

Měsíčník TA

Únor 2018



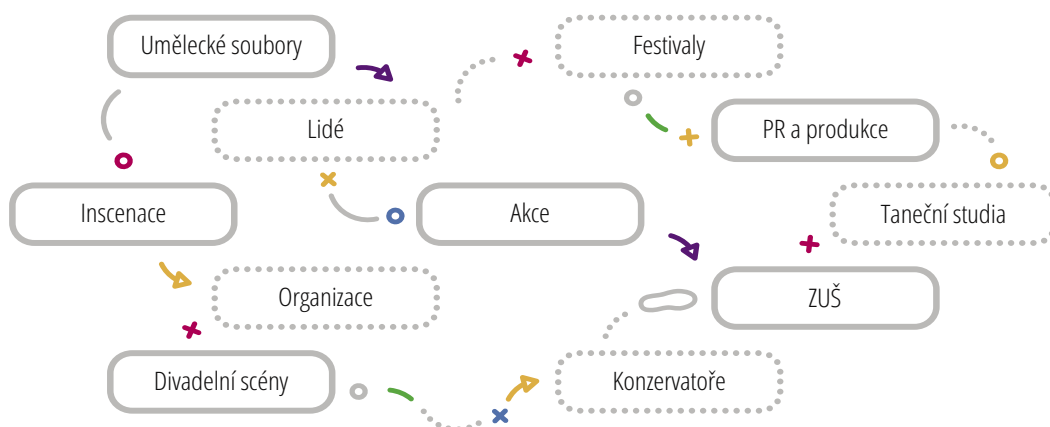
Únorový Měsíčník TA

Ačkoliv tomu mrazivé počasí nenasvědčuje, český tanec se již probouzí ze svého zimního spánku. První letošní premiéry máme za sebou, festivaly *Malá inventura* i *Cirkopolis* opět rozvívily zimní stojaté vody. Zatímco většina z vás, diváků, se zdržuje spíše doma, pod dekou s horkým hrnkem čaje nebo kávy, naše redakce dění bedlivě sleduje, abyste kvůli té „Sibiři“ venku o nic nepřišli.



**DATABÁZE
TANCE**
Czech Dance Database

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



www.databazetance.cz/en



Obsah

Měsíčník únor

Sloupky

Kde pracuje nezávislý taneční umělec?	
<i>Jana Bitterová</i>	5
Česko taneční	
<i>Petra Dotlačilová</i>	6
Čára přes rozpočet?	
<i>Josef Bartoš</i>	7
Chvála umění	
<i>Lucie Dercsényiová</i>	8

Recenze, reportáže, rozhovory a další

Ratmanského Romeo a Julie – Tradičně, ale bez nápadu	
<i>Zuzana Rafajová</i>	9
Infantčiny narozeniny aneb Odvrácená strana zrcadla	
<i>Ivana Kloubková</i>	13
S Natašou Novotnou o Rain Dogs, gaga a práci nejen v Ostravě: „Kvalita tanečníků je na prvním místě.“	
<i>Ivana Kloubková</i>	16
Potřebujeme v Čechách „taneční inkubátor“ pro „nedopečené“ absolventy konzervatoří?	
<i>Lucie Hayashi</i>	20
Rozhovor s Margaux Thomasovou: „Malý princ je teď pro mě důležitý titul.“	
<i>Natalie Nečasová</i>	27
Václav Reisinger – Doma není nikdo prorokem	
<i>Ladislav Beneš</i>	29
Beneath a Falling Sky: Živelný tanec v osnovách finského minimalismu	
<i>Tereza Cigánková</i>	32
Everywhen – Rukojmí s mořskou nemocí	
<i>Jana Bohutínská</i>	38



Tanečnice Anni Koskinen: „Schopnost být s lidmi, propojit se s nimi, je pro mě nesmírně důležitá.“ <i>Tereza Cigánková</i>	42
Křížová cesta Milana Sládka <i>Ladislava Petišková</i>	42
František Pokorný: „V chaosu může být i veselo.“ <i>Daniel Wiesner</i>	47
Festival Cirkopolis – Svým klidem a jistotou fascinuje <i>Kateřina Korychová</i>	55
Malý princ – Taneční obrazy bez zásadních sdělení <i>Barbora Truksová</i>	59

6. únor 2018

Kde pracuje nezávislý taneční umělec?

Jak se můj život přesouvá křížem krážem Evropou, občas se snažím najít na tuto otázku uspokojivou odpověď.

„Máte prostor, kde pravidelně pracujete na své tvorbě?“

„Ani ne. Učím v tanečním studiu, takže tím se udržuji v tanci a kreativě. Mám nějaké vazby na univerzitu, tak občas můžu využít jejich sál. Na projektech dělám, jen když probíhají, tj. jen když na ně dostanu grant.“

Toto jsou reakce, které slýchám nejčastěji. A tak se netrápím, že i mé pracovní prostředí se velmi různí, počínaje plně vybavenými sály, přes celkem vyhovující pláž, pokud tedy zrovna vítr nefouká příliš písku do očí, až po židli a rozkládací stůl.

Ted' sedím, cítím své sedací kosti odtlačující se od židle, protože se snažím sedět vzpřímeně. Rytmus téhle choreografie je vcelku pravidelný. To si uvědomuji, jak si v duchu šeptám, co právě napíši, a vnímám své pravidelné frázování.

Repetice: Čtu si, co je na papíře. Pauza. Zamyšlení. Oči skenují horizont. Dech interpreta je slyšitelný. V choreografii následují malé kruhy hrudníku, v jazzovém tanci by se řeklo izolace. Release. Páteř mezi lopatkami se uvolnila. Kdybych zvolila lepší kostým, mohlo by to vyniknout jako zajímavý prvek. Následuje minimalistický pohyb, ukazovák na ústech, možná se tvůrce zabývá tématem smyslnosti anebo taky prvotních reflexů.

