

Měsíčník TA

Leden 2018



tanecniaktuality.cz

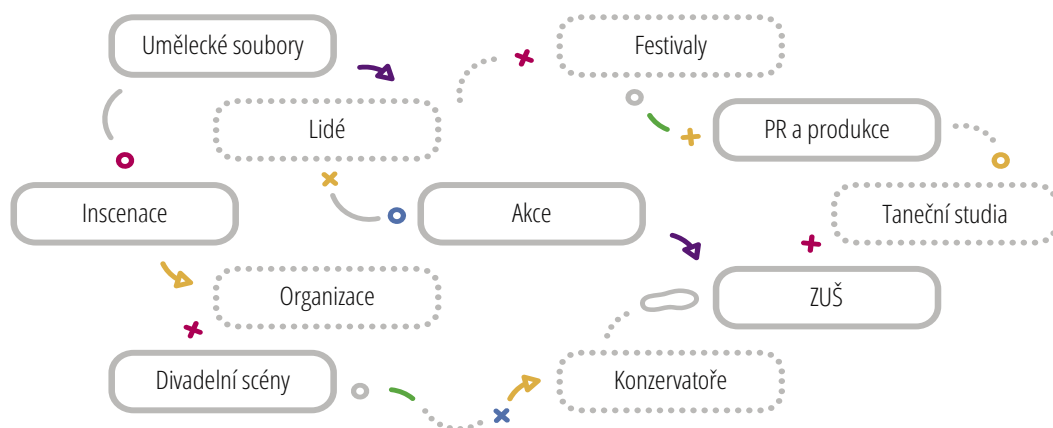
Lednový Měsíčník TA

Baletní soubory sbírají síly po předvánočním maratonu, nezávislé subjekty „se zatajeným dechem netrpělivě očekávají, jak dopadne porcování grantového medvěda letos,” jak ticho před bouří ve svém sloupku popsala naše ředitelka. O to více na sebe strhla pozornost vydařená *Proměna* v Plzni, která v politicky agitovaném čase zahrála na absurdní notu. Aby vám neuniklo nic důležitého, přinášíme náš Měsíčník TA, který si můžete zdarma stáhnout či vytisknout.



 **DATABÁZE
TANCE**
Czech Dance Database

Bud'te **světoví!**
Vytvořte si profil i v **angličtině.**





Obsah

Měsíčník leden

Národ sobě, národ tanci... <i>Josef Bartoš</i>	5
Taneční dramaturg – zbytečný luxus? <i>Natálie Nečasová</i>	6
K čertu s programy... <i>Lucie Dercsényiová</i>	7
Zimní spánek současného tance <i>Daniela Machová</i>	8
I malé soubory potřebují granty! <i>Lucie Břínková</i>	9
Krása a elegance tanců barokní Evropy <i>Sylva Tománková</i>	10
Režisér Štěpán Benyovszký o Proměně v Plzni: „Vážným žánrem dneška je pro mě groteska.“ <i>Barbora Truksová</i>	12
Nablízko II aneb Tváří v tvář umělcům <i>Monika Čižmáriková</i>	16
Ohlédnutí za festivalem Día del Flamenco – Jedinečný esprit španělských tanců <i>Marcela Benoniová</i>	20
Proměna – Když Kafka rezonuje i beze slov <i>Lucie Dercsényiová</i>	24
Ladislava Petišková: „Pantomima je o myšlení a citu.“ <i>Alexej Byčec</i>	28
Do Novej Cvernovky sa už dá chodiť aj za súčasným tancom <i>Katarína Zagorski</i>	33
Marta Trpišovská: „Zajímají mě umělecké projekty s pedagogickým přesahem.“ <i>Kristína Soukupová</i>	37
Výtvarné dílo Jozefa Jankoviče a tanec <i>Kristýna Břeská</i>	41

Fenomén Michail Baryšnikov slaví 70 let <i>Kristina Soukupová</i>	44
Choreografický ateliér, anebo besídka? <i>Josef Bartoš</i>	48
Adriana Světlíková a Petr Pola z Malé inventury: „Chceme udržet festival mladý a nový!“ <i>Barbora Forkovičová</i>	50



3. leden 2018

Národ sobě, národ tanci...

My maloměstáci jsme vždycky říkali, že každý musí jednou za život do „Národního“. Jiné divadlo jsme totiž neznali, v Harrachově fungovalo pouze kino s barem, které hrálo zhruba jednou měsíčně. A když už do divadla na balet (pro nás tehdy zcela plnohodnotné synonymum pro tanec jako takový), tak na „Labutí“. Ač jsme tušili, co to balet je, nikdy ho nikdo z nás neviděl. Věděli jsme jen, že se tam staví na špičky, pánové nosí upnuté legíny a dámy máchají pažemi nad hlavou... Tahle krátká story pražské naplaveniny (tedy má story) říká tři věci: zaprvé pokud jít do divadla, tak do pražského Národního divadla. Zadruhé pokud jít na tanec, tak na balet. A zatřetí pokud jít na balet, tak na inscenaci, která měla svou první premiéru roku 1887... Houstone, máme problém!

Dosah naší přední divadelní instituce je tedy značný. Skrze její repertoár lze ovlivňovat myšlení širokých vrstev společnosti mimo velká kulturní centra. Možná si to už ani neuvědomujeme, jelikož Praha je město tepající kulturou, kde si můžeme vybrat i z několika akcí denně. Já jsem za svého mládí mohl chodit lada jednou měsíčně do kina, a to ještě na filmy staré i několik let.

A právě proto je třeba nad repertoárem této instituce velmi pečlivě přemýšlet. Jsem rád za inscenace jako Decadance Ohada Naharina nebo Malá mořská víla Jana Kodeta, které se probíjely mezi koloběh Labutích, Louskáčků, Giselle a spol. Jenže na ně diváci z malých měst jen tak nezavítají, protože jsou uváděny mimo zlatou kapličku. Přeci jen se jedná i o návštěvu té historické budovy na břehu Vltavy s výhledem na Pražský hrad, o které jsme se učili už ve vlastivědě.

Autor: Josef Bartoš



10. leden 2018

Taneční dramaturg – zbytečný luxus?

Potřebují kamenná divadla specializovaného tanečního dramaturga? Někoho, kdo se nejen stará o programy k inscenacím, ale spolu s uměleckým vedoucím dává souboru tvář, profiluje ho a je živou součástí zkušebních procesů? Z tuzemské praxe se může zdát, že nikoliv. Na západě od nás se však bez něj neobejdou a i nezávislé soubory současného tance s dramaturgy hojně spolupracují. Z našich baletních souborů využívá vlastního dramaturga jen Národní divadlo Praha, Brno, Divadlo F. X. Šaldy v Liberci a externě Moravské divadlo v Olomouci. Avšak i tak se na konkrétních projektech často podílejí jen minimálně. V ostatních divadlech může být jejich absence argumentována nedostatkem financí nebo jednoduše přesvědčením, že je podobná funkce nadbytečná.

Objevují se názory, že taneční dramaturg je v baletním souboru nepotřebný, protože na rozdíl od činohry tanec nepracuje s textem, a proto není co analyzovat. Přihlédneme-li k faktu, že řada současných divadelních projektů vzniká autorsky a neopírá se o textovou složku, ztrácí tento postoj na přesvědčivosti. Argument o zbytečnosti taneční dramaturgie lze přijmout ve chvíli, kdy rezignujeme na hledání pojítek k aktuálním společenským problémům. Když přijímáme tanec jako spektakl formální krásy, který dramaturga nepotřebuje. V opačném případě by měla taneční dramaturgie přispívat k hlubší tematizaci děl a k jejich konfrontaci se současností.

Na potřebu tanečního dramaturga pevně ukotveného uvnitř divadelní mašinerie upozorňoval už v roce 1983 ve svých skriptech nedávno zesnulý Vladimír Vašut. Bohužel vidíme, že se od té doby mnoho nezměnilo. Současně se nabízí i problematika jejich školení či spíše neškolení a s tím spojená otázka – kde je vzít? To už by ale mohl být námět na další sloupek.

Autor: Natálie Nečasová



17. leden 2018

K čertu s programy...

Zcela se ztotožňuji s názorem autorky posledního sloupku TA, která se zamýšlí nad funkcí dramaturga v baletu. Ano, je ho třeba, a to nejen k supervizi děl samotných, k dohledu nad jejich strukturou, možnými výklady a novými pohledy. Vedle těchto aspektů vidím funkci dramaturga také v jeho značném podílu při psaní programu představení. Ty jsou dalším bolavým místem, s nímž se divadla v rámci baletu potýkají.

Program by měl poskytnout divákovi nejen nejn nutnější informace o představení a tvůrčím týmu, ale uvést dílo rovněž do historického kontextu a jeho vztahu k současnosti. Národní divadla v Praze a Brně tak činí v opeře a činohře, kde dramaturg hraje důležitou a nepřehlédnutelnou roli. Podílí se nejen na tvaru inscenace, ale navíc i dramaturgickém plánu divadla. O tom se může baletním souborům zatím většinou jen zdát. Výběr titulů leží velkou měrou na uměleckých šéfech baletu a v menších divadlech, kde taneční soubory nemají vlastní pracovníky pro PR a propagaci, nesou tíhu zodpovědnosti i za program.

Baletní dramaturgy uvádí na webových stránkách soubory ND v Praze a Brně. Kromě toho mají i zaměstnance v PR oddělení. Ale brožury baletů naší první scény nedosahují vždy takové úrovně, aby si je člověk zařadil do knihovny (což naopak rádi učiníte v případě vzorových programů pařížské Opery). Někdy se do nich vloudí i zásadnější chybička – například v programu poslední premiéry Timeless se z choreoložky Bronwen Curry stala choreografka.

Roli při tvorbě programu hrají i finance, kterých divadla nemají nazbyt. Ale nouzi o autory a dramaturgy nevidím zase tak dramaticky. Absolventů i studentů taneční vědy, pro něž by spolupráce s divadlem byla vítanou zkušeností, je dostatek. Nemuseli bychom se pak snad smířovat s nedostatkem fundovaných informací a zavádějícími fakty. Ve čtyřstránkové brožurce k nedávné premiéře představení Proměny v Plzni, kterou připravila členka baletu, se opravdu moc nedovíte. O autorech a názvech použitých hudebních předloh se nedočtete lautr nic! U představení nezávislé scény se mnohdy musíte obejít i beze jmen interpretů. Prostě, k čertu s programy...

Autor: Lucie Dercsényiová



24. leden 2018

Zimní spánek současného tance

Dlouhé zimní večery přímo lákají k návštěvě kulturních akcí. Plesová sezona je v plném proudu. Na baletní scény se po Louskáčkové smršti navrací nevánoční repertoár. A co se děje v současném tanci? Už měsíc nic! Respektive nic nového. Po vyčerpávajícím podzimním dění upadl do zimního spánku. Premiéry jsou téměř v nedohlednu. Že by umělcům došly nápady? Ba ne, ale zdá se, že načasování nových děl se odehrává spíše pod taktovkou koloběhu grantových systémů, než že by jej diktovala kreativita umělců.

Ti jsou momentálně zaneprázdněni vyúčtováváním projektů, které realizovali v loňském roce. S fantazií se teď pouští maximálně do excelovských tabulek a wordovských dokumentů. Zároveň se zatajeným dechem netrpělivě očekávají, jak dopadne porcování grantového medvěda letos.

Současný tanec pak procitne v době, kdy už je jaro v plném rozpuku a počasí láká spíše k dlouhým procházkám v přírodě. A co teprve v červnu, kdy divadelní sezona vrcholí? To se i mnozí zapálení diváci vidí spíše s pivkem na zahrádce než ve vydýchaném hledišti, kde vás „osvěžuje“ maximálně pot tanečníků... Neměl by grantový systém přece jen nějak více myslet na publikum? Nebo pro koho ta představení děláme?

Autor: Daniela Machová





31. leden 2018

I malé soubory potřebují granty!

Za poslední roky jsem viděla desítky skvělých představení malých tanečních souborů z Prahy i z regionů. Měla originální nápad, zpracování, zaujala na první pohled, pracovala se zajímavým prostorem (často se jednalo o site-specific projekty), se světly, zajímavou hudbou... Prostě opravdu kvalitní zážitek.

Jenže řada těchto představení je koncipována komorně. Některá záměrně, u jiných to určuje prostor, v němž se odehrávají. Většinu z nich navštívilo 15 až 20 diváků. Cena vstupenky na tato představení se pohybuje kolem stokoruny. Čistý výdělek ze vstupného za jedno představení tedy činí 1500 až 2000 Kč. V průměru tři tanečníci, osvětlovač, zvukař, pronájem prostoru. Pane jo, to je teda balík pro každého! Zaplacení hodin a hodin zkoušení ponechávám stranou.

Grantový systém, který zde v Čechách máme, je trochu nespravedlivý. Dotace často dostanou díla absolutně nezajímavá a nudná, ale zaštitěná nějakým zvukovým jménem. Tak se stává, že velmi povedená a originální představení, která nejsou dotovaná, nemají šanci vyniknout, protože mohou být reprízována maximálně jednou. Že na nich tvůrci nic nevydělají, už se bohužel stává standardem, ale doplácet na ně nemohou. Nestálo by za to, když teď bilancujeme a vyhodnocujeme proběhlé projekty, přehodnotit kritéria pro rozdělování dotací?

Autor: Lucie Břinková



1. leden 2018

Krása a elegance tanců barokní Evropy

Soubor Alla Danza Brno – Baroque uvedl v brněnském Divadle na Orlí večer věnovaný dobově věrným rekonstrukcím evropských historických tanců 15.–19. století s názvem **Baroko napříč Evropou**, zaměřený na tance francouzského stylu „la belle danse“. Představení se účastnily hostující soubory Fringia ze Slovenska a Zespół Tańca Dawnego Uniwersytetu Wrocławskiego z Polska.



Le ballet des éléments aneb V moci živlů (Soubor Alla Danza Brno).

Alla Danza Brno se věnuje zejména rekonstrukcím barokních dvorských tanců přelomu 17. a 18. století v tzv. poučené interpretaci. Specializuje se na francouzský styl nazývaný „la belle danse“ nebo „la danse noble“ (čili tanec krásný, vznešený) spojený se dvorem krále Ludvíka XIV. a Ludvíka XV. Mezinárodní projekt, do něhož se soubor zapojil, odkazuje na celoevropský Císařský rok 2017 připomínající 300. výročí narození Marie Terezie, české národní téma Baroko všemi smysly a regionální projekt Jižní Morava – Baroko na každém kroku.

