

Měsíčník TA

Srpen 2017





Obsah

Měsíčník TA srpen

Portugal is not a small country – Atraktivní odkrývání zamlčovaných momentů portugalské historie <i>Daniela Machová</i>	3
Drumming live – Nevtíravá paralela lidského údělu <i>Zuzana Rafajová</i>	3
Roland Havlica: „Jóga by se měla nabízet v divadlech jako součást tréninku...“ <i>Barbora Truksová</i>	3
Tri cesty Andreja Halásza <i>Emil T. Bartko</i>	3
Nesmrtelný Valmont v Českém Krumlově <i>Marcela Benoniová</i>	3
Setkání s Josefem Nadjem ve Žďáru nad Sázavou <i>Jana Bitterová</i>	3
Labutí jezero z milánské La Scaly <i>Zuzana Rafajová</i>	3
Rozhovor s Vojtěchem Brtnickým: „Mám nejraději, když vůbec nevím, do čeho jdu...“ <i>Daniela Machová</i>	3
Hit – Tell the Difference – Rozpačitý Cirk La Putyka na Letní Letné <i>Barbora Truksová</i>	3
Dáma s růží – Blahopřání k osmdesátinám Ludmily Kovářové-Bílkové <i>Ladislava Petišková</i>	3
Jungle Joke a Forever, happily v jednom odpoledni na Letní Letné <i>Hana Galiová</i>	3
Dvojité výročí Heleny Vojáčkové <i>Natálie Nečasová</i>	3
Rozhovory: Marika Hanousková: „Začínala jsem s horory a skončím u pohádek.“ <i>Barbora Truksová</i>	3

2. 8. 2017

Portugal is not a small country – Atraktivní odkrývání zamlčovaných momentů portugalské historie



*Portugal is not a small country (Pedro Salvador, André Amálio).
Foto Vojtěch Brtnický.*

Festival Nultý bod již od roku 2009 přivádí do Čech umělce a soubory, které se ve své tvorbě pouštějí do neprozkoumaných zákoutí divadelních žánrů, jež překračují limity v oblasti tanečního a pohybového divadla a performing arts. Právě z té poslední škatulky je dílo **Portugal is not a small country** česko-portugalské umělecké skupiny Hotel Europa. Režisér a interpret v jednom **André Amálio** se snaží porozumět a probádat pohnutou minulost svého národa, o které se v Portugalsku vyhýbavě mlčí. Období pětisetletého kolonialismu a téměř padesátiletého fašismu skončilo v roce 1974 karafiátovou revolucí, z bývalých portugalských afrických kolonií se pak muselo do Portugalska vrátit přes 800 tisíc lidí, kteří získali společenskou nálepku Retornados. Jejich „domovina“ je nepřijala s otevřenou náručí, i když prchali ve strachu ze země, kde se s dekolonizací rozpoutaly kruté občanské války o moc. Aktuální téma i vzhledem k současné uprchlické krizi...

Jak toto rozsáhlé a komplikované téma uchopit, jak se v něm zorientovat? André Amálio zvolil kombinaci historického bádání a interview s pamětníky. Realizoval rozhovory s třiadvaceti Retornados a pro své dílo čerpal z desítek hodin nahrávek s nimi.



Vzniklé představení ve formátu dokumentárního divadla je velmi atraktivně podanou dějepisnou přednáškou. Inscenace je po vzoru metody *verbatim* anglického režiséra Stephena Daldryho složena z rozsáhlejších úryvků autentických rozhovorů, které jsou různě poskládány a tvoří vskutku zajímavý a originální divadelní text. Ten si interpret pouští na scéně rovnou do uší, a jelikož jsou nahrávky v portugalštině, tak je pro publikum simultánně tlumočí do angličtiny. Kdy jedná sám za sebe a kdy za své Retornados, poznáte podle toho, zda má, či nemá sluchátka na hlavě. V obou případech je přesvědčivý, ponořený do akce a dokáže lapit i vás.

Kromě slova, které tvoří gros inscenace, se Amálio pouští příležitostně do pohybových kreačí, které jsou spíše doplňkem k navození atmosféry než nosným prvkem. Choreografie, pod níž je podepsána **Tereza Havlíčková**, vychází spíše ze spotřebního společenského tance a nepřináší žádné překvapení ani extrémní fyzické výkony, ale v rámci celkové koncepce díla je toto logickým a účelným krokem. S trochou

*Portugal is not
a small country
(Pedro Salvador,
André Amálio).
Foto Vojtěch Brtnický.*





*Portugal is not a small country (Pedro Salvador, André Amálio).
Foto Vojtěch Brtnický.*

nadsázky lze dodat, že pohybovým divadlem by dílo mohlo být i proto, že i publikum je v jeho průběhu často v pohybu. Téměř s každým interview se mění stanoviště, na jednom z nich účastníci dokonce zakusí i rychlokurz *merengue*. Z divadelního foyer se diváci dostávají na venkovní schody, prolezou i půdní prostory domu v Celetné 17, divadelní zákulisí, jeviště, ale i sál v části, kde sídlí Divadelní ústav, a přilehlou zahradu. Přesuny jsou důmyslným tahem, jak nechat doznít zprostředkované vzpomínky, jak logicky oddělit mozaikovitě scény i jak umožnit divákům načerpat nové síly na další příval informací. Často také zvolené prostředí a zformování publika do určitého prostoru znásobuje zamýšlený prožitek. V horkém letním večeru si na rozpálené půdě opravdu připadáte jako v Africe, namačkaní v úzké chodbě se zase snáze dokážete vžít do pocitů Retornados prchajících z válkami zmítaných zemí, když musí čekat hodiny na sedadlech bez hnutí ve tmě v letadle na chvíli, kdy bude bezpečné odletět. Amálio mísí jednotlivá interview, ale dodržuje přibližně chronologické pořadí událostí. Na začátku uvede do kontextu svého výzkumu, v průběhu se odkazuje na odbornou literaturu. Máte pocit, jako byste byli spolu s ním v terénu a Retornados odpovídali na otázky přímo vám. Zpočátku jsou vyprávění pamětníků relativně optimistická a točí se kolem prvních vzpomínek na Afriku a také na to, jak se tam ocitli. Kontext průběhu rozhovoru je věrně dokreslován, chvíli se smaží krevety, chvíli se vaří a pije káva, hraje se *Člověče, nezlob se!*. Smutné a otřesné zážitky začínají pronikat na povrch – část zpovídaných při koloniálních válkách jen o chlup unikla smrti. Jsou promítány i záběry z propagandistického proslovu Antónia de Oliveiry Salazara. Zmínky o cenzuře, portugalské tajné policii, bojích mezi osvobozeneckými hnutími, pocity při



úprku z Afriky a nepřijetí v Portugalsku. Nálož smutných memorand je prokládána civilními vstupy, kdy Amálio vystupuje z role výzkumníka a spolu **Pedrem Salvadorem**, který mu je hudebníkem, zpěvákem, kulisákem a spoluhercem v jedné osobě, sehrávají odlehčenější scénky.

Proč zpracovávat divadelně toto bolestné téma, o kterém by společnost, jíž se týká, raději mlčela? André Amálio se obává, že národu, který mlčí o své minulosti, hrozí, že zanikne. Je tedy třeba otevřít oči, nebát se postavit tváří v tvář choulostivé minulosti a zahájit diskusi. To, že nechce mlčet, a naopak pozvednout informovanost o portugalských dějinách, je patrné i z divadelního programu, který je doplněn desítkou historických pojmů a vysvětlivek. Motorem je i jeho vnitřní motivace, otázka identity, toho, jak je jako Portugalce společností a jedinci po celém světě rozdílně vnímán, s čímž se svěřuje v závěru svého divadelního opusu.

Portugal is not a small country je vskutku zajímavým počinem, co do obsahu i formy, André Amálio je zapáleným průvodcem po temné stezce portugalské minulosti, která má rozhodně mezinárodní přesah, neboť v historii každého národa se skrývají místa, jež chtějí, ale neměla by být zapomenuta. Vybral pro nás unikátní způsob, jak je připomenout a vtáhnout na denní světlo.

Psáno z představení 20. července 2017, Divadlo v Celetné.

Nultý bod

– mezinárodní festival pohybového, tanečního a experimentálního divadla
17.–23. července 2017

Portugal is not a small country

Režie a interpretace: André Amálio

Asistentka režie a choreografie: Tereza Havlíčková

Hudební interpretace: Pedro Salvador

Scénografie: Pedro Silva

Autor: Daniela Machová

4. 8. 2017

Drumming live – Nevтіravá paralela lidského údělu



Drumming live (Sofia Rosoloni). Foto Agathe Poupenev / OnP.

Mnoho světových baletních souborů sestavuje skladbu své sezony tzv. blokovým systémem. To znamená, že jeden titul se odehraje ve vysoké koncentraci během několika týdnů a poté přijde řada na jiný. Je-li soubor dostatečně početný a disponuje-li nadto vícero scénami, na nichž je možné hrát, otevírá se mu příležitost k uvedení dvou titulů zároveň. A z dramaturgického hlediska dává největší smysl nasadit na jednu taneční večery značně odlišných typů a stylů. A přesně takto vypadal konec sezony 2016/2017 na pařížské první scéně. Zatímco v historickém Palais Garnier byla uváděna romantická *La Sylphide*, o několik kilometrů dále, v moderní Opéra Bastille, vtančil na scénu balet **Drumming live** nizozemské choreografky **Anne Teresy de Keersmaeker**.

Keersmaeker není pařížskému publiku neznámá. V roce 2011 ji pozvala tehdejší šéfkou souboru Brigitte Lefèvre, aby nastudovala své dílo *Rain* (2001), roku 2015 přidala další tři své choreografie (*Kvartet č. 4*, *Velkou fugu* a *Verklärte Nacht*) a v letošní sezoně spolupracovala s operním souborem a vytvořila choreografii k Mozartově *Così fan tutte*.

Její choreografický styl, ovlivněný americkou avantgardou (Keersmaeker studovala v osmdesátých letech tanec v Tisch School of the Arts v New Yorku), se nejvíce blíží tanečnímu minimalismu, a byť ve výsledku působí svobodným dojmem, je v základu velice formální.



Drumming live (Sofia Rosoloni). Foto Agathe Poupeney / OnP.

Drumming (dodatek „live“ byl k dílu z roku 1998 přidán o dva roky později, kdy se spolu s tanečnicí na jevišti objevili i živě hrající hudebníci) je doprovázen stejnojmennou, zhruba hodinovou skladbou **Stevea Reicha**, zakladatele a jedné z nejvýraznějších osobností hudebního minimalismu. Monotónnost, kterou se může minimalistická hudba vyznačovat, hraje v průběhu celého večera různé role. Je únavně ubíjející, frustrující i meditativně uklidňující. Tanec ve své podstatě následuje strukturu hudebního doprovodu v jeho nekonečných repetičích, postupných rytmických změnách a neustálém toku. Objevují se i určité pohybové leitmotivy, jako je poskok s napnutou přednoženou nohou, či prvek, který se v klasické terminologii nejvíce blíží *grand jeté*, zde se spodním obloukem vzad prošvihnutými pažemi, které zvyšují jeho efekt zcela opačným způsobem, než je běžné. S trochou nadsázky bychom mohli říct, že choreografka vizualizuje hudbu podobně, jako to ve svých symfonických dílech činil George Balanchine. Keersmaecker nicméně formu svého díla nahlíží až matematickou optikou, rozděljuje prostor do geometrických tvarů a spirál, každý tanečník tak může sledovat trasu, která je mu na jevišti předurčena. Vizualní efekt je podpořen i pásy oranžového baletizolu, jehož jedna role není rozvinuta a odhaluje části křižujících se přímek, které jsou nakresleny na podlaze jeviště.



Drumming live (Daniel Stokes, Jérémy Loup-Quer). Foto Agathe Poupeney.

Choreografie začíná za jednoduchého doprovodu zemitě, až živočišně znějících bubnů. Postupně se přes jemnější dřevěné perkuse posouvá, k téměř nadpozemsky klidným pasážím doprovázeným příčnou flétnou a lidským hlasem (doprovod Ensemble Ictus a Synergy Vocals). Pulzující rytmus zpomaluje, téměř zastavuje a tanečníci dotvářejí efekt táhle pomalým, do té doby neviděným unisonem svých pohybů. Když už to ale může vypadat, že konec bude ve znamení klidu a postupného vytrácení (spolu s odmlčujícími se nástroji jsou jedním ze svých kolegů odnášeni z jeviště i tanečníci), rozezní se všechny bicí nástroje najednou v až chaotickém, nervózně těkajícím rytmu, který je zastaven v bodě nejvyšší kulminace rázným rozvinutím a zastavením poslední baletizolové role.

Výsledný produkt je pozoruhodnou směsicí každodennosti i mimořádnosti zároveň. Přes promyšlenou, až vědecky chladně působící formu je stále překvapivě expresivní. Nejsilněji pak působí ty nejobyčejnější momenty. Jako například zastavení dvou tanečnic uprostřed scény a jejich následné pomalé pozorování kolem stále vířících kolegů. Jsou pořád součástí aktivního obrazu a zároveň i elementem vyloučeným z neustálého koloběhu.

Tanečníci (osm žen a čtyři muži) oděni do splývavých, civilních kostýmů naplňují choreografii nespoutaností hraničící s posedlostí, kterou v nich rytmus vzbuzuje. Výkon, který musí všichni podat, se blíží maratonskému běhu, během něž si předávají a sdílejí mezi sebou energii se spalující nakažlivostí. Silná vnitřní propojenost interpretů je pro dílo esenciální, téměř se zdá, že po skončení představení musí dobrou hodinu tanečníkům v totožné frekvenci běžet tep, dech a dost možná i další metabolické procesy.



Drumming live. Foto Agathe Poupeney.

Anne Teresa de Keersmaeker je tvůrkyně nade vší pochybnost stojící za pozornost. Její díla vtahují a poskytují nenásilnou, nevtrhavou paralelu k lidskému životu, ale nesoudí, nehodnotí. Pokud bych si ovšem mohla dovolit osobní tip, doporučila bych pro mne přece jen emocionálně silnější a citlivější *Rain*. Pařížská Opera jej vydala dokonce na DVD.

Psáno z představení 11. července 2017, Opéra Bastille.