Přichází partnerina, předávám svoji váhu opěradlu židle. Navazuje krátká sekvence krouživých pohybů kotníky. Objevuje se další účinkující a rychlý spád tance: ruce na ramena, akce-reakce a duet končí. Pravidelný rytmus choreografie přetrvává, i když se v průběhu tance manifestuje v různé míře.

Choreograf se zamyslí: čím zakončit tuhle spontánní kreaci? Nesnáším díla, která vnucují názor... Raději jen tak nabádat k zamyšlení...

A kde tvoříte vy?

Jana Bitterová





14. únor 2018

Česko taneční

Mezi takové typicky české povahové rysy patří, že si pořád a s gustem stěžujeme na všechno možné. Často s dodatkem, že „na Západě“ je to určitě mnohem lepší. Ovšem v každé zemi se najdou pro a proti, což člověk většinou zjistí, když na tom „lepší“ Západě stráví delší čas...

Ve srovnání s kulturním životem ve Švédsku, kde již přes tři roky žiji, mě nepřestává fascinovat množství tanečních produkcí, které jsou uváděny jak během festivalů, tak v normálním provozu různých českých divadel. Vždyť ve Švédsku festival takového formátu, jako je Tanec Praha, vůbec nemají! Profesionální tvorba současného tance se tu omezuje na aktivitu několika málo souborů, které mají většinou tak jednu premiéru do roka, a pokud jsou podporované státem, musí jezdit po celé té rozlehlé švédské zemi. Zahraniční umělci (pravda, velká jména a velké produkce) jezdí především v rámci programu Dansens hus párkrát do roka, alternativnější díla jsou odsunuta do Moderna Dans Teater, kde se ovšem hraje maximálně šestkrát do měsíce. Ano, kulturní politika je ve Švédsku jiná a nutno přiznat, že každý tanečník dostane za svůj výkon vždy slušné ohodnocení (včetně zkoušek). Navíc, tanečníci v souborech jako Cullberg Ballet mají časově neomezené smlouvy... Z tohoto hlediska je u nás stále co zlepšovat. Ale podle mne je hlavní, že se u nás tančí, a to často a hodně, buduje se divácká základna a zkušenost. A přestože často v nedostatku, vznikají v Čechách úžasná kreativní díla – tak si alespoň na chvíli přestaňme stěžovat a budme na naši taneční tvorbu hrdí!

P.S.: A o něčem tak skvělém, jako jsou Taneční aktuality, si ve Švédsku můžou nechat jen zdát! ;-)

Petra Dotlačilová



21. únor 2018

Čára přes rozpočet?

Je to typický český paradox, který beze zbytku zapadá do událostí posledních dní a týdnů (ať už je to relativizování Babišovy estébácké minulosti nebo Kajínkova „prezidentská“ kampaň). Řeč je o nedávno zveřejněném programu České taneční platformy – nechybí vám tam také už několik let jedno konkrétní jméno?

Ono to možná bude tím, že významný domácí soubor odmítl hrát podle pravidel zmíněného festivalu. V jeho dramaturgii pak najednou chybí talent, který poutá pozornost zahraničí jako na běžícím páse. Mám na mysli Lenku Vagnerovou a její několikaletou absenci ve výběru „toho nejlepšího“ z českého tance.

Choreografka se své účasti sama zřekla a už třetím rokem se do soutěže nepřihlašuje. Vzhledem k jejímu, podle mého názoru, zásadnímu významu pro domácí scénu vyvolává takové rozhodnutí mnoho otázek: Proč Vagnerová nechce být spojována se jménem této významné tuzemské organizace? Není to snad náznak volání po obměně dramaturgické rady či vedení přehlídky? Po změně pravidel i kritérií výběru? Do jaké míry je volba „toho nejlepšího“ skutečně relevantní? A koho tedy platforma reprezentuje?

Za danou situaci částečně mohou rozkolísané osobní vztahy mezi choreografkou a festivalem, částečně ale i touha vzepřít se monopolu, který si platforma u nás stále drží. Samozřejmě, Vagnerová nerovná se český současný tanec. Nemohl jsem si však odpustit na ten podivný paradox, který se line nejenom českou společností, ale i naší malou taneční komunitou, neupozornit. Zdá se totiž, že „něco“ není v pořádku a je na čase to změnit.

Josef Bartoš





28. únor 2018

Chvála umění

Je to pár dní, co skončily XXIII. zimní olympijské hry v Pchjongčchangu. Toto významné sportovní klání nenabízí jen obdivuhodné fyzické výkony, ale také umělecké. Asi už tušíte, kam mířím. Řeč je o krasobruslení.

Krasobruslení je jako tanec, vyžaduje technickou preciznost a vnitřní prožitek. A obé se ve výsledku hodnotí. Úspěch je závislý také na choreografovi, který je pro krasobruslaře a tanečníky nepostradatelnou osobou.

Krátké programy a volné jízdy jsou jako balet na ledě. Francouzské dvojice téměř vždy překvapí rafinovanými nápady, ruské pak nádhernou plasticitou. A klobouk dolů před autory choreografií, kteří přichází s tolika zajímavými nápady. Do programů je třeba zakomponovat nejen mnohočetné skoky a povinné prvky, ale i příběh, který svým tancem krasobruslaři vypráví. Tři letošní finalistky v kategorii žen si pro své volné jízdy vybraly baletní hudbu. Bronzová medailistka Kaetlyn Osmondová ztvárnila Odilii z Labutího jezera. Čerstvá olympijská vítězka, patnáctiletá Alina Zagitovová, představovala Kitri z baletu Don Quijote. Její kolegyně ze stejné trenérské líhně, osmnáctiletá Jevgenije Medveděvová, si vybrala postavu Anny Kareniny.

Sledovala jsem jejich boj o medaile v televizním záznamu a výkon Medveděvové mě i přes obrazovku dojal téměř k slzám. Vynikající choreografie, vynikající výkon bruslařský a umělecký. Mladičká Medveděvová svou roli hluboce a věrohodně procítla. Vydala jí zkrátka vše, proto její dojetí, pláč po skončení jízdy. Přesto o prvenství přišla s rozdílem jediného bodu. Pro mě se ovšem stala vítězkou tato vysoká, štíhlounká kráska s velkýma očima.

A nežehrejme, že sport je na tom lépe než tanec. Stačí, aby zmíněné favoritky vyměnily led za divadelní prkna a autoři jejich choreografií vstoupili do stánků umění. Ty tam budou problémy s návštěvností, nedostatečnou publicitou a snad i financemi. A vy si odnesete navíc výjimečný, dech beroucí zážitek. Inu, k vidění je jich stále jako šafránu.

Lucie Dercsényiová



2. únor 2018

Ratmanského Romeo a Julie – Tradičně, ale bez nápadu



*Romeo a Julie (Igor Cvirko, Vladislav Lantratov, Dmitrij Dorochov).
Foto Damir Jusupov.*



*Romeo a Julie.
Foto Damir Jusupov.*

Velké divadlo v Moskvě v první polovině této sezóny nabídlo divákům v kinech již tři představení. V říjnu byl živě vysílán balet *Korzár*, poté následovaly záznamy *Zkrocení zlé ženy* Jeana-Christopa Maillota a již tradiční prosincový *Louskáček*. Na Shakespearovskou tematiku bylo navázáno i v tomto roce a diváci měli možnost zhlédnout balet ***Romeo a Julie*** živě přenášený z Nové scény Velkého divadla. Ne však ve verzi Jurije Grigoroviče, stále uváděné stále na historické scéně, nýbrž v novém nastudování choreografa **Alexeje Ratmanského**.

Ratmanskij, umělecký šéf moskevského souboru mezi lety 2004–2008 a současný residenční choreograf newyorského American Ballet Theatre, byl do svého bývalého působiště pozván současným uměleckým ředitelem Macharem Vazievem, který si přímo vyžádal Shakespearovu tragédii. Ratmanského verze slavného Prokofjevova opusu však nevznikla přímo pro moskevský soubor, jedná se o přenesenou inscenaci z Kanadského národního baletu, která měla premiéru v roce 2011 s **Guillaumem Côté** a **Heather Ogden**.

Historie Prokofjevova *Romea a Julie* sahá až do 30. let minulého století a v československých tanečních kruzích je velmi dobře znám fakt, že světová premiéra baletu se uskutečnila přesně před osmdesáti lety v Brně v choreografii Ivo Váni



Psoty. Pro Rusy, a skrze ně pro celý ostatní taneční svět, byla ovšem podstatnější a směřodatnější pozdější verze **Leonida Lavrovského** z roku 1940 uvedená v tehdejší Kirovově divadle v Petrohradu (kde se hraje dodnes). Tato verze jako první používala Prokofjevovu plně dopracovanou partituru a díky poválečnému přenesení do Moskvy a následnému hostování souboru Velkého divadla na Západě utvořila jakési základní povědomí o Romeovi a Julii v tanečním světě. Vedle Lavrovského inscenace, která je ikonou zejména v jeho rodném Rusku, se na poli tradičních zpracování nejčastěji skloňují verze **Kennetha MacMillana** (1965), **Johna Cranka** (1962), **Johna Neumiera** (1971), či **Rudolfa Nurejeva** (1977, přepracováno 1984).

Ratmanskij, věnující se kromě čistě autorské tvorby i baletním rekonstrukcím petipovských titulů, se ve své vizi *Romea a Julie* vyhnul jakýmkoli neotřelým prostředkům a avantgardě a přistoupil k látce tradičním, nebo možná spíš tradicionalistickým způsobem (neopomněl ani romantickou pantomimu, která je v tomto titulu naprosto mimo).

Kostýmy **Richarda Hudsona** děj bez sebemenších pochyb ukotvují v renesanci. Činí tak s až neuvěřitelnou pozorností k detailům, jakými jsou pokrývky hlavy mužů a zejména paruky po ramena spadajících vlasů, díky nimž sbor skutečně vypadá, jako by sestoupil z fresek italského umělce Piera della Francescy, jímž se Hudson inspiroval. Konvence renesančního ošacení, které u mužské části sboru počítá se sukněmi ke kolenům či alespoň delšími tunikami, zde ovšem naráží na konvenci čistě baletní. Přijde-li tedy na scénu trojice Romeo, Benvolio a Mercutio jen v punčocháčích, působí výsledek poněkud nevyváženě. Podobně rozpačitý dojem vyvolává rovněž dekorace (opět z Hudsonovy dílny). Strohé, dvojrozměrné kulisy se sice na první pohled zdají být vítaným kontrastem k historické doslovnosti kostýmů. Na velké, otevřené a příliš světlé ploše tržiště se však sbor chvílemi ztrácí a jednota uměleckého vyjádření je pak z nějakého důvodu postavena na hlavu těžkými závěsy v pozadí a postelí s nebesy v Juliině pokoji.

Dramaturgicky se Ratmanskij drží tří jednání. Na jejich ploše tvoří s různou mírou úspěchu roztančené, zemitě charakterní sborové scény spolu s těmi, které působí jako nutná výplň mezi obrazy a akcemi. V jednom z duetů vytváří až zoufale



*Romeo a Julie (Jekatěrina Krysanova, Vladislav Lantratov).
Foto Damir Jusupov.*



Romeo a Julie (Jekatěrina Krysanova, Vladislav Lantratov). Foto Damir Jusupov.

ordinární klasické či neoklasické kombinace a vazby plné klišé, následované z ničeho nic svěžím a nápaditým tanečním slovníkem.

Mluví-li se o baletu *Romeo a Julie*, jedněmi z neočekávanějších čistě tanečních scén bývají téměř bez výjimky Rytířský tanec ze slavnosti Kapuletů a dva duety Romea s Julií. Majestátní úvod plesu se však zde bohužel mění na pochodové cvičení s meči a romantické balkónové *pas de deux* marně hledá své poetické momenty. Až druhý duet v Juliině ložnici naplno ukazuje Ratmanského talent, cit pro hudbu a tok pohybu. Dramaturgicky je však poněkud nepochopitelná bezstarostná radost mladých milenců během skoro celého tance a téměř naprostá absence určité osudovosti a tíhy, kterou by snad mělo být cítit ve chvíli, kdy oba vědí, že prožívají poslední chvíle před Romeovým nuceným útekem do vyhnanství.

Vykreslení charakterů hlavních postav zůstává vůbec diskutabilním faktorem celé inscenace, v níž hrdinové působí spíše dojmem nahrubo načrtnutých papírových figurek a kde se klouzaje po povrchu zapomíná na hloubku lidské psychiky a pracuje se stokrát omletými, obecnými představami o celé tragédii. Nemluvě o dramatických momentech, které se nevysvětlitelnými režijními rozhodnutími daří mělnit naprosto do ztracena, jako je tomu například v závěru druhého dějství po smrti Mercutia (**Igor Cvirko**) s Tybaltem (**Vitalij Biktimirov**).

Za pozitivum nového moskevského *Romea* lze považovat interprety. **Vladislav Lantratov** s **Jekatěrinou Krysanovovou** již několikrát přesvědčili o svých tanečních i hereckých kvalitách (naposled je diváci mohli vidět v již zmíněném *Zkrocení zlé ženy* jako Petruccia a Kateřinu). Jejich vzájemnému partnerství sice tentokrát trochu déle trvá, než se naplno rozvine, nicméně dovedou i v jinak překvapivě



ploché inscenaci najít působivé momenty. Šťěstí po svatbě s Julií je tak u Lantrato-
vova Romea takřka hmatatelné, podobně jako u Krysanovové její zoufalství a od-
por ke svatbě s Paridem (**Jegor Chromušin**), jenž byl vyhodnocen jako chodící
postava v záplavě sametu a jehož jediná variace v Juliině ložnici vypadá poněkud
nešťastně.

Byť je Ratmanského inscenace velmi tradiční, přece jen přináší dva nevšední, za-
jímavé momenty. Prvním je chvíle těsně před Romeovým soubojem s Tybaltem,
v níž se mu z davu přihlížejících zjevuje Julie, jejíž přelud Romeovi brání v oka-
mžitém, bezhlavém vykonání pomsty. Současně je ztělesněním lásky, kterou chtěl
zamilovaný mladík aplikovat i na Tybalt, jenž se jí ovšem zuřivě bránil.

Tím nejzajímavějším je pak závěr představení, který by sice mohl rozpoutat váš-
nivé debaty mezi shakespearovskými puristy, nedá se mu ovšem upřít ještě bo-
lestivější emocionalita. Julie se totiž probouzí pár desítek vteřin před Romeovou
smrtí, což jeho už tak zlomenému srdci zasazuje další, zcela neočekávanou a o to
fatálnější ránu.

Ratmanského inscenace není povšechně a tragicky špatná. Je výpravná, tradiční,
klasická. Jenomže ve světě, kde existují verze MacMillana, Cranka, Nurejeva, kte-
ré i přes datum své premiéry oplývají životnějšími emocemi, marně hledám rozu-
mově opodstatnitelný důvod pro její vznik. Nadto v jednadvacátém století...

Psáno z přímého přenosu 21. ledna 2018, kino Lucerna, Praha.

Romeo a Julie

Hudba: Sergej Prokofjev

Choreografie: Alexej Ratmanskij

Scéna a kostýmy: Richard Hudson

Světelný design: Jennifer Tipton

Dirigent: Pavel Kliničev

Premiéra: 16. listopadu 2011

Autor: Zuzana Rafajová



5. únor 2018

Infantčiny narozeniny aneb Odvrácená strana zrcadla

Romantické pohádky je název 2. abonentního koncertu Filharmonie Brno. Její dramaturgie přišla s nápadem propojit čistě koncertní vystoupení zahrnující předeheru k opeře *Čarostřelec* od Carla Marii von Webera a *Klarinetový koncert č. 3 B dur* od Antonia Cartellieriho s taneční pantomimou podle pohádky Oscara Wilda *Infantčiny narozeniny* od Franze Schrekera. Její první provedení se stalo jednou ze zahajovacích akcí velké vídeňské umělecké výstavy Kunstschau 1908 organizované výtvarnou skupinou Gustava Klimta a Josepha Hoffmanna. *Infantčiny narozeniny* vznikly na objednávku sester Elsy a Greta Wiesenthalových, které ve Vídni založily nezávislou tanečně choreografickou skupinu „neklasického“ tance Kabarett Fledermaus.

Taneční mládí kontra profesionální zralost

Infantčiny narozeniny jsou tragickou pohádkou. Wildův příběh je napsán v duchu dobového symbolismu, programní a symbolické náznaky obsahuje i Schrekerova hudba. Shodně s oběma předlohami pojímá toto představení i choreograf a režisér **Martin Dvořák** se svým tanečně-divadelním souborem proART Company. Pro potřeby tanečního ztvárnění Wildův příběh ku prospěchu věci značně minimalizuje



Infantka (Kristýna Křemenáková). Foto Jiří Jelínek.



a doplňuje ho dvěma „abstraktními jin-jangovými“ postavami Zrcadla/Smrti a Růže/Lásky.

První část choreografie patří tanečnímu mládí. Infantka v podání **Kristýny Křemenákové** je dětsky hravá, něžná, dychtivá, plná života a souznění s mladými přáteli, kteří se baví při oslavě jejích narozenin. Tady Martin Dvořák sáhl záměrně po náctileté generaci mladých studentů brněnské konzervatoře, kteří zaujmou svou autentičností, radostí a energií i přes určité technické rezervy v tanečním projevu. Choreograf pro ně připravil pohybové hrátky, které spojuje vzájemný řetěz paží, stužek a atmosféra bezstarostnosti. Ve svém rozsahu působí ovšem tato pasáž zdlouhavě.

Se změnou hudebního tématu přichází na jeviště protipól dětského narozeninového veselí. Z velké krabice se vykulí Trpaslík (v podání **Lukáše Lepolda**), hrbem na zádech připomínající Quasimoda, a rázem změni dosud panující náladu. Svým dokonalým živočišným pohybem zaujme veškerou pozornost. Jeho part se odvíjí při zemi, ve snížených polohách s notnou dávkou akrobacie.

Vrchol představení však přichází s nástupem Růže/Lásky a Zrcadla/Smrti. Nejvíce se zdařily dva velké duety. První symbolizuje jednotu Lásky a Smrti v podání křehké a přece dominující **Irene Bauer** a démonického Martina Dvořáka. Je patrné, že tito dva tanečníci na sebe opravdu „slyší“. Další výraznou a čitelnou částí je setkání Trpaslíka se svým odrazem v Zrcadle, které se mění ve Smrt a nastavuje ohyzdnému tvorovi s krásnou duší trpký obraz jeho životního údělu. Jde o velký taneční duet dvou osobností. Závěru představení, kdy mladá Infantka bezstarostně odkopne Trpaslíka z jeviště a odchází, dominuje memento Smrti.



Infantka (Irene Bauer a Martin Dvořák). Foto Jiří Jelínek.

Martin Dvořák neměl při inscenování baletu úplně jednoduché podmínky. Brněnský Besední dům poskytuje hráčům Filharmonie malý prostor (konečně se pro Brno staví nový koncertní sál). Přímo na pódiu s hudebníky je vytvořeno „jeviště“ z pruhu bílého baletizolu o hloubce pouhých tří metrů. Nejsou to tedy regulérní divadelní podmínky se světelným parkem, tanečníci musí nastupovat z hlediště. Ale ani toto omezení nevadí v přímém kontaktu diváků s aktéry.

Kostýmy **Jindry Rychlé** jsou též minimalistické a současně výstižné. Růže má květ umístěn na bílé blůze, Zrcadlo se mění v Smrt pouze natažením kapuce, pastelové šaty dívek a jednoduchá šed' chlapců spolu konvenují. Choreograf spojuje neoklasiku, čistě výrazové a charakterizační prvky s akrobacií a moderním tancem. Za použití minima rekvizit uvádí Martin Dvořák taneční pantomimu, dějovou, veselou, dramatickou i morbidní současně.

Psáno z premiéry 24. ledna 2018 v Brně v Besedním domě.

Romantické pohádky

Filharmonie doma I, 2. abonentní koncert

Hudba: Carl Maria von Weber – Čarostřelec, předehra k opeře; Antonio Cartellieri – Klarinetový koncert č. 3 B dur

Předloha: Franz Schreker – Infantčiny narozeniny

Režie a choreografie: Martin Dvořák

Kostýmy: Jindra Rychlá

Rekvizity: Jana Jano

Dirigent: Robert Kružík

Premiéra: 24. ledna 2018

Autor: Ivana Kloubková



Infantka (Lukáš Lepold). Foto Jiří Jelínek.



9. únor 2018

S Natašou Novotnou o Rain Dogs, gaga a práci nejen v Ostravě: „Kvalita tanečníků je na prvním místě.“

Nataša Novotná působila jako jedna z asistentek poslední premiéry ostravského baletu při nastudování choreografie Johana Ingera *Rain Dogs* v rámci představení *All that Jazz, Rock, Blues*. V předvečer první reprízy jsme se sešly, abychom si popovídaly nejen o její poslední práci.



Nataša Novotná. Foto archiv N.N.

Jak vznikla spolupráce s Johanem Ingerem a jak probíhala?

Tato spolupráce vznikla už před dvaceti lety, kdy jsem nastoupila k Jiřímu Kyliánovi do NDT a kde byl Johan Inger uznávanou taneční osobností. Inger byl opravdu specifický nejen svou fyzickou konstrukcí, ale i svým přístupem k práci. Zpočátku to tedy byl můj kolega, který vzešel z choreografické líhně Jiřího Kyliána. Potom se naše cesty asi na 15 let rozešly. K inscenaci *Rain Dogs* mě přivedla i dlouhodobější spolupráce s Lenkou Dřimalovou, současnou šéfkou ostravského baletu. Lenka je osvědčený šéf. V národních divadlech, což jsou velké molochy, není jednoduché měnit zavedené systémy a přinášet nové věci. Ona se o to velmi snaží. Další důležitý moment je schopnost zdejšího baletního souboru, který tvoří hlavně mladí lidé v tom nejproduktivnějším tanečním věku. Jsou opravdu velmi šikovní. Proto si může ostravské divadlo troufnout pozvat světová jména současné choreografie. Vše se odvíjí od toho, co tanečníci dokážou. Přijeli Johanovi asistenti a zažili jsme hezkou práci. Johan si mne vybral, protože znám jeho jazyk a mohu ho tanečníkům zprostředkovat. Na castingu si vybral 9 tanečníků, 5 mužů a 4 ženy. Připravili jsme dvě obsazení. Část souboru jsem už znala, protože jsem v Ostravě stavěla *Škrtiče* od Bohuslava Martinů. Se souborem pravidelně pracuji i jako pedagog.



Rain dogs (Soubor baletu NDM). Foto Martin Popelář.

Rain Dogs, to znamená „zmoklí psi“, což je metafora lidských vztahů. Co vás na této choreografii baví, čím je téma pro vás zajímavé?

Celek vede unikátní muzika Toma Waitse. Skladby samotné navozují určitou náladu. Neděláme konkrétní příběh, míra abstrakce je velká. Jedná se o ztracení se člověka v přehršli informací, ztracení se v životě. Mě na tom baví, jak se v tom tanečníci hledají a také jak Johan dokázal v detailu a bez patosu podchytit momenty, kdy se nějak míváme nebo jen snažíme pochopit konkrétní vztah.

Byla původní choreografie nějak upravená nebo přizpůsobená pro místní podmínky?

Pokaždé když se choreografie někam přenáší, tančí ji jiní lidé. Každý jsme individuální bytost, a proto dochází k jemným úpravám, aby choreografický text tanečníkům lépe sedl. Johanovu práci přenášeli dva asistenti. Čtyři týdny se souborem pracovala Patricia Iru-retagoyena, a Johanův bratr Carl Inger přijel poslední týden k finalizaci a také změnil spoustu věcí.

A co ostatní složky ostravského divadla? Tradičně se ráda setkávám s mistry všemožných dílen, zodpovědných za ten či onen úsek představení. Velmi oceňuji snahu udržovat technické vybavení divadla na světové úrovni, stojí to ohromné investice. Je však potřeba, aby i technický tým měl dostatek motivace a větší zájem o společné dílo. Když jen zprostředkovávám názory light designérů, kteří do ostravského divadla přijíždějí, zjišťuji, že postavení této umělecké profese u nás ještě není dost ceněno. Technický postup je pak příliš pomalý.

Před začátkem zkoušek jste seznámila tanečníky s pohybovým jazykem gaga Ohada Naharina. Jste jedinou certifikovanou lektorkou tohoto stylu v naší republice, zkuste nám ho přiblížit.

Gaga je v základu trénink instinktivního pohybu a posiluje vaši vazbu mezi vědomím a nevědomím. Mluvíme o něm jako o pohybovém jazyku, kterým se mohou obohatit jak profesionálové, tak laici. Lekce trvá hodinu a vstupní instrukce pro každého účastníka zní, aby se celou



hodinu nepřestal hýbat. Lektor pak postupně klade úkoly jeden za druhým, trénujeme multitasking a poslouchání sebe sama. Každá lekce by vás měla protáhnout, posílit a zanechat bdělé. Všichni máme nějaké zlozvyky a gaga vás vede k tomu je rozpoznat a vyměnit za správnější pohybový návyk. Je to taková pohybová „jízda“. Ohad je přesvědčen, že gaga léčí, že lidé mají schopnost autoreparace. Lekce jsou vedeny většinou s hudbou pro doplnění dynamiky.

Jaký je váš názor na současné taneční dění v České republice?

V kamenných divadlech se u nás najímají z devadesáti procent cizinci, protože jsou lepší. Je správné, že kvalita je kladena na první místo. Domácí tanečníci potřebují více zabrat. Školství u nás bohužel nereflektuje vývoj oboru, praktické změny ani nové směry, jistě z mnoha různých důvodů. Těžko pak

hledám motivaci dívat se na představení, kde se hraje s jakoby nenaladěnými instrumenty. Škola by také měla vést lidi k dalšímu samostatnému vzdělávání.

Jaké máte plány do budoucna jako interpretka, choreografka, pedagožka a propagátorka tance?

Právě chystám pro poslední ročník ostravské konzervatoře krátkou choreografii. Na leden 2019 plánuji premiéru, nejspíše svého sóla spolu s rapperem Ondřejem Anděrou. V současné době jsem založila Kyliánův nadační fond, který zastřešuje již existující knihovnu a videotéku. Navíc teď podporujeme vznik tanečních filmů. Za prací budu dále vyjíždět i do zahraničí, učit gaga, asistovat.

Co byste přála ostravskému baletnímu souboru do budoucna?

Aby mu vydržela podpora a nadále měl akčního šéfa a podporujícího ředitele.



Rain Dogs (Soubor baletu NDM), Foto: Martin Popelář



Nataša Novotná. Foto Pavlina Schultzová.

Nataša Novotná

Po absolutoriu na Janáčkově konzervatoři v Ostravě získala v roce 1997 angažmá v nizozemském souboru Nederlands Dans Theater 2 pod vedením Jiřího Kyliána. V letech 2000–2002 působila v souboru GöteborgsOperan Danskompani ve Švédsku. V létě 2002 se vrátila do Nizozemska a stala se členkou Nederlands Dans Theater 1. Nizozemskými kritiky byla dvakrát nominována na „nejlepšího tanečníka roku“ za interpretaci děl Duo (W. Forsythe) a Pneuma (J. Inger).

Od roku 2006 pracuje nezávisle, hostuje především jako tanečnice v souborech a inscenacích po celém světě. Spolupracuje s předními tanečními scénami a jejich tvůrci (Tero Saarinen Company ve Finsku, Copenhagen International Ballet v Dánsku, Korzo Theater v Nizozemsku, sólistou italské La Scaly Robertem Bollem nebo s londýnským Sadler's Wells Theater v produkci *6000 miles away* se Sylvíí Guillem).

V roce 2007 založila v Praze soubor současného tance 420PEOPLE, kde jednu dekádu zastávala funkci výkonné ředitelky. V první produkci souboru získala ocenění kritiků tanečního magazínu Dance Europe za nejlepší taneční výkon v choreografii *Small Hour*, za tutéž roli obdržela i prestižní Cenu Thálie.

Z výběru její choreografické práce: *Sacrebleu* (cena za světelný design); *Pták Ohnivák* (pro Národní divadlo Brno); *Rezonance na pěší vzdálenost* (s Orchestrem Berg); *Škrtič* (pro NDM, Cena TSČR za vynalézavé zpracování).

Od roku 2010 se věnuje také aktivitám v profesní organizaci Víze tance. V roce 2017 založila Kyliánův nadační fond v Praze.

Jako pedagožka vyučuje na tanečních konzervatořích, na AMU v Praze a v souborech v České republice. V zahraničí pořádá workshopy jako doplňující aktivitu při hostování. Vede lekce klasického a současného tance a je garantem týmu pedagogů Studia NS při Nové scéně Národního divadla v Praze. Od léta 2017 je lektorkou pohybového jazyka gaga.

(zdroj www.ndm.cz/cz/osoba/2313-novotna-natasa.html).

Autor: Ivana Kloubková



10. únor 2018

Potřebujeme v Čechách „taneční inkubátor“ pro „nedopečené“ absolventy konzervatoří?

Poměr zahraničních tanečníků v českých baletích souborech se oproti těm domácím stále zvyšuje. Během posledních pěti let se jejich počet ve všech krajích téměř zdvojnásobil, nově přichází stále více tanečníků ze západní Evropy (Itálie, Francie, Velké Británie, Španělska), Austrálie, značnou měrou se zvýšil také počet uchazečů z Asie (Japonsko vede). V některých regionech je české jméno na programu spíše výjimkou (České Budějovice, Ostrava...), uplatnění v tuzemských ansámblech nachází stále méně absolventů českých státních konzervatoří. Čím to? Zeptala jsem se dvou uměleckých šéfů a dvou ředitelů konzervatoří na jejich názor.



Mário Radačovský. Foto ČRO Vltava.



Lenka Dřimalová. Foto archiv NDM.

Mário Radačovský (umělecký šéf Baletu NdB) odpovídá: „Prvý důvod, proč je stále více a více zahraničních tanečníků je ten, že bohužel, školy produkují nekvalitních absolventů. Navýše ze strany rodičů není o taneční umění dostatečný zájem; rodiče nechcú, aby ich deti študovali toto povolanie. Ďalej je to prirodzeným odchodom českých tanečníků do zahraničia aj fluktuáci-

ou medzi krajinami, pretože už existuje možnosť cestovať a zamestnať sa v podstate kdekoľvek; a zahraniční tanečníci zasa prichádzajú k nám, aby sme ich vychovali, dali im možnosti a oni sa potom vrátia späť. A nakoniec, nezmyselnými rozhodnutiami po nežnej revolúcii v rámci kultúry, čo spôsobili, že tanečníci nemajú dôchodky, ale v štyridsiatich rokoch veku svojho života končia

(čo zahraniční tanečníci neriešia, keďže k nám prichádzajú na krátky časový úsek, aspoň vo väčšine prípadov)."

Kvalita absolventů škol ale není jediným ukazatelem. Mnohdy se za tím skrývá jejich motivace pokračovat ve vystudované profesi, vybrousit tuto kvalitu a prát se o místo v angažmá. Mnoho absolventů po prvních neúspěšných konkurzech, kde leckdy teprve zjišťují, jak to v branži chodí, hodí flintu do žita.

Lenka Dřimalová (umělecká šéfka Baletu NDM) má pocit, že ochabuje zájem absolventů konzervatoří o angažmá v regionech, a dodává: „Když už přijdou na konkurz, stoupnou si do zadní řady, chybí jim sebevědomí, umění se prodat. Jsou nezkušení a pro vstup do souboru mnohdy nepoužitelní. Chtěla bych vzít více Čechů, ale konkurence zahraničních tanečníků je velká. Jsou technicky vyspělejší, jistější, zkušenější, působí dospěleji.“

Co přesně tedy českým tanečníkům chybí?

Podle **Radačovského** je to nezištná láska k tanci, kterou školní výuka mnohdy ubije a pokračuje: „Mnohí ani nevedia, prečo vlastne tancujú, školy ich neučia poslaniu byť tanečníkom a milovať tanec. Nemajú prehľad, čo sa

deje, chýba im exukucia a precíznosť v rýchlosti, celý svet tancuje podstatne rýchlejšie, veľa chlapcov nevie ani základy partnerčiny. Čo by im pomohlo? Konfrontovanie s inými školami na pravidelnej báze, ale hlavne musia milovať, čo robia! Musia to milovať každou molekulou svojho tela, to je základný predpoklad, aby mohli niečo naozaj dokázať!

A jak situaci hodnotí ředitel Taneční konzervatoře hl. m. Prahy Jaroslav Slavický?

„Rád bych podotkl, že z těch ‚nepřipravených, nedostatkem sebevědomí a praxe trpících absolventů českých konzervatoří, jak uvádíte, vyrostly výrazné osobnosti československého, českého, evropského i světového baletu. Nebylo to tím, že s nimi někdo v angažmá pracoval a rozvíjel jejich interpretační a umělecké schopnosti? Nezapomíná se na to v dnešní praxi? Skutečnost mi to, bohužel, mnohdy potvrzuje! Je mi jasné, že při dnešním počtu tanečníků ucházejících se o angažmá by všichni chtěli již ty ‚hotové‘, s praxí a zkušenostmi. Ale praxi a zkušenosti je zapotřebí někde získat. Proto ‚mladé balety‘, proto *Bohemia Balet* v našich podmínkách. Tyto soubory však mají problém získat dostatek finančních prostředků na provoz a činnost. Bez nich to totiž nejde!“



Antonín Schneider se studenty. Foto Pražský deník.



Jaroslav Slavický.
Foto archiv.

Od Lenky Dřimalové vzešel názor, že by v České republice měl existovat nějaký soubor, v němž by si absolventi konzervatoří prakticky vyzkoušeli, jak to v souboru funguje. Napadlo mě přirovnat jej k jakému si inkubátoru, který by je „dopekl“. Požadavek přišel na radu Tanečního sdružení České republiky, zda by se celorepublikově nepodařilo takové uskupení vytvořit a financovat. Na jeho realizaci při ostravském divadle nejsou prostředky, logicky by centrum mohlo být v Praze.

Pravdou ale je, že obdobné soubory, které tuhle funkci plní, v metropoli existují. Dokonce dva. Jedním z nich je Balet Praha Junior, zaměřený na absolventy Tanečního centra Praha.

Jeho ředitel **Antonín Schneider** k této problematice uvádí: „Balet Praha Junior se snaží poskytnout svým členům nejlepší možné podmínky při vstupu do profesionální kariéry. Kvalitní řemeslné vybavení, předpoklady pro náročné interpretace a inscenace děl tanečního divadla, dobrou orientaci v současném uměleckém světě – seriózní odbornou, společenskou a ekonomickou pozici

v typicky mezinárodní umělecké komunitě. Původně (od roku 1999) byl výhradně souborem nejlepších studentů vyšších ročníků, postupně je ale doplňován zahraničními stážisty (v posledních letech z Maďarska, Švýcarska, Belgie, Itálie, Španělska, Ukrajiny, Ruska, USA, Kanady a Koreje). Soubor je vždy maximálně 14členný (paradoxně to určuje počet míst ve dvou mikrobusech určených pro zájezdy – 14 + umělecký šéf + produkční + osvětlovač + zvukař, všichni jsou i řidiči a jevištní technici). Studenti zůstávají pouze do absolvování školy. Výjimečně pokračují ještě rok po absolutoriu a zastávají funkce asistentů choreografa a pomáhají při produkci a propagaci představení ve studentské agentuře Mezinárodní centrum tance. Členové souboru mají běžný profesijní pracovní ferman denně 8–10 hodin: 90minutový trénink + 3x 90 minut zkoušky + rehabilitace, rozbor videa, odborná teorie. Pracovní podmínky jsou na úrovni externí spolupráce a liší se podle produkce jednotlivých akcí.“

Druhým takovým souborem je Bohemia Balet, který se ale neomezuje pouze na vlastní absolventy. Je však, stejně jako Balet Praha



Balet Praha Junior. Foto archiv.

Junior, existenčně závislý na jednoletých dotacích MKČR a hlavního města Prahy, a tak je pro něj kontinuální činnost jako samostatného tělesa téměř nemožná.

K činnosti tohoto tělesa **Jaroslav Slavický** říká: „Bohemia Balet vznikl pro talentované, perspektivní mladé tanečníky, kteří se po ukončení studia, nezatížení studijními povinnostmi, mohou plně věnovat rozvíjení svých schopností a pokračovat v intenzivní umělecké činnosti započaté na škole. Snahou bylo vytvořit vlastně jakýsi most mezi školou a profesionální praxí. V roce 2008 jsme vytvořili prostřednictvím Společnosti tance při Taneční konzervatoři Praha projekt pro 10 tanečníků-absolventů naší školy, kteří by mohli, nejdéle po dobu 3 let, v souboru pracovat. Projekt ve výši cca 3 000 000 Kč předpokládal poskytnout členům souboru paušální smlouvu za účast na trénincích a zkouškách (za plat cca 12 000–15 000 Kč měsíčně), z prostředků získaných souborem z vlastní činnosti pak ‚rolovné‘ za jednotlivá představení podle náročnosti. Tak by mohla být zajištěna kontinuální celoroční činnost, jedině taková může přinést výsledky při formování mladých tanečníků. Další peníze získané z grantu i z vlastní činnosti potom lze využít

na přípravu dvou premiér – na platby za choreografii, scénu, kostýmy, pedagogickou a repetitorskou činnost. Myšlenka souboru, který by pracoval při škole, vznikla z přesvědčení, že škola může poskytnout zázemí pro profesionální činnost: prostory i odborné vedení, tréninky, repetitorskou činnost. Členové se mohou účastnit i workshopů se zahraničními a domácími pedagogy pořádaných školou. Dobré podmínky pro činnost souboru zajišťuje také zcela výjimečná spolupráce s Národním divadlem v Praze, která umožňuje uvádění samostatných představení na některé jeho scéně, někdy dokonce zařazených do abonementních cyklů.

Bohužel po celou dobu existence se nepodařilo projekt realizovat v plné míře, a to, díky nesystematičnosti grantového systému i výši poskytnuté finanční podpory. Jak plánovat práci, nabídnout smlouvy tanečníkům, připravovat premiéry, když nevíte, zda budete mít v případě jednoletého grantu od 1. ledna následujícího roku vůbec nějaké finanční prostředky, a když, tak se to dovíte v lednu a peníze přijdou někdy v březnu? V letech 2014–2016 jsme získali víceletý grant ve výši, která umožnila zapojit do hlavní činnosti



6 tanečníků a také hosty, placené za konkrétní zkoušky a představení. V roce 2017 jsme ale opět dostali jednoletý grant, ani ne ve výši 50 % předchozího roku. Přitom výkonnostní ukazatele souboru zůstaly stejné. Stačí změna obsazení grantové komise a práce souboru je ohrožena! Pracovat v takových podmínkách je opravdu složité. Přes všechny tyto výše zmíněné problémy je však třeba říci, že práce souboru přináší velmi pozitivní výsledky. Potvrdilo se, že myšlenka projektu je správná a soubor životaschopný! Při realizaci projektu za dostatečné finanční podpory by bylo možné výrazně podpořit umělecký růst mladých tanečních umělců a jejich zařazení do profesionální taneční praxe. Loni odešlo z BB do angažmá pět tanečníků, kteří by se jinak hned po škole neuchytili. Tato zkušenost pomohla i takovým jménům, jako jsou Michal Krčmář, Tamara Kšírová, Ondřej Vinklát, Štěpán Pechar, Vojtěch Rak, Florent Operto a další a další."

Protože škola jako subjekt takový soubor spravovat nemůže, jsou oba ředