bernardu a **David Lampart** služku. Štulpa díky své vysoké, šlachovité postavě uplatňoval svou dominanci nejen psychickou, ale také fyzickou. Pojetí služebné považují za problematické. Ani ne tak pro lehkou lascivnost při svádění Pepeho, jako spíš pro karikující ztvárnění, které nezapadalo do celkového pojetí inscenace. Nejvíce tanečního prostoru měla Adéla **Viktorie Dembické**, zvláště v milostném duetu s **Martinem Chlumským** (Pepe). Oba se svých rolí zhostili se ctí. Škoda, že tvůrci pozměnili závěrečné rozhodnutí Adély k sebevraždě za uškrcení Bernardou a služebnou, které přeměnilo vyznění celé tragédie.

Finále večera patřilo *Poloveckým tancům*, které podle původní choreografie **Michaila Fokina** nastudoval **Jaroslav Slavický**. Geniální Borodinova hudba z opery *Kníže Igor* střídala živelné pasáže Polovců s lyricky křehkými motivy zajatkyň, sama o sobě je dostatečně nosným motivem. Tanečníkům se dařilo za hudbou nezaostávat, předvedli precizní techniku, přesnost i nadšení, které zejména u chlapců dalo snadno zapomenout na to, že místo silných mužů hledíme na mladíky. Výběr *Polov-*



Polovecké tance. Foto Serghei Gherciu.

veckých tanců jako závěrečného kusu považuji za velice šťastné, neboť dal členům Bohemia Baletu možnost ukázat mladistvý elán a nadšení z tance.

Křehkost i energie Baletu Praha Junior

O několik dní později se ve smíchovském Švandově divadle konal další z koncertů obdobného tělesa – **Baletu Praha Junior**, který představil čtyři jednoaktové balety pod společným názvem *Nulová gravitace 2018*. Taneční centrum Praha navázalo na spolupráci s Pražským komorním baletem (PKB), v němž od letošní sezóny působí řada absolventů této školy. Někteří z tanečníků tak jsou současně členy Baletu Praha Junior i PKB, který zde hostoval s choreografií *Chvilka POEzie*.

Úvodní dílo *5 nebeských sól* polsko-švédské choreografky **Lidie Wos** mělo představit abstraktní skicu a v programu se hovořilo o „*pohybu mezi snem a realitou, kolektivismem a individualismem...*“ Avšak zvolené výňatky z *Carmen* dvojice **George Bizet/Rodion Ščedrin** až příliš asociují známý příběh, přestože autorka jinak od jakýchkoliv dalších možných spojitostí zcela upustila (ať v kostýmech či pohybu).

Na počátku ležela na jevišti nehybná těla pěti tanečnic, jejichž polohy označovala páska. Jedna z nich je postupně odlepovala a každá pak předvedla sólo, kdy ostatní v pozadí přihlížely či jako chór kopírovaly dané pohyby. Choreografie výborným způsobem vystihovala hudbu a všechny tanečnice prokázaly skvělou muzikálnost. Každý pohyb byl přesně načasován, aniž ztrácel svou přirozenost a výbušnost.

Ve druhém díle večera nazvaném *Opus 13* se v choreografii absolventa TCP **Šimona Kubáně** představili **Aleš Krátký** a **Iveta Krmelová**. Na hudbu slavného německého klavíristy a autora filmové hudby **Maxe Richtera**, konkrétně do skladby *On the Nature of Daylight*, se choreograf pokusil vložit myšlenky ze Shakespearova sonetu č. 65: „*Když kámen, kov i moře, celý svět všemocná smrt tak nelítostně šířá, jak tuhle spouští má krása vydržet, když křehký květ je celá její síla?*“



5 solos (BPJ - TCP). Foto Michal Hančovský.

Tanečníci se probouzeli v hromadě zlatých fólií, které po celou dobu při pohybu vířily kolem jejich těl. Interpreti zůstávali zprvu „připoutáni“ k zemi, jen jejich paže a trupy se prolamovaly, postupně však choreografie vyplnila celé jeviště. Těla tanečníků byla k sobě vábena, panovalo mezi nimi napětí, a to i v okamžicích, kdy jeden pouze stál a druhý tančil svou sólovou pasáž. Bylo lhostejné, zda se jednalo o duet ženy a muže – ostatně Aleš Krátký působil subtilnějším dojmem než jeho partnerka. Křehkost tance podpořená naléhavou hudbou dokázala prostoupit prostor divadla.

Tento lyrický dojem se pak rozplynul v *Chvilce POEzie* podání Pražského komorního baletu. **Marek Svobodník** vytvořil tento kus přímo na tělo **Igoru Vejsadovi**. Taneční groteska o básníku Edgaru Allanu Poeovi, pronásledovaném třemi havrany (nebo možná krkavci?), vlastním stářím i nemocí a vzpomínkami na svou zesnulou lásku Lenoru, jako kdyby vypadla z některého filmu Tima Burtona. A to jak kostýmy, zakřivením kulis, hororovou „mrtvou nevěstou“, zvoleným hudebním doprovodem (včetně jazzových pasáží) či stínohrou. Igor Vejsada v tomto kusu exceloval, ale ani ostatní tanečníci nezůstávali pozadu. Není divu, že se *Chvilka POEzie* stala takřka „vývozním artiklem“ Pražského komorního baletu. V menším prostoru Švandova divadla navíc mohly lépe vyznít pantomimické pasáže.

Závěrečná část večera patřila *Kauze Prométheus*. Tu pro Balet Praha Junior vytvořil na jaře letošního roku maďarský choreograf **Attila Egerházi**, který s touto školou i souborem spolupracuje dlouhodobě. Egerházi zde příběh titána Promethea přetvořil v komický balet, a to v jistém rozporu s hudebním doprovodem – Beethovenovým *Stvořením Promethea*, *suitou z opusu 43*. Hlavní protagonisté, opět Aleš Krátký (Prométheus) a Iveta Krmelová (Pandora), připomínali svým chováním i kostýmy dva klauny, kteří se jakousi nevyřčenou shodou okolností připletli do davu divochů. Prométheus zůstával pasivní (sám choreograf ho nazývá antihrdinou), k donesení ohně ho donutili divoši a Pandora, která byla hlavní hybatelkou děje. Když při opětovné cestě za ohněm, který zhasl, Prométheus umíral, působil jeho skon dojmem sebeobětování z vyčerpání. Oheň nehořel pouze symbolicky, ale byl reálnou součástí představení, umístěn na efektní, vysoké kovové konstrukci.



*Chvilka POEzie
(Igor Vejvoda,
PKB). Foto Michal
Hančovský.*

Duety Promethea a Pandory obsahovaly řadu pantomimických prvků, ty však naštěstí silně zaostávaly za hudebním doprovodem a dění na scéně se brzy stalo poněkud nezáživným. Nezafungovalo ani klaunovství či potlačení genderových stereotypů. Nepříliš věrohodně působila také závěrečná oběť Pandory, jež se přidala k Prometheovi umírajícímu na skále. *Kauza Prométheus* tak byla nejslabší částí jinak velice povedeného večera, nastudovaného s ohledem na pohybový potenciál Baletu Praha Junior, kdy se jeho členové ukazují v pohybových kompozicích, jež jim nejvíce svědčí.

Psáno z představení 11. listopadu 2017 ve Stavovském divadle a 13. listopadu 2017 ve Švandově divadle.

Bohemia Balet: Polovecké tance Ples kadetů

Hudba: Johann Strauss ml.

Choreografie: Ivo Váňa Psota; Sylphida a Skot: Jaroslav Slavický; variace modré schovanky: David Lichine

Nastudování: Kateřina Slavická

Kostýmy: Josef Jelínek

Dům Bernardy Alby

Choreografie a kostýmy: Hana Litterová

Asistentka choreografie: Alena Drapalíková

Polovecké tance

Hudba: Alexandr Porfirjevič Borodin

Choreografie: Jaroslav Slavický (podle Michaila Michajloviče Fokina)

Scéna, kostýmy: Josef Jelínek

Asistentka choreografie: Nelly Danko

Balet Praha Junior: Nulová gravitace 2018

5 nebeských sól

Choreografie: Lidia Vos

Hudba: George Bizet/Rodion Ščedrin – Carmen

Asistent choreografie: Antonín Schneider, Natálie Housková

Scéna a kostýmy: Lidia Vos

Světelný design: Lidia Vos, Antonín Schneider



Prométheus (BPJ - TCP). Foto Michal Hančovský.

Opus 13

Choreografie: Šimon Kubáň

Hudba: Max Richter

Asistenti choreografie: Jaroslava Janečková, Viktor Svidrů

Scéna a kostýmy: Šimon Kubáň, Jaroslava Janečková

Světelný design: Šimon Kubáň

Chvilka POEzie

Choreografie: Marek Svobodník

Hudba: Jaroslav Ježek a Bedřich Nikodém

Hudební koláž: Marek Svobodník

Asistent choreografie: Igor Vejsada

Scéna: Petr Siedlaczek

Kostýmy: Pavel Knolle a Marek Svobodník

Světelný design: Karel „Karlos“ Šimek

Kauza Prométheus

Námět, původní libreto, scénář, režie, choreografie a světelný design: Attila Egerházi

Hudba: Ludwig van Beethoven

Scénografie: Jaroslav Míhlajt

Kostýmy: Petra Lebdušková

Autor: Barbora Truksová

25. listopadu 2017

Za hranicami (hriechu) a TANEC.SK 2017



Za hranicami hriechu. Foto Peter Brenkus.

V Den boje za svobodu a demokracii jsem měl možnost se zúčastnit již čtvrtého ročníku *Tanečného kongresu TANEC.SK 2017* pořádaného Hudobnou a tanečnou fakultou Vysoké školy múzických umení v Bratislavě. Organizátoři symposia vytyčili ústřední téma jako *Tradice v inovativních procesech v tanečním umění a ve vzdělávání*. Jeho cílem bylo nejen představit jednotlivé univerzity a navázat vzájemnou spolupráci, ale také zamyšlení nad významem tradic různých evropských zemí pro současné vzdělávání a tanec obecně.

Po přivítání účastníků se slova ujali domácí slovenští odborníci. **Miroslava Kovářová** shrnula odkaz slovenského tance napříč různými styly i soubory a zároveň představila aktuální studijní programy na výše zmíněné fakultě. Na ni navázala **Marta Poláková**, která upozornila na nový studijní plán Taneční divadlo a performance. Před krátkou pauzou prezentovala **Elena Lupták** možnosti vzdělávání na vídeňské Musik und Kunst Privatuniversität. **Ingrida Gerbutavičiūtė** referovala o nedávno založené katedře tance a pohybu na Lietuvos muzikos ir teatro akademija ve Vilniusu (2014). Do té doby tam existoval tanec pouze ve spojení s hereckým oborem. Obdobný stav můžeme nalézt i v Makedonii, o němž mluvila **Risima Risimkin**. V tamním hlavním městě založila Skopje Dance Academy (2012), která byla v letošním roce zařazena do systému státního školství. Zcela jiný pohled při-



*Za hranicami hriechu.
Foto Peter Brenkus.*

nesla **Rose Breuss** z Anton Bruckner Privatuniversität v rakouském Linci. Tamější vzdělávání se pyšní dlouhou tradicí a profesorka školy se proto věnovala historickému vývoji a tomu, jak lze zužitkovat dosavadní poznatky v aktuálních studijních programech.