Drumming live

Choreografie: Anne Teresa de Keersmaeker

Hudba: Steve Reich

Dirigent: Georges-Elie Octors

Kostýmy: Dries Van Noten

Scéna a světla: Jan Versweyveld

Premiéra: 7. srpna 1998

Autor: Zuzana Rafajová

6. 8. 2017

Roland Havlica: „Jóga by se měla nabízet v divadlech jako součást tréninku...“

Na začátku července proběhl ve studiu Contemporary v Národním domě na Vinohradech ojedinělý baletní workshop Prague Ballet Intensive pořádaný Jiřím Jelínkem. Vedle něho byla v týmu lektorů taková jména jako Barbora Kohoutková, Maria Eichwald, Elena Vostrotina, Jiří Bubeníček či Dmitry Semionov. S bývalým tanečníkem Stuttgartského baletu a nyní lektorem jógy **Rolandem Havlicou** jsme si povídali před lekcí partneriny vedené Kseniou Ovsyanick a Zdeňkem Konvalinou. Vzhledem k premiérovému ročníku PBI nebylo mezi účastníky dostatečné množství mužských tanečníků, kromě od lektorů tak měly kurzistky možnost získávat rady v sále i od těch, kteří jim partnery nahradili.

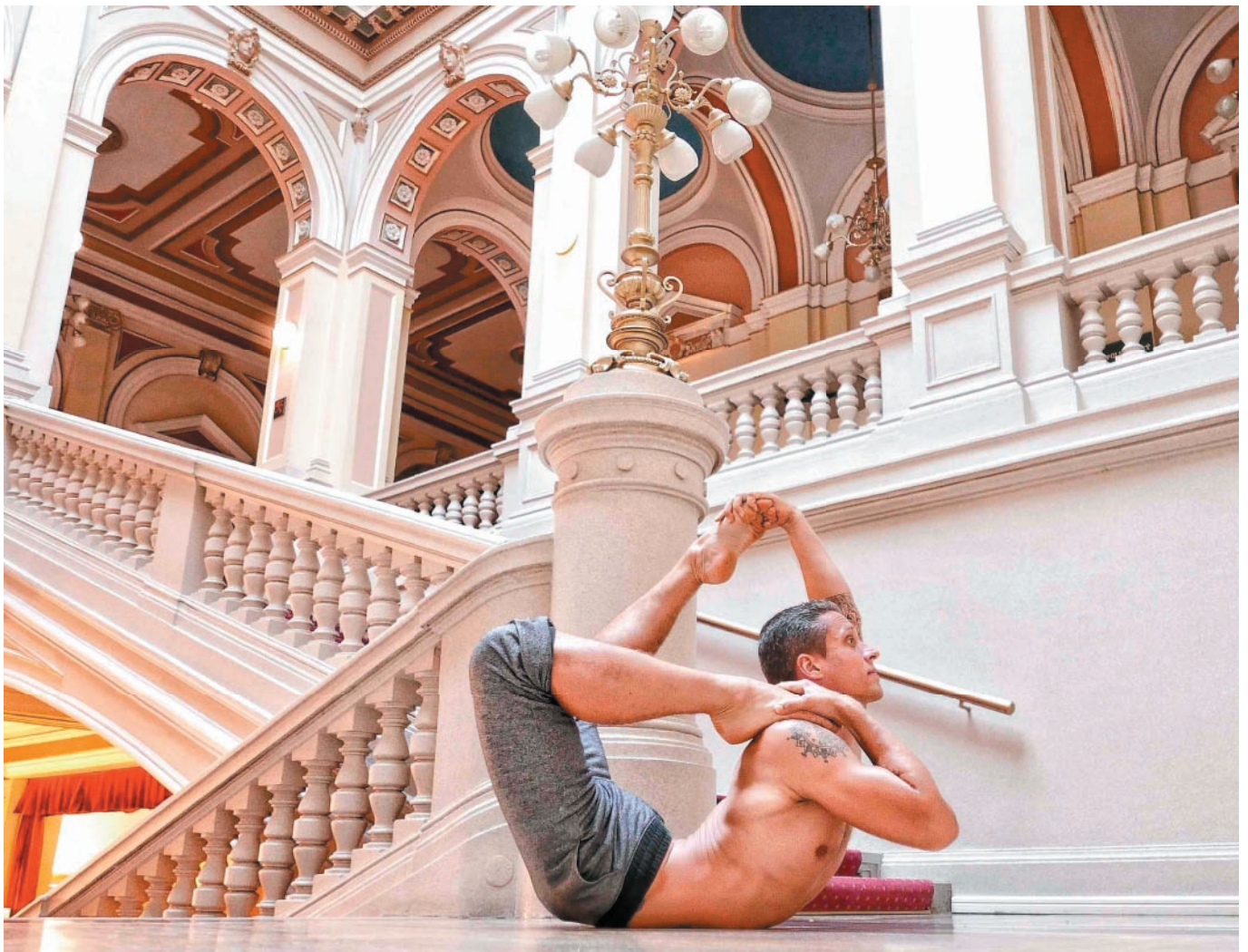


Roland Havlica. Foto Osobní archiv RH.

Původně jste tanečník, kdy a jak jste se dostal k józe?

Již v průběhu taneční kariéry. Pracujeme s tělem, protahování je denní součástí našeho života. Taneční profese je extrémně náročná, pro kluky obzvláště, trpí klouby, záda, kolena... I já jsem za-

čal mít problémy a hledal jsem něco, co by mi pomohlo, vybalancovalo zátěž. Tak jsem se dostal k józe, zkoušel jsem také jiné věci, jako pilates, ale jóga mě začala bavit a věnoval jsem se jí čím dál víc, až jsem si udělal učitelský trénink.



Roland Havlica. Foto Osobní archiv RH.

Momentálně žiju v Thajsku, kde mám otevřené studio a učím každého, kdo přijde. Většinou Thajce, turisty také samozřejmě. Sám sebe se stále snažím zdokonalovat.

Do Thajska vás přivedla jóga?

Přesně tak, jezdíval jsem tam dlouho, i jsem si tam udělal učitelský trénink, byl tedy u indického učitele, který si v Thajsku otevřel svou školu. Jak jsem tam jezdil, udělal jsem si známosti a kontakty, díky kterým jsem se tam mohl později usadit. Dostal jsem tu šanci a říkal jsem si, proč to nezkusit.

Je v Thajsku nyní jóga tak populární jako v Čechách?

Určitě, tohle je, myslím, celosvětový trend. Lidé se začínají dostávat k tomu, že potřebují více než fitness, jóga má nadstavbu v duchovním vývoji, dýchá-

ní a meditaci, což člověka v uspěchané době uklidňuje. To vše dohromady přináší něco, k čemu současná moderní společnost tíhne. U nás to začíná, v Thajsku a na západě je to už delší dobu. Lidé se potřebují někde uklidnit, protáhnout se a zacvičit si.

Byl pro vás od začátku důležitý onen duchovní rozměr, nebo jste začínal kvůli fyzice?

Zpočátku to byl důvod fyzický, tak to má drtivá většina těch, kdo začínají. Chtějí se hýbat, protáhnout, cítí, že jsou méně pohybliví, obézní. Ale právě, když se začne pracovat na koncentraci, úvodu do meditace, lidé se do toho začnou více dostávat a propojovat si to s duchovním rozvojem a dýchacím cvičením. Člověk se ve svém přístupu vyvíjí nejen fyzicky, ale i duchovně.



*Prague Ballet Intensive.
Foto Barbora Truksová.*

Nyní jste vyučoval jógu na kurzech Prague Ballet Intensive, což asi není zcela obvyklé. Nebo je to v zahraničí častější?

Možná to v zahraničí trochu začíná. Některé soubory se snaží jógu a podobné věci jako pilates přidat k tréninku. Ale je to pořád málo, mělo by toho být více. Dnešní nápor tanečnicků a to, co je po nich vyžadováno, se posouvá stále dopředu. Tanečníci si potřebují těla vybalancovat, uvědomují si to dříve než tehdy my, my jsme neměli tu znalost. Prostě jsme tančili, ale s tím přichází řada úrazů, protože se zatěžuje jenom část těla a stále to samé: kyčle, kolena, záda. Ale tím, že jóga, ale třeba také pilates, gyrotonic, to záleží, komu co vyhovuje, vybalancuje tělo, stá-

vá se méně úrazů a tanečníci mohou být více a déle výkonní. Zdraví tanečnicků je velmi důležité a není tomu stále věnována dostatečná pozornost. Doufám, že se v budoucnu začne jóga objevovat více v divadlech a i na podobných kurzech, jako je PBI.

Většinu své kariéry jste strávil ve Stuttgartu... Netoužil jste po tom, zkusit i jiná angažmá?

Tady v Praze jsem vystudoval konzervatoř, poté jsem dva roky tančil v Národním divadle a pak jsem byl až do konce kariéry ve Stuttgartu, nějakých 17 let v jednom souboru. Hodně jsme cestovali, intenzivně pracovali, takže jsem neměl potřebu později jít někam jinam.

Dbalo se tam na kompenzaci, nebo se jí museli tanečníci věnovat sami ve volném čase?

Zpočátku sami, nyní už jsou snahy tam přinést tyto další aktivity. Ale předtím nebyly asi ani finance, ani informovanost. Posledních deset let se o tom ale začalo více mluvit, takže nyní se to objevuje i v divadle. Ale není to tak, že by jóga byla na denním pořádku. Člověk na sobě musí pracovat i ve volném čase. Například spousta kluků chodí do fitness center, aby dostali sílu. Ale nyní se to snaží zpropagovat i v rámci divadel, to je rozdíl.

Mají tanečníci zažité nějaké „zlozvyky“, které jim v józe způsobují problémy?

Klasický tanečník má vytočené nohy, takže vtočené pozice mu dělají problémy. Ale pro tělo je to nesmírně zdravé, důležité a užitečné, protože se pracuje na jiných svalech a buduje se jiná stabilita. A to je to, o čem jsem mluvil, pokud se pracuje pouze na vytočených nohou, máme vybudovanou jen část svalstva, a z toho pak vznikají úrazy.

Je v práci lektora rozdíl, pokud pracuje s tanečníkem a ostatními?

Tanečníci znají lépe své tělo a jsou více ohební, ale tím, že jsem sám tanečník, tak mi to je samozřejmě blízké. Lidé odjinud, kteří dělají sport, ale neprofesionálně,



tu znalost nemají. Pracuji třeba také s několika fotbalisty, ti mají zase problémy s kyčlemi, protože jsou hodně zavřeni. Vždycky poznáte, kdo se věnuje nějakému sportu. Fotbalisté mají o jógu také zájem, protože jim pomáhá právě s dýcháním, flexibilitou, to vše se i ve fotbale posouvá dopředu. Nároky jsou stále větší mezi všemi atlety.

Jak staří jsou tanečníci, kteří se kurzu účastní? Máte od nich zpětnou vazbu?

Jsou mladí, myslím, že jim je 15–22 let. Máme mezinárodní mix, což je podle mě nejlepší. Zpočátku to pro ně bylo těžké, neboť kurz je velice intenzivní, ale udělali velký pokrok, učí se a i přímo na jógu mají pozitivní reakce, neboť jim dodá uvolnění po celém dni.

Je to pro mnohé z nich první setkání s jógou?

Určitě ji znali a zřejmě někdy dělali starší kolegové z PBI. Mladí studenti ji dělali



Roland Havlica. Foto Osobní archiv RH.



*Prague Ballet Intensive.
Foto Barbora Truksová.*

nejspíš poprvé, ale myslím, že je důležité, aby se některé prvky z protahování a dýchání naučili co nejdříve, neboť jim to pomůže i v kariéře – práce s dechem je náročná, a pokud ji člověk neovládá, brzdí ho to. A to může být jakkoli nadaný. Když to nyní mladým studentům přiblížíme, bude to pro ně pozitivní do budoucna.

Opavský rodák **Roland Havlica** (*1980) vystudoval Taneční konzervatoř hl. města Prahy, po absolutoriu získal angažmá v pražském Národním divadle. Po dvou sezonách odešel do Stuttgartu, kde se později stal demisolistou. Rejstřík jeho rolí zahrnoval například Benvolia v *Romeu a Julii* Johna Cranka, kníže Gremina v *Oněginovi*, Hortenzia ve *Zkrocení zlé ženy* stejného choreografa. Simona v *I Fratelli* Maura Bigonzettiho, vojáka v *Othellovi* Johna Neumeiera, druhý sólový pár v *7. symfonii* Uweho Scholze či Mama Simone v *Marné opatrnosti* sira Fredericka Ashtona. Během kariéry se začal věnovat józe, které se stal lektorem. Nyní žije v Thajsku, kde se ve svém studiu věnuje právě výuce jógy.

Autor: Barbora Truksová

8. 8. 2017

Tri cesty Andreja Halásza

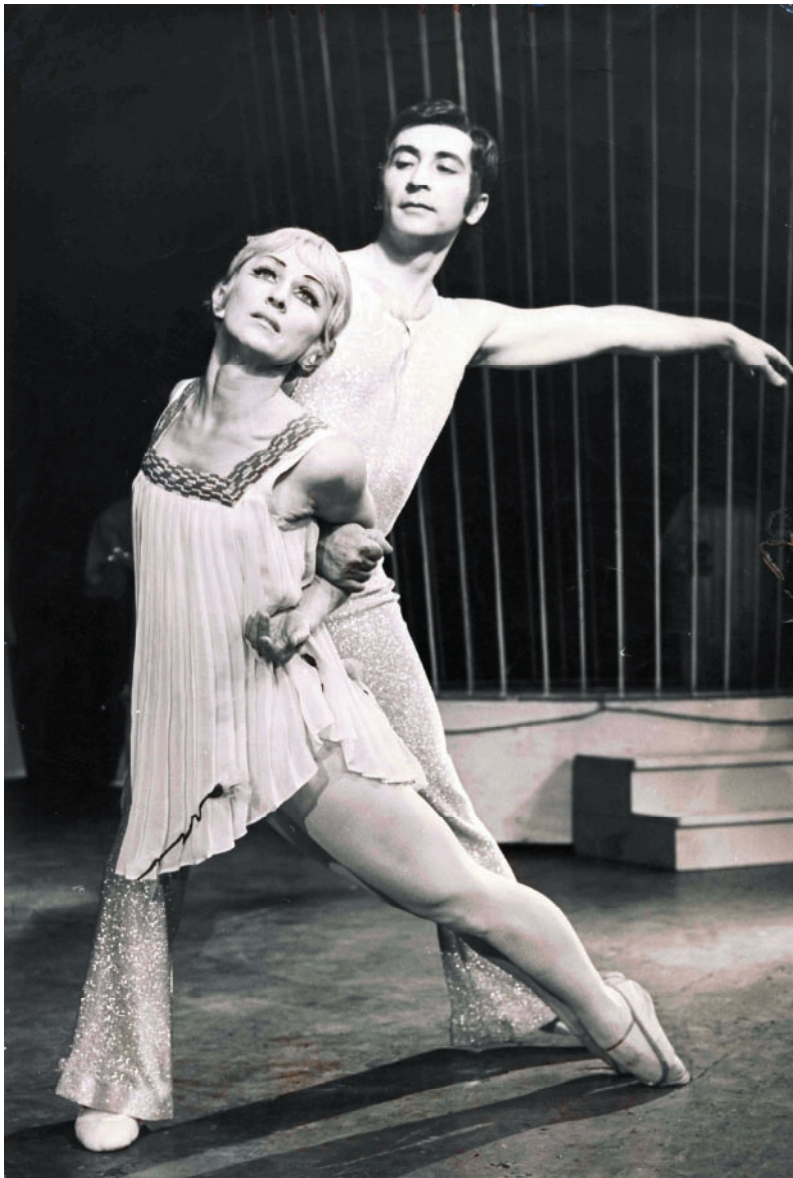
Je tomu 80 rokov, čo sa narodil významný tanečník, pedagóg a choreograf slovenského pôvodu **Andrej Halász** (*8. august 1937, Košice, †19. február 2016, Praha). V Čechách zanechal výrazné stopy predovšetkým ako pedagóg na pražskom Tanečnom konzervatóriu, kde vychoval rad výrazných tanečných osobností, a na tanečnej katedre HAMU.

Druhá polovica 20. storočia priniesla v kontexte slovenského tanečného umenia vznik nových súborov, rôznych tanečných telies a množstva pôvodných baletných diel. Príbudlo i tých vynikajúcich tvorcov, predstaviteľov a interpretov, ktorí sa rozhodli spojiť svoju životnú púť s divadlom nielen na Slovensku, ale i mimo neho. Väčšina z nich sú ľudia spätí s populárnymi štátnymi telesami slovenského ľudového tanca, ktorí potom podstatnú časť svojej umeleckej kariéry strávili aj na doskách baletných súborov. Spomedzi nich dominujú mená Žofia Červeňáková, Ján Šprlák-Puk a tiež Andrej Halász. Žiaľ, život je neúprosný. Po Jankovi a Žofii opustil naše rady i Andrej (v SĽUK tiež uvádzaný ako Ondrej Halász Hudy), dôverne známy medzi najbližšími ako Fifi. Pre mňa osobne je to smutný pocit. S Andrejom nás okrem rodných Košíc spájala i tanečná katedra VŠMU, presnejšie povedané, moje prvé kroky smerom k nej, prestup zo špecializácie inžinierske konštrukcie na špecializáciu tanečná teória.

Začalo to v roku 1965. Robil som asistenta choreografie pre III. celoštátnu spartakiádu v Prahe a zároveň tancoval aj záverečné číslo programu so symbolickým názvom *Je nám dvacet*. Vtedy som sa prvýkrát zamyslel, či som na správnej vysokej škole. Symbolickou skutočnosťou bolo, že v Prahe s nami hosťovali i sólisti baletu

Juraj Kubánka, Ondrej Halász. Foto Alexander Nagy. Súkromný archív nadácie Kubánkov sen.





*Román o ruži, h. A. Očenáš,
ch. M. a O. Halászovci.
Foto Edita Matečíková. Súkromný
archív A. Halásza uložený v na-
dácii Kubánkov sen.*

SND. Jedným z nich bol Andrej Halász. V kontakte sme boli už od môjho príchodu do Bratislavy, a potom aj neskôr, v Lúčnici. On bol jedným z tých profesionálnych tanečníkov a pedagógov, ktorí viedli tréningy v ľudovom súbore, čo už v dnešných časoch nie je veľmi typické. Prvé diskusie o smerovaní môjho štúdia začali teda práve v jeho šatni historickej budovy SND. A na to som nikdy nezabudol.

Andrej Halász začínal s tancom skoro, ako člen Robotníckeho kultúrneho spolku. Šestnásťročný pokračoval v novovytvorenom profesionálnom súbore – Maďarskom ľudovom umeleckom kolektíve (NÉPES) v Hodoch pri Galante. Toto pôsobenie netrvalo dlho, pretože ho krátko nato zrušili. Jeho ďalšia životná a umelecká cesta mala viacero samostatných kapitol.

Výnimočný tanečník

Andrej Halász bol všestranným tanečníkom s vynikajúcou technikou, herecky tvárny a scénicky expresívny interpret. Široký diapazón začal budovať v zborových postavách, ale konečnú stanicu našiel v komplikovanejších divadelných figúrach – od klasických princov až po dramaticky náročné charaktery. Už v SĽUK, v ktorom pôsobil od roku 1955, sa prejavili jeho mimoriadne interpretačné schopnosti v nezabudnuteľnom cigánskom *Vlachiku*. Ako sólista baletu Slovenského národného divadla (1961–1968)



Vlachiko (SĽUK), h. T. Andrašovan, ch. J. Kubánka. Foto Otakar Nehera. Súkromný archív A. Halásza uložený v nadácii Kubánkov sen. Archív SĽUK-u.

a neskôr sólista baletu Štátneho divadla v Košiciach (1969–1976) už patril medzi slovenskú špičku. V jeho tanečnom repertoári dominujú postavy z veľkej klasickej baletnej literatúry ako Princ Albert (*Giselle*, 1966), Princ (*Labutie jazero*, 1964, 1972), Princ Desiré (*Spiaca krásavica*, 1968, 1970) či Simona (*Zle strážené dievča*, 1976). Jeho dispozície mu však umožnili rozšíriť ambitus postáv aj na Paganiniho (*Paganini*, 1962), Dionýza (*Valpurgina noc*, 1963) či Toreadora (*Carmen*, 1974) a Barlameja (*Doktor Jajbolí*, 1973).

Ambicióznny pedagóg

Katedru tanečnej tvorby Vysokej školy múzických umení absolvoval v odbore pedagogika tanca až v roku 1965 pod vedením Marileny Tóthovej, ktorá sa neskôr stala jeho manželkou. Spoločne s ňou sa mu podarilo realizovať aj dlhoročnú ambicióznú myšlienku, založiť tanečné oddelenie Konzervatória v Košiciach. S manželkou Marilenu pokračovali vo výučbe na Hudobnej a tanečnej škole v Bagdade a významná bola aj ich pedagogická činnosť v Prahe – v Pražskom komornom baletе, na Tanečnom konzervatóriu i externe na tanečnej katedre HAMU. Práve tu vyšla aj Andrejova vrcholná teoretická publikácia *Analýza a syntéza tanečného duetu* (1994). Medzi jeho významných žiakov patrili Pavol Ďumbala, Ján Nemec, Ondrej Šoth v Košiciach, Jiří a Otto Bubeníčkovci, Stanislav Fečo, Jiří Pokorný, Václav Kuneš a mnohí ďalší v Prahe.



Marilena Halászová, Ondrej Halász. Foto Alexander Nagy. Súkromný archív nadácie Kubánkov sen.



Napokon aj choreograf

Táto púť má dve podoby. Prvá je naplnená drobnosťami – pôvodnými choreografickými miniatúrami na tanečnom oddelení Konzervatória v Košiciach, akými boli *Améby* a *Sapfó*. Druhá – ďalšia choreografická tvorba – je realizovaná v spolupráci s manželkou Marilenou. Reprezentuje ju pôvodná tvorba – *Leningradská symfónia* (1967), *Pieseň o živote – Román o ruži*, *Premeny*, *Duklianska poéma* (1975), *Slovenské tance* (1977), *Čipollino* (1979) – a pre večer nazvaný *Vyzvanie do tanca* (1980) dve diela: *Stretnutie s Weberom* (*Portrét Doriána Greya*, *Vyzvanie do tanca*) a *Ravelove metamorfózy* (*Bolero*, *Pavana pre mŕtvu infantku*), ako aj balet na vlastné libreto (M. a A. Halászovi) *Sindibád* (1983) gruzínskej skladateľky Agnes Bashir, ktorý uviedli v Bagdade ako i vlastné verzie známych diel svetovej baletnej tvorby – *Carmen*, *Zázračný mandarín* (1974), *La fille mal gardée* (1976), *Giselle* (2000), *Labutie jazero* (2005).

Andrej Halász bol výnimočne všestranný tanečný tvorca, interpret i pedagóg. Dokázal potlačiť svoje osobné záujmy na úkor tanca, a aj preto patril medzi kľúčové osobnosti, ktoré sa zaslúžili o rast profesionalizácie slovenského tanečného umenia.

Autor: Emil T. Bartko

10. 8. 2017

Nesmrtelný Valmont v Českém Krumlově

*Valmont (Alkisti Angelatou, István Varga).
Foto Michal Siroň.*



Román Choderlose de Laclose *Les liaisons dangereuses – Nebezpečné vztahy* z roku 1782 není asi třeba představovat. Podle literární předlohy bylo natočeno několik úspěšných filmů, mezi mnoha jinými adaptacemi je nutno jmenovat snímek z roku 1959 s Gérardem Philipem, v roce 1985 zpracoval románové téma Christopher Hampton jako divadelní hru pro Royal Shakespeare Company, která byla provozována posléze i na Broadwayi a ke konci osmdesátých let podle ní natočil film *Valmont* Miloš Forman.

Portrét či svědectví o společnosti lehkých a zkažených mravů a dábelském intrikánství, tehdy typických pro znužené dvořany, si přenesli do svého libreta **Zdeněk Prokeš** a **Libor Vaculík**. Vznikla zcela nová taneční verze pro baletní soubor Národního divadla v Praze, uvedená před třemi lety. Oba tvůrci zachovali celou předlohu, spleť vztahy postav a především se drželi původního románu v dopisech, jak jej de Laclose skutečně napsal. Divadelně taneční inscenace **Valmont** byla čerstvě upravena pro balet Jihočeského divadla (premiéra se konala 26. srpna 2017 za nepřízně počasí na divácky oblíbeném Otáčivém hledišti v Českém Krumlově).

Poněkud zkrácená verze se přesně choreograficky drží původní formy. Působí však více filmově, spíše jako dokument o událostech. Je to dáno známým originálním principem otáčivého hlediště, kdy divák sedí na místě a svět se točí kolem něj. Jednotlivé příběhy a rozvášněné vztahy plné milostných hrátek, bouřlivé erotiky, ale i romantiky



Valmont (Zdeněk Mládek, Barbora Coufalová). Foto Michal Siroň.

a lyrické cudnosti plynou kolem nás skutečně trochu z jiné perspektivy, než je tomu v původní Vaculíkově inscenaci, která ve Stavovském divadle působí kompaktněji. Jako by sám choreograf sledoval svoje dílo z jiného nadhledu, okouzlen a ovlivněn všemi oblíbenými efekty tohoto prostoru, který skýtá neuvěřitelnou atmosféru. Točí se jako zeměkoule kolem své osy a přetáčí nás z místa na místo, kde se odehrávají jednotlivé dramatické situace. A o drama se skutečně jedná.

Rozehraný zahradní prostor

Scénograf **Martin Černý** využívá střídavě jednotlivé hrací plochy. Na dvou trávnících má vymezené prostory – zahradu s lavičkou a rokokovými andělíčky-soškami. Na širší ploše je umělý travní koberec, skutečně rovný povrch pro tanec. Na něm stojí náznak budovy, letohrádku se vstupními dveřmi, nebo i interiérem místnosti – jednou s cembalem, křesly i stolem či malým kanapem. Čím méně dekorací v Krumlově je, tím lépe. Protože nejvíce fascinuje diváka přírodní kulisa. Nasvícené staré vysoké stromy, keře a pěšinky, a i ta vůně letní noci pod hvězdami.

Samozřejmě nejjistějším prostorem pro divadelní sdělení a taneční výkon je plocha před slavným zámečkem Bellarie. Tam pod balustrádami a nádherně ze dvou stran vedeným schodištěm se tyčí velká postel s nebesy, se záclonkami, na které se dle



Valmont (Béla Kéri Nagy, Julie De Meulemeester). Foto Michal Siroň.

potřeby promítá, anebo jsou využity jako stínohra, nasvíceny tedy zezadu. Postelové scény se cudně i necudně odehrávají za tímto výtvarným efektem.

Na scéně vlevo stojí neodmyslitelný psací stůl, který se stává svědkem rafinovaného intrikánství... Hybnou silou celého příběhu je markýza de Montreuil. I zkažený vikomt de Valmont se stává posléze jejím nástrojem. Zprvu oba hrají na stejné rovině a spřádají šílené scénáře, které se citu jménem „láska“ nesmějí ani dotknout. O ni nesmí jít. „*Nikdy se nesmíš zamilovat...*“ – to je jejich krédo. Bohužel se jejich původně lechtivé hrátky přetavují do absolutní zkázy všech aktérů.

Hra se začíná zamotávat, když markýza nutí Valmonta, aby svedl Cécile de Volanges, která se právě vrátila z klášterní školy. Má se provdat za hraběte Gercourta. Ten byl ovšem milencem markýzy de Montreuil a odešel od ní. A o to právě jde. Markýza se mu chce pomstít. Valmonta to zprvu moc nezajímá. Má před sebou jinou „kořist“, a sice ctnostnou a krásnou paní de Tourvel. Dalším dosti zásadním hrdinou je rytíř Danceny, který zamilován do Cécile de Volanges (i ona bezmezně do něj) příliš pozdě pochopí, jaké intriky markýza splétá. Ta nutí znásilněnou a nešťastnou Cécile, aby se skutečně provdala za Gercourta a přitom byla milenkou Dancenym. Pro téměř dětskou duši Cécile je to sice nepochopitelné, ale přesto naslouchá zlověstnému hlasu markýzy. Danceny Cécile odmítá, je zdrcen i šokován.

Mezitím se vikomt de Valmont oproti všem svým předsevzetím do paní de Tourvel skutečně zamiluje. Není však schopen jí to sdělit a de Tourvel příliš vyčerpaná nakonec umírá. Valmont nalezne svůj konec v souboji s rytířem Dancenym.



Valmont (Zdeněk Mládek, Julie De Meulemeester). Foto Michal Siroň.

Tragédie následuje tragédií. Vše se zhroutlí a blíží ke katastrofě. Na pohřbu paní de Tourvel všichni házejí desítky zmačkaných dopisů na zrudnou markýzu, která nakonec listy podpálí a sama skončí v plamenech.

Zásadní dopisy – vlastně monology – jsou namluveny herci Národního divadla v Praze a zvláště v této inscenaci naplňují do jisté míry temporytmus dlouhé inscenace. Je škoda, že právě délka představení bez pauzy dává určitý stereotyp tanečním i dramaticky vystavěným duetům. Každý se vlastně setkává se všemi postavami příběhu, ale protože tančí vždy ve dvojici, velmi krátce po sobě, tak divák ztrácí přehled a trochu tápe v množství sdíleného. Působí to chvílemi jako galakonzert tanečních duetů, byť velmi náročně technicky vystavěných, plných i akrobatických zvedaček, rotací a složité partneriny.

Výkon baletního souboru Jihočeského divadla byl výborný a vyrovnaný. Obrovskou příležitostí dostal sólista souboru **Zdeněk Mládek** v roli Valmonta, kterého hraje s chutí a velmi si této role užívá. Markýzu de Montreuil, která je vůdčí postavou inscenace, tančí rovněž zkušená **Julie De Meulemeester**. Přesto bych řekla, že jí více sedí abstraktnější neoklasický repertoár než dramaticky vyhraněná postava. Nejvíce vyniká Cécile de Volanges v interpretaci **Alkisti Angelatou**. Její výkon nabývá největšího vývoje i v herecky silných obměnách a zvratech. Podobně přesvědčivé

i technicky jisté sdělení přináší **Sebastiano Mazzi** v úloze rytíře Dancenyho. Paní de Tourvel bezvadně tančí **Barbora Coufalová**, i když její role nemá takovou šíři exprese.

Inscenace by byla samozřejmě marná bez hudebního doprovodu, v tomto případě výborného výběru skladeb **Franze Schuberta** a **Pēterise Vaskse**, celá koláž v hudební režii **Petra Maláska** graduje zvláště ve finále představení.

Škoda, že přes veškerou nádhernou atmosféru zahradního prostoru jsou taneční výkony omezeny povrchem, na kterém se opravdu nese tančí. Jedna scéna je na trávníku, další na štěrku a písku cestiček, na travním ježatém koberci a jindy se tančí na baletizolu. Řada ženských sólových partů by byla na jevišti tančena na špičkách, ale to tady skutečně nelze.

Zato je kladem, že *Valmont* přiláká do hlediště českokrumlovské točny diváky, kteří se vracejí a do divadla předtím třeba nikdy nešli.

Psáno z představení 29. srpna 2017, Otáčivé hlediště Český Krumlov.

Valmont

Hudba: Franz Schubert a Pēteris Vasks

Choreografie, režie a světelný design: Libor Vaculík

Libreto: Zdeněk Prokeš a Libor Vaculík

Hudební režie: Petr Malásek

Asistent choreografa: Béla Kéri Nagy

Scéna: Martin Černý

Kostýmy: Roman Šolc

Premiéra: 26. srpna 2017

Autor: Marcela Benoni

13. 8. 2017

Setkání s Josefem Nadjem ve Žďáru nad Sázavou

V červenci 2017 přijel do České republiky **Josef Nadj**, aby v rámci festivalu Kore-sponDance ve Žďáru nad Sázavou představil své nejnovější dílo s názvem **Penzum**. Umělec srbsko-maďarského původu, který úspěšně působí především na francouzské, ale i mezinárodní scéně již od osmdesátých let, původně studoval u Marcela Marceaua a současný tanec například u Marka Tompkinse. Poté vedle vlastní umělecké dráhy působil řadu let jako ředitel Centre chorégraphique national d'Orléans. Kromě pohybového vyjádření Josef Nadj ve svých dílech taktéž používá prostředky výtvarného umění. Bylo tomu tak i v uvedené inscenaci *Penzum*, duetu s kontrabassistkou **Joëlle Léandre** inspirovaném tragickým životním osudem a dílem básníka Attily Józsefa.

V představení Josef Nadj oděn v černém a s výraznou maskou několika tváří upoutal intenzivním minimalistickým pohybovým vyjádřením plným napětí a chvění. Zvuk pohybu performerova těla se prolínal se zlověstnými tóny živé hudby. Tanec byl zároveň spojen s kresbou uhlím na obrovský list papíru, který tvořil zadní stěnu scény, a s použitím netradičních výtvarně působivých rekvizit, jako jsou vějíř či obrovská hlava jelena.

U příležitosti uvedení choreografie *Penzum* ve specifickém prostoru zámku Kinských jsem Josefa Nadjeho požádala o krátký rozhovor.



Joseph Nadj, Foto: Thierry Bougot, Centre France

Vystupoval jste v barokním sále zámku Kinských. Ovlivnil prostor vaše představení?

Na začátku ovlivnil, ale během hraní jsem na to zapomněl. Před tím jsem vystupoval v Petrohradě v divadle s black boxem, pro které je představení původně postaveno. Takže hlavním rozdílem bylo ve Žďáru denní světlo. Ale nakonec to dopadlo dobře.

Ve svém představení spojujete pohybové vyjádření s výtvarným uměním, které sám vytváříte. Zaměřujete se spíše na pohyb těla, anebo na to, co kreslíte?

Více se soustředím na tělo, skrz které je téma přenášeno. Také akt kreslení se stává materiálem pro tanec. Je pravda, že vytváření specifických kreseb si vyžaduje zvláštní pozornost. Ale jsou ve velkém formátu a přizpůsobené proporcím mého těla a mým pohybům. To je právě něco, co mě zajímá: jaký typ kresby anebo výtvarného objektu můžu na scé-



*Joseph Nadj: Penzum,
Foto: Dragan Dragin*

ně vytvářet. Takže koneckonců se jedná také o výtvarný výzkum.

Vaše dílo na mne působilo dost temně. Jak vnímáte temno v umění a považujete vůbec vaše představení za temné?

Obecně ne. Není pouze temné, protože obsahuje vitální energii, kterou přenášíme, vibraci tvořivého aktu, ve který s Joëlle věříme. I když je pravda, že vyprávíme tragický osud básníka, který se připravuje na sebevraždu, takže tam je pochopitelně temnota. Ale shledávám, že se také jedná o odvážný čin. Obdivuji lidi, kteří jsou schopni ho vykonat, především jsou-li to umělci, nebo básníci.

Jak představení vzniklo?

Před časem jsme s Joëlle dvakrát uvedli improvizaci na stejné téma. Poté jsme pracovali týden v Paříži na tom, abychom si ujasnili dramaturgii. Takže představení je založeno na improvizaci nás obou, avšak nyní obsahuje jasně dané části a motivy. Je to pro nás otevřené dílo s určenou kostrou.

S Joëlle už jsme spolupracovali na jiném předešlém představení, takže jsme se znali, což usnadnilo vzájemné porozumění a výměnu. V práci nám jako nástroj posloužilo video společných improvizací, které jsme poté analyzovali.

Jaké jsou vaše další aktivity kromě nejnovějšího díla *Penzum*?

Uvádím také své starší kusy a Joëlle hraje po celém světě s dalšími hudebníky. Nyní připravuji na příští rok dvacetiminutové sólo, které bude součástí výstavy mých fotografií a kreseb.

Autor: Jana Bitterová



*Joseph Nadj: Penzum,
Foto: Pascal Seixas*

16. 8. 2017

Labutí jezero z milánské La Scaly



Il Lago dei cigni, Akt I, Foto: Marco Brescia & Rudy Amisano

Balet **Labutí jezero** je nerozlučně spjat s hudbou **Petra Iljiče Čajkovského**, v choreografii **Lva Ivanova** a **Maria Petipy**. Těmito třemi jmény se zaklínali a zaklínají všichni, kdož se ikonické dílo rozhodli inscenovat v tak řečené klasické či tradiční verzi. Už velmi málo se mluví o tom, že Čajkovského partitura doznala od první premiéry (roku 1877 ve Velkém divadle v Moskvě v choreografii Čecha Václava Reisingera) baletu značných změn, kdy byla Riccardem Drigem nejen přesunuta některá hudební čísla, ale rovněž doplněny jím zkomponované party. A otázka choreografie, která se generaci nových tanečníků předává především v tanečních sálech, jak Rusové říkají z nohy na nohu, je ještě obtížnější. Stačí se podívat na několik různých inscenací téhož baletu napříč divadelními scénami. Většinou autorů stačí kouzelná formulka „*dle Petipy a Ivanova*“, aby se cítili z obliga. Co je ale skutečná Petipova a Ivanovova práce?

Stěpanovova notace jako zdroj poznání

Dobrat se choreografické podstaty baletů konce 19. století, tedy titulů, které tvoří stěžejní část repertoáru jakéhokoli klasického baletního souboru na světě, se zdálo dost dlouho prakticky nemožné. V sedmdesátých letech ale někteří hudební a taneční



Nicoletta Manni, Timofej Andrijašenko, Akt 3, Foto: Marco Brescia & Rudy Amisano

historici (třeba John R. Wiley) upozornili na existenci *Sergejevovy kolekce* v knihovně americké Harvardovy univerzity. Její tělo tvoří na třiadvacet Petipových baletů zaznamenaných taneční notací Vladimira Stěpanova, kterou po autorově smrti zdokonalil Alexandr Gorskij. Z Ruska ji odnesl Nikolaj Sergejev roku 1917, mimo jiné spolupracovník Les Ballets Russes nebo anglického International Ballet Momy Inglesby.

Díky těmto záznamům se o první velkou rekonstrukci carského baletu *Spící krasavice* v roce 1999 pokusil Sergej Vicharev se souborem Mariinského divadla. Ke stejným zdrojům se v posledních letech obrací i **Alexej Ratmanskij**, který nejdříve spolu s Jurijem Burlakou využil notačních záznamů pro obnovení některých částí pro *Korzára* (Velké divadlo, 2007), poté s Dougem Fullingtonem a souborem Bavorského státního baletu v Mnichově vytvořili rekonstrukci *Paquity* (2014). Samostatnou prací Ratmanského jsou pak dvě rekonstrukce, *Spící krasavice* (2015) pro American Ballet Theatre a *Labutí jezero*, které vytvořil pro balet v Curychu ve spolupráci s italskou La Scalou (2016).

Základní kostra příběhu *Labutího jezera* je velmi dobře známá, přesto se i v jeho libretu nacházejí skutečnosti dnes neuváděné. Jmenujme například postavu princova vychovatele Wolfganga, který se v prvním jednání, notně posílněn alkoholem, pokouší



*Il lago dei cigni,
Foto: Marco Bres-
cia & Rudy Ami-
sano*

o tanec s mladou dívkou, nebo Benna, princova přítele. Ratmanskij rovněž pracuje s malými labutěmi v druhém jednání (tančeny studentkami baletní školy) a černými labutěmi ve čtvrtém, objevujícími se kupříkladu i ve verzi Konstantina Sergejeva (nikterak příbuzného s Nikolajem) v Mariinském divadle (do své inscenace je rovněž zařadil Anthony Dowell v Královském baletu). Z choreografického a režijního hlediska je pravděpodobně nejzajímavějším momentem zapojení Benna do bílého *pas de deux* Odetty a Siegfrieda, čímž vlastně vzniká *pas de trois* (co do choreografické stavby a složení prvků se od tradičního liší jen v drobnostech), a taktéž přítomnost lovců v určitých částech tanců labutí. Ve čtvrtém jednání je rozšířen jejich tanec u jezera před příchodem zničené Odetty. K závěru baletu není možné přidat „a žili šťastně až do smrti“, neboť jak Odetta, tak Siegfried se vrhají do vln jezera (konec se zachráněnou Odettou je výdobytkem světa baletu Sovětského svazu ve třicátých letech). Nicméně jejich duše přežívají a zůstávají spolu.

Stále totéž Labutí jezero?

Ratmanského *Labutí jezero* se od tradičních verzí odlišuje na první pohled. Předepíše-li partitura *pas d'action*, tedy scénu uvádějící do děje, posouvající jej a vyprávějící, na jevišti se skutečně odehrává. Pantomimické pasáže by svou obsáhlostí mohly zprvu diváka dovést k obavám z přílišné popisnosti či nudy. Tanečníci v nich ovšem působí uvolněně, vědí, co každé gesto znamená, proč jej dělají a co jím chtějí sdělit. V takovém případě se pak nejedná o vyprázdněnou posunčinu, ale o živý jazyk plynoucí s přirozeností lidské řeči a neotročící slepě hudebním frázím.

Partitura je užívána již upravená, z čehož by zřejmě Čajkovskij neměl velkou radost, nicméně v nastudování se pečlivě dbalo o předepsaná tempa. V některých variacích až překvapí rychlost, v jaké se musí tanečníci vypořádat s choreografickým materiálem, jenž jim byl předepsán (nejcitelnější je změna u obou dámských variací *pas de trois* prvního jednání). Tempo hudebního doprovodu má logicky přímou návaznost na provedení a možnosti jednotlivých tanečních prvků. Adagiové pasáže nejsou taženy do extrémů, allegro je naopak neuvěřitelně bryskní. Typická je rychlá práce nohou, při *passé* se chodidlo nepřikládá až ke kolenu, ale spíše do poloviny lýtku, *chainés* se otáčí na pološpičkách, v pózách dominují *attitudes* a i *arabesques* se vyznačují povolenějším kolenem. Hojná je práce s horní polovinou těla, svou roli hrají nejrůzněji se měnící *épaulements* i zaoblenější pozice paží. Naopak se téměř nesetkáme s typizovanými pohyby „labutích křídel“ (ty má z valné části na svědomí Agrippina Vaganovová).

Choreografie sborových pasáží byla Petipovou i Ivanovovou silnou stránkou, což se ukazuje i zde. Zejména v prvním jednání tanečníci zaplňují a dotvářejí celkový obraz, tančí s košíky květin, sedíce na stoličkách svými pózami vytvářejí různé ornamenty, proplétají se pod májkou. Jejich výstupy nepostrádaly mladické, roz dováděné nadšení i určitou venkovskou zemitost podpořenou dupy a tleskáním v rytmu. V dějstvích s labutími dívkami sborové party stále plní onu dekorativní, silně ornamentální funkci, dostávají ovšem další přidanou hodnotu svou významotvorností. Třetímu jednání dominují charakterní tance – španělský, neapolský, maďarský a polská mazurka, po nich následuje tzv. černé *pas de deux*. V něm Ratmanskij přiznává jeden z několika odklonů od zápisu, a to ve variaci prince, která pochází z pozdějšího období, ale choreograf se ji v představení rozhodl ponechat. Podobně v prvním jednání v *pas de trois* tančí mužský part představitel Benna, byť byla role vytvořena pro anonymního tanečníka.

Naprosto mimořádná byla představitelka hlavní dvojrole **Nicoletta Manni**. Primabalerína milánské scény neměla s neobvyklými požadavky akademické taneční techniky sebemenší problémy a mistrně ji ovládla ve všech jejích záludnostech (za všechny jmenujme ne zcela běžné zakončení cody černého *pas de deux*, kdy musela ve velmi rychlém tempu provádět na první pohled obyčejná *échappées* na špičkách). Nebyla to však jen taneční stránka s brilantními allegry v codách vyžadujícími měkkost chodidel a následně ocelově pevné kotníky v rychlém, neúnavně se střídajícím sledu. Manni prokázala až překvapující cit a pochopení pro herecké akce a pantomimu, kterou opatřila zcela přirozeně frázovanými gesty naplněnými dynamikou a dramatickostí skutečné promluvy, jež poutaly pozornost až civilní obyčejností oproti dnes často zažitě stylizovanosti.

Timofej Andrjašenko jako Siegfried stál trochu v pozadí, předal však příběh svého prince s patřičným dramatickým obloukem od lehkomyšlného mladíka, jehož jedinou starostí je tanec, víno a lov, přes zamilované okouzlení, po zničeného mladého muže neváhajícího se za svou vyvolenou vrhnout do rozbouraného jezera. Mimochodem byl zřejmě prvním princem, který nepřijal Odiliinu přítomnost na plese s bezstarostnou samozřejmostí, ale skutečně se dívky, nápadně připomínající Odettu, jež potkal u jezera, ptal, kde se najednou vzala u jeho dvora...