V první části večera nazvané **Když Evropa tančila menuet** byly uvedeny tance z Anglie, Francie, Španělska, Sasky, Uher a Itálie. Úvodem zazněla fanfára *Les Musiques Royales* z roku 1634 a 1650 a poté následoval anglický menuet na hudbu George Fridericha Händela jako ohlédnutí za královskými ohňostroji. Pokračovala série tanců z francouzského dvora jako například *La Gavotte du Roi à quatre* na hudbu Jeana-Baptisty Quinaulta nebo *Le Savoyeu* uvedená při příležitosti svatby Ludvíka XV. s princeznou savojskou na hudbu Charlese-Huberta Gervaise. Polský taneční pár uvedl španělské tance jako například *Pavana española*, *Jacaras*, *Folias*, *Marizapalos* nebo nejstarší tanec *Jota* s kastanětami. Slovenský soubor



Fringia předvedl uherský tanec *Verbunk*, ale také *Kuruc Tánc* a *Drumului*. Závěr patřil italskému tanci *Pulcinella* s prvky *commedia dell'arte* a anglickým tancům tančným všemi zúčastněnými soubory.

V druhé části uvedla Alla Danza Brno – Baroque tanečně-dramatické představení ***Le ballet des éléments aneb V moci živlů***, vycházející z původního námětu o bájně kouzelnici Armidě. Čtyři přírodní živly (ohně, voda, země a vzduch) ožívají a poslušně plní rozkazy své velitelky.



*Soubor Fringia
Bratislava v divadle
v Orlí.*

Celý příběh zahájila *Overtura* Jeana-Baptisty Lullyho, následně se střídaly tance od *Passacaille* přes *Sarabande pour femme* až k *Le Menuet à quatre* a *Folia d'Espagne pour femme*. Choreografie jednotlivých částí se odvolávaly na **Louise-Guillaume Pécoura** nebo **Raoula-Augera Feuilleta**, v několika výstupech šlo o kompozici **Františka Dofka**. Příběh a choreografie nebyly ucelenou rekonstrukcí dochovaného historického představení, využívaly charakteru jednotlivých barokních tanců francouzského stylu „*la belle danse*“ k vytvoření zcela nového díla v tzv. dobově poučené interpretaci.

Druhá polovina představení byla doprovázena živou hudbou v podání kapely **Capella Antiqua Brunensis**, která hrála na repliky dobových nástrojů, a sopranistky Ivany Pavlů v roli Erató – múzy milostných písní.

Provedení tanců v interpretaci Alla Danza Brno – Baroque pod vedením uměleckého vedoucího Mgr. Františka Dofka, odborníka na historický tanec a pedagoga Hudební fakulty JAMU, bylo precizní a tanečně na vysoké úrovni – především v přesných gestech rukou a práci nohou. Kostýmy z ateliéru *Móda minulosti* **Štěpánky Skalické**, zhotovené na základě dochovaných dobových vyobrazení či muzejních sbírek, vypadaly krásně a dobře doplňovaly celkový vizuální dojem z celého představení.

Psáno z představení 9. prosince 2017, Divadlo na Orlí v Brně.

Autor: Sylva Tománková

4. leden 2018

Režisér Štěpán Benyovszký o Proměně v Plzni: „Vážným žánrem dneška je pro mě groteska.“

Tvůrci z tanečního seskupení Dekkadancers v posledních letech expandují i k vytváření choreografií pro další soubory v Čechách i v zahraničí. Nyní se chystá Kafkova *Proměna*, která bude mít premiéru 6. ledna na Malé scéně plzeňského Divadla Josefa Kajetána Tyla. Nejen o *Proměně*, ale také o spolupráci s choreografy či o zálibě v absurdních tématech jsme si povídali se režisérem Štěpánem Benyovszkým.



Štěpán Benyovszký

Samostatná pozice režiséra nebývá u tanečních inscenací příliš častá, režie se často ujímá sám choreograf. Jak vypadá vaše vzájemná spolupráce se Štěpánem Pecharem a Ondřejem Vinklátem?

Ve skutečnosti je to blíže dramaturgii. Přijdeme s námětem, rozvineme ho a řešíme, co z toho se dá pojmout tanečně. Co nejde tancem, řekneme jinak, případně lehce přizpůsobíme děj, upravíme postavy... Moje práce je hlídat, aby příběh, struktura a jednotlivé situace fungovaly. Když choreograf postaví pěknou scénu, která ovšem v celkové struktuře udělá nepořádek, může být někdy řešením upravit strukturu spíše než odmítat dobré taneční nápady. Re-

žisérem jsem v tom ohledu, že v těchto otázkách mám poslední slovo.

Jak dlouho spolupracujete na tanečních inscenacích? V internetové databázi Divadelního ústavu nenajdeme mimo Dekkadancers mnoho vašich záznamů.

Dlouho jsem hrál amatérské divadlo, od gymnaziálních let v Kabaretu Caligula. Hodně jsme hráli, psali jsme vlastní hry i krátkometrážní skeče. S první inkarnací Dekkadancers jsem spolupracoval na *Caves and Creatures*, což bylo tehdy z časových důvodů nesmírně náročné. Znali jsme se ale už dlouho předtím, sestra (Natálie Benyovszká) byla tanečnice, k baletu a tanci vůbec jsem se



dostal přes Pražský komorní balet, kde tehdy měla angažmá. Věci jako *Mariin sen* od Petra Zusky mě hrozně bavily, bylo to něco jiného, než jak jsem do té doby znal balet. Seznámil jsem se s tanečníky, kteří tam působili, chodili jsme si navzájem na svá představení, a pak nás s Dekkadancers napadlo naši práci spojit.

Když jdete do divadla, vnímáte u tance absenci režiséra?

Někdy ano. Ne, že by byl vždy potřeba režisér, ale dramaturg může i v baletním prostředí hodně pomoci. Zejména u delších kusů.

U *Poslední večeře* jste velice často využívali mluveného slova, což nebývá u tanečních inscenací obvyklé.

Když si hrajeme s textem, tak ho většinou chápeme jako zvukový doprovod pohybu. Neukazujeme pohybem to, co je v textu, ale snažíme se tančit na slova, anebo je mít jako hudební kulisu pro vykreslení situace, která se odehrává. To mě hodně baví. Kdysi jsem viděl v Ponci choreografii na báseň, velmi jednoduchou, modernistickou. Byla rychle čtená, pohyb abstraktní, vůbec nešel po smyslu slov, jen po rytmu. Tímto způsobem pak může jazyk fungovat místo hudby. Tancem na mluvené slovo se navíc přidává další úroveň, kterou můžeme nebo nemusíme vnímat. Nebo se mi například moc líbil kus *Cacti* od Alexandra Ekmana, který uvedlo v rámci komponovaného večera *Vertigo* Národní divadlo, kde zní při tanci rozhovor tanečníků, kteří se baví o tom, co zrovna udělají. Je to doslovné, ale zároveň v tom vnímáte další roviny, jako výsměch bezradnému hledání samoučelných pohybů. Text v tanečním divadle může fungovat mnoha způsoby, ale musí to být citlivé.

V případě *Proměny* se využití textu asi také nabízí.

Chceme se na něj odkazovat, takže tam

máme určité ozvěny, které jsou víceméně vzaté z Kafkovy povídky. A to i přesto, že nesledujeme její děj. Začínáme v situaci, která je absurdní tím, jak jednoduše je podaná. V místnosti je brouk, který se probudí a zápasí se sebou. Tenhle setting je jen na začátku, rychle to opouštíme a přecházíme do tance. Když přicházíme s textem, tak je to vždy proto, abychom odkázali na původní dějovou linku, kterou rozvíjíme.

To je poprvé, co vycházíte z původní literární předlohy?

V případě *Caves and Creatures* jsme vycházeli z písni Nicka Cavea, posunuli jsme děj do Austrálie počátků 20. století. Pokud tvoříme dějovou věc, mám rád, když vystihneme specifika situací, jinak to „plave“. Jde o drobné detaily – kostýmy, detaily v projevu, kdo, jak a co říká, jaká k tomu hraje hudba – z toho všeho pak mohou vzniknout uvěřitelné situace.

Koho napadlo inscenovat zrovna Kafkovu *Proměnu*?

Zadání od plzeňského divadla znělo vybrat téma, které bude divácky atraktivní, a přitom s prostým názvem. Přišel jsem se seznamem několika námětů, českých i zahraničních, ale všech dějových, které by se daly originálním způsobem uchopit. Divadlo si vybralo Kafku, z čehož měli radost i kluci, taky proto, že choreograficky je ta „práce s broukem“ pro ně zajímavá. Úvodní motiv je z Kafkovy novely, ale když rozehráme absurditu situace brouka v bytě, proměňuje se nejen dění na jevišti, ale i to, jak celou situaci vnímá divák. Z původně absurdní situace se vyvine situace čistě komediální, pak zase realistická. Naše *Proměna* si tak hraje i s proměnami divákova vnímání příběhu. Ale všechny ty změny musí přicházet přirozeně, organickým způsobem. I proto má podle mě smysl dělat delší divadelní kusy. Protože umožňují

smysluplně pracovat s rychlými změnami nálad.

Nyní v Plzni, ale už předtím v Budějovicích u večera *Dekkadancers na jihu* jste si vyzkoušel práci s jiným souborem. Je to pro vás hodně odlišné?

Já sebe vždycky vnímám jako oporu a podporu pro choreografy. Tady si řekneme, k jakému tvaru celkově směřujeme, ale tanečníky vedou oni. Společně hledáme řešení tam, kde máme pocit, že to drhne, nefunguje tak, jak by mělo. Nemůžu být direktivní, protože věc nějak organicky vzniká, je třeba, aby se na ní každý podílel, každý musí chápat, k čemu míříme. Tanečníky musí spolupráce vtáhnout.

Zasahoval jste nějak do obsazení jednotlivých postav?

Taneční schopnosti jsem nechával zcela na choreografech, spolu jsme si řekli jen typově, podle charakteristiky postav, kdo by odpovídal které roli, ale konkrétní obsazení bylo na klucích. To je rozdíl

oproti tvorbě pro Dekkadancers – v *Poslední večeri* jsme obsazení měli dané dlouho předem a role jsem psal přímo na jednotlivé tanečníky.

Jaký bude hudební doprovod v *Proměně*?

Používáme i dobové a rytmičtější kusy, ale primárně vycházíme z německého skladatele Volkera Bertelmanna, který si říká „Hauschka“. K rozbitému vnímání reality se jeho hudba výborně hodí.

***Proměna* je jako téma poměrně vážné a náročné, většina vašich předchozích inscenací se nesla v humorové rovině.**

Nemám příliš rád slovo „vážné“ ve spojení s uměleckou tvorbou. Můj oblíbený činoherní autor **Friedrich Dürrenmatt** kdysi řekl, že v naší době už není velká tragédie možná, že naším vážným žánrem je groteska. A on tak i své hry psal, vždy tam byl twist, zlom, možná přímo absurdní perspektiva. S poukázáním na druhou světovou válku a holocaust se Dürrenmatt ptal, co ještě může



Proměna (Richard Ševčík). Foto Martina Root.



být v našem všedním životě opravdu tragického. Dnes už taky nemusíme chodit za válkou daleko, stačí se podívat za hranice EU. A my chceme tragicky inscenovat, že se někdo rozešel s partnerem a jeho každodenní práce je bezobsažná? Když jinde denně umírají děti? Nevím.

Ostatně grotesknost se objevuje i téměř ve všech inscenacích Dekkadancers.

Když se dělá dějové taneční divadlo, je podle mě nadsázka a groteska nutná. V pohybu může být příliš doslovnosti, proto mu sluší dodat v ději další rovinu, abychom nebyli prvoplánoví. Je pravda, že vše, co jsme zatím dělali, bylo komediální – ať už *Elixír* v Českých Budějovicích nebo *Poslední večeře*, kde je hodně humoru i nadsázky.

Štěpán Benyovszký

Povoláním scénárista, překladatel a reklamní textař, v oblasti baletní tvorby je jeho jméno spojeno se souborem Dekkadancers. Pro soubor vytvořil např. libreto a režii představení *Caves and Creatures* (Nová scéna, 2013), jako dramaturg a libretista spolupracoval s Viktorem Konvalinkou na příběhovém baletu *Elixír* (Jihočeské divadlo v rámci představení *Dekkadancers na jihu*, 2017). Zatím naposledy s Dekkadancers spolupracoval jako režisér na představení *Poslední večeře* (Jatka78, 2017).

V oblasti činohry je jeho tvorba spjata se souborem Kabaret Caligula, který se na pražské scéně etabloval už roku 2006 ziskem ocenění Objev roku na festivalu Next Wave. Jako spoluautor se podílel na čtyřech celovečerních hrách, naposledy černé muzikálové komedii na motivy nejznámějšího Goethova díla *PanzerFaust* režírované Jakubem Sommerem (Palác Akropolis, 2013) a mnoha kabaretních produkcích (např. *Zlé večery Kabaretu Caligula*, 2009–2012).

Společným jmenovatelem jeho umělecké tvorby je žánrová pestrost v rovině literární (prvky černé komedie, hororu a absurdního dramatu) i formální (mluvené slovo, hudba, tanec, projekce), stejně jako důraz na srozumitelnost a vstřícnost vůči současnému divákovi.

Autor: Barbora Truksová

Vnímáte to stejně, i když jste v divadle jen jako divák?

Jako divák mám rád absurdní drama, sám vyhledávám témata vážná a závažná, která jsou však pojatá zábavnou formou. Pokud se vážné téma humorně uchopí, neberu to jako zlehčování, ale jako novou perspektivu. Pokud se zasmějete problému, získáváte odstup, který vám umožní vnímat najednou více věcí kolem.

6. leden 2018

Nablízko II aneb Tváří v tvář umělcům



Nablízko II. Dům Bernardy Alby (Samuel Štulpa). Foto Martin Roedl.

Třetí adventní neděli si diváci mohli zpříjemnit návštěvou komorního Divadla Na Rejdišti. Na jeho prknech uvedl soubor Bohemia Balet komponovaný večer **Nablízko II**. Jednalo se o druhé prosincové představení s tímto názvem a bylo zřejmé, že diváci zakusí přímý vzájemný kontakt s tanečníky. Publikum vidělo každý jejich pohyb do nejmenšího detailu, téměř i kapky potu na čele.

V úvodu přivítal umělecký ředitel souboru **Jaroslav Slavický** hosty v obecenstvu, významné tanečníky, držitele Ceny Thálie **Marcelu Martiníkovou Krobovou** a **Petra Zdeňka Koželuha**, bývalé spolupracovníky choreografa **Pavla Šmoka**, kteří přišli podpořit mladé talenty.

Večer otevřelo dílo *Dům Bernardy Alby* choreografky **Hany Litterové**, inspirované slavnou knižní předlohou španělského básníka a dramatika **Federica Garcíi Lorcy**. V něm měli tanečníci možnost předvést zejména své výrazové a herecké schopnosti. Autorka přenechala ženské role Matky a Služky mužským interpretům. Přidala tím sice dílu na originalitě, ale zapříčinila také mírné dějové zmatení. Nejvíc energie, napětí a prožitku přinesl **Samuel Štulpa** v roli Matky. Celkové vyznění díla však potřebnou větší dramatickosti postrádalo.



Nablízko II. Ave Maria (Ayano Nagamori, Aleš Hanzlík). Foto Martin Roedl.

Avizovanou choreografií *Tintin a zlaté střevíce*, která se z důvodu zranění jednoho z tanečníků nemohla odehrát, nahradilo dílo **Petra Zusky** *V mlhách* s podmanivou a uchu lahodící hudbou **Leoše Janáčka**. **Tereza Szentpéteryová** a **Ayano Nagamori**, členky baletního souboru Jihočeského divadla, předvedly v melancholicky laděném duetu technicky kvalitní a výrazově oduševnělý tanec.

Po přestávce následovalo něžné a jemné *Ave Maria* dílny **Mariky Hanušové-Blažoutové** s hudbou **Michala Lorence** a **Aarona Zigmána**. **Aleš Hanzlík** v roli Ježíše a Ayano Nagamori, která ztvárnila postavu Marie, předvedli výňatky ze životní pouti Krista, jež skončila na kříži. Křesťanský motiv byl v adventní době velmi vítaný, škoda však, že se nejednalo spíše o radostné narození Ježíše, ale připomínala se jeho bolestná smrt. Nicméně obzvláště výkon Nagamori, která byla něžná, zhroucená a zničená téměř v jednu chvíli, vtáhl diváky do děje.

Následující sólo patřilo hostující interpretce **Yui Katsurai**, momentálně pobývající na stáži na Taneční konzervatoři hl. m. Prahy. Tanečnice, jež je součástí japonského tělesa Kasai Dancing Company, předvedla skvělou techniku pohybu i rozsahy dolních končetin v lyrické, emotivní až romantické choreografii *Then, into the Forest* **Haruky Kasai** na hudbu **Maxe Bruche**.



Nablízko II. Then, into the forest (Yui Katsurai). Foto Martin Roedl.

Představení vygradovalo do dynamického, vášnivého a optimistického *Dupání* **Ale-ny Drápalíkové**, v němž pětice tanečnic naplno tančila v krásných barevných kostýmech a svým milým a radostným výrazem i solidním výkonem strhla pozornost obecenstva. Originální choreografie na komorní scéně fungovala velmi dobře. Ač předešlé kusy působily spíše nostalgicky, místy až tragicky, *Dupání* sálalo radostí z tance i života. Jeho uvedení v závěru považuji rozhodně za dobrý nápad.

Večer v Divadle na Rejdišti se nesl v příjemné, srdečné předvánoční atmosféře a na diváky čekalo také cukroví a víno. Rodinnou atmosféru večera dotvářel Jaroslav Slavický, který hosty zdravil a povídal si s nimi. Tanečníci v neobvyklém prostoru obstáli se ctí, a to i díky Marice Hanušové-Blahoutové, která choreografiím dodala slušivý light design.

Psáno z představení 17. prosince 2017, Divadlo na Rejdišti.



Nablízko II. V mlhách (Tereza Szentpéteryová). Foto Martin Roedl.

Nablízko II

Dům Bernardy Alby

Hudba: Hudební koláž

Choreografie, kostýmy: Hana Litterová

V mlhách

Hudba: Leoš Janáček, klavír Ivan Klánský

Choreografie: Petr Zuska

Kostýmy: Roman Šolc

Ave Maria

Hudba: Michal Lorenc, Aaron Zigman

Choreografie: Marika Hanušová-Blahoutová

Then, into the Forest

Hudba: Max Bruch

Choreografie: Haruka Kasai

Dupání

Hudba: David Peňa Dorantes

Choreografie: Alena Drápalíková

Kostýmy: Renata Nováková

Autor: Monika Čižmáriková

8. leden 2017

Ohlédnutí za festivalem Día del Flamenco – Jedinečný esprit španělských tanců

V rámci čtyřdenního festivalu Día del Flamenco (23.–26. 11. 2017), pořádaného v Praze již potřetí **Karol Martincovou**, se představila vynikající tanečnice **Fuentsanta La Moneta**. V posledních letech sklízí samé úspěchy. Patří k pravověrným nositelům této svébytné i starodávné andaluské kultury, v níž se mísí vlivy španělské, arabské, maurské a cikánské.



Den flameka (Mickey Molina, Raul Tzambra Coma Rodríguez, Luis Mariano, la Molina). Foto Beatrix Molnar.



Mladá Fuensanta La Moneta vyniká v technice *zapateado*. Úhozy a dupáním nohou do tvrdé dřevěné podlahy přetváří tělo flamenca do živého „bicího nástroje“. *Zapateado* je propojeno s *palmas* (potlesky či tlesky), které jsou rytmicky dané, leckdy však improvizované, nevypočitatelně a synchronně prolnuté. V každé části těla se odvíjí principiální rytmus, pudový i intuitivní. Magické je kreativní protažené a vláčně taneční *port de bras* paží, elegantní, vznešené a opět i drsně spojené s tělem a zemí. Stejně jako nohy a paže, i kouzelný pohyb rukou od zápěstí až po prsty vytvářejí nelehký synchronní pohyb, který by však bez emocí a duše hrdého španělského tanečního i hudebního interpreta postrádal smysl.

Křehkost, půvab i vášeň flamenca

La Moneta není útlá tanečnice jako třeba Mercedes Ruiz. Patří k velmi mladé generaci flamencových tanečníků, ale když se vcítí do své postavy a hluboce se ponoří do způsobu myšlení a exprese flamenca, vypadá daleko zralejší a starší. Chvillemi působí jako čarodějnice, zarputilá žena, která se vším manipuluje, vše ovlivňuje a možná leckdy přináší mužům osud, smrt. Chvillemi je žensky křehká a půvabná, smyslná, ale až pudově odpudivá a přitažlivá zároveň. Je hrdá a pyšná, tváří se drsně, nezkrotně a odtažitě vůči celému světu, jenž je svým způsobem pro flamenco, způsob žití tohoto fenoménu a jeho smysly nesnesitelný.

Strhující představení ***Muy especial!*** se konalo hned první den festivalu 23. listopadu v Divadle U Hasičů. Malý soubor typicky složený z hudebníků a zpěváků



Den flamenska (Fuensanta La Moneta). Foto Beatrix Molnar.

doprovází tuto neobyčejnou tanečnici se vším, co k výraznému duchu flamenca patří: excelentní kytarista **Luís Mariano**, hráč na cajón (hranatý bicí nástroj, na kterém se sedí) **Miguel Rodriguez „El Cheyenne“** a vynikající zpěváci **Juan Ángel Tirado, Raul Gomez „El Mikey“**, kteří samozřejmě mimo tradiční způsob zpěvu *cante jondo* (kvílivý hrdelní hlasový projev, na hony vzdálený libozvučné písni) naplno drží a zprostředkovávají andaluskou atmosféru. Nevytváří nic umělého, hudebníci přenášejí to, čím žijí v přítomném okamžiku. Máte pocit, že se ocitáte přímo uprostřed cikánského tábora. Chybí snad jen ohně, ale i ty tu lze najít v podobě šíleného zpěvního hrdelního projevu a jeho neskutečné lamentující energie.

Nepřenositelné *duende*

La Moneta s hudebníky předvedla *Granainu* a *Martinete* s nádherným tancem s velkým šátkem *mantónem* v typickém kostýmu s dlouhou sukní. V *Seguiriy*e byla technicky naprosto excelentní. *Solea por bulerías* a *Tientos a Tangos* se sólovými výstupy kytary i zpěváků zůstaly kompozičně zcela specifické. V pojetí La Monety se nejednalo o ucelený tanec, ale o sled tanečních a virtuózních výstupů, které stále gradovaly, leckdy i s humornou nadsázkou.

V pátečním večeru v La Fabrice se předvedli hudebníci slovenské flamenkové kapely Remedios a zpěvák **Duquende**, speciální host festivalu. Po úmrtí flamenkového zpěváka a charismatické osobnosti **Camaróna de la Isla** před 25 lety jej nahradil při mnoha dalších koncertech **Paca de Lucí** (mistra a virtuosa flamenkové kytary). Vynikající Duquende navazuje na dědictví a pokračuje v šíření této až neobyčejně dramatické hudby.



Den Flamenka (Duquende, Virginia Delgado). Foto Beatrix Molnar.



Mimo účastnic prestižních kurzů flamenca ve studiu Itaka na pražských Vinohradech pod vedením La Monety vystoupily večer 26. listopadu v Divadle U Hasičů přední tanečnice a pedagožky flamenca na české půdě: **Lucie Bevelaqua** a velmi důsledná **Jana Drdácká** (Studio Element), sympatická **Martina Lohniská** z Centra Tance, **Elena Gordon** (Flamenkeria Praha) nebo účastníci kurzů flamenca pod vedením **Nelly Kocharyan**.

Flamenco stále žije nejen v rodné Andalusii, ale na mnoha místech světa. UNESCO ho zařadilo v roce 2010 mezi světové nehmotné kulturní dědictví. Španěly sice možná zvládneme napodobit, můžeme se perfektně naučit rytmicky náročnou techniku, pohybové a elegantní taneční sekvence. Rovněž se můžeme vciťovat do takřka dramaticky výsostných situací, ale jsme jen herci. Jen něco předvádíme. Nejsme rodilí Španělé, ani cikáni se španělskou identitou. Tuto zřejmou a osobitou taneční kulturu a umění v pravém slova smyslu nikdy nedokážeme interpretovat jako umělci, kteří navazují na dědictví svých prarodičů, rodičů, učitelů. V Andalusii vyrostli a jsou nasyceni duchem – *duendem* –, který je nepřenositelný.

„Flamenco je krev, která koluje v našich žilách, vzduch, který dýcháme, voda, co zažene žízeň, i víno, které okoření naši vášeň. Je to cesta i cíl, je to život i smrt,“ říkají flamenkoví umělci.

Festival Día del Flamenco, Praha – Divadlo U Hasičů, La Fabrika, Malostranská beseda, studio Itaka 23.–26. 11. 2017.

Fuensanta La Moneta

Narodila se v roce 1984 v Granadě a flamencu se věnuje od svých 4 let. Mezi její učitele patří slavní tanečníci a choreografové jako **Javier Latorre**, **Mario Maya**, **Juan Andrés Maya**, **Juana Amaya**, **Matilde Coral**, **Israel Galván** a další. Od dětství tančila v *zambrách* Sacromonte a granadských *tabláos*. Je nositelkou několika prestižních ocenění za tanec i choreografii v rámci profesionálních flamenkových soutěží. V roce 2003 vyhrála hlavní cenu v národní taneční soutěži a vydala se na turné po Španělsku a zemích celého světa. Spolupracovala s tanečníkem a choreografem Javierem Latorrem na představení *Triana, en el nombre de la Rosa* a na představení k počtě flamenkového zpěváka Fosforita. V roce 2006 založila vlastní soubor a uvedla hned několik představení: *Lo que trae el aire*, *De entre la luna y los hombres*, *Estévez & La Moneta*. V roce 2008 získala na festivalu v Madridu ocenění *Artista joven* (mladý umělec) a o rok později převzala ocenění *Flamenco hoy* jako nejlepší tanečnice současnosti vyhlášené Asociací kritiků a novinářů flamenca ve Španělsku.

Autor: Marcela Benoni

11. leden 2018

Proměna – Když Kafka rezonuje i beze slov



Proměna (Richard Ševčík). Foto Martina Root.

Dramaturgie plzeňského baletu vedle titulů pro velká jeviště pravidelně zařazuje premiéry vytvořené pro Malou scénu Divadla Josefa Kajetána Tyla. Daří se oslovovat umělce, pro které je blízkost interpretů a diváků tou správnou výzvou. Premiéra **Proměny** v nastudování Dekkadancers, konkrétně **Štěpána Pechara, Ondřeje Vinkláta** a **Štěpána Benyovszkého**, jen dokazuje, že právě jisté sevření prostoru dodává produkcím větší naléhavost a autenticitu. Čím blíže se totiž ocitáte tváří v tvář protagonistům slavné *Proměny* **Franze Kafky**, tím více se obnažuje aktuálnost textu a jeho nadčasovost.

Nápad na *Proměnu* Kafku zastihl přesně tam, kde šok z obludné podoby zaskočil samotného hrdinu Řehoře Samsu: v posteli, po probuzení. Bylo to 17. listopadu roku 1912, kdy se Kafkovi nechtělo vstávat, neměl do ničeho chuť. Cítil se opuštěný a o tom, co si v tento krušný moment uvědomoval a co na něj z hloubi duše dolehlo, napsal ještě večer Felicii Bauerové, do níž se zamiloval: „Leže v posteli budu mít podobu velkého brouka, řekl bych roháče nebo chrousta. Ano, velké tělo brouka.“ (Reiner Stach: *Kafka/Roky rozhodování*. Argo, 2017). Tuto svou bizarní představu Kafka zformuloval již v nedokončených *Svatebních přípravách na venkově*, kde zdráhající se ženich sní o tom, že své „oblečené tělo“ pošle na svatbu a sám zůstane ležet v posteli. Šlo o myšlenkovou hříčku, žert. Byla to lest, jak uniknout před pochybnostmi o vlastní existenci.



Proměny (Andronika Tarkošová, Michal Kováč). Foto Martina Root.



Metafora proměny ve zvíře byla pro Kafku lákavá, protože pohled zvířete na člověka je pohledem zvenčí – je to personifikace vlastního „já“, bezbranného a nemluvného. Kafka do svých děl zakomponoval své zážitky a pocity, když se „uprostřed své rodiny, mezi těmi nejlepšími, nejláskyplnějšími lidmi“ cítil „cizeji než cizinec“. Do povídky vložil asociace, obrazy a vnitřní výjevy, v obrazu hmyzu umocnil vyloučenost a němost. Pod dojmem z tíživého zážitku Kafka během několika nocí napsal pekelný scénář, jenž nazval *Proměna*. V ústřední metafoře „hmyzu“ zhutnělo to, co Kafka zažil. Svůj život tak proměnil v literaturu charakteristickou až děsivou resonancí mezi skutečností a fikcí.