Konference se zúčastnila i pražská Konzervatoř Duncan Centre, kterou jsem zastupoval já. Ve svém příspěvku jsem se proto věnoval tradici českého duncanismu a zároveň sledoval tento odkaz v kurikulu školy. Závěr patřil opět domácím mluvčím: **Maja Hriešik** se zabývala taneční dramaturgií a **Anka Sedláčková** poukázala na možnosti využití somatických přístupů ve vzdělávání. Druhý den organizátoři uspořádali debatu o možnostech vzájemné spolupráce mezi zúčastněnými univerzitami a školami.

Kongres podle mého názoru dostal svému cíli. Došlo nejenom k navázání kontaktů i osobnějším vztahů, ale také k nastavení dlouhodobých plánů. Mezi jednotlivými představiteli škol vznikla dohoda o vzájemné bilaterální výměně studentů nebo plán na uspořádání festivalu *SHAREv* Makedonii, jehož letošní vydání se konalo v Bratislavě. Velký podíl na konání symposia mělo zejména Centrum výskumu při



*Za hranicami
hriechu. Foto Peter
Brenkus.*

hostující univerzitě, zejména jeho vedoucí **Ivica Liszkayová**. Můžeme jen doufat, že i katedra tance pražské Akademie múzických umění se do tohoto mezinárodního neformálního společenství brzy zapojí.

Závan minulosti

Organizátoři zároveň dokázali sladit program konference tak, že jeho součástí se stala premiéra inscenace **Borise Eifmana *Za hranicami hriechu/Bratia Karamazovci***. Původní balet z roku 1995 uvedený pod názvem *Karamazovi* choreograf upravil pro obnovenou premiéru v roce 2013 v Petrohradu. Právě tuto verzi mohou diváci nyní zhlédnout i v Bratislavě.

Eifman vytvořil své první dílo již v roce 1970, posuzovat tak jeho tvorbu dnešní optikou je skutečně obtížné. Divák (i recenzent) se musí nutně naladit na to, že se již dívá do baletní historie. Obzvláště patrné to bylo zejména na přepjatém herectví, kterému členové Baletu SND dostali zcela beze zbytku, když úpěnlivé grimasy střídala patetická gestikulace hlavních postav. To vše pak podtrhávala prvoplánová rudá barva dobře padnoucích šatů Grušenky (**Silvia Najdená**) coby výzvy pro přítomné Karamazovi. Její výkon působil oslnivým dojmem zejména po technické



stránce, nicméně emočně se zdál zcela prázdným. Ani v momentech, kdy flirtovala s bratry nebo jejich otcem, nepřekonal Najdená jistý chlad, který si uchovala až do závěrečné děkovačky. Interpretační umění **Adriana Szelleho** (Alexej Karamazov), **Andreje Szaboa** (Ivan Karamazov) a **Jonatana Lujana** (Dmitrij Karamazov) vyznělo přesvědčivě, nejvíce mezi nimi vynikal svým lyrickým výrazem Szelle. Ani otec Fiodor Pavlovič Karamazov v podání **Viacheslava Kruta** se nenechal zahanbit, dokázal zdařile ztvárnit zhýralého postaršího muže, kterému je lhostejné víceméně vše včetně vlastní rodiny. Diváci musí prostě přistoupit na Eifmanův způsob práce, aby přijali jeho pojetí uvedených partů. Ovšem pro příznivce modernějšího zpracování děl to může být poměrně oříšek.

Překvapením se stal výkon celého sboru Baletu SND a jeho energičnost. Tanečníci dokázali interpretovat jednotlivé scény s takovým zápalem a vervou, že chvílemi skutečně vytvořili atmosféru ruské společnosti druhé poloviny devatenáctého století. Právě dramaturgické zarámování příběhu se Eifmanovi vyloženě povedlo. Velký podíl na tom ale mají zejména tanečníci sborových scén, bez jejichž osobního vkladu by to nebylo možné.

Viačeslav Okunev efektně vyřešil i scénické ztvárnění jevištního prostoru. Hlavní konstrukce připomínala neoklasicistní architektonický styl, který korespondoval s dějem románu. Dobře se vyjímal i točité schodiště ve střední části objektu, které skýtalo širokou paletu možností pro taneční i herecké party. Stejně tak proměna přízemní části do věžeňských cel ve druhém jednání působila věrohodně. Choreografické zpracování se však po celou dobu nezbavilo jakéhosi puncu staroby a usazeného prachu.

V tomto případě se nabízí srovnání s nedávnou premiérou *Svěcení jara* **Glena Tetleyho** v rámci komponovaného večera *Timeless* v pražském Národním divadle. Ačkoliv tato inscenace pochází z roku 1974, působí mnohem modernějším dojmem. Právě „zamrznutí“ v estetice devadesátých let, leč v novém kabátě z roku 2013, považuji za negativum celého baletu *Za hranicami hriechu*. Dramaturgický výběr tohoto titulu však nebyl tahem zcela nepromyšleným. Choreograf v něm pracuje s prostředky natolik efektními, že dokáže být srozumitelný i pro širokou veřejnost. Otázkou však zůstává, zda by instituce Národního divadla neměla nabízet více.

Psáno z konferenčního dění ve dnech 17. a 18. listopadu 2017, Koncertní síň Dvorana, Bratislava a z první premiéry 17. listopadu, Nová budova, Slovenské Národní divadlo, Bratislava.