Ratmanskij se snažil dosáhnout co možná nejvyšší míry autenticity. Celkový obraz mu významnou měrou pomáhají dotvořit kostýmy a scéna z dílny **Jérôma Kaplana**. Ten se silně inspiroval původními návrhy, ale současně k nim přistoupil s vítanou lehkostí. Nejlépe se mu vedlo v případě kostýmů labutí. Jejich sukně svou délkou a tulipánovitým tvarem odpovídají dobovým balerínám a působí měkce a žensky. Kouzelně vypadají i bílé (případně černé) čepičky na hlavách sborových tanečnic a volně splývající ohony vlasů. Patrně nejvíce zaujme Odiliin kostým, který není očekávaně černý, ale snoubí v sobě několik barev temné noční oblohy.

Rekonstrukce jako nositel nového

Alexej Ratmanskij říká, že poté, co se naučil ve Stěpanovově notaci číst, není schopen se dívat na tzv. tradiční či kanonické verze Petipových baletů, jelikož vidí, jak moc se vzdalují původním autorovým intencím. Argumentuje často příklady děl choreografů 20. století, v nichž by bylo za svatokrádež považováno změnit byť jeden krok. V zásadě má možná pravdu. Petipovské balety ale od svého vzniku už dle mého názoru ušly příliš velký kus cesty, než aby se některých úprav taneční obec byla ochotná zcela vzdát.



Nicoletta Manni, Timofej Andrjašenko, Akt 3, Foto: Marco Brescia & Rudy Amisano

Ve svém až klinicky pregnantním přístupu k rekonstrukci se Ratmanskij odlišuje například od Pierra Lacotta, jehož díla umně balancují na hranici tradičního kánonu a estetiky a současně v sobě nesou jakýsi nostalgický závan historie. Nicméně i on, podobně jako každý, kdo se ponoří do světa tanečních notací a historických dokumentů, se dopouští fabulací, které konvenují jeho vkusu a představám.

Nikdo nemůže s jistotou tvrdit, že se mu povedlo přivést v život zcela autentickou podobu toho či jiného baletu, a toto si uvědomuje i Ratmanskij. I ty nejobjasnější notační záznamy nejsou stoprocentní a nezachycují do detailů každou vteřinu tance. Vždy je třeba restaurátorovy fantazie a určité improvizace na téma stylu a estetiky, o níž nabyl znalosti ze zapsaných částí či jiné ikonografie. Existují lidé, kteří právě proto tvrdí, že je práce s notacemi ze *Sergejevovy kolekce* nepotřebná a zbytečná. Nechcete-li se ovšem smířit s tím, že vše, co byste o klasickém titulu měli vědět, vám daly především inscenace Konstantina Sergejeva vzniklé z valné části ve čtyřicátých a padesátých letech 20. století v Sovětském svazu, jsou stylově a historicky poučené rekonstrukce ve své scénické jedinečnosti vítaným svěžím větrem.

Ratmanského *Labutí jezero* je tak jednoduše inscenace, kterou byste měli chtít vidět, zajímá-li vás alespoň trochu baletní historie. Nebo pokud jste tanečníkem. Anebo jestliže si myslíte, že vás *Labutí jezero* už nemůže ničím překvapit.

Psáno z představení 13. června 2017, Teatro alla Scala, Milán.

Labutí jezero

Hudba: Petr Iljič Čajkovskij

Choreografie: Marius Petipa a Lev Ivanov

Inscenace: Alexej Ratmanskij

Scéna a kostýmy: Jérôme Kaplan

Premiéra: 6. února 2016

Autor: Zuzana Rafajová

19. 8. 2017

Rozhovor s Vojtěchem Brtnickým: „Mám nejraději, když vůbec nevím, do čeho jdu...“

Přímo před reprízou ojedinělého teatrálního pokusu *Momentum*, v němž se performerky Miřenka Čechová, Sabine Seume a Markéta Vacovská pokusily na pětadvacet hodin zastavit čas a zpomalit tempo našich věčně uspěchaných životů, jsem měla možnost vyzpovídat fotografa **Vojtěcha Brtnického**, jenž se zvětčování tanečních momentů věnuje téměř deset let a který na premiéře tohoto kusu strávil neuvěřitelných dvacet sedm hodin. Povídali jsme si o jeho práci, názorech na zachycování tance i o tanečních zážitcích.



Vojtěch Brtnický



Jaké to je fotit tanec?

Přirovnal bych to k tomu, co říkal můj kamarád z jihlavského ochotnického souboru De Facto Mimo, kde jsem dělal jevištního technika: „Když jsi na jevišti, to ani nemáš potřebu jít na záchod...” (...citace byla upravena do publikovatelné podoby, pozn. aut.) Pro mě je focení něco velmi podobného, přestávám vnímat normální lidské potřeby a jsem plně pohlcen prací.

Jaké typy představení fotíte nejraději?

Zbožňuji fotit třeba *One Step Before the Fall* nebo *Vypravěče* (obě představení Spitfire Company, pozn. aut.), kde je jedna performerka, takže se soustředím na pohyb jedné osoby, který je navíc velmi silný a dynamický. Nicméně to není o tom, že bych se zaměřoval výhradně na nějaké typy děl. Líbí se mi moje dis-

ciplinovanost, ať je na jevišti jeden, nebo deset lidí, vždy se snažím přizpůsobit, aniž bych představení narušil. Rád také fotím tanec venku ve dne, to je jedinečné v tom, že má člověk dost světla a může si pohyby doslova zmrazit, a nemusí dělat kompromisy jako v divadelním sále.

Jako fotograf se zaměřujete na současný tanec a nový cirkus. Proč nefotíte balet?

Přiznám se, že balet pro mě není tolik zajímavý. Jeho vyjadřovací prostředky jsou předem dané stylem, který je pro mě příliš předvídatelný, repetitivní. Obávám se, že když bych šel fotit čtvrté představení, už bych se na práci tolik nesoustředil. U současného tance nikdy nevíte, co se bude odehrávat, což mi přijde jako mnohem větší výzva, která mě baví.



Spitfire Company: One step before the fall, Foto: Vojtěch Brtnický



DOT504: Collective loss of memory, Foto: Vojtěch Brtnický

Současný tanec fotíte téměř deset let... Cítíte, že se za tu dobu vaše tvorba nějak posunula, změnila?

Ano, ale částečně spíše v negativním smyslu. Ze začátku pro mě bylo každé představení nová zkušenost. Nyní jsem si už zvykl na prostředí, ve kterém se pohybuji. Mnoho umělců znám a tuším, co od nich na jevišti mohu očekávat. O to méně se pak bojím, a to není správně. Jinak co se týče dalšího vývoje, tak samozřejmě zručnost a pozornost se s každým představením pilují.

Nafotíte třeba méně snímků než dříve?

Ne, kupodivu fotím stejně, přibližně 70 snímků za představení, což mi vlastně stále přijde hodně. U site-specific projektů, kde se mohou pohybovat svobodněji, jich nafotím více, třeba i 150–200 snímků.

Můžete mi přiblížit, jak vlastně vaše práce vypadá? Připravujete se nějak?

Přiznám se, že ani nečtu anotace k představení, protože jakmile je člověk čte, už má nějaký předpoklad a ten snižuje niterní přítomnost přímo při práci. Nejraději mám, když vůbec nevím, do čeho jdu, a přizpůsobím se tomu, co nastane.

Domnívala jsem se, že spolupráce s umělci probíhá intenzivněji, že nejdříve přijdete na zkoušku a pobavíte se s nimi o tom, co chtějí nafotit. Takže máte ve své práci v tomto ohledu úplnou svobodu?

Někteří umělci mívali konkrétní požadavky, ale nakonec jsme se vydali mou cestou, tedy že přijdu do divadla a uvidíme, co z toho bude. Nejsem příliš komunikativní člověk, takže mi nejvíce vyhovuje,



když se tiše vplížím do sálu a začnu fotit, než abychom se společně domlouvali na nějakých našich představách. I zkoušky fotím tak, že se normálně jede a nezastavuje se.

Co je na focení tance nejtěžší?

Při focení představení mám zásadu, že nemačkám spoušť, když je úplné ticho nebo dokud vím, že hudba nepřehluší zvuk závěrky. Nejradyji tedy mám zkoušky, kdy si mohu dovolit cvakat i v tichých momentech a když mi je dovoleno se pohybovat v blízkosti performerů, nebo dokonce přímo na jevišti. Nejtěžší je tedy skloubit tu zásadovost v nerušení, ale zároveň z práce pořídít nějaký estetický výstup.

Dočetla jsem se, že používáte pevné objektivy, nemůžete tedy při focení záběr nijak přibližovat. Není to pak v těchto podmínkách, ve kterých pracujete, komplikace?

Přesně tak, ale je to zase o technologické formě, kterou mám velmi rád. Víím, že si tu práci záměrně ztěžuji, abych byl mozkiem stále přítomný. Pevná ohniska mají lepší světelnost, takže i během hodně temného představení je možné něco zvětšit. Jsou pro mě okouzující i v tom, že když je vám dovoleno pohybovat se po jevišti, tak musíte neustále řešit, jak daleko jste od svého objektu, kam až můžete, které ohnisko vám ještě bude stačit a které už ne. Je tam najednou o polovi-



Charlota Overholm, Foto: Vojtěch Brtnický

nu více informací, o polovinu více úvah, jak zpracovat kompozici.

Také jste uvedl, že nevnímáte fotografii jako uměleckou formu. Ano, focení je o zachycení reality, ale přijde mi, že i tak je umění v tom, z jakého úhlu se na to podíváte, jak vystavíte kompozici.

Samozřejmě, stále si vybíráte úhel a exponometrii, ale když si představíte situaci, že jdete fotit určité představení a musíte si vybrat místo, kde nebudete vidět, a vaši činnost omezuje, zda hraje, či nehraje hudba, tak už ta volba, kdy zmáčknete spoušť, není úplně vaše. Už to nemůžu prezentovat jen jako svoje dílo. Z mého úhlu pohledu je to tedy čistá dokumentace. Fotím něco, co někdo vytvořil. Je zřetelné a jasné, že to není zase až tak kreativní, že je to jen jakýsi přizpůsobený náhled na danou věc.

Jak se tedy pozná dobrá taneční fotografie?

To nevím. Sám mám se svými fotkami problém. Když si o nějaké myslím, že je dobrá, tak mi ten názor moc dlouho nevydrží. Druhý den se na stejnou fotku podívám znova, a vidím, co bych měl udělat jinak. Řekl bych, že správná taneční fotka by neměla být ovlivněna fotografem, neměla by být aranžovaná, aby zachytila čistě jen ten proces, který se před člověkem odehrává, aby to nebyla forma augmentace nebo fotomontáže.

Chodíte se také na tanec občas jen dívat bez fotoaparátu v ruce?

Jen dívat se chodím málokdy, a to ještě bojuji s tím, že se nemohu zbavit návyků z práce. Navíc ten prožitek při pouhém sledování pro mě není takový. Chybí mi tam výzva z toho, co člověk vidí a čemu se přizpůsobuje.



Duncan Centre: Sveceni jara, Foto: Vojtěch Brtnický



Dokážete si vzpomenout na tituly, ze kterých jste měl nějaký zásadní taneční prožitek?

Rád vzpomínám na první představení, které jsem fotil na zakázku. Byla to *Resonance (představení NANOHACH, pozn. aut.)*, tři ženy v šedých sukních jen vířily prostorem, bylo to ponuré, mělo to velmi silný soundtrack, celé dílo bylo velmi precizní. Druhým silným momentem bylo, když jsem zažil zkoušet tým Akrama Khana, který přijel v roce 2011 na festival Tanec Praha. Na jevišti bylo devět performerů, kteří jeli zkoušku naplno a se vším všudy, a v hledišti jsme byli jen já a produkční. Bylo to úchvatné. Tím nejčerstvějším prožitkem bylo třicetihodinové *Momentum (dílo Tantehorse, pozn. aut.)*. Z hlediska mé práce to bylo naprosto specifické. Celou dobu, co se focení tance věnuji, mám pocit, že mám velmi málo času. Rozhodování, kdy volím záběr, v manuálu ho správně změřím a řek-

nu si, že to už doopravdy vyfotím, probíhá v milisekundách. Při *Momentu* to bylo jiné. Někde jsem si sedl, vybral si úhel, změřil si to a čekal a čekal. Pro fotografa je to obrovská úleva, která se nedá slovy vystihnout.

Toto dílo jste sledoval neuvěřitelných sedmadvacet hodin...

Ano, chtěl jsem alespoň tušit, jak se musí cítit performerky, a zároveň jsem byl zvědavý, jakým způsobem budou ovlivněny moje výkonnost, přesnost a schopnost adaptace. Chvilí, kdy se spustila velká noční bouře a zdálo se, že snad nikdy neskončí, a performerky tančily dál, byla velmi silná.

Dokážete říct, na kterou svou fotografii jste nejvíce hrdý?

To je těžké, ale asi bych vybral nějakou, jejíž pořízení bylo z hlediska podmínek pro mě jako fotografa náročné. Podle mě je důležitější mít silné zážitky než si říct, že tato fotka se mi fakt povedla.

Vojtěch Brtnický (*1985) absolvoval SOU služeb v Jihlavě v oboru fotograf a poté se věnoval dalšímu studiu. Zabývá se divadelní a reportážní fotografií. Mezi lety 2009–2013 pracoval v médiích. Od roku 2009 je fotografem festivalu Tanec Praha.

Autor: Daniela Machová

23. 8. 2017

Hit – Tell the Difference – Rozpačitý Cirk La Putyka na Letní Letné



Hit – Tell the Difference, Foto: František Ortmann

Úvodní večer letošního ročníku Letní Letná patřil vedle slavnostního zahájení *Bestiář* také premiéře nejnovějšího počínu známého českého seskupení Cirk La Putyka. Mohutně medializovaná událost **Hit – Tell the Difference**, při které soubor spojil své síly s rwandskými akrobaty – sirotky a mladými ze sociálně vyloučených rodin –, ukázala více rozdílů, než kolik bylo tvůrci nejspíš zamýšleno.

Již vstupní pasáž prozradila, jaký způsob nahlížení režisér **Rostislav Novák mladší** zvolil, tedy jak málo znamená „barva kůže“. Scéna šapitó je rozvržena na tři úseky – zadní tvoří poloprůsvitná posuvná stěna, za kterou v záři světelných nástrojů nastupují aktéři, před ní je středem rozdělena průhlednou přepážkou. Nalevo trávnik, vpravo plexisklová podlaha, prostor je od začátku neprostupně izolován. Vystupující jsou zpočátku oděni do barevných celotrikotů přetažených i přes obličej, a tak jen z pohybů je možné usuzovat, díváme-li se na hadího muže, tanečníka, gymnastu či třeba hudebníka. Burácivý zpěv spojený s tancem připomínal jak domorodé rituály, tak streetové battly, propojení africké tradice s pouliční kulturou přenášelo na diváky silnou energii.

Ta neslábala ani v dalším výstupu, tentokrát excelentního **Justina Ntwaliho** v roli umírající (a poté mrtvé) ženy-matky. Děti manipulovaly s jeho tělem, přesouvaly ho do zcela nepřirozených úhlů, ve kterých postava mladičkého kontorsionisty působila skutečně zcela bezvládně, jako kdyby ji neomezovaly nejen žádné svaly či úpony, ale ani přirozené reflexy. „Neživé“ polohy, totální uvolněnost a vykloubené končetiny se staly výrazovými prostředky.



Hit – Tell the Difference, Foto: František Ortmann

Bohužel po takto působivém zahájení začalo představení rychle ztrácet nejenom tempo, ale zejména ucelenost. Více než jindy vynikla těžkopádnost Novákovy režie. Způsob předání sdělení o stejnosti i rozdílech byl v kontrastu s radostnou přirozeností a živelnou bezprostředností těch, jejichž každodennost je silně spjata s pro nás těžko představitelnými existenčními problémy. Nesoulad v přístupu byl patrný především v rozvleklých intermezzech, která téměř zastavovala dění a energii celé inscenace, jež nepředstavovala o moc více než myšlenku hledání kulturních rozdílů propojující jednotlivé výstupy. I v té se však nakonec zůstalo na naprostém povrchu.

Přitom akrobacie i herecká akce přinášely velice kvalitní výkony. Z přístupu Rwandánů byla cítit „škola ulice“ v tom nejlepší slova smyslu. Bez zdoluhavých příprav, obav či (alespoň zdánlivého) hlídání bezpečnosti při hromadných výstupech se akrobaté vrhali jeden za druhým, komunikovali s publikem, ale i s třemi evropskými vystupujícími, kteří se – ač byli ve svém projevu uměřenější – s Rwandány vhodně doplňovali. Nejvíce prostoru z nich měl ve všech směrech výborný **Naim Ashhab**, český reprezentant ve skoku na trampolíně. Jeho dvě vystoupení byla typickou kvalitní ukázkou toho, co můžeme v evropských novocirkusových produkcích vídat. První, ve kterém se působivě využil efekt igelitové fólie, vyšel poněkud do ztracena kvůli následnému, nepříliš povedenému intermezzu. Druhý výstup, ve kterém Rwandané Ashhaba vybízeli k uvolněnějšímu výkonu okřikováním „*nuuudaaa*“, se stal jedním z nejvýraznějších momentů.

Přílišná snaha cílit na emoce diváků ubírala inscenaci na autentičnosti. Když jeden z rwandských sirotků vyprávěl do mikrofonu svůj příběh, nepřenesla se síla sdělení tak, jako tomu bylo v momentech, kdy se osudy jednotlivců ukazovaly jen v symbolech a náznacích. V tomto momentě se nejvíce odhalil nesoulad v přístupu tvůrců – vystupování Rwandánů nebylo o vzbuzování lítosti, ale o štěstí a radosti, kterou jim akrobacie a možnost vystupovat přinášejí. Přesto Novák dokázal vystavět i okamžiky stříhnuté černým humorem, například módní přehlídku klobouků a všeho možného, co lze na hlavách nosit včetně ironického setkání mužů s burkou, v kápi Ku-klux-klanu a s helmou wehrmachtu.



Hit – Tell the Difference, Foto: František Ortman

Bez výhrad lze pochválit skvělý živý hudební doprovod, kdy se čeští muzikanti doplňovali s africkými. Společně vytvořili snivou atmosféru, která se přirozeně změnila v spontánní jízdu s nádechem kvalitního pouličního divadla. Nejenže byla vynikajícím hudebním podkladem pro představení, ale nepochybně by obstála i sama o sobě. Bohulibý je záměr souboru Cirk La Putyka, který chce i vystupováním na Letní Letné pomoci k financování koupě trampolíny pro rwandské artistry. Produkce však působila dojmem rozpačitým, místy až příliš kalkulujičím.

Psáno z premiéry na festivalu Letní Letná 17. srpna 2017, Letenské sady.

Letní Letná

17. srpna–3. září 2017, Praha

XIV. mezinárodní festival nového cirkusu a divadla

Hit – Tell the Difference

Režie: Rostislav Novák ml.

Scénografie: Antonín Šilar

Kostýmy a make-up: Kristina Záveská

Choreografie: Dora Hořtová

Hudba: Jan Křížek, Andrej Rády, Adam Novotný a Papis Nyass

Světla: Jiří „Zewll“ Maleňák

Autor: Barbora Truksová

24. 8. 2017

Dáma s růží – Blahopřání k osmdesátinám Ludmily Kovářové-Bílkové



*Etudy 1960, v popředí L. Kovářová, vlevo Z. Kratochvílová, vpravo B. Věchetová.
Zdroj: Divadelní ústav*

Je to více než půl století, co jsem viděla poprvé na jevišti Ludmilu Kovářovou (narozena 24. srpna 1937) v představení nazvaném Pantomima Na zábradlí. Z historických pramenů vím, že zde mimovala Královnu noci ve výstupu Milenci luny, Slečnu s kufrem v Černé na bílém, Růženku v Clowniádě bez konce a Mima ve scéně Masky. Ale moje dnešní paměť si už vybavuje jen pocit okouzlení a jiskřivý pohyblivý obraz dění na jevišti, který se proměňoval v nezvyklé a na scéně své doby nevídané, poetické předobrazy lidských typů. Od inscenace k inscenaci (a bylo jich v Divadle Na zábradlí jedenáct) bylo už pro mne možné rozlišovat osobnosti jednotlivých členů pantomimického souboru Ladislava Fialky a zvláště jeho ženské části, jehož zakladatelskou sestavu tvořily Ludmila Kovářová, Zdenka Kratochvílová a Jana Tvrzská-Pešková. Především tento ženský soubor (později rozhojněný o další členky) poutal pozornost krásou a vysokou technickou úrovní. Bylo to logické – vychovány v oboru výrazového tance Laurette Hrdinovou a klasického tance Zorou Šemberovou na Pražské konzervatoři splňovaly vedle Ladislava Fialky od počátku nároky na eleganci a lehkost pohybového projevu, které na ně kladla choreografie. Původně nesly výkony členek souboru stopy obecnějšího, více tanečního a méně individualizovaného pojetí. V představení Etudy už bylo díky jejich neuvěřitelně přesné souhře jasné, že jde o mimořádně kvalitní, zcela jednolitý pohybový projev – zejména v pasážích Malého



Pantomima Na zábradlí 1959, L. Kovářová spolu s Ladislavem Fialkou, Foto: Jan Karásek, Zdroj: Divadelní ústav

a velkého cirkusu – , ojedinělý i ve srovnání s produkcí zahraničních pantomimických souborů, jak se můžeme i dnes přesvědčit při pohledu na dobové filmové záznamy. Kritika tehdy psala o velkém umění malých etud a vyzdvihovala tehdy u Ludmily Kovářové a Zdenky Kratochvílové – a také Richarda Webera – „smysl pro logické, výrazné gesto, smysl pro jemný humor a drobnokresbu“.

Další Fialkovy opusy postupně stále více sázely na dramatické ztvárnění jednotlivých rolí, a proto se při nich prosazoval individuální vklad členů souboru, když každý z nich musel mimovat i v jednom představení několik charakterově rozličných postav. Ludmila Kovářová si vypracovala několik charakteristických prvků, jež prozrazovaly už při vstupu na jeviště osobnost, počínaje vláčnou chůzí a jakousi přirozenou důstojností celého zjevu. K tomu se družila schopnost tlumočit vnitřní drama postav jemným, herecky procítěným postojem, doprovázeným gesticky výrazným, ale ladným pohybem paží. Ve vrcholných inscenacích Fialkova raného období *Na zábradlí*, v představeních *Cesta* a *Blázni*, už nebyl Ladislav Fialka jedinou star představení.

Anglická kritika z dubna 1968, kdy divadlo vystupovalo na World Theatre Season v londýnském Aldwych Theatre, vyzdvihovala právě výkony ženské části souboru a Richarda Webera v roli Harlekýna (P. Hope-Wallace, Theatre on the Balustrade, *The Guardian*). To už byl soubor Fialkovi plnoprávným partnerem, a jak on sám uvedl v dokumentární knížečce k inscenaci *Knoflík* (Divadelní ústav, Praha 1972), dal jeho členům možnost, aby svou intelektuální i pohybovou invencí přispěli do tvaru a obsahu představení (ačkoli do té doby byl považován za autora všeho, co se dělo na scéně). Právě tehdy charakterizovala kritika osobnost Ludmily Kovářové jako talent, který „představuje na jevišti bytost protikladnou; samozřejmě splní všechny komické úkoly, ale nejintenzivnější je její výraz v okamžiku vážných, do vnitřku uzavřených,

Knoflík 1968, L. Kovářová, Foto: Vilém Sochůrek, Zdroj: Divadelní ústav



bolavých rolí. Nese v sobě na jeviště zajímavý, prudký kontrast něhy a přísné strohosti, který jí umožňuje mnoho variací..." (Knoflík, s. 16).

Od osmdesátých let interpretovala i úlohy civilnějšího charakteru v souvislosti s tím, jak se proměňovala Fialkova dramaturgie. Hrála Ženskou z ulice, Matku Samsovou, Vedoucí úřadu, Ženu s růží (*Poutník*, 1991) na jedné straně velmi umírněnými, rytmicky přesnými pohyby, na druhé velmi expresivním, tanečně gestickým způsobem. Po Fialkově smrti v lednu 1991 se Ludmila Kovářová (používala již příjmení Bílková) pokusila spolu s Ivanem Lukešem jako vedoucí udržet soubor, s nímž prožila úspěchy i zklamání, dobré i zlé, a podílela se proto i dramaturgicky na nastudování představení *Trosečníka* v roce 1992. Zánik Fialkovy Pantomimy Na zábradlí byl pro ni, stejně jako pro ostatní členy, hořkým závěrem aktivní umělecké kariéry. Ona však chtěla odpovědně udržet umění oboru, kterému zasvětila celý svůj život a podporovala svou autoritou mladší členy souboru, vedené Viktorem Hlobilem. V jejich nově ustanoveném Pohybovém divadle 22 si také naposledy zahrála v představení *On a ti druzí* roli Dámy s růží (1994).

Přes obecné ekonomické problémy provázející v devadesátých letech umění pantomimy se nevzdala; ujala se pohybové výchovy mladých mimů na katedře nonverbálního divadla pod vedením Ctibora Turby, kde jsme se také blíže poznaly. Měla však už za sebou bohaté pedagogické zkušenosti z Mezinárodních letních kurzů pantomimy, které Ladislav Fialka vedl od roku 1975. Vždy veselá a taktní paní Ludmila vyučovala metodou, která kombinovala výuku Pražské konzervatoře, jak ji fialkovci převzali od Laurette Hrdinové s modernějšími prvky, které si Fialka a soubor upravili ke své potřebě. To znamená, že využívali i dílčí postupy Étienna Decrouxe.

Jako tvořivá umělkyně navázala také blízké kontakty s činoherními umělci: na stylizaci hereckého projevu spolupracovala od devadesátých let v řadě českých divadel, nejvíce s režisérem Pavlem Pecháčkem v Městském divadle Most. Své pochopení pro tvorbu herecké generace, včetně režisérů Národního divadla, prokázala svou pohybovou spoluprací především v inscenaci Zbyňka Srby *Pašije aneb Theatrum passionale* (1998), kde dostala pro své umění snad největší prostor, *Maryši* Jana Antonína Pitínského (1999) a *Marie Stuartovny* Lubomíra Vajdičky (2000). Poté se až do roku 2016 věnovala pohybové průpravě studentů Vyšší odborné školy herecké.

Paní Ludmila Kovářová-Bílková projevovala vždy velké porozumění pro vše, co souviselo s divadlem a zejména uměním pantomimy. Láska k oboru a smysl pro kolektivní spolupráci byly patrně důvodem k jejím přátelským, noblesním postojům vůči aktivitám, které se oboru dotýkaly i později. Ať už šlo o večer připomínající *To nejlepší z pantomimy* (Viktor Hlobil, 1999), nebo *Poctu Ladislavu Fialkovi* (Radim Vizváry, 1991), pořad *Stopy* (Elvíra Němečková, HAMU 2015) věnovaný vzpomínkám Zdenky Kratochvílové, nikdy neodmítla účast ani pochvalu, šířila kolem sebe ovzduší klidu a pohody jak ve vztahu k jejím vrstevníkům, tak i nadaným adeptům moderního mimu. Její vnitřní vyrovnanost, názorová pevnost a oddanost umění jsou i dnes něčím, co si zaslouží obdiv.

K jejím osmdesátým narozeninám spolu s redakcí *Tanečních aktualit* upřímně blahopřeji.

Autor: Ladislava Petišková



26. 8. 2017

Jungle Joke a Forever, happily v jednom odpoledni na Letní Letné



*Jungle Joke: Irina Andreeva, Matěj Kohout,
Foto: František Ortmann*

Jungle Joke souboru Teatr Novogo Fronta byl v neděli 20. srpna 2017 chvíli před začátkem vyprodaný, na představení čekalo před dětskou scénou mnoho malých diváků i jejich rodičů. Uspořádání dětské scény je sympatické v tom, že první řady jsou tvořeny malými stoličkami pro děti a teprve zhruba od prostředku šapitó začínají židle pro dospělé. Herecká dvojice – vysoký muž (**Matěj Kohout**) a malá žena (**Irina Andreeva**) – přichází a chvíli trvá, než se obecenstvo zklidní a na začátek se naladí. Ten není nikterak výrazný. Na scéně je jen několik málo rekvizit hlavně z izolační pěny na potrubí a kokosové látky. Z té jsou ušity i široké kalhoty ženské postavy a batoh muže, ze kterého se později vyklube opice. Ve hře není jeden stěžejní či lineární příběh, jde spíše o na sebe zvolna navazující skeče, které spojuje svět zvířat a lidí. Zvířata, jako například zebra, zmíněná opice, had, slepice či pes, jsou ztvárněna pomocí jednoduchých proměn kostýmů či pouze zvuky, diváci musejí zapojit svou fantazii. Celý kus je proveden s minimem slov, s velkým množstvím zvuků a pazvuků, občas za doprovodu reprodukováných hudebních kousků či hry na ukulele. *Jungle Joke* dobře zapadá do koncepce Letní Letné, seznamuje malé diváky také s klaunskými výstupy a pantomimou, herci jsou přesvědčiví jak ve svých samostatných, tak společných číslech. Několik dětí se – přitahováno příběhem a hereckými výkony – ocitá v těsné blízkosti jeviště, nebo si dokonce sedá až na pódium, načež jsou pořadatelé s úsměvem sundáváni a herci nedávají najevo, že by je to obtěžovalo. To je příjemné, protože se nevytváří žádná bariéra nebo napětí mezi nimi a publikem, jak u některých představení se spontánními dětmi bývá. Celý kus možná na dospělého diváka působí trochu roztráštěně, ale to tomu dětskému vůbec nevádí.

Svět pro děti – nebo spíše svět pohádek – je hlavním motivem i představení francouzsko-belgického souboru Collectif Malunés **Forever, happily...** Děti je tentokrát v zaplněném šapitó jen málo, představení je primárně určeno dospělým divákům. Hned na začátku se vynoří Červená karkulka i vlk a můžeme vplout do světa fantazie. V první třetině představení jsou aktivní zejména muži – tři artisté a dva hudebníci.



*Forever, happily: Juliette Correa, Arne Sabbe, Simon Bruyninck,
Foto: František Ortmann*

Ženy ztvárňující pohádkové bytosti jsou zatím v roli spíše pasivní. Otrávená Sněhurka leží na teeterboardu, na kterém o ni soupeří dva princové a ona je zmítána každým jejich skokem, až z něho sklouzne a je odklizená na stranu, aby nepřekážela. Skoky na teeterboardu střídají párové kousky na hrazdě či houpačce zavěšené uprostřed šapitó, ke slovu či spíše k pohybu se dostávají ženy. Červenou karkulku pronásleduje chvílemi vlk, který se ocitá v různých rolích (zmožený či vystrašený, ochočený a poslušný). Na scéně se objeví i Šípková Růženka či mořská panna (ta s kolegou předvádí své kousky v kostýmu, kdy má obě nohy v jedné nohavici – jako správná mořská panna, takže o to těžší jsou zejména dopady kvůli udržení rovnováhy). Hudebníci vystřídají několik nástrojů a začlenění po celou dobu do dění tvoří důležitou a rovnocennou složku představení. Performeři jsou nejen dobrými akrobaty, ale také herci, takže i v klidnějších částech, kde jde spíše o výraz než fyzické schopnosti, jsou diváci plně soustředěni a zaujati a neberou tyto chvíle jako výplň a čekání na další dechberoucí skok. Všichni protagonisté si navíc získávají velké sympatie za to, že většinu svých replik provádějí v češtině. A na to, za jak krátký čas se je naučili, se jedná o obdivuhodný výkon, protože je jim dobře rozumět, nejde o nějaké pitvoření nebo nesrozumitelný pokus o napodobování jazyka. (Toto vstřícné gesto asi neocenili zahraniční diváci, ale i bez porozumění představení funguje také skvěle.) Závěr, kdy se na scéně objeví všichni v kostýmech babičky, je trochu bláznivý a zběsilý, ale opět je okořeněn několika skoky na teeterboardu či na hrazdě a nakonec dochází ke zklidnění a důmyslnému svléknutí kostýmů babiček.

Celé představení krásně plynulo, střídaly se scény divoké s klidnějšími, často je provázely vtip a humor, dobrá muzika a skvělé výkony v pozemní i vzdušné akrobacii. Z protagonistů číselo radost, kterou se jim podařilo přenést i na diváky, kteří se nakonec s úsměvem na rtech a k poděkování za vtažení do světa pohádek postavili k potlesku při zaslouženém standing ovation.



*Forever, happily: Luke Horley, Lola Devault-Sierra,
Foto: František Ortmann*



Psáno z představení na festivalu Letní Letná 20. srpna 2017, Letenské sady.

Letní Letná

17. srpna–3. září 2017, Praha

XIV. mezinárodní festival nového cirkusu a divadla

Jungle Joke

Koncept: Irina Andreeva a Matěj Kohout

Režie: Jakub Folvarečný

Forever, happily...

Koncept: Simon Bruyninckx, Juliette Correa, Arne Sabbe, Lola Devault-Sierra, Nickolas Van Corven, Luke Horley a Gabriel Larès

Režie: Dominique Bettenfeld

Autor: Hana Galiová

29. 8. 2017

Dvojité výročí Heleny Vojáčkové



Helena Vojáčková, Zdroj: ANM, f. Vojáčkovi, k. 11, inv. č. 403.

Taneční modernu ovlivnily na počátku 20. století různé gymnastické a tělocvičné metody, jako byla Lingova, Jahnova nebo Deményho gymnastika. Jednou z nich byl i systém zdravotní gymnastiky Američanky Bess Mensendieckové, který u nás od roku 1915 až do své smrti v roce 1967 propagovala **Helena Vojáčková**. Právě v letošním roce si připomínáme 135 let od jejího narození a 50 let od její smrti.

Helena Vojáčková se narodila 29. srpna 1882 do dobře situované rodiny inženýra Ladislava Vojáčka. Její matka Mina (roz. Bodmerová) pocházela z francouzského Alsaska, odkud se její rodina přesunula do Newportu ve Walesu. Heleně Vojáčkové se dostalo dobrého vzdělání na Soukromé střední škole dívčí spolku Minerva v Praze, poté na filozofické fakultě české Karlo-Ferdinandovy univerzity a na pražské Německé univerzitě. V roce 1912 obhájila svou disertační práci *Mozarts Opern und Goethea* obdržela titul PhDr.

Okouzlená tancem

S tancem se setkala již v mládí na hodinách známého tanečního mistra Karla Linka. Když v prosinci 1906 přijela do Prahy Ruth St. Denis, její vystoupení čtyřadvacetileté Vojáčkové nadobro změnilo život a určilo jeho další směřování k oblasti pohybového umění.

V Praze měla možnost zhlédnout také hostování Olgy Vladimirovny Gzovské, Grete Wiesenthalové nebo souboru Les Ballets Russes Sergeje Ďagileva. Později, v roce 1922, navštívila i pražské vystoupení Evy Marie Deinhardtové, která do české metropole přijela z německé školy Loheland, kde se k metodě Mensendieckové přistupovalo z tanečního hlediska. Vojáčková o Deinhardtové tvrdila, jak se můžeme dočíst



Helena Vojáčková v Berlíně, Zdroj: ANM, f. Vojáčkovi, k. 11, inv. č. 403.



Helena Vojáčková, Zdroj: ANM, f. Vojáčkovi, k. 11, inv. č. 403.

v její strojopisné přednášce *Počátky pohybové výchovy a uměleckého tance u nás* na straně 7, že „byla první tanečnicí v Praze, která k tanci doprovázenému hudbou ukázala technickou vyspělost“.

Směr, kterým se Vojáčková v pohybovém umění ubírala celý život, našla, dle *Pamětí Ing. J. Vojáčka*, během pobytu ve Výmaru v roce 1909, kde studovala Goethovy sbírky ke své disertační práci. Ve Výmaru chodila na obědy do penzionu, kde žily postarší dámy z výmarské nižší šlechty, které se zajímaly o mladou studentku z Prahy. Překvapení ale nastalo v okamžiku, kdy jim sdělila, že je její povinností dokončit práci, na které již dlouhou dobu pracuje, ale že ji to táhne k pohybovému umění. Na to se jedna z přítomných dam zvedla a za chvíli se vrátila zpět s knihou v ruce a se slovy, že by ji tato publikace mohla zajímat. Podala jí první svazek Mensendieckové s názvem *Die Körperkultur der Frau* z roku 1906. Cestu, kudy se v oblasti pohybové kultury vydat, tak Vojáčková našla. Bess Mensendiecková (1864–1957) byla nizozemsko-americká lékařka a učitelka zdravotní gymnastiky. Vycházela z anatomických a fyziologických požadavků ženského těla. Jejím záměrem bylo pomoci ženám, aby se naučily držet svá těla a lépe dýchat. Na základě její metody dále tvořily tanečnice Dorothee Güntherová, Valerie Kratinová a Gertrud Bodenwieserová. Čistě taneční podobu dala systému Mensendieckové Eva Maria Deinhardtová v Lohelandu.

Vojáčková nemohla se studiem u Mensendieckové začít hned. Musela odevzdat disertační práci a složit rigorózní zkoušky. Cítila velkou touhu dostat se do Berlína, kde

Mensendiecková vyučovala. „*Všecko budu dělat, třeba mést ulice nebo čistit boty, jen když budu moci do Berlína, teď pro mne středu světa,*“ oznámila doma po návratu z Výmaru – dokládají *Paměti Ing. J. Vojáčka*. Vojáčková obdržela učitelský diplom od dr. Mensendieckové na podzim roku 1912. Byla jediná z tehdejší rakouské části habsburské monarchie a později i Československa. Poté u své učitelky dodatečně absolvovala ještě dva kurzy. Ve válečném roce 1915 se z Německa vrátila do Prahy, kde začala uplatňovat nově nabyté poznatky.

Pedagogická činnost

Vojáčková upřednostňovala individuální práci nebo malé skupiny žáků, které sestávaly vždy nejvýše z pěti osob. Účastníci cvičili nazí, aby si lépe uvědomovali své pohyby a Vojáčková viděla jejich svalovou práci. Cvičení bez oděvu znala už ze svého berlínského studia. Motivace jejích žáků byla různá. Někteří chtěli nalézt klíč ke správnému pohybu v každodenním životě, jiní využívali nabyté znalosti pro další rozvoj svého tanečního vyjádření. Chodili k ní děti, studenti, dívčí vedoucí skautingu a skautky, ženy v domácnosti i muži.

Mezi jejími žáky se objevily tanečnice Jarmila Kröschlová a její sestra Naďa, Anka Čekanová, Mariana Tymichová, Anna Kožená či Anna Dubská. Z lékařů ji navštěvovala pozdější gynekoložka a tělovýchovná lékařka Anna Lankašová-Buriánová. Některé žákyně si za jejího dozoru cvičením napravovaly abnormální polohu dělohy a jiné gynekologické potíže, potvrzují písemné prameny, například *Škola pro zdravotní gymnastiku a pohybovou výchovu PhDr. Heleny Vojáčkové – Soukromé učiliště*. Vedle výuky přednášela Vojáčková o metodě dr. Mensendieckové na dívčím gymnáziu ve Slezské ulici na Vinohradech a v nymburském nebo poděbradském Sokole. Věnovala se také taneční kritice.

Ve třicátých letech navštěvovala i odborný kurz pohybové výchovy, který pořádala její žákyně Jarmila Kröschlová. V této době předávala Vojáčková své vědomosti pouze malému počtu zájemců, protože jí zdravotní stav nedovoloval jejich okruh rozšířit. Když se počet žáků rozrostl, nemohla žádat o povolení školy, protože se za druhé světové války českým školám povolení neudělovala. Výuku vedla jako domácí ve svém bytě na Vinohradech maximálně se čtyřmi osobami najednou. Mezi ty, kteří k ní od konce čtyřicátých let docházeli, patřila tehdejší sólistka Národního divadla Zora Šemberová, která u ní i po nějaký čas bydlela. Dále Luboš Ogoun, Jiřina Mlíková, Dana Ždímalová nebo Elena Tanascová.

Dopodrobna rozepsanou metodiku své výuky sepsala v roce 1945 s jediným cílem. Zamýšlela zřídit vlastní školu posvěcenou státním úředním aparátem. V říjnu 1945 poslala Zemskému národnímu výboru v Praze svou žádost o zřízení soukromé školy pro zdravotnickou gymnastiku a pohybovou výchovu ve svém třípokojovém bytě na Vinohradech. Návrh byl 25. února 1946 přijat, stejně tak byla úředně schválena osnova, kterou jim spolu se svou žádostí odeslala. Po delší nemoci informovala v září 1947 zemský národní výbor o tom, že učiliště konečně otevírá.

Problémy se školou

Krátce na to byl její byt zapsán do výkazu o obsazovacím prostoru. Proti tomu se Vojáčková odvolala, ale problémy neustaly. O její byt začal usilovat soused s rodinou. Již v září 1949 se musela z prostorného bytu vystěhovat a přesunout se do nového, výrazně menšího. Vojáčková i přesto uzpůsobila svůj nový domov škole. V místnosti o 27 m² vyučovala a z kuchyně o výměře 21 m² si udělala obytnou místnost. V kuchyni také příležitostně přednášela a převlékali se tu její žáci.



Helena Vojáčková, Zdroj: ANM, f. Vojáčkovi, k. 11, inv. č. 403.

K celé záležitosti je nutné dodat následující. Matka Heleny Vojáčkové byla cizinka. Její sourozenci žili dlouhodobě v zahraničí – bratr Jan ve Velké Británii, sestra Ludmila ve Spojených státech amerických. Sama Vojáčková strávila několik let na Západě, navíc byla v přátelském kontaktu s rodinou prvního československého prezidenta T. G. Masaryka. Je tedy pravděpodobné, že i tyto skutečnosti jí v nastalé situaci mohly uškodit. V neposlední řadě hrál roli i její věk, v roce 1949 jí bylo šedesát sedm let. Prvního října 1964 přišlo úřední rozhodnutí, jak potvrzují archivní prameny *Bytová otázka*, že i menší byt je pro ni nadměrným. Po dvojité hospitalizaci na jaře a v létě v roce 1965 v Ústavu hematologie a krevní transfuze zůstávala Vojáčková pod ambulantním dohledem a měla se vyvarovat fyzického i duševního rozrušení. Lze tedy předpokládat, že poté, co u ní lékaři potvrdili chronické onemocnění krvetvorby, nebyla schopná nadále vyučovat. Helena Vojáčková zemřela ve svých osmdesáti čtyřech letech, 24. května 1967.

Zemřela bezdětná, jako poslední člen své rodiny, a s ní i jedna celá větev rodiny Vojáčkovy. Skonala také jediná osoba u nás, která prošla školením u Bess Mensendieckové a na základě získaných poznatků u nás tento směr vyučovala a dále rozvíjela. Jejími lekcemi prošla celá řada našich předních tanečníků. Lze se domnívat, že výjimečnost systému výuky Heleny Vojáčkové spočívala z velké části právě v její osobě, a byla tak nepřenosná.

Zdroje

ANM, f. Vojáčkovi, k. 5, inv. č. 117. *Bytová otázka* (spor o byt Heleny Vojáčkové ve Slovenské 9 v Praze na Vinohradech).

ANM, f. Vojáčkovi, k. 10, inv. č. 376. *Počátky pohybové výchovy a uměleckého tance u nás*, přednáška, strojopis, s. 7.

ANM, f. Vojáčkovi, k. 10, inv. č. 390. *Škola pro zdravotní gymnastiku a pohybovou výchovu PhDr. Heleny Vojáčkové – Soukromé učiliště* (různé písemnosti: rozhodnutí, žádosti, programy).

ANM, f. Vojáčkovi, k. 15, inv. č. 483. *Paměti Ing. J. Vojáčka*, s. 135.

Nečasová, Natálie: *Helena Vojáčková. Učitelka zdravotní gymnastiky*. Bakalářská práce. Praha, AMU 2015.

Autor: Natálie Nečasová

31. 8. 2017

Marika Hanousková: „Začínala jsem s horory a skončím u pohádek.“

Plzeňské Divadlo Josefa Kajetána Tyla chystá hned na 2. září 2017 premiéru – **Malou mořskou vílu** v choreografii liberecké tanečnice **Mariky Hanouskové**, kterou znám od útlého dětství z baletní školy. Potkaly jsme se v divadelní kavárně plzeňské Nové scény, kde jsou i zkušebny souboru.

Jsi stále aktivní tanečnice, která dostává příležitosti také jako choreografka. Kdy ses začala realizovat i mimo interpretaci?

Už na konzervatoři jsem milovala improvizaci, a jakmile byl nějaký volný sál, donutila jsem celý ročník tam jít a vymýšlet. Když jsem pak už tančila v Liberci, rozjela Alena Pešková projekt *Ballet(Ob)session – Posedlost baletem*. S tím, že pokud máme nějaké návrhy, máme jí je představit, a ona že je buď schválí, nebo ne. Moje úplně první choreografie tak vznikla na píseň Radůzy *Jedem*, jmenovalo se

to *Tramvaj*, spíš taková vtipná hříčka. Poté Alena vymyslela další projekt, tentokrát s názvem *Hříchy a Ctnosti*, kde jsme losovali, a tam jsem dělala, myslím, *Smilství* a *Závist*. No, a poté už jsem byla oslovena spolu s tehdejší kolegyní a spolužačkou z konzervatoře Veronikou Fišerovou, abychom vytvořily celovečerní projekt.

To bylo kritikou i diváky velmi dobře přijaté *Café Reichenberg*?

Ano. Zadání bylo, abychom vytvořily něco temnějšího, horor či detektivku, a aby to bylo spojené s Libereckem. Asi dva týdny jsme strávily v knihovně a všude možné jsme se snažily najít co nejzajímavější příběhy, které se okolo Jizerských hor udály. Našly jsme čtyři příběhy od baroka až po devadesátá léta. Každá jsme zpracovala dva příběhy a ty byly propojené scénou v kavárně, kde číšník obsluhoval oběti.

Pozitivní ohlasy měl také následný *Dům Bernardy Alby* podle dramatu Federica Garcíi Lorcy. Tohle téma tě provází už od konzervatoře, že?

To bylo v osmém ročníku v choreografii Jany Tobolové, tančila jsem Adélu a už tehdy se mě to ohromně dotklo. I zde mě Alena Pešková opět oslovila, jestli nemám nějaké nápady. Připravila jsem asi pět konceptů, mimo jiné například i *Krvavou svatbu*, také od Lorcy. Byla jsem ale ráda, že nakonec se vybralo toto. Nechala jsem si napsat hudbu Petrem Čermákem, se kterým jsem poté spolupracovala i na ústecké *Sněhové královně*. Chtěla jsem tam nějaké dupy z flamenca, takže jsem



Marika Hanousková, Foto: Luke Meddler



Jiří Pokorný, Marika Hanoušková a soubor baletu DJKT,
Foto: Michal Kováč

vytáhla své staré boty a natáčeli jsme s diktafonem na podlaze – s tím, že to musíme zrychlit, že mám nohy moc pomalé (*smích*). V jedné internetové divácké anketě inscenace tehdy skončila na druhém místě v sezoně, vyhrál *Valmont* Libora Vaculíka. A Valerie Rodionová, která dělala Bernardu, se dostala do širší nominace na Cenu Thálie. V širší nominaci vlastně byla za *Café Reichenberg* i Jana Schweitzerová, která bude nyní v Plzni tančit Cizí princeznu. Potěšilo mě to, ačkoli si myslím, že umění se skrze ankety a žebříčky hodnotit nedá.

Moc pozitivních a veselých témat sis v Liberci nevybrala, že?

To je pravda, ještě jsem udělala *Jekylla & Hyda* (*smích*). Je to divácký tahák, který láká hlavně mladé a na který máme vyprodáno. Zatímco Lorca si vyžadoval zatuchlost starého domu, Jekyll je živější. V libretu jsem Stevensonovu předlohu hodně překopala, dodala ženské postavy, prostřídávala prostředí Jekyllovy vyšší společnosti s nízkostí barů, kde se pohybuje Hyde.

Nyní již podruhé tvoříš i pro „nedomáci“ soubor. Jak k tomu došlo? Přece jen ještě nejsi tolik etablovaná choreografka, navíc Liberec je poněkud mimo centrum tanečního dění.

Rita Plešková si prý přečetla nějakou recenzi, a protože u nich zrovna Alena Pe-

šková stavěla *Sen noci svatojánské*, poptala se jí na mě. A podobně to bylo i nyní s Plzní, šéf baletu Jiří Pokorný se byl kdysi podívat na Bernardě a na to konto mi zavolal.

Témata sis vybírala sama?

V Ústí chtěli představení pro děti, respektive pro celou rodinu. Já měla v hlavě už asi dva roky *Sněhovou královnu*. To bylo ještě předtím, než přišel stejný titul na repertoár v Národním divadle, nějak se mi to dubluje (*smích*). *Malá mořská víla* byla zadání přímo z Plzně. Tato témata se mi dělají dobře, já měla odmala ráda morbidní pohádky, třeba právě *Sněhovou královnu*, jak tam přijede na saních a v kožichu, krásná a zlá. Nebo jsem zbožňovala Erbenovu *Kytici*, jako dítě jsem se ráda bála. Českou filmovou verzi *Malé mořské víly* jsem jako dítě neměla vůbec ráda, jak byla taková šedivá... „*První kámen bílý, s její dlaní srůstá. Druhý kámen rudý, zamyká jí ústa...*“ (*zpívá*). Anebo pak na konci, když zpívá a rozplývá se v pěnu... mně jí bylo tak strašně líto!

Já nikdy neměla ráda Cizí princeznu, přitom ona chudák nic neudělala.

Neudělala! Na to jsem si musela dávat pozor i při psaní libreta pro skladatele. Chtěla jsem, aby to byla šarmantní kokeřta, ale pořád mi na mysl přicházely věty typu: „...a teď přijde ta potvora.“ Přitom



Marika Hanousková
a soubor baletu DJKT,
Foto: Michal Kováč

je vlastně hodná, jen jí nikdy nikdo nemůže fandit.

Obsazení sis v Plzni mohla vybrat sama, nebo bylo dáno, na koho „stavět“?

Já znala jen Janu Schweitzerovou a Michala Kováče, který v Liberci zaskakoval jako Hyde a byl v tom výborný, má velké charisma. Tady bude dělat Prince. Obsazení bylo zcela v mé kompetenci, Malou mořskou vílu dělá Kristýna Miškolciová, dříve Piechaczková, alternuje ji Anička Srnková. Michala Kováče zase Joshua Lee. Vynechala jsem postavu babičky, je tam jen tatínek, kterého tančí Petr Brettschneider. Cizí princeznu již zmiňovaná Jana Schweitzerová a Karolína Hejnová. Hodně sošné a tolik odlišné od něžných víl.

A pak je tam Čarodějnice, na kterou se tedy těším nejvíc, tančí ji Lýdie Švojgerová (v alternaci s Andronikou Tarkošovou, pozn. red.). Je vysoká, štíhlá, má výrazné oči... Kdybych si já mohla vybrat roli, tak budu chtít dělat právě Čarodějnici. Není to žádná shrbená ježibaba, naopak je šik. Jezdí na vyvýšené konstrukci na kolečkách a nohy má zafixované v lyžařských přezkáčích. Tančí vrškem těla, což v kombinaci s kostým vypadá výborně. Musí mít u sebe takového Ďasovce, který ji vozí – je vidět, že mám ráda Harryho Pottera. Škoda, že to do programu

změnili na ďasy. Navíc se pro tento part ohromně povedla hudba.

Musím říct, že ze zkoušení mám od začátku dobrý pocit, panuje příjemná atmosféra a cítím respekt i důvěru od tanečníků, což je pro mě hodně důležité, ráda pracuji v pohodovém prostředí.

Máš choreografii již připravenou dopředu, nebo tvoříš v sále?

Kroky i jednotlivé prvky mám připravené, na zkoušení bývá málo času, v sále to jen měním, pokud se ukáže, že něco tanečníkům nesedne, třeba v partneřině.

Vycházíš i ze své taneční zkušenosti?

Určitě. Nemám úplně skvělou techniku, spodek je celkově problém, nepotrpím si na to dávat nohy až za uši. Hodně ale i jako tanečnice kladu důraz na vršek těla, zde jsem chtěla odlišit vílu od dívek na zámku, pořád na ně volám, aby co nejvíce změkčovaly ruce. Chudáci tanečníci pak chytají moje „klikyháky“ (smích). Nevymýšlím nic nového, nejsem novátorský choreograf, který by vymýšlel nové přechody, čerpám z toho, co už máme. Ale snažím se, aby to navazovalo a mělo smysl pro vývoj příběhu.

Máš nějakého oblíbeného choreografa?

Líbí se mi pohybový slovník Petra Zusky.



Určitě mě ovlivnila právě Alena Pešková, přece jen jsem u ní celou taneční kariéru. Tím přístupem, že se snaží vycházet z nás tanečníků, nechce nutně těžkou techniku, ale hlavně atmosféru a emoce. Hodně jsem od ní přejala i důraz na dynamiku – první doba, patičky. Potřebuju pracovat přesně na hudbu, nechápu choreografy, kteří mohou stavět kroky a pak je teprve vsouvají do hudby, nebo dokonce v průběhu zkoušení mění jednotlivé hudební party. S tím jsem se jako tanečnice něko-

likrát setkala a musím říct, že mi to vůbec nevyhovovalo.

Do *Malé mořské víly* mi píše hudbu Petr Hora, který ještě studuje HAMU. Vlastně jsme se viděli jen jednou, já na něj v rychlosti „vysypala“ své představy, poslala mu libreto a trailery svých starších choreografií. Měla jsem zpočátku obavy, protože přece poslední dobou převládají u mladých skladatelů trochu jiné tendence než melodie a rytmus, které si u představení pro děti představuji. Ale

Malá mořská víla, Kristýna Miškolciová, Foto: Martina Root



musím říct, že ta spolupráce dle mého dopadla velice dobře, hudba, kterou vytvořil, se mi moc líbí. Není monotónní, ale přitom je stále rozpoznatelný rukopis skladatele.

Dělala vlastně někdy něco nedějového?

(*dlouze se zamýšlí*) Teď se v Liberci dělala znovu *Posedlost baletem* a tam jsem vytvářela choreografii na hudbu z *Nespoutaného Djanga*, protože ten film naprosto miluji. Všichni mladí tanečníci chtějí pořád balet, balet, já to zkusila rozbít něčím jiným. Bylo to na skladbu *Freedom*, dívky mají na sobě pouta a muži s nimi různě vláčí... Ale dějové věci jsou mi bližší.

Máš tedy ráda filmy a filmovou hudbu?

Hodně! Na té se vyřádím v ZUŠ. Teď jsem viděla *Krásku a zvíře*, což mě natolik nadchlo, že ji mám určitě v plánu zpracovat. Začínala jsem s horory a skončím u samých pohádek (*smích*). Když je čas, tak chodím hrozně ráda do kina, mám ráda marvelovky, *Avengers* a tak.

To já preferuji spíš komiksy od DC – Batmana, Flashe...

Ty mám ráda také. A Tarantina! Zmiňovaný *Nespoutaný Django Hanebný pancharti*, *Pulp Fiction*... Jen *Kill Billa* nemusím. Ale ne, že bych nebyla křehká ba-

letka, mám ráda i romantické filmy, třeba *Zamilovaného Shakespeara*. A tady se objevuje ten problém, člověk se neubrání srovnání s filmem, protože má nějakou zafixovanou představu, což se mi nedávno stalo při činoherní verzi v Liberci. Přitom by se našly i filmy, jejichž příběh by byl nosný i jako balet, například hrabovské *Postřižiny*, *Obsluhoval jsem anglického krále*... Ale bojím se, že by to bylo divácky hodně riskantní.

Máš už v plánu nějaké další spolupráce?

V Ústí by mělo být uvedeno v mé choreografii *Zkrocení zlé ženy*. Pak uvidím, jestli se objeví nějaká další příležitost. Pokud bych měla říct, kde jsem úplně nejšťastnější, pak je to v té ZUŠ. Ráda pracuji se staršími dětmi, u kterých vím, co mohu čekat, mají mě rádi, i když jsem občas hysterická a pak i na ně nepříjemná. Žiju teď hodně workoholický život, ačkoli naturelem jsem úplně jiná. A ta ZUŠ je klidná a jistá oblast.

Jak relaxuješ?

Chodím do přírody se psem, plavu, bruslím, čtu, jsem filmový fanoušek... Svůj čas sice trávím s lidmi od divadla, ale balet si do volného času nepřenášíme. Chodíme na „čundry“, grilujeme, nebo například milujeme jezdit na vodu. A pokud jdu do divadla, pak na činoherní komedii.

Marika Hanousková (*1988), pražská rodačka, vystudovala 1. soukromou taneční konzervatoř v Praze, kterou zakončila roku 2008. Po absolutoriu nastoupila do angažmá libereckého Divadla F. X. Šaldy, kde je možné ji vidět v baletech *Gazdina roba* (Eva), *Popelka* (Víla čtyř období), *Romeo a Julie* (chůva), *Louskáček*, *Alenka v říši divů*... Věnuje se pedagogické práci v liberecké ZUŠ a choreografii. V roce 2007 se probojovala do finále International Dance Competition – Premio Roma. Roku 2013 uvedla ve spolupráci s Veronikou Fišerovou celovečerní balet *Café Reichenberg*. V následujícím roce připravila pro scénu Malého divadla divácky úspěšný titul *Dům Bernardy Alby* (hudba Petr Čermák), který byl zařazen do prestižní Czech Performance Collection a je stále na repertoáru divadla. V květnu roku 2016 připravila se souborem DFXŠ baletní horor *Jekyll & Hyde* (opět hudba P. Čermák) a v Severočeském divadle v Ústí nad Labem uvedla v prosinci *Sněhovou královnu*. Studuje choreografii na pražské HAMU. V roce 2015 vytvořila pro HAMU choreografie *Temptation* a *Datura*, které reprezentovaly akademii na festivalu umění v Japonsku.

Autor: Barbora Truksová

Taneční aktuality.cz

Měsíčník TA – srpen 2017

Foto na obálce: Michal Siroň/Valmont (Zdeněk Mládek, Barbora Coufalová)

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.