Jakýsi obludný hmyz

Předtím než se zaposloucháte do vybraných úryvků z Kafkovy povídky, **Richard Ševčík** v tichu bílou páskou vymezuje hrací plochu, na níž se posléze odehrává bizarní příběh o odcizenosti, přetvářce a bezcitné krutosti. Nejhlubším tajemstvím této povídky není její autobiografický podtext, ale hladce vyleštěný povrch, pod nímž se skrývá cosi děsivého. Tento evidentní kontrast vystihuje v určitých sekvencích četba Kafkova textu **Jiřím Lábusem**, jehož zabarvení hlasu a deklamace dokresluje absurdnost situací.

Na jevišti se odehrává to, co herec říká: „Když se Řehoř Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal ve své posteli, že je proměněn v jakýsi obludný hmyz. Ležel na krunýřovitém tuhém hřbetě, a když trochu nadzdvihl hlavu, viděl vypouklé, hnědé, obloukovitými výztuhami členěné břicho.“ R. Ševčík se nervózně převaluje na velké černé posteli; náhle má spoustu nožiček, které se ustavičně roztodivně pohybují a které nedokáže ovládat. Přesně jako v knize, kdy Řehoř porušil absolutně závaznou odpovědnost řádu, jejíž právě tato odpovědnost vytváří. Bez tohoto aspektu by povídka postrádala hlubší smysl, šlo by jen o hrůzný nebo groteskně hororový příběh.

U Řehoře Samsy dochází ke konfliktu mezi jeho vnitřní a vnější existencí, nachází se v krizovém momentu, který vyvrcholí v proměně, v definitivním odcizení, ve ztrátě niterného vědomí. Odcizené „já“ bere na sebe složitě metaforickou podobu odpudivého tvora. Samsa se ztrácí sám sobě – v tento okamžik poklepávají na desku postele prstíky v černých rukavicích a po chvíli vylézají zpoza ní pět černých postav s černými kuklami přes obličeje, které naléhají na Řehoře a přirůstají k němu. Svě nové neuvěřitelné podobě nemůže hrdina uvěřit – těla tanečníků jsou propojena v jeden organismus, kdy pětice neidentifikovatelných vetřelců „požírání“ nejen samotného Řehoře, ale vkrádá se do jeho mysli jako marné úsilí o zpětné zlidštění. Prapodivné stvoření se hemží po scéně, choreografie je nápaditá a působivá, výjevy dojmají a děsí zároveň stejně jako povídka.

Musíme se toho hledět zbavit

Jestliže v úvodu zní ambiente music a obrazy, které v inscenaci podtrhují grotesknost postav, doprovázejí songy 20. let minulého století, v momentu proměny má pak hudební produkce vážnější tón (odbyt ovšem autory a názvy záznamů písní a skladeb v programu jen skoupým „Hauschka a další“ se opravdu nesluší!). Začíná Samsův zápas s odcizením, který se rozvíjí ve střetech s rodinou. Otec, matka a sestra Markétka reagují na Řehořovu proměnu s brutalitou „zdravého rozumu“. Berou ji jako fakt, jako boží dopuštění, které postihlo je, a ne jejich syna, bratra. Jejich charaktery jsou zachyceny v nadsázce, se suchým černým humorem ve výrazných, rychlých změnách postur, vyjadřujících jejich pokrytectví a neschopnost rozklíčovat to, co se tu děje, když si postesknou: „*Kdyby nám rozuměl.*“ Kruhá grotesknost gest, způsob, s nímž se aktéři pohybují za textového doprovodu, charakterizuje jejich odlidštění. To spočívá v tragické nechápavosti „spokojeného člověka“ vrcholící v závěrečném uspokojení nad Řehořovou smrtí a finální scéně. Jediná Markétka tančí se svým bratrem dojemný duet za pomyslnou stěnou oddělující jejich pokoje. Vypadá to, že se snaží pochopit, co se s Řehořem stalo, ale nakonec právě ona vyřkne: „*Musíme se toho hledět zbavit.*“

V povídce zametá mrtvého Samsu posluhovačka. V plzeňské, téměř hodinové, produkci pro něho není úniku – tanečníci v bílých pláštích kolem něho krouží, když předtím jsou bílé pásy z podlahy strženy a vymezené hranice mizí. Svět kolem hrdiny se však uzavírá, nenabízí mu vysvobození z bolestného poznání a děsů. Samsa zcela osamocen tančí. Je uvězněn nejen sám v sobě, je připoután také k posteli, a když se ze svírající pavučiny vyvléká, ohraničuje si páskou okno, do něhož usedá a padá...

Síla kontrastů

V závěrečné scéně ožívá životaschopnost jeho rodiny, člověka jako takového, opět tu tryská energie „neproměněného“ života. Samsovi blízcí hned po tragédii bez uzardění jiskří elánem, novými sny a úmysly. V literární předloze jedou v tramvaji.



Proměny (Michal Kováč, Kristýna Potužníková, Richard Ševčík, Andronika Tarkošová, Gaëtan Pires). Foto Martina Root.



Na Malé scéně otec, matka a Markétka v dobových oblecích dvacátých let vesele piknikují. Jejich dcera jako první vstává a protahuje své mladé tělo, přesně tak jak napsal Kafka v poslední větě *Proměny*.

Tvůrčí tým, který sáhl po Kafkově povídce, udělal skvělý tah. Štěpán Pechar spolu s Ondřejem Vinklátlem za režijního a dramaturgického vkladu Štěpána Benyovského vystihli typické kafkovské napětí mezi tématem a použitým jazykem (stylem), souhru reálných a nereálných prostředků. I jim je blízká groteskní vize (jak dokázali ve svých předchozích produkcích). V nastudování Dekkadancers zůstává Kafkova *Proměna* nejen šíravou kritikou maloměstské společnosti, vyhocené v karikaturistické loutkovitosti postav, ale také palčivou výpovědí o nás samých. Výrazné parodické zabarvení má v taneční verzi zvláště Samsova rodina a prokurista (u Kafky zejména tři nájemníci v bytě Samsových, kteří v baletu nefigurují). Kafka používá popisný sloh, neemotivní jazyk, jehož pragmatičnost vyvolává o to intenzivnější emoce. Právě tento paradox zachytili autoři plzeňské inscenace v plné síle. Dojem umocňuje černo-bílá kombinace výtvarného návrhu scény i kostýmů. Zvolená „nebarevnost“ vzdaluje výjevy realitě, jejíž rozporuplnost a drásavost dva kontrastní témbry naopak vydatně zostřují.

Resonanci jevištnímu dění dodávají tanečníci pohroužení do Kafkových postav. Pro Richarda Ševčíka je Řehoř Samsa životní rolí, do níž dozrál svým naturelem. Naplňuje trýznění Samsy přesvědčivostí v zachycení jeho niterného boje. Sedí mu také taneční struktura v duchu *contemporary dance*, jenž choreografové dotvářejí ve vlastním stylu. Ti mají dobré nápady, výtečně si poradili s proměnou hrdiny. Pracují s vyváženou a bohatou dynamikou, jasně dotahují bryskní změny pohybových rovin i ztišující segmenty (jen bláznivá honička Samsy s jeho pronásledovateli by chtěla více dotáhnout). Markétka v podání **Kristýny Potužníkové**, **Michal Kováč** a **Andronika Tarkošová** ztvárňující rodiče, **Gaëtan Pires** coby Prokurista jsou rovněž výteční nejen jako tanečníci, ale i herci. A beze slov.

Během představení si protagonisté často zakrývají oči. Schovávají se před skutečností, která se jim jeví nesnesitelná nebo obyčejná...? Kafka vysvětluje: „*Obyčejnost je přece zázrak! Já ho jenom zaznamenávám. Možná, že věci trochu osvětlují, jako osvětlovač na pološetmělém jevišti. To však není správné. Ve skutečnosti není jeviště vůbec setmělé. Je na něm plno denního světla. Proto zavírají lidé oči a vidí tak málo.*“ (Franz Kafka: *Proměna*. Doslov. Státní nakladatelství krásné literatury, 1962). Proto se je nebojte otevřít. *Proměna* v Plzni stojí více než jen za vidění!

Psáno z premiéry 6. ledna 2018 Na Malé scéně DJKT.

Proměna

Libreto, choreografie a režie: Štěpán Benyovszký, Štěpán Pechar, Ondřej Vinklát

Hudba: Hauschka a další

Scéna a kostýmy: Pavel Knolle

Light design: Karel Šimek

Asistent choreografie: Richard Ševčík

Asistent režie: Miroslav Hradil

Premiéra: 6. ledna 2018

Autor: Lucie Dercsényiová

14. leden 2018

Ladislava Petišková: „Pantomima je o myšlení a citu.“

U příležitosti životního jubilea Ladislavy Petiškové, která 3. ledna 2017 oslavila 75 let, jsem se s touto významnou teatroložkou a pedagožkou sešel, abychom se poohlédli za oborem, jenž je její doménou. Právě její dlouhodobý zájem o pantomimu umožnil oboru teatrologickou reflexi, a to i v dobách, kdy se stáhl z výsluní – v 90. letech a na přelomu tisíciletí. Nyní se pantomima díky aktivitám Radima Vizváryho a dalších vrací ke své dřívější popularitě, a je tedy skvělé, že rozhovor vznikl právě ve světle tohoto nedávného vývoje.

Ladislava Petišková.



Jako jedna z mála teatroložek jste zůstala „věrná“ pantomimě i v období odlivu zájmu o tento žánr a je jasné, že k oboru chováte hluboký vztah. Jak jste se k pantomimě a její reflexi původně dostala?

Na divadelní vědě na Filozofické fakultě, kam jsem přišla v roce 1960/61, se vyučovaly hlavně dějiny a teorie činohry. Postupně se obor sice rozšiřoval směrem k hudbě a filmu, ale myslím, že problematika tanečního umění tam není do dnešního dne aktivně zastoupena. K vlastní pantomimě jsem se tak dostala, až když jsem nastoupila do kabinetu pro studium českého divadla, tehdy bylo nutné, abych si vytvořila vědecko-

-výzkumný plán. Obor pantomimy byl v této době na vysoké umělecké úrovni, a jestliže nějaký obor vzkvétá, tak se vždy najde dost teoretiků, kteří se jím začnou zabývat. Horší je, když zrovna nevzkvétá – to se ti kritici a teoretici drží trochu v pozadí.

Tak jsem se začala zabývat mimo jiné pantomimou, a díky možnosti, kterou mi kabinet nabídl, jsem se mohla věnovat i výzkumu historických období pantomimy. Dnes už to téměř nikoho nezajímá, ale představuje to velice dobrý základ, od něhož se dá odrazit.

Když v roce 1991 zemřel Ladislav Fialka a Ctibor Turba sháněl teoretika pro vznikající katedru nonverbálního divadla



Ladislava
Petišková
a Boris Hybner.
Zdroj – archiv
Ladislavy
Petiškové.



na HAMU (po Fialkově smrti bylo oddělení pantomimy předáno Turbovi a došlo k transformaci ve zmíněnou katedru, pozn. red.), zeptal se mě, myslím, že to bylo v srpnu, zda bych od října vyučovala. V kabinetu pro studium divadla byla naštěstí volná pracovní doba, takže jsem ty dva měsíce strávila intenzivním studiem a přípravou výukového plánu alespoň na jeden rok. Strašně jsem se tehdy bála svých studentů (smích), ale nakonec se z některých z nich stali kamarádi, takže myslím, že to dopadlo dobře.

Zažila jste ale ten „zlatý věk“ pantomimy, úspěchy Divadla Na zábradlí,

Borise Hybnera a Ctibora Turby.

Ladislav Fialka byl velmi obratný a zajímal se nejen o praxi, ale také o historii oboru, spolupracoval i s teoretiky, jako byl Jaroslav Švehla. Vytvořil soubor, který byl na přehlídce Theatre World Season v Británii v roce 1967 uznán za jeden z nejlepších divadelních souborů na světě. Pro českého diváka měla jeho produkce emoční a estetickou hodnotu – proti těm velkým kladným hrdinům 50. a začátku 60. let 20. století se na jevišti najednou objevil obyčejný člověk s poetickou duší a svými běžnými problémy. Fialka navíc ani neměl dlouhou dobu konkurenci, protože Milan Sládek odešel na začátku 60. let na Slovensko

a pak do emigrace, a Fialkova skupina tak v podstatě na poli moderní pantomimy kralovala.

Samozřejmě jako vždy vzbudil hlavní proud také antitezi, opačný program, a tuto funkci vykonávali Turba s Hybnerem, kteří navíc dělali politické divadlo – oproti Fialkovu divadlu, které bylo, dalo by se říci, básnické. Navíc musím podotknout, že první představení Turby s Hybnerem, *Harakiri*, se uskutečnilo až po srpnu 1968! Reagovalo na duševní pochody lidí traumatizovaných touto situací. V *Harakiri* přišli s černou němou groteskou, která najednou působila jako rána pěstí do obrazu českého divadla. Když si dnes pustíme nahrávku tohoto představení, je evidentní, že jde o fyzický pohyb, který není určován pohybovou stylistikou jako třeba u marceauovské interpretační školy. U Turby a Hybnera šlo o jiné inspirační zdroje, němou filmovou grotesku, ale hlavně o osobní invenci, improvizaci, protest, velmi často také chaos, a klaunérii.

Jak po tom všem vnímáte úpadek zájmu o pantomimu v 90. letech 20. století?

Já se snažím o historické myšlení. Bylo evidentní, že obor dosáhl vrcholu na začátku 90. let 20. století a pak následoval pozvolný sestup – někdy až velmi hluboký. Ale díky znalosti dějinných procesů jsem nikdy nepřestala věřit, že ten žánr zas rozkvetne. Našlo se dost lidí, kteří tvrdili, že se pantomima vyčerpala a že „vezme za své“. Obecné úvahy se nesly v tom duchu, že není populární a nikoho nezajímá. Kdežto historik ví, že umělecké podněty se jen tak neztrácejí. Lidé si je pamatují, jsou zapsány a vyobrazeny, díky mezinárodnímu kontextu existuje i výměna a vzájemné obohacování. Aby byl žánr opět populárnější, je každopádně třeba osobnostní prvek, který překročí průměrnost a hranice toho oboru, a já si myslím, že to teď dokázal Radim

Vizváry a pod jeho vedením i několik jeho žáků.