Za hranicami hriechu/Bratia Karamazovovci

Libreto, choreografie, režie: Boris Eifman

Adaptace choreografie a nastudování: Jekatěrina Žigalova, Ilja Osipov

Hudba: Modest Musorgskij, Richard Wagner, Sergej Rachmaninov

Kostýmy a scéna: Viačeslav Okunev

Světelný design: Boris Eifman

Překlad scénického textu: Jozef Dolinský

Obnovená premiéra: 9. dubna 2013

Slovenská premiéra: 17. listopadu 2017

Autor: Josef Bartoš

26. listopadu 2017

Částečné znejistění – Jak cestuje Eskymák Evropou



Částečné znejistění (Jana Novorytová a Michaela Raisová), Foto

Zábavnou a pohybově-vokální inscenaci představilo duo **Michaela Raisová** a **Jana Novorytová** na začátku listopadu v maličkém sálu Skautského institutu. Jednalo se o spleť příběh, který se stal, když Prahu a další evropská města navštívil Eskymák. Z útržků novinových zpráv bylo možné jakžtakž zrekonstruovat, kam až jeho kroky vedly. To zjišťovaly uvedené dámy, které svá poznání navíc převeďly do speciální „pohyblivé řeči“ (jak ji samy nazývají) a díky ní mohly divákům předat autentický zážitek o putování eskymáckého mladíka po Evropě (byl v Čechách, ve Slovinsku, Rakousku, Itálii i jinde).

Příběh **Částečného znejistění** je mnohohrstevnatý, po čase si uvědomíte, že neposloucháte jen příběh o Eskymákovi, ale zároveň o různých individuích a především o výzkumnících samotných, které s určitým osobitým akcentem malinko odkrývají sebe sama. Místy máte pocit, že se ve všech těch místech, lidech a věcech ztrácíte, ale najednou jste z částečného znejistění vyvedeni a znovu se „dostáváte do obrazu“. Jedná se však spíše o přednášku zasazenou do divadelního prostoru a ten ji spolu s originálním projevem povyšuje na poutavý výklad o jiné kultuře. Produkce je velmi logicky uspořádána a Raisová s Novorytovou jsou skvělými vypravěčkami. Respektive jejich příběh je vystavěn tak dobře, že diváka zaujme a možná ani nepotřebuje vědět, jak to s Inuitem dopadne, ale užívá si aktuální pobavení, hru se slovy, hru s partnerem na jevišti. Na to, že jsou tyto tvůrkyně tak mladé, je jejich fungování na jevišti velmi profesionální. Rozhodně vědí, jak pracovat s autorským textem, a nechávají přirozeně mluvit své tělo tak, aby dokreslilo detaily barvitě výpovědi. Mezi diváky nechávají kolovat také rekvizity jako živou rybu v igelitovém pytlíku, kožich polárního čtyřnožce, ptačí brko, dýku, deník.



Částečné znejistění (Jana Novorytová a Michaela Raisová), Foto

Své poznatky prezentují výzkumnice i skrze pohyb. Během představení vytvářejí vlastní řeč, kterou se v závěru představení můžete naučit: překládají do ní totiž věty vzešlé od diváků. Sdělení v sobě nesou částečná znejistění začínající uvozením: „*To je jako když...(si koupíš pizzu na zítřejší oběd a zjistíš, že už jsi ji snědla k večeři / požádáš svoji dívku o ruku a víš, že řekne ano, ale ten moment před tím, než to vyřkne, tě znejistí...)*.” Obě interpretky se v „překladu“ do svého jazyka střídají a v závěru vyzvou diváky, aby se k nim připojili a naučili se ho.

Částečné znejistění ukazuje, že spojení Michaely Raisové, která vystudovala autorské divadlo, a tanečnice Jany Novorytové je úspěšné. Každá vnáší svůj um a představení má pak svěží šmrnc.

Psáno z reprízy 10. listopadu 2017, Skautský institut.

Částečné znejistění

Koncept: Michaela Raisová

Výzkumná práce: Michaela Raisová a Jana Novorytová

Zvuk: Roman Zabelov

Světla: Štěpán Hejzlar

Premiéra: 4. listopadu 2017

Autor: Lucie Břínková

28. listopadu 2017

Kráska a zvíře k nevíře v Jihočeském divadle



*Kráska a zvíře (Zdeněk Mládek, Lucie Horná).
Foto Michal Siroň.*

Jihočeský balet zahájil svou druhou sezónu pod vedením Lukáše Slavického představením **Kráska a zvíře**, které je zamýšleno jako takzvané rodinné představení, tedy coby tančená pohádka pro zejména dětské publikum. Takový titul je pro kmenový repertoár každého souboru samozřejmě důležitý, měl by těm nejmladším divákům umožnit vstoupit do světa hudebně dramatického divadla tak, aby ho i v dospělosti vyhledávali. O významu pro jejich estetickou, citovou a obecně kulturní výchovu ani nemluvě. Jenže: balet pro děti je daleko náročnější disciplína, než si je většina choreografů, libretistů a výtvarníků ochotna připustit.

Bohužel i v případě vedení českobudějovického baletního souboru došlo k naprostému podcenění náročnosti úkolu vzhledem k výběru inscenační dvojice **Béla Kéri Nagy** (choreografie, režie, dramaturgie) a **Tomáš Vondrovic** (libreto baletu), neboť oba pánové jsou v profesích, uvedených u jejich jmen v závorce, debutanty. Možná by mohl být jejich první pokus v tomto druhu hudebního divadla úspěšnější, kdyby si našli skladatele, který by vytvořil novou hudební partituru, což by bylo záslužné. Nebo kdyby se opřeli o hudební plochu již složené hudby, která by scelila a pozdvihla jejich fragmentární nápady (takto umělecky povyšuje a činí snesitelnou např. Prokofjevova hudba z *Kamenného kvítku* jinak dramaturgicky i choreograficky průměrnou inscenaci *Sněhové královny*). Béla Kéri Nagy, maďarský tanečník a baletní mistr, který působil v Českých Budějovicích již za éry Attily Egerházyho, si ale zřejmě sám či s pomocí **Jana Píši** (ten je v programové brožuře uveden jako autor hudební režie) poskládal koláž z fragmentů různých děl skladatelů J. Hornera (hudba z filmu *Jméno růže*), F. Liszta (*Faustovská a Dantovská symfonie*), G. Holsa (*Planety*), M. P. Musorgského (*Obrázky z výstavy*) a D. Šostakoviče (*Trio e-moll*, č. 2, op. 67 a *Smyčcový kvartet* č. 8, op. 110). Trestuhodně nejsou v programové brožuře ani jinde uvedeni interpreti použitých nahrávek. Myslím, že takové zacházení s hudbou měl Kéri Nagymu někdo odpovědný z vedení Jihočeského divadla včas rozmluvit. Dopad na inscenaci je tristní, o dopadu na rozvíjení hudební citlivosti dětského diváka ani nemluvě! I dospělý kulturnější divák musí ovšem trpět – podobně jako na konci 19. století, když byly fantaskní balety *féerie* doprovázené skrumáží halabala poskládaných hudebních fragmentů, a tak se hudebně náročnější publikum od baletu distancovalo... Aby to tak znovu nedopadlo v Českých Budějovicích v 21. století!

Hudební dramaturgie je největší slabina nové premiéry, bohužel ale není jediná. Tomáš Vondrovic, neznaje specifikum baletní libretistiky, zatížil linii známého



*Kráska a zvíře (Julie De Meulemeester).
Foto Michal Siroň.*

pohádkového příběhu ještě různými mytickými postavami (Minotaurus, Gryf) a odkazy na čtyři živly: Kráska je Zvířetem úkolována, aby tu přinesla vodu „z nejhlubšího místa vodopádu“ a zápasila s ještěrem, tu zlaté jablko z „ohněvé zahrady“, kterou střeží lev, a nakonec se ještě utká s Gryfem (vypadá spíše jak orel) a ptáky, aby mohla přinést jeho bílé péro... Zmatek v tom mají dospělí, natož děti! Béla Kéri Nagy se snaží vše naplnit skrze akci tanečníků a po divadelní stránce diletantsky působící scénografii designera **Petra Siedlaczka**. Tanečníci jsou konfrontováni s pohybem, který má zejména zobrazovat věčné zápolení. Nejhůře je na tom hlavní postava Krásky, kterou na premiéře 24. listopadu 2017 interpretovala **Lucie Horná**. Neustále ji někdo tahá za nohu, zvedá, odhazuje, obtáčí kolem sebe a ona také musí stále výrazově hrát, že je v nebezpečí, že něco hledá, že něco odmítá. Vše je dynamicky silné, bez nuancí, bez charakterizační drobnokresby. Nemá příležitost, aby skrze

skutečný tanec vyjevila půvab a emocionální vývoj své postavy. A to je opravdu škoda, neboť je nepochybně velmi talentovaná a podala velmi dobrý výkon v nevďečném rámci představ libretisty a choreografa, které se odvíjejí bez vnitřní logiky a na hudební tkáň výsostně nesourodou.

Choreografický text Kéri Nagyho je fragmentován do krátkých úseků, ve kterých mají interpreti „výrazově herecky působit“ za pomoci razantních gest, pohledů a postojů, akci však chybí viditelná dramatická motivace, která by jim toto usnadnila. Divák si užije stylizovaných soubojů, pŮtek a strkanic, kterých tu je, jak jsem již předeslala, více než dost. Vše sice působí esteticky, ale zároveň emocionálně inertně a nepravděpodobně, někdy až na hranici trapnosti, jelikož Kéri Nagy nedokáže scény dramaturgicky rozvíjet, pracovat s dynamikou a timingem akcí. Navíc si na sebe sám ušil past v podobě hudby, kterou si vybral. O nějaké muzikálnosti nemůže být řeči. Nevyniká ani prací s prostorem. To ale neznamená, že by byl pohybově neinvenční: nejvíce se mu daří v duetech a nejzajímavější jsou mužská sóla, například tanec Minotaura, který skvěle zatančil nový člen souboru **Magnum Phillipy** z Brazílie. Jeho výkon je o to obdivuhodnější, že musel mít při tom na hlavě kaširovanou býčí hlavu s rohy (v nozdrách dokonce kroužek). Podobně i **Zdeněk Mládek** měl efektní sólo v roli Zvířete, nicméně dostal minimální prostor pro rozvoj psychologických pohnutek své postavy v dalších obrazech, což se snažil vybalancovat svou jevištní zkušeností a charismatem.

Jelikož Kéri Nagy působil doteď jako baletní mistr, je logické, že se mu lépe daří vystavět kratší sekvence na způsob tanečních variací. Ukousl si příliš velký krajíc tím,



*Kráska a zvíře
(Lucie Horná).
Foto Michal
Siroň.*

že si ale do týmu nepřibral zkušeného režiséra a hudebního dramaturga a navíc se pustil hned do celovečerního představení: výsledek je nepřiměřený úsilí tanečníků, jejichž velmi kvalitní výkony činí tento slepenec alespoň přijatelným. Jmenujme ještě sólisty v epizodních zvířecích rolích **Julii de Meulemeester** (Gryf) a **Manuela Fernandez** (Lev).

Po výtvarné stránce jde též o nesourodou záležitost a není ani divu, když pod kostýmy jsou podepsáni **Jana Prašničková** (tajemnice baletu) a Petr Siedlaczek, žák architekta Bořka Šípka, který je v divadelní scénografii a kostýmu také nováčkem. Občas se to zableskne zajímavým a výtvarně dobře působícím nápadem, zřejmě Siedlaczkovým (vlečkovitá sukně Krásky, kostým Zvířete či prodavači na trhu se stánky na těle), který ale zůstane izolován a nevytvoří organickou část výtvarného plánu. Některé kostýmy jsou ale opravdu špatné: kostým otce Krásky jak v počátečních obrazech (zcela civilní a fádni), tak i na závěr (směšný růžovou barvou i tvarem). Je s podivem, že zrovna kostýmy postavy, kterou ztělesňuje šéf baletu **Lukáš Slavický**, jsou opravdu „odfláknuté“ a nevzhledné. V programu není zmíněn ani autor masek a líčení, přičemž některé masky a vlásenky kostým zdařile dotvářejí (Zvíře), jinde působí amatérsky a až směšně (zobáky u tanečnic představující ptactvo). Výtvarné působení a poetiku díla by také mohlo umocnit svícení, jenže to je opět dílem tří: Petra Baštýře, Jana Hořejšího a Kéri Nagyho. I zde, stejně jako v případě scény a kostýmů, chyběla pevná ruka režiséra s jednotící vizí. Je ovšem možné, že účinek svícení byl pro atmosféru díla lepší z přízemí, recenzentské místo v levém rohu balkonu nebylo pro posouzení úplně ideální.

O čem tato první premiéra druhé sezóny šéfování Lukáše Slavického vypovídá? Zejména o tom, že se pro tento soubor stále hledá choreograf, který by byl alespoň na té úrovni, na jaké byl Attila Egerházy. Slavický se ho snaží najít v souboru, který vede, a tak dává svým tanečníkům a kolegům šance, když se sám na choreografování necítí a na „cizí“ tvůrce budou v rozpočtu krajského divadla chybět finance. Je jistě dobře, že tak činí. Podle mne by se to ale mělo odehrávat mimo hlavní baletní



Kráska a zvíře (Zdeněk Mládek). Foto Michal Siroň.

premiéry, na choreografických matiné či večerech mimo standardní repertoár, jako to dělal kupříkladu John Cranko (tak dostali příležitost např. Jiří Kylián nebo John Neumeier), tak i svého času Petr Zuska v ND Praha (ve večerech zvaných *Miniatury*). Teprve když uspějí, jim dát náročnější úkol. Pověřit ale nezkušené a začínající umělce v tomto obtížném a náročném oboru hned oficiální premiérou je značně problematické, neboť tím dělá ze svého již šestnáctičlenného souboru tak trochu „pokusné králíky“. Měl by se také snažit najít kvalitní spolupracovníky na poli režie a dramaturgie, neboť to jsou samostatné divadelní profese a ne každý choreograf umí být i režisérem.

Československý baletní soubor je ale pod jeho vedením ve velmi slibné formě. Teď jde o to, aby měl možnost v repertoáru uplatnit své talenty a dále je rozvíjet – bez kvalitního choreografického a režijního vedení a repertoáru to ale nepůjde. Věřme, že příští sázka na domácí choreografický talent již vyjde lépe než v případě recenzované inscenace a že soubor bude mít možnost i převzít některá kvalitní díla, prověřená na jiných scénách a tím pádem dostupnější. Jelikož ale jihočeský soubor nemá baletního dramaturga, jako většina regionálních divadel, bude to spíš sázka do loterie a záležitost osobních vazeb...

Psáno z premiéry 24. listopadu 2017, Jihočeské divadlo.

Kráska a zvíře

Choreografie, režie, dramaturgie: Béla Kéri Nagy

Libreto: Tomáš Vondrovic

Asistent choreografa: Barbora Coufalová

Scéna: Petr Siedlaczek

Kostýmy: Petr Siedlaczek, Jana Prašničková

Hudební režie: Jan Píša

Světelný design: Petr Baštýř, Jan Hořejší, Béla Kéri Nagy

Projekce: Adam Veit

Premiéra 24. listopadu 2017

Autor: Helena Kazárová

30. listopadu 2017

Vítězství členitého těla – Patnáctá Cena Jarmily Jeřábkové udělena

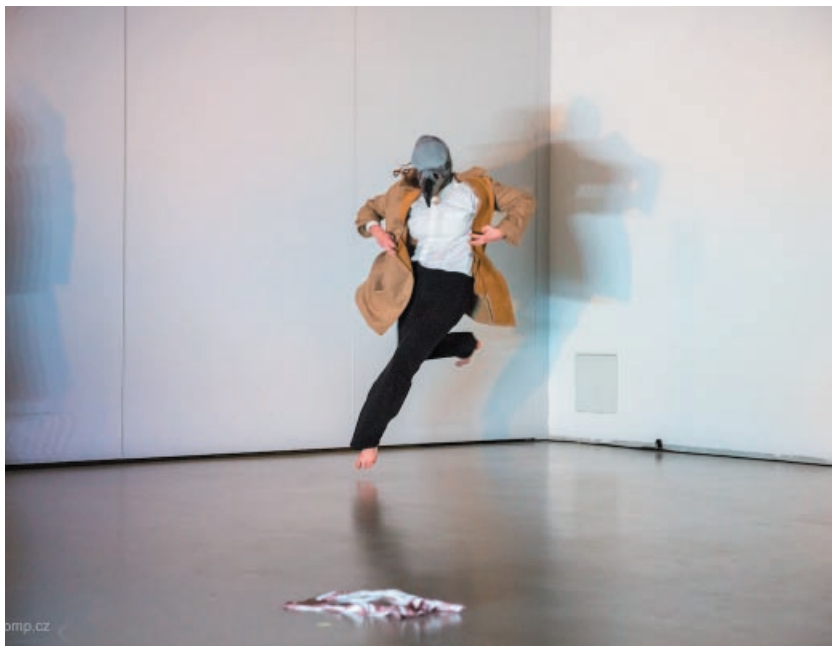


Everlasting (Sadie Cansu Ergin). Foto Miroslav Pásek.

Festival Nové Evropy, v jehož rámci je udělována Cena Jarmily Jeřábkové v oblasti současného tance, byl letos patnáctý, jubilejní. Mezinárodní porota se proto chlubil takovými výraznými osobnostmi, jako je Germaine Acogny – královská persona afrického tance –, italská tanečnice Beatrice Libonati a Jan Minařík, oba bývalí členové souboru Piny Bausch. Z mladší generace jsme přivítali legendu maďarské taneční alternativy Martu Ladjanski, publicistu a filosofa tance Michela Vincenota z Francie a další. Představení se konala v příjemném alternativním prostoru Venuše ve Švehlovce – až na závěrečný den, který se odehrál v umělecké galerii DOX.

Připomeňme, že „Novou Evropou“ jsou míněni mladí a začínající choreografové ze střední a východní Evropy, tedy z velké části zároveň z postsocialistických zemí. Ti měli hledat soudobou identitu vynořující se taneční střední Evropy.

Událost byla zahájena ohlédnutím za patnácti ročníky slavnostním koncertem laureátů uplynulých let. Viděli jsme v něm jak jednoho z prvních vítězů soutěže, tanečníka svrchovaně ovládnutého těla **Jara Viňarského**, tak jednu z posledních laureátek **Ingu Mikshinu**. Z jejího subtilního, sublimního tance vanula čechovovská nálada; mohlo vám to připadat jako rozloučení se starým domem, tak prostorový, až filmový dojem vyvolával projev této sólistky, rozvinutý plně a zároveň lyricky do prostoru sálu Venuše ve Švehlovce. Sofistikované a zároveň zcela přirozené proudění tance.



*A little comics history
(Johana Pocková). Foto
Miroslav Pásek.*

Zakladatelka Festivalu Nové Evropy a Ceny Jarmily Jeřábkové, paní Eva Blažíčková, je nositelka duncanovské tradice v přímé linii. Je také neúnavnou propagátorkou české moderní a současné hudby, čemuž odpovídá i charakter soutěže. Každý ročník je holdem některému českému skladateli 20. (a 21.) století. Účastníci – vybraní finalisté – proto v soutěži předvedou jednak volné, jednak povinné choreografie. Ty „povinné“ znamenají vytvořené na některý opus skladatele, jemuž je daný ročník věnován. Letos je jím **Aleš Březina**, skladatel „angažovaných oper“ a filmové hudby.

Slavnostní tečkou za celou událostí byla performance tanečnice **Dagmar Chaloupkové**. Ta putovala v mátožném a osudovém tanci vzducholodí Gulliver, rozpínající se na střeše DOXu. Kvazi nahá, oblečena do tělového trikotu, byla symbolem jakékoli lidské bytosti na cestě; klestila si cestu prostorem za tíživých zvuků **Mystéria času** Miloslava Kabeláče.

Galavečerem vítězů v DOXu byl letošní ročník uzavřen. Zajímavým rysem tohoto ročníku byla skutečnost, že na rozdíl od minulých let nebyly nejinspirativnějšími díly volné choreografie, nýbrž ty „povinné“ na hudbu Aleše Březiny. První cenu přiřkla mezinárodní porota **Tině Afīyan Breiové**, původem rozkročené mezi Arménií a Čechy. Tanec **Blue Gloom** této absolventky škol Duncan Centre a belgické P.A.R.T.S se vyznačoval velkou razancí a energií a zejména členitostí jejího tělesného projevu. Na jejím pohotovém těle mluvil každý hypersenzitivní sval, celé tělo hrálo v bytostné přítomnosti, v překvapivém a zaskakujícím rytmu pohybu, v jeho střezích a výpadech; malá taneční amazonka rozčleněného a výmluvného těla si vybojovala pozornost poroty.

Plnou pozornost diváků i poroty měl nesporně i **Dmitrijs Gaitjukevichs** z Lotyšska. Některá z cen mu unikla pouze proto, že jeho kompozici **Two square metres** vysoké divadelní vynalézavosti, ba rafinovanosti, obrazy z jakési mystické science fiction se záhadnou komplikovanou scénografií a silnou atmosférou, by bylo možné za choreografii označit jen s velkou nadsázkou. Nicméně tato práce lotyšského umělce, výsostně divadelní, si získala obdiv a úctu všech.

Druhá cena šla za **Johanou Pockovou**. Publikum velmi vstřícně přijalo zejména její perzifláž komiksového příběhu **A little comics history**, pro niž sáhla do jazzově laděných Březinových skladeb. Přesvědčila především smyslem pro taneční



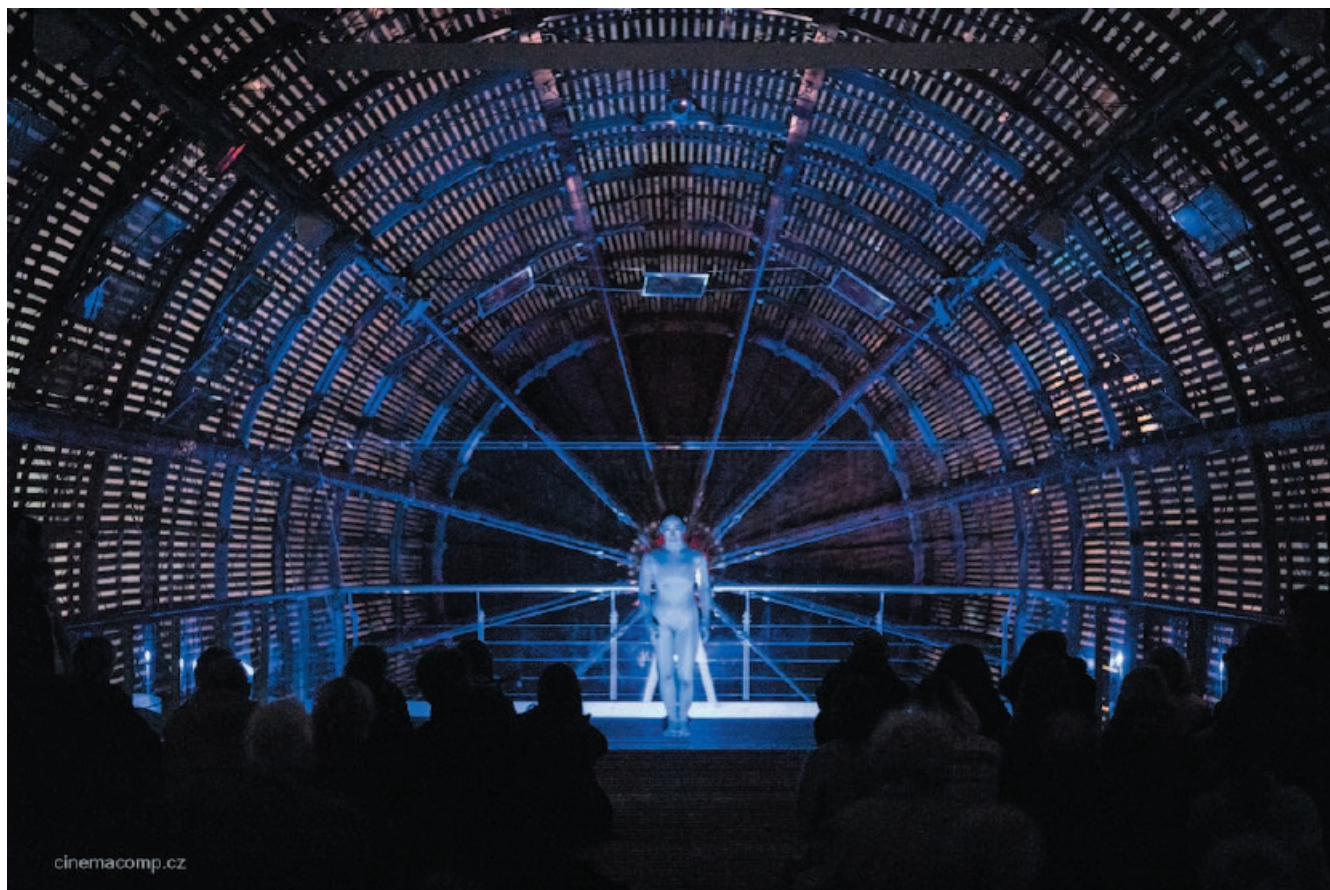
humor a také narativními prvky svého „tanečního komiksu“. Ty byly ovšem také tím, co odvádělo poněkud mladou umělkyni od čistě tanečního živlu. Jedná se nesporně rovněž o velmi talentovanou a nadějnou mladou dámu, tanečnici stejně jako performerku s velkou jevištní prezencí.

Třetí cenu získala turecká tanečnice **Sadie Cansu Ergin**. Na rozdíl od obou předešlých emancipovaných a tanečně rezolutních mladých dam získala porotu svou „věčnou lyrickou ženskostí“. I její **Everlasting** byl vyjádřením bytostného ženského lyrického smutku. Byl to tradiční, nicméně svůdný obraz věčné Ofélie, která je krásná svým utrpením. Štíhlá a křehká Cansu senzitivně tančila tradiční smutný obraz trpící ženy. Z výběru hudebních skladeb (*Zítřka se bude – Proces, Tajné politické protokoly*) vyrozumíváme, že jí šlo i o politické sdělení, avšak tělo tanečnice vypovídalo především o odvěkem bytostném a nespecifikovaném ženském smutku.

Z letošního rozdělení cen bychom mohli vyčíst, jaké vlastnosti soudobého tance hrají prim. Stále okouzlují tanec žensky lyrický (jako u Sadie Cansu Ergin), nikdy nezůstane bez odezvy humor a naráce (jako v podání Johany Pockové). Diváci vždy ocení silný i divadelní obraz, jaký předestřel Dmitrijs Gaitjukevichs. Avšak nejcennější je pro rozvoj tanečního oboru a přesvědčivost tance progres výrazových a pohybových schopností samotného těla bez přívlastků – jeho stále větší, a nově překvapivá artikulovanost, to znamená schopnost vyjádření autonomních a originálních sdělení, s čímž souvisí i rozšiřování tanečního slovníku, jak o to usiluje Tina Afiyan Breiová.

Psáno z Festivalu Nové Evropy 19.–25. listopadu 2017, Venuše ve Švehlovce, DOX.

Autor: Nina Vangeli



Mystérium času (Dagmar Chaloupková). Foto Miroslav Pásek.

Taneční aktuality.cz

Měsíčník TA – listopad 2017

Foto na obálce: Aleš Kočib / Zkrocení zlé ženy (Ivo Jambor, Yui Kyotani)

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.