Za prvé dokázal uchovat původní pohybovou stylistiku, které se už málokdo věnoval, a dokázal ji významně modernizovat. Vedle toho se snažil o současný projev. Myslím, že mu také velice pomohla spolupráce s Miřenkou Čechovou, která se sice postupně od pantomimy distancovala – i když i v jejím projevu stále tyto prvky najdeme. Tato spolupráce a další vlivy z Vizváryho okolí mu umožnily najít nový přístup. Co se týče mimického vyjádření, dosáhl vynikajících výsledků například v *Uter Que* v režii Petra Boháče. To bylo nicméně abstraktnější vyjádření, v tom se liší pantomima od moderního mimu a tance. Pantomima většinou nese více dramatického děje v sepětí s postavou a je srozumitelnější, zatímco moderní mim je abstraktnější v soustředění na určité pocity, ale podle mého názoru musí stále obsahovat – na rozdíl od tance – alespoň znaky role nebo vnitřního dramatu.

Vizváry si ale jako jeden z mála zůstal vědom toho, že pantomimické umění je základ, který nesmí být zapomenut. On totiž nepůsobí jen jako tradiční mim, ale tím, že pracuje i na operní scéně, na představeních pro děti, spolupracuje s tanečníky, tak neustále vyživuje a obohacuje arzenál svých výrazových prostředků o nová témata a vlivy. Přitom stále drží vlajku tradiční pantomimy ve svých sólových inscenacích a najednou se děje ten zázrak, že publikum na ta představení chodí. Líbí se mu, přijímá je a nachází v nich něco, co je osloví.

Může to být také tím, že ty abstraktní produkce jsou někdy opravdu těžko srozumitelné, anebo tím, že se z nich vytratila esence skutečného člověka. To, co dělá Vizváry, je o člověku, o lidském myšlení. A k tomu je mimické divadlo – pantomima i mimus – podle mě nejvhodnější.



Převést myšlenky do díla, to je jedna strana mince. Jak ale dílo reflektovat, jak o pantomimě přemýšlet a psát? Objevují se názory, že by o mimickém divadle neměl psát a vyučovat jej člověk, který s ním sám nemá praktickou zkušenost. Jak se k tomu stavíte a jak se podle vás dá „mluvit o tichu“?

Mluvit znamená básnit. Thomas Leabhart (*Decrouxův žák, pozn. red.*) říkal, že teoretici jsou ti, co sedí, a umělci jsou ti, co stojí. A že je žádoucí, aby moderní teoretik uměl sedět i stát – což je pravda. Na druhou stranu musím říct, že jsem začala pohybu rozumět hlavně díky praxi na konzervatoři Duncan Centre, kam mě pozvala Eva Blažíčková, abych vyučovala dějiny tance – po-

dobně jako s pantomimou jsem se kvůli této praxi musela do hloubky seznámit s dějinami tance. Dříve jsem totiž sice měla zájem o taneční umění, ale nestudovala jsem ho jako teoretik. Především se ale v Duncanu neustále prezentovaly ukázky studentů, části z představení. A tam se teprve člověk natolik „papírově“ myslící jako já naučil chápat pohyb. Běžný teoretik prostě nepochopí, jestli je například gesto v napětí nebo v uvolnění. Já mám za to, že v našem oboru – když třeba píšu recenzi – si mohu dovolit sdělit svůj dojem a jako cítící člověk reprodukovat své pocity na papír. Na druhou stranu musí být přítomna zkušenost ve čtení pohybu. A zatřetí je potřeba umět zařadit představení do kontextu, a to nejen oborového.



Radim Vizváry v inscenaci Sóló. Zdroj - archiv Mime Prague.

Při výzkumu pantomimy se mnoho let dělala ta chyba, že se soustředil jen na vlastní problematiku, ale nepřihlíželo se k širšímu pohledu na tento žánr jako součást něčeho většího. To je přitom podstatné, protože pantomima je neustále uprostřed něčeho – mezi tancem a divadlem dramatu, mezi básní a klouniádou, cirkusem...

Je to natolik složitý projev, jehož podstata neodpovídá jazykovému zpracování, že kritik musí najít nějaký citový a duševní přístup k věci a psát v souladu s ním. Teď záleží na tom, jestli je toho schopen. Proto také obdivuji teoretiky, kteří píší o tanci, protože to už je pro mě něco velmi těžkého. Tam už je ta míra poznávací nadsázky dost vysoko. Možná proto inklinuji k mimickému divadlu a pantomimě, že mi stále ještě dává určitou dávku informace o vnitřním nebo vnějším světě, na téma, o kterém se jedná.

Co nejdůležitějšího by si podle vás měli adepti a zájemci o pantomimu stále připomínat?

Odpovím otázkou: Myslíš, že potřebujeme vzory pro svou tvorbu?

Myslím, že mají své místo, ale ne, že je nutně potřebujeme.

Já si taky myslím, že jednou ano a podruhé ne. Ale co potom, když vzor nepotřebujeme? V tom případě bychom si měli připomínat, že musíme na jevišti odevzdat stoprocentní práci. Že nesmím hledět ani na vnitřní zábrany, jestliže chci vypovědět věci tak, jak je skutečně cítím. Že je nutné hledat vlastní pravdu, že, jako Hamlet, musím být připraven na vše.

PhDr. Ladislava Petišková (*3. 1. 1943) – teatroložka, redaktorka, pedagožka a kritička. Absolvovala katedru divadelní vědy FF UK (1969), získala certifikát Mezinárodní školy divadelní antropologie ISTA Eugenia Barby v Portugalsku (1998). Do roku 1999 byla členkou Kabinetu pro studium českého divadla při Divadelním ústavu, v letech 2001–2006 předsedkyní Teatrologické společnosti. Pedagožka historie a teorie pohybového divadla na HAMU a Konzervatoři Duncan Centre, publicistka a teoretička pohybového divadla.

Autor: Alexej Byček



19. leden 2018

Do Novej Cvernovky sa už dá chodiť aj za súčasným tancom



*Temná noc /
Obrazy pre
srnky (Mária
Danadová).
Foto Noro Knap.*

Nové sídlo cvernovkárov v Rači nie je ďaleko od centra Bratislavy, ale v tmavý decembrový večer pôsobí ako na konci sveta. Vestibulom starej chemickej školy sa poneviera zopár ľudí, niektorí na ceste do alebo zo svojho ateliéru vo vyšších poschodiach a zo dvadsať ich čaká v ponurom foyer kultúrneho priestoru na predstavenie. Novovzniknutá platforma c/LAP (contemporary/LaboratoryAtelierPerformance) tu uvádza dve diela svojich zakladajúcich telies, divadelného zoskupenia Med a prach a tanečnej spoločnosti Artyci. So začiatkom si dávajú na čas, ale keďže ide o tri premiéry – platformy, Artyci a súčasného tanca v týchto priestoroch – nedbáme.



Temná noc / Obrazy pre srnky (Mária Danadová). Foto Noro Knap.

Temná noc oživa

Ako prví sa predstavujú Med a prach. Sedíme okolo nasvieteného boxu pokrytého až po okraj zeminou. Žena s ochrannými okuliarmi, rukavicami a rúškom na ústach pomocou nástrojov sústredene odkrýva vrstvy hliny. Obklopuje nás zvláštny zvuk a ako tak zhypnotizovane hľadáme na tú exkaváciu, jeho silnejúca intenzita spôsobuje bublavé nadvihovanie pôdy na povrchu. Do zvuku sa miešajú hlasy, nejaký chorál, hudba naberá na rušivosti, stopa huslí, spevu, až tranzový hluk a zrazu pomalé tóny klavíra. V hline sa objavuje nejaká tvár a ešte čosi, čo nepoznáme. A zatiaľ čo sa vynárajú, nás čoraz hlbšie a hlbšie do svojich vrstiev navíja hudba s úryvkami skladby Tomáša Louisa de Victoriu.

Žena (**Mária Danadová**) je za plentou, vidíme z nej len obrysy, pomaly sa vyzlieka donaha a umýva. Nad ňou rotuje na nejakom mechanizme niečo, čo v tieni na plente pripomína kráľovskú korunu. Ako z rádia znie rozhovor dvoch mužov o divadle a o tom, že „v antice bolo rečeno všetno“ a všetko je len o smrti a láske. Keď žena vyjde spoza plenty, má na sebe čajovo žltý háv a do mikrofónu číta z knižky po taliansky. Po chvíli len sleduje očami riadky, za našimi chrbtami niekto (**Andrej Kalinka**) hrá na buzuki a my tie riadky počujeme. Nakoniec žena knihu oskenuje v kopírke. Potom sa rozhrnú závesy na oknách kultúrneho priestoru a cez ne vidíme muža (**Juraj Poliak**) v záhrade, ako pracuje na grafickom lise. Hotové grafiky položí na zem a zaťaží kameňom. Povievajú tam vo vetre. Môžeme si to pozrieť aj na oknách pripraveným ďalekohľadom.

Ale aký prístroj potrebujeme na odhalenie sveta, ktorý tu režisér, autor konceptu a hudby Andrej Kalinka rozkladá do štyroch obrazov divadelnej kompozície z cyklu Krása a hnus? Mikroskop? Detektor vzácnych kovov? Kalinka s mikroskopickou presnosťou mieša svoje vzácne ingrediencie schované v hline, plente, taliančine a záhrade do tridsaťminútového likéru s názvom **Temná noc +/- Obrazy pre srnky**. Pomaly ho popíjame a pätnásťminútová cesta električkou do Novej Cvernovky je zrazu naozaj cestou na koniec sveta alebo na jeho začiatok, či niekde



medzitým. Kráse nepoznaného rozumieme. Tá tvár napoly zarytá v hline je naša vlastná, určená len pre oči srniek.

Struna Zuna

Po prestávke sa presúvame na premiéru predstavenia Struna do druhej polovice priestoru a tanečnej časti večera. Pohybuje sa v ňom **Zuna Kozánková** v choreografii **Milana Kozánka** z tanečnej spoločnosti Artyci. Má hudobný nástroj, ktorý na jej dotyk, klopanie, búchanie alebo šúchanie spúšťa elektronickú zvukovú reakciu. Znie aj predpripravená kompozícia, rôzne loopy a živá gitara, na strane baletizolu ohraničeného farebnými neónkami v svetelnom dizajne Jána Ptačina je rozložená hudobná sekcia – **Daniel Salontay** zo skupiny Longital.

Pohyb robenia zvuku prechádza do pohybu tanečného a späť, tanečnica hrá s nástrojom o svoje telo ako so slákom, akoby ona sama bola struna. Salontay ju sprevádza slákom na svojej gitare a počas predstavenia, keď tanečnica rôznymi spôsobmi predstavuje možnosti svojho nástroja, vytvára silnú hudobnú linku, ktorá to znesie. Na chvíľu to celé sklízne do ťažoby výskumu, pri ktorom by sme ani nemuseli byť. V tichu sa z nástroja stáva objekt a keď sa znovu ozve, ako oň tanečnica udiera svojím vrkočom, je postavou, čo jej odpovedá. Manipuluje s ním teraz ostrejšie.

Oživneme, najmä keď ho drží ako drsný rocker gitaru, udiera doň a úder spracúva pohybom. Salontayova hra príde vždy presne v čase, keď už by samotný zvuk tanečníckiného nástroja bol priveľa. Ulietame s jeho hudbou niekde do Číny, zatiaľ čo Kozánková plachtí s nástrojom po priestore. Salontay pôsobí, že rád hľadá priestor, kde môže takto uletieť, nie je to jeho prvá spolupráca s tancom a jeho umelcami.



Struna (Zuna Kozánková). Foto Noro Knap.

Tanečnica si opiera nástroj o zem a o hrud' ako zranený samuraj. Ale tanečná esencia sa stále nie a nie objaviť, aj keď k tomu teraz hudba ponúka výborné zázemie. Zuna sedí a počúva. Chceme jej prostredníctvom tancovať, človeku sa chce povedať – poďme, Zuna, ukáž to.

Našťastie, ako keby ten moment nechceli opustiť, nakoniec dostaneme, čo chceme. Tancuje, elektrické impulzy jej prechádzajú telom, ako tie, čo vyživujú jej záhadný nástroj. Len ona nemá kábel. V závere sa ho chytí sám majster a máme jeden čistý tanec a hudbu, ako to príroda chcela. Varí sa voda v kanvici, čo Daniel Salontay vyplňa jazzovaním a vtedy vidíme (počujeme), aký fantastický nástroj to vytvoril. Zuna Kozánková podáva čaj pre hudobníka i seba a už by sme tu zase nemuseli byť, ale dobre, že sme, lebo po čaji a potlesku nasleduje prídavok a to už je iná káva. Výskumná časť Struny je za nami, každý hrá na to, čo vie najlepšie. Dívame sa, čo len cez tie nekompromisné neónky vládzeme.

Zástupcovia Nadácie Cvernovka chcú svoj kultúrny priestor čo najviac využiť pre živé umenie. Tanečným projektom sú otvorení, vo vedľajšom trakte budovy je telocvičňa, ktorá sa už testuje ako skúšobná sála. Vďaka nim má súčasný tanec ďalšiu možnosť prezentácie na, aj keď nie vlastnej, scéne. Mať v ňom len jedného s ich organizačnými schopnosťami, boli by sme inde.

Písané z premiéry 11. decembra 2017, Kultúrny priestor Nová Cvernovka.

TEMNÁ NOC + / - OBRAZY PRE SRNKY

Koncept, inštalácie: Andrej Kalinka, Juraj Poliak

Grafiky: Juraj Poliak

Hudba: Andrej Kalinka, T. L. de Victoria

Réžia: Andrej Kalinka

Premiéra: 13. mája 2017

STRUNA

Námet a choreografia: Milan Kozánek

Spolupracovníci: Zuna Kozánková, Daniel Salontay

Hudba a dizajn nástroja: Daniel Salontay

Svetelný dizajn: Ján Ptačin

Výroba nástroja: Peter Molnár

Premiera: 11. 12. 2018

Text vyšiel v Denníku N.

Autor: Katarína Zagorski



*Struna (Zuna Kozánková).
Foto Noro Knap.*

22. leden 2018

Marta Trpišovská: „Zajímají mě umělecké projekty s pedagogickým přesahem.“

Tanečnice, choreografka a taneční pedagožka Marta Trpišovská naposledy rozmlouvala s Tanečními aktualitami na jaře 2016, v předvečer poslední premiéry souboru NANOHACH. Od té doby uplynul nějaký čas a nyní jsme se s Martou sešly, abychom si mimo jiné popovídaly o projektu Škola v pohybu a o její současné práci se studenty Konzervatoře Duncan centre.



Marta Trpišovská.
Foto Aneta Vašatová

Marto, v minulém rozhovoru jsi probírala svůj pomyslný návrat po mateřské odmlce na taneční scénu a prohlásila jsi, že se teprve uvidí, kam tě to zavane. Kam tě tedy vítr na prahu roku 2018 zavál? Co je u tebe nového?

Mám pocit, že ta doba utekla jako lusknutí prstu. Těžiště své práce jsem trochu přesunula do pedagogické sféry a zajímají mě umělecké projekty s pedagogickým přesahem. Tuhle svoji potřebu mám možnost realizovat díky sdružení SE.S.TA, které se zabývá přenesením tance do běžné výuky ve školách.

Projekt Škola tančí jsi již před tím rokem a půl zmiňovala, ten tedy stále pokračuje?

Ano, a nyní se k němu od února přidává i spolupráce v Brně s názvem Škola

v pohybu. Spolupracuji se mnou ještě choreografové a pedagogové Honza Bárta a Jana Bitterová. Brněnská základní škola Labyrinth má zájem o dlouhodobější spolupráci a vytvoření určitého průzkumného projektu na téma, co může tanec v rámci výuky nabídnout. Tento model je nyní velmi populární v severských zemích, kde hodně omezili přírodní vědy, posílili humanitní směry a tanec používají opravdu jako metodu ve výuce.

Nejedná se tedy o „hodinu tance“, ale tanec je prostředkem k výuce jiných předmětů?

Přesně tak. Když se děti ve výuce věnují lidskému tělu, mohou si v pohybu vyzkoušet přímo na sobě, jak funguje kloub. I ve fyzice například pády nebo mrtvé body lze zkoumat skrz tanec.



Move on (Marta Trpišovská, Jan Malík, Lea Švejdvová). Foto Linda Průšová.

Poslední projekt, který jsem dělala, měl téma Egypt a zdálo se mi, že nakonec ty děti o Egyptě věděly víc než já, natolik je to bavilo, že si samy sháněly informace.

Jaké jsou na takový způsob vedení výuky reakce od lidí (rodičů, učitelů), kteří s tancem nemají zkušenost?

Je to trochu smutné, ale už samotné slovo „tanec“ je pro ně vlastně odstrašující. Proto se také zmiňovaný brněnský projekt bude jmenovat *Škola v pohybu*, a ne *Škola tančí*. Lidé jsou při zaznění toho slova skeptičtí a bojí se. „K čemu to tancování dětem bude?“ „To tam budou tancovat a nic se nenaučí?“

Je samozřejmě potřeba, aby děti seděly a věnovaly se studiu i jinými způsoby, ale při hledání informací a objevování světa může podle mého názoru tanec velmi pomoci. Pro mě je to umění, které

ideálně propojuje fyzickou stránku s tou duševní. Prožitek z tance řadím na velmi vysoké místo a myslím si, že vlastní zkušenost je tou nejlepší pro získávání informací. Navíc má tanec také dobrý vliv na sociální vztahy ve skupině.

Jak často s žáky pracujete? Vyvíjí se projekt nějak v čase?

Model zatím zůstává stejný, s dětmi pracujeme po dobu asi šesti až osmi setkání přímo ve škole. Během té doby vznikne choreografie na aktuální učivo, které zrovna probírají. Projekt v Labyrinthu bude kontinuálnější, budeme pracovat každý týden a cílem není choreografie, ale zejména onen proces. I když to je samozřejmě vždy.

Kam jinde ještě zasahuje tvá pedagogická činnost?

S Veronikou Kacianovou vedeme Dětské studio v Arše a nyní jsem po letech



obnovila spolupráci s Konzervatoří Duncan centre.

Tuto školu jsi sama vystudovala. Ale není to poprvé, co zde vyučuješ.

Jako pedagog jsem na Duncan centre nastoupila hned po absolutoriu, tenkrát zase tolik tanečních pedagogů nebylo a Eva Blažíčková mě spolu s dalšími oslovila. Učila jsem tam asi sedm let, ale poté jsem začala více pracovat v zahraničí, a tak už jsem se nemohla výuce na Duncanu kontinuálně věnovat.

Jaká je tedy tvoje současná spolupráce s touto konzervatoří?

Byla jsem oslovena, abych vedla předmět Tvorba, ve formě konzultací se studenty, a zároveň abych pro 3. ročník vytvořila v rámci stejného předmětu choreografii. Ve volbě tématu pro toto představení mám zcela volné ruce, ale jinak jsem organizačně limitována chodem školy. Se studenty 3. ročníku se

jednou týdně setkávám již od září, ale koncentrovanější práce na choreografii proběhne až teď v únoru před premiérou.

Na co konkrétně se můžeme těšit?

Konkrétní máme pouze datum premiéry, a to 21. února 2018. Nyní zakončuji určitou průzkumnou etapu, kterou jsem nechala více na studentech. Vybrala jsem poměrně náročné a obsáhlé téma, a to manýrismus, manýr. Studenti měli půl roku na to, aby se do něho ponořili a prozkoumali ho. Zároveň měli vytvořit dva duety a dvě sóla, inspirovaná buď výtvarným směrem manýrismus, nebo obecně tématem manýru. V představení bude i použita dobová hudba. Téma nelze nějak jednoduše definovat, stále vlastně hledáme, co to ten manýr je.

Kolik tanečníků se projektu účastní?

Studentů třetího ročníku je sedmnáct,



Den a Noc a Noc a Den (Marta Trpišovská). Foto Vojtěch Brtnický.

což je poměrně hodně, ale já jsem vlastně nadšená, protože jako choreograf zase nemám tolik příležitostí pracovat s tolika tanečníky. Moc se na tu práci těším.

V tuto chvíli ještě nemám název choreografie, jelikož prostě nemohu zatím pojmenovat něco, co se bude teprve tvořit na sále. Chci v tomto případě hodně dát na atmosféru zkoušení, vydat se cestou, která nás povede během příprav, a nedržet se striktně nějakého scénáře, který mám v hlavě. Má představa se ještě může hodně proměnit.

Jak vnímáš současné studenty konzervatoře, kterou jsi sama vystudovala? Jsou jiní?

Já znám pouze studenty 3. ročníku, kterým je 18 let, ostatní tedy nemohu soudit, ale přijde mi, že jsou nějak vyspělejší, než jsme byli my. Dospělejší a uvědomělejší. My jsme možná byli v něčem víc hravější a víc dětští.

Jsou cílevědomí?

Ano, vědí, proč na té škole jsou. Samozřejmě nelze úplně takto paušalizovat, ale mám pocit, že to prostě mají v hlavě srovnané, což my jsme až tak úplně neměli.

Jakými spolupracovníky ses při tvorbě představení nyní obklopila?

Lidmi, s nimiž se mi dobře pracuje. Na týdenním soustředění v Broumově, které v únoru absolvujeme, mi bude asistovat Lea Švejdová, kostýmy vytvoří má dlouholetá spolupracovnice Mariana Novotná a světla Michael Vodenka. Všechny nás to tak nějak táhne dohromady a mám pocit, že jsou všichni rádi, že se po nějaké době spolu zase takto potkáme.

Marta Trpišovská absolvovala Konzervatoř Duncan centre v Praze – obor současný tanec a taneční divadlo. Prošla studijním pobytem na Brighton University (UK) – obor tanec s vizuálním uměním – a získala titul bakaláře na HAMU – obor taneční věda (2009). V roce 2000 se začala intenzivně věnovat vlastní choreografické tvorbě (2001 II. a III. cena v Mezinárodní choreografické soutěži Cena Jarmily Jeřábkové, 2004 *Dvojexpozice* – nominace na Cenu SAZKY, 2005 *S kůží na trh* – nominace na Cenu SAZKY), kterou prezentovala v České republice a zahraničí. V letech 2004–2016 byla zakládajícím členem sdružení NANOHACH, které patřilo k výrazným seskupením na poli současného tance v Čechách (2007 nominace na Cenu SAZKY za interpretaci *Portrét*). V letech 2006–2017 spolupracovala jako interpret s Divadlem bratří Formanů. V letech 2003–2009 vytvořila několik choreografií pro divadla Nablízko a Minor.

2001–2007 pedagogicky působila na Konzervatoři Duncan centre. Od roku 2015 spolupracuje s centrem choreografického rozvoje SE.S.TA na uměleckých projektech s pedagogickým přesahem. Jako choreografka i interpretka se v roce 2016–2017 podílela na projektu Dagmar Peckové *Wanted*, vytvořila choreografii k muzikálu *Romeo a Julie* (NDM). V současné době spolupracuje jako pedagog a choreograf s Konzervatoří Duncan centre, jako interpret s taneční skupinou Vertedance (*Korekce*) a věnuje se dětskému studiu v Divadle Archa. Má dvě dcery.

Autor: Kristina Soukupová

25. leden 2018

Výtvarné dílo Jozefa Jankoviče a tanec



Vystavení performance. Foto Tereza Hrubá.

Studenti Ateliéru fyzického divadla JAMU zaplnili výstavní prostory olomouckého muzea a vedli pokorný dialog s dílem umělce **Jozefa Jankoviče**. Akce **Vystavení performance** vytvořená choreografem a vedoucím ateliéru **Pierrem Nadaudem** ve spolupráci s Ateliérem světelného designu JAMU **Pavly Beranové** reagovala na současnou výstavu Muzea moderního umění Olomouc. Performance plná grotesknosti, kontradikčnosti, rozervanosti a zároveň křehkosti vytvářela atmosféru korespondující s dílem umělce, který se stal vůdčí osobností slovenského výtvarného umění 2. poloviny 20. století.

Deformovaná těla v díle Jozefa Jankoviče, vytvořená v době politické nesvobody, drsným a ironickým způsobem tematizují postavení jedince ve střetu se společností a se sebou samým. Téma pulsující v našich každodenních maratonech, při nichž až absurdně přestáváme vnímat, za čím vlastně běžíme, se rozvíjelo prostřednictvím slova a pohybu několika performerů.

Právě slovo uvedlo hned první vystavovaný objekt. Ujala se ho mladá dívka, která jako jediná vystupovala z anonymity, neměla zahalený obličej a pouze mluvila. „Chceš spásu?“ ptala se diváků stojících před obrazem ukřižovaného Ježíše.

Vyjadřovala se k několika dalším plastikám, nicméně divákova pozornost byla postupně roztržena skupinou performerů.

Ti si vybrali konkrétní díla, na která reagovali. Jejich pohyb někdy dobře rezonoval s obsahem díla, jindy šlo spíš o volnou inspiraci, jako v případě dalšího zastavení u vysokého objektu připomínajícího schody a připevněného ke zdi, na jehož vrchu byla plastika části lidského těla. Trojice tanečníků se k nedosažitelné plastice snažila přiblížit prostřednictvím skupinové akrobacie plné nejistoty. Divák měl trojici téměř na dosah ruky a nebylo těžké vycítit nervozitu performerky stoupající si na tanečnickova ramena.

Náhle začal mezi diváky roztržitě pobíhat vysoký mladý muž. „Kolik vidíte prstů?“ ptal se diváků, přičemž pokaždé ukazoval jiný počet, a otázka tak nikdy nemohla být správně zodpovězená. Nakonec vyhrával ten, kdo odpověď neznal a raději si nic nemyslel. Ten byl vyzván, aby prošel do dalších prostorů výstavního sálu. Za nimi postupně následoval zbytek diváků. Absurdita, kterou se podařilo v tak banální situaci vytvořit, skvěle vykreslila atmosféru doby, v níž Jankovič prožil většinu svého života. Nemáte názor? Výborně! Hodíte se nám.

Dvojice pohybujících se tanečnic v rohu sálu, pobíhající roztržitý muž mezi diváky, performeři měřící velkou klec, dvojice přenášející váhu dopředu a dozadu u plastiky napůl rozervaného těla, které leželo přes velký trojúhelník, a do toho všeho hlas dívky komentující výtvarné objekty představovaly akce, které se souběžně odehrávaly na konci muzejního trojlodí. Vyvrcholením byla scéna u klece se zavěšenými plastikami lidských končetin bezúčelně a bezmocně visících za konstrukci



Vystavení performance. Foto Tereza Hrubá.



Vystavení performance. Foto Tereza Hrubá.

klece. Tanečníci stáli ve společném kruhu a plní energie natahovali své paže stejným směrem. V kontrastu s Jankovičovým objektem vytvořili obraz plný naděje, síly, chuti bojovat a pospolitosti. Scéna inspirovaná Jankovičovým dílem s ním skvěle rezonovala, i když byla ve významovém protipólu. Posouvala obsah díla, navíc díky přenosu významu ze statického výtvarného objektu na pohybující se performery objekt ožíval a stával se mobilním. Navzájem se podpírající performeři vytvořili řadu propojených těl a prostor postupně opouštěli. „*Pojďte, ale nemůžete,*“ vyzvala nakonec návštěvníky dívka, která celou akci zahajovala. Poslední slova, která ve svém významu vlastně nedávají žádný smysl, opět korespondovala s onou ironií a smutkem obsaženým v Jankovičově díle.

Studentům se podařilo skvěle komunikovat s diváky a zároveň s dílem Jozefa Jankoviče. Vytvořili impozantní harmonický celek a mě by jenom zajímalo, zda bych takový dojem měla, i kdyby se performance odehrávala v běžné otevírací době muzea. *Vystavení performance* totiž probíhala až po ukončení otevírací doby. Diváci o ní byli informováni prostřednictvím muzejního programu a také facebookové události. Pro mě by bylo daleko zajímavější, kdyby se performance stala integrální součástí výstavy a mohli ji tak zhlédnout i lidé, kteří scénické umění běžně nevyhledávají a kteří přišli pouze na Jankovičeho díla. Jak by na takovou akci reagovali? Postřehli by nějaký posun ve vnímání výtvarného díla ve vztahu s performancí a podařilo by se studentům vytvořit tak harmonizující atmosféru?

Psáno z premiéry 18. ledna 2018, Muzeum moderního umění Olomouc.

Autor: Kristýna Břeská

27. leden 2018

Fenomén Michail Baryšnikov slaví 70 let

Baryšnikov. Stačí vyslovit pouze toto jedno slovo a ať už jste v tanečním světě zběhlí, nebo se o tanec nijak zvlášť nezajímáte, víte, o koho jde. Dnes, 27. ledna 2018, se tento „bůh tance“ a světoznámý umělec dožívá významného životního jubilea.



Michail Baryšnikov

Baryšnikov debutoval v roce 1967 v baletním souboru petrohradského Mariinského divadla (tehdejší leningradské Kirovovo divadlo), avšak již o rok dříve upoutal pozornost západního světa, když zvítězil na mezinárodní baletní soutěži v bulharské Varně. Osmnáctiletého mladíka původem z lotyšské Rigy tehdy britský kritik Clive Barnes popsal jako „nejdokonalejšího tanečníka, jakého kdy viděl“. Ve svém hledání umělecké svobody však brzo následoval svého o deset let staršího „kolegu“ Rudolfa Nurejeva a v roce 1974 opustil Sovětský svaz, aby již zanedlouho tančil Albrechta v Giselle s American Ballet Theatre v New Yorku. Zajímal se o spolupráci se soudobými choreografy, jako např. Twylou Tharp či Markem Morrisem; tančil ale i pod vedením George Balanchina v New York City Ballet. Po téměř dekádě šéfování American Ballet Theatre stál v 90. letech v čele uskupení zralých tanečních umělců pod názvem White Oak Dance Project, které uvádělo díla např. Merce Cunninghamova či Paula Taylora.



Bílé noci (Gregory Hines a Michail Baryšnikov).

Baryšnikov se však prosadil i jako filmový a divadelní herec. Před více než deseti lety uskutečnil svůj dávný sen otevřením Baryšnikova uměleckého centra (Baryshnikov Art Center), které ovšem není určeno jen tanečníkům. Cílem je vzájemná spolupráce umělců. BAC je otevřen divadelním, hudebním, filmovým, tanečním a multimediálním umělcům, kteří se potkávají a tvoří v ateliérech, studiích a divadelních sálech v prostorách jeho budovy v Hell's Kitchen na Manhattanu.

Baryšnikovův záběr byl a je široký. Někteří nemohou zapomenout na film *Bílé noci* (1985), dalším učaroval jako svůdce Carrie Bradshawové v seriálu *Sex ve městě*.

Co dělá v roce 2018? Jako čerstvého sedmdesátníka ho nyní můžete zastihnout na turné po USA s one-man-show *Brodsky/Baryshnikov*, na motivy poezie ruského básníka Josifa Brodského.

Při příležitosti narozenin jednoho z nejslavnějších tanečníků 20. století byl nyní do českých kin uveden taneční film s názvem *Prostor (The Place)*, kde v choreografii proslulého švédského choreografa Matse Eka oslavenec tančí spolu s Anou Lagunou, jež je Ekovou celoživotní múzou. Necelou půl hodinu trvající duet je fascinujícím koncertem dvou velkých tanečních osobností. Natočen byl již v roce 2009 pod vedením švédského režiséra Jonase Åkerlunda, který je mimo jiné podepsán pod hudebními klipy pro Madonnu, U2, Rolling Stones nebo Metalicu. V době natáčení jednašedesátiletý Baryšnikov ovládá svým charizmatem jeviště stejně jako o sedm let mladší Ana Laguna.



Prostor (Ana Laguna a Michail Baryšinkov). Zdroj: Prostor v kinech.

On, ona a stůl – jejich energie se proplétá a je akcentována ostrým filmovým střihem a kamerou, díky které filmoví diváci mohou zhlédnout choreografii z úhlů, které by v divadle nikdy vidět nemohli. Sledovat taneční umělce ve zralém věku v pohybu na jevišti je vždy fascinující. Obzvláště pak u těchto dvou tanečnických a hereckých individualit. Plně v „ekovském“ stylu, podtrhnutý pulsující hudbou skupiny The Fleshquartet. Film *Prostor* uvádí řada kin po celé ČR a byla by škoda si ho nechat ujít.

Autor: Kristina Soukupová

29. leden 2017

Choreografický ateliér, anebo besídka?

Balet brněnského Národního divadla uvedl ve dnech 18. a 19. ledna 2018 v tamním divadle Reduta již posedmé projekt **Choreografický ateliér**. Pro členy souboru je to ojedinělá příležitost, jak si „nanečisto“ vyzkoušet práci choreografa v profesionálních podmínkách. Pro veřejnost pak tento koncept skýtá možnost objevovat či sledovat růst mladých talentovaných tvůrců. Umělecký šéf **Mário Radačovský** tak kráčí ve šlépějích svého gurua Jiřího Kyliána, který rovněž poskytoval mladým tanečníkům příležitost vlastní tvorby ve věhlasném tanečním souboru Nederlands Dans Theater, jenž dlouhodobě vedl. Koneckonců sám Kylián tak započal svou tvůrčí dráhu ve stuttgartském souboru pod vedením Johna Cranka.

Komponovaný večer brněnské choreografické laboratoře obsahoval osm kratších děl a dva komické mluvené vstupy. Pokud lze vysledovat nějakou tematickou linii, byla jí komplikovanost mezilidských vztahů. Pouze dvě díla se věnovala jiným námětům. Je to pochopitelné, mladí tvůrci se ve svých prvotinách často obracejí sami k sobě. Na druhou stranu je škoda, že více neexperimentovali, a to zejména ti, u nichž nešlo o debut.

Dvouhodinová přehlídka mnoho nového nepřinesla. Z ateliéru se stala spíše besídka pro rodiče, přátele, kolegy a mnohé další, kteří nadšeně podporovali své známé na jevišti. Teoreticky na tom není nic špatného. V praxi se ovšem význam celého projektu posunul od hledání nových choreografických talentů k „zaskotačení si s kamarády“. Tomu odpovídaly zejména kreace vhodné spíše do soutěží typu *Eurovision* nebo *So You Think You Can Dance*.



Choreografický ateliér, Continuum (Elizaveta Shibaeva, Uladzimir Ivanou). Foto Archiv NdB.

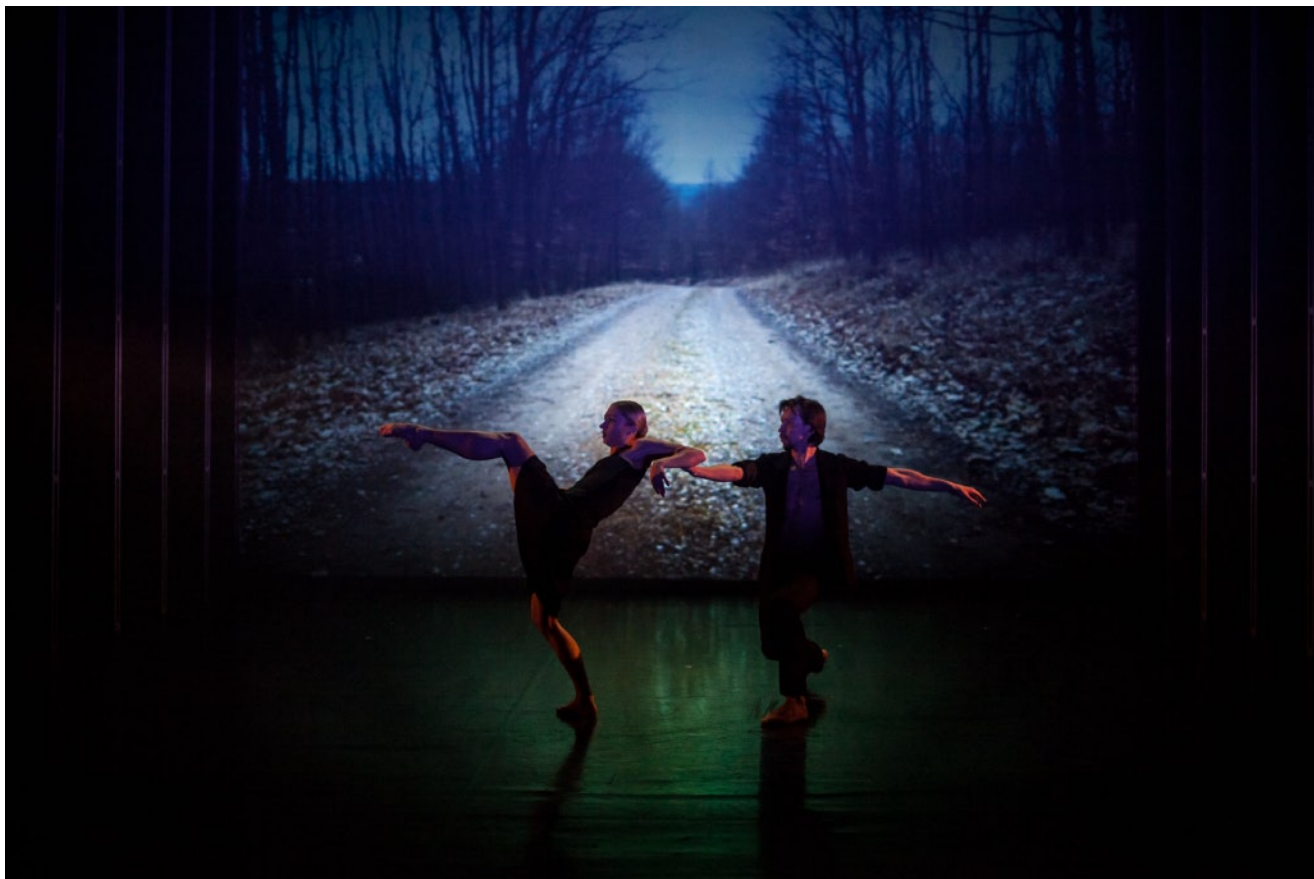


Choreografický atelier, Bosques Vía Templey (Anita Glosová, Kateřině Nováčková). Zdroj Archiv NdB.

Zajímalo by mě proto, zda tvůrci měli možnost konzultovat své práce se zkušenými choreografy, ale tyto informace v programu jaksi chyběly. Vůbec celá jeho úspornost mi připomněla nedávný sloupek *K čertu s programy*. U každého díla jste se museli spokojit s jedinou větou, v některých případech jen stěží pochopitelnou. Na celém večeru mě zarazilo několik věcí. Tou první byl výběr hudebního doprovodu jednotlivých tanečních kusů. Použití skladeb Lany Del Rey nebo Pedra Canaleho alias Chancha Vía Circuito skutečně nepovažuji za zdařilou volbu. Zejména pro debutanty je dobrý výběr hudby klíčový. Nedovolí sklouznout k jednoduchým klišé, prvoplánovým choreografickým řešením a ani k výstupům typickým spíše pro vánoční koncerty základních uměleckých škol, jak tomu bohužel v některých případech *Choreografického ateliéru* bylo.

Ani světelný design se příliš nevydařil. V určitých chvílích nasvícení evokovalo muzikálové produkce, v nichž to hraje barvami a světla se všemožně střídají jako na diskotéce. Nemluvě o absenci citlivých přechodů a vytváření nálad, jež jsou velkou devízou profesionálního divadelního svícení.

Jako zcela zásadní nedostatek vyplula na povrch nedostačující míra choreografické invence. Některé pohybové party jako by vypadly ze zmíněných televizních soutěží nebo virálních videí sdílených na sociálních sítích. Nedokázal jsem identifikovat jediný styl, který by byl natolik osobitý, aby zaujal. Nemohu samozřejmě pominout interpretační zdatnost tanečníků, nicméně chabá umělecká hodnota choreografických kompozic je zastiňovala.



Choreografický atelier, Co by kdyby (zleva Tiffany Bird, Demi Trezona, Elizaveta Shibaeva, Uladzimir Ivanou). Zdroj Archiv NdB.

Nepodařilo se mi mezi prezentovanými autory zachytit výrazný choreografický talent, což lze přičíst i na vrub vedení celého projektu. A tak se omlouvám tvůrcům, že nemohu být ani dostatečně konkrétní a jmenovat jednotlivé tituly. Musel bych být z podstaty pojetí konceptu nutně kritický a to si prezentovaní tvůrci podle mě nezaslouží. Nelze se v tomto případě totiž bavit o umělecké a tvůrčí svobodě, když začátečníci nejsou seznámeni se základy taneční tvorby a vedení na své cestě tak, aby jejich práce nevykazovala nedostatky, které na profesionální scéně nepatří.

Psáno z premiéry 18. ledna 2018, divadlo Reduta, Brno.

Autor: Josef Bartoš

30. leden 2018

Adriana Světlíková a Petr Pola z Malé inventury: „Chceme udržet festival mladý a nový!“

Koncom februára prebehne už 16. ročník festivalu Malá inventura. Arogantné (alebo apatické?) žlté kura na nás zazerá z plagátov a láka nás na prehliadku toho najlepšieho, čo sa v poslednom roku urodilo na poli českého nového divadla. Viac o festivale nám prezradila jeho riaditeľka Adriana Světlíková a dramaturg Petr Pola.



Adriana Světlíková a Petr Pola. Foo Zbyněk Hrbata.

Minuloročné okružle 15. výročie festivalu sa určite nieslo v zname-ní reflexie a hodnotenia. Aké bude jeho pokračovanie? Je 16. Malá inventura niečím špeciálna?

Adriana Světlíková: Patnáctka byla zlomová a dostalo se jí docela velké pozornosti. Pro nás je ale výzvou každý ročník. Nechceme se stát tradičním festivalem, který by byl pouhým showcasem nového divadla, proto se pokaždé pokoušíme najít novinku, kterou na festivalu ukážeme. Letos je jich hned několik.

Rozhodli jsme se, že místo zahraniční programové sekce dáme příležitost úplně novému autorskému projektu, což jsme nikdy předtím neudělali. Jelikož

se zajímáme o regiony České republiky, oslovili jsme brněnského režiséra Jiřího Honzírka (známého především z Divadla Feste), s nímž jsme společně s kolegou dramaturgem Petrem Polou vymysleli koncept projektu s názvem *Horizont 8*. Odkazuje k osmičkou zakončeným rokům, jejichž výročí si letos připomínáme. Projekt se speciálně zaměřuje na roky 1918 a 1968, které vnímáme jako momenty nabytí a opětovného pozbytí naší svobody. Režisér s mezinárodním týmem pracuje na představení, které bude rozděleno do čtyř dní. Skládá se z audiovizuálních nahrávek a závěrečné části využívající postupy imerzivního divadla. Pracuje se v ní s digitálními technologiemi: každý z diváků dostane



*Adriana Světlíková mluví
v rámci projektu Give Me
10 Minutes. Foto Archiv
Malé inventury*

tablet se speciální aplikací a bude navigován od stanice metra Vltavská až na Vyšehrad. Cestou divák prožije příběh, který by měl spojovat ony osudové „osmičky“.

Pokaždé se také snažíme ukázat divákům nové netypické místo pro divadlo a kulturu. Tento rok představíme prostor v Letohradské ulici na Letné. Je to bývalá dílna, ze které se díky Linhartově nadaci stal krásný prostor určený různým divadelním a výtvarným projektům. My v něm uvedeme představení *Kračun* Apoleny Vanišové a Petra Krushy.

Již tradičně se snažíme o propojování umělců a lidí z oboru, tedy networking. V rámci toho se nám podařilo na festival pozvat mimo jiné i zástupce berlínské platformy PAP (*Performing Arts Programm*), která sdružuje nezávislé umělce a prostory v Berlíně. Na festivalu povedou workshop, kde nejprve představí svůj projekt a pak se budou pokoušet s pražskými „kulturními hráči“ najít způsob, jak tyto dvě městské scény propojit. Kromě toho povedou i menší workshop zaměřený na práci s publikem.

V neposlední řadě se těšíme, že po dvou letech opět zahájíme festival předáváním cen Česká divadelní DNA, tentokrát v La Fabrice. Český kulturní network Nová síť bude předávat celkem pět cen

– tři za počiny na poli nového divadla, jednu za dlouhodobý přínos a jednu za mimořádnou prezentaci české kultury v zahraničí.

Tohtoročné motto vášho festivalového maskota, kuraťa, znie „Divadlo je dneska hlavně o hercích!!!“. Súvisí tento výrok nejako aj s programom či dramaturgiou festivalu, alebo je to samostatne fungujúci festivalový prvok?

A. S.: Malá inventura se od ostatních festivalů liší tím, že program tvoří počiny z minulého roku. Proto nemůžeme mottem ovlivňovat témata vybraných inscenací. Festival se zabývá mezioborovými projekty, které stírají hranice mezi jednotlivými žánry, a v tomto duchu funguje i náš logotyp. Jeho autor, výtvarník David Kalika alias Kakalík, je velmi sarkastický a právě on vymýšlí hlášky pro kuře. Letoš je to takové štouchnutí si. Přece jen v Čechách panuje poměrně silný kult herectví, silná tradice, vedle které se někdy jakoby zapomínalo na zbytek tvůrčího týmu. V podstatě to ale nemá přímou linku k festivalovému programu. Kuře je další, už tradiční rozměr festivalu. Sic provokativní, ale nás hodně baví.

Petr Pola: Na vizuálu s Kakalíkem spolupracuji i já. S programem aktuálního

ročníku festivalu souvisí jen nepřímo. Vizual vzniká postupně, často za tím stojí nemálo času a společných rozhovorů. Na počátku je většinou vizuální nápad, ke kterému hledáme motto či chcete-li „hlášku“. Ale může to být i naopak. Důležité je, aby vizuál fungoval samostatně jako jakýsi vypreparovaný strip z komiksu. Mezi obrazem a mottem vzniká napětí otevírající se různým interpretacím. Tento rok máme klaunské nosy, nejklišovatější atribut divadla vůbec a hlášku o hercích. Je tedy na fantazii každého, aby si domýšlel své oblíbené „herce“ nejen divadelních vod.

Na ktoré predstavenia tohtoročného programu Malej inventory by ste chceli špeciálne upozorniť?

A. S.: Určitě na zmíněný *Horizont 8*. Jsem hodně zvědavá, jak se tvůrci s tématem poperou. Dívat se zpátky na československou historii je aktuální stále, zvláště v období voleb. Jsem ráda, že k tomu můžeme trochu přispět.

Ojedinelá je i inscenace Handa Gote *Die Rache*. Těm se jako jedněm z mála stále daří udržet si svůj specifický jazyk, originální tvar a tempo – bez ohledu na to, kam divadlo kolem směřuje. Zapomenuté příběhy a křivdy, které se stále opakují... A myslím si, že tato produkce zarezonuje i mezi zahraničními hosty. Dalším atypickým projektem jsou *Veduty*. Jeho autory jsou Vendula Bělochová a Honza Tomšů, absolventi katedry alternativního a loutkového divadla DAMU. Je to jakási divadelně-výtvarná instalace, až hra. Bude se hrát ve Veletržním paláci a je určena pro jednoho diváka. Diváci se střídají po patnácti minutách a navzájem si něco připravují, z jejich přínosu tak vzniká kontinuita. *Veduty* mají krásný jazyk, jsou hravé, a i když to není loutkové divadlo, je v nich přítomná jistá loutková titěrnost. K inscenaci jsme ve spolupráci s Národní galerií připravili i workshop pro nejmenší diváky.

Pozoruhodné je, že v rámci programu začínají rezonovat také určitá společenská témata. *Fidlovačka* Divadla Archa se zabývá českou identitou a národním cítěním, stejně jako *Naši furianti* ve Venuši ve Švehlovce. Což v dnešním společenském klimatu velmi kvitují. Říkám to hlavně proto, že jsem nedávno navštívila divadelní festival v Izraeli, kde by nebyl projekt, který by neřešil témata, o nichž se ve společnosti mluví každodenně. Samozřejmě, tam jsou náměty obrovské – problémy mezi Palestinou a Izraelem, téma války a bezpečnosti, genderové záležitosti... Pojednávají ale o věcech, které prožívají každý den. U nás hledáme témata jinde, mimo naši všednost, jsou to takové vzdálené obláčky. Proto je zajímavé, že se taková témata najednou začínají ukazovat ve větším měřítku. Příkladem je i představení *Keep calm* nové tvůrčí skupiny Ufftenživot.

P. P.: I já se těším na *Horizont 8*. Jiří Honzírek je velmi zajímavý režisér, který se zabývá sociálními a politickými tématy, zároveň však je schopen pracovat s různými divadelními postupy. Osobně jsem zvědavý, jakou stopu za sebou celý projekt zanechá. Festivalový program je hodně rozmanitý, nabízí velké množství témat i divadelních přístupů, a v tomto reflektuje aktuální stav současného převážně autorského divadla. Samozřejmě najdeme zde i projekty s přesahem do tanečního a pohybového divadla, jako je nedávná spolupráce Petry Tejnorové a VerTeDance, poslední představení *Farmy* v jeskyni nebo *Pulsar* Michala Záhořy. Mým osobním favoritem je projekt Jana Komárka *Kabaret Velázquez* v Divadle Archa.

Malá inventura dlhodobo spolupracuje s niekoľkými domovskými scénami. Nehrozí riziko, že sa tento koncept vyprázdni? Sú tieto scény schopné rok čo rok ponúknuť rozmanitý výber projektov? Nestagnujú?



P. P.: Stát se to určitě může. Snažíme se program modelovat tak, aby co nejvíce působil jako celkový obraz české divadelní scény, který lze prezentovat i před zahraničním publikem. Aby měl divák dojem, že prochází velmi rozmanitě zvrstvenou krajinou, která nabízí výhledy i hluboké příkopy. Při vytváření programu se snažíme myslet na festivalové hosty přijíždějící ze zahraničí, protože čeští novináři a odborná veřejnost už inscenace zařazené do programu pravděpodobně viděla.

Sekce domovských scén stále tvoří silné jádro festivalu. Náš výběr vzniká na základě nominací těchto domovských scén. To znamená, že program v této sekci můžeme ovlivnit jen v omezené míře. Nicméně to, co udělat můžeme, je sledovat i dění na jiných scénách a snažit se je zapojovat do festivalu. Jako příklad může sloužit aktuálně nejmladší domovská scéna festivalu Venuše ve Švehlovce, se kterou spolupracujeme již od jejího vzniku.

Ako ste spomenuli, súčasťou programu je po prvýkrát aj premiérové uvedenie nového projektu. Čo to pre festival znamená? Je to riziko, alebo skôr prostriedok na prilákanie publika?

P. P.: Já bych to viděl ještě v jednom odlišném aspektu. Je to premiéra, ale vzniká v koprodukcí Nové sítě se zadáním určitého tématu. Zároveň prochází celým festivalem a určitým způsobem ho tvaruje. Řekněme si na rovinu: uvádět na festivalu premiéry je asi jeden z nejsnadnějších, i když velmi rizikových způsobů, jak nabídnout něco nového. Nemyslím si, že Malá inventura půjde dál tímhle směrem. Proto zdůrazňuji, že projekt se týká osmičkového výročí. Rozhodli jsme se, že nebudeme zvát zahraniční hosty a prostor poskytneme domácí tvorbě. Snažíme se projekt propojit s intelektuálním ovzduším festivalu a zasadit ho do evropského kontextu. Hned po uvedení první části bude následovat diskuse o některých obecnějších tématech, jedním z nich je například posun ve vnímání občanské, společenské, politické „korektnosti“. Jak se tento rozměr uvažování proměňoval v čase a jaké jsou jeho dimenze dnes. Riziko to tedy určitě je, nicméně není jediné. Například předávání cen Česká divadelní DNA je také taková premiéra. Jde o komponovaný večer, který má do jisté míry charakter představení. Takže rizikových faktorů máme na programu více. Navíc nikdy nevíte, jak festival rezonuje s publikem či novináři.



Projekt Sbal ho v rámci Malé inventury. Foto Archiv Malé inventury.

Vďaka festivalu mapujete českú scénu nového divadla už niekoľko rokov. Ako vnímate jej vývin? Znamenali ste významné posuny?

A. S.: Před deseti lety, kdy jsem se začala na festivalu více podílet, bylo nutné stále vysvětlovat, co je to nové divadlo. Dnes se tenhle terminus technicus používá běžně. Mám radost, že se pojem začíná používat i v zahraničí. Také se ukázalo, že nové divadlo není segment kultury, na který chodí jen určitá část lidí. Naopak je přístupné i širší veřejnosti, protože je hravé, má vtip. Kombinuje činohru, pohyb a tanec, které jsou stravitelné a snáze se dají prezentovat i v regionech, kde festival pokračuje. Publikum je tam otevřenější a nebojí se zajít do „náročnějších vod“. Víme, že ve městech, kde máme už čtvrtou, pátou Malou inventuru, si můžeme dovolit předvést i náročnější kusy. Vývoj je tedy znát i v publiku. Myslím, že nové divadlo si našlo pevnou pozici a že s lidmi dokáže jednoduše komunikovat. Další zajímavostí je vývoj složení a velikosti tvůrčích týmů. Dříve se dělaly výpravné projekty, které zaměstnávaly hodně lidí. Kvůli grantovému systému a finančním omezením se však začaly ořezávat. Dokonce přišlo období, kdy vznikaly téměř samé duety a sólová

představení. Myslím, že teď začíná nová éra a vrací se projekty s více lidmi na jevišti, výpravnější scénografií a investují i do light designu. V rámci technické stránky celkově nastal velký posun.

Prostredníctvom organizácie Nová sít', rovnako ako festivalu Malá inventura, dbáte aj na nadväzovanie kontaktov medzi ľuďmi z odboru. Vnímate vývin aj v rámci networkingu v Českej republike? Sú v tomto českí umelci flexibilní?

A. S.: Naš network má už patnáct let. Na začátku jsme umělce tak trochu vodili za ručičky a říkali jim: „*Támhle můžeš jet, domluvíme ti smlouvu, zajistíme technickou stránku*“ a tak dále. Podporovali jsme cirkulaci projektů mezi partnery a v rámci regionu. Teď už je každý schopný zařídit si to sám. Umělci se zprofesionalizovali. Naší doménou jsou nyní hlavně konzultace, koučky, poradenství. Zájem je obrovský jak z řad umělců, tak z organizací i jednotlivců. Pomáháme jim řešit různé problémy, frustrace, pomáháme při hledání partnerů, rezidencí a mnoho jiného. Jsme taková rychlá rota, nebo záchranka.

Aká je vaša vízia festivalu Malá inventura do budúcnosti?



Večírek Malé inventury ve Studiu Alta. Foto Archiv Malé inventury.

A. S.: Říkám si, že festival stárne s námi – organizátory. Přece jenom je to přehlídka nového divadla a mladý věk si musí udržet. V padesáti přece nemůžu dělat festival nového divadla! Moje vize je najít své následovníky. Přibrat do týmu mladé lidi, což se nám daří. Chceme, aby si festival udržel svěžest a aby korespondoval s povahou nového divadla. Projekty, které prezentujeme dnes,

například Handa Gote, budeme za deset let jen těžko nazývat novým divadlem. Nové divadlo je pro mě současné, aktivní umění vznikající v této době. Proto také z našeho programu ubývá bardů a snažíme se tam dostat co nejvíc čerstvých projektů. Vizí tedy je udržet festival mladý a nový, zejména co se týká přístupu k tvůrčímu procesu!



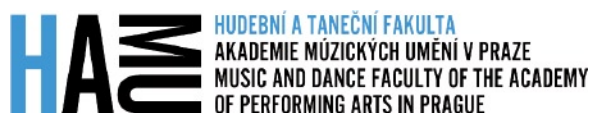
Kaffeeklatsch. Foto Dita Havránková.

Adriana Světlíková je absolventka FF UK (katedra teorie kultury – kulturologie). Působila jako vedoucí produkce A studia Rubín a ředitelka divadla NABLIZKO (2004–2009). Od roku 2009 spolupracuje s Novou sítí, kde koordinovala mimo jiné evropský projekt Development of New Art. Producentka filmu *Der Hermann, das Lipnik*. Přes 12 let stojí za projektem Jožka Lipnik. Nyní pracuje jako vedoucí organizace Nová síť, ředitelka festivalu Malá inventura, lektorka vzdělávacího programu Art Gate, konzultantka a členka grantových komisí.

Petr Pola vystudoval estetiku na FF UK (Ph.D) a katedru alternativního a loutkového divadla DAMU, obor dramaturgie (MgA.). Je producentem a dramaturgem divadla Anička a letadýlko již od jeho založení. Od roku 2014 působí v kulturní neziskovce Nová síť, aktuálně jako dramaturg festivalu Malá inventura a vedoucí komunikace Nové sítě. Nepravidelně publikuje teoretické studie, od září 2017 pedagogicky spolupracuje s katedrou filosofie Západočeské univerzity v Plzni.

Autor: Barbora Forkovičová

Partneři projektu



Bohemia Balet



Státní fond kultury ČR



MINISTERSTVO
KULTURY

Taneční aktuality.cz

Měsíčník TA – leden 2018

Foto na obálce: Martina Root / Proměna (Richard ©evčík)

Grafická úprava: Erika Töröková

Redakce: Josef Bartoš, Jana Bitterová, Lucie Břínková, 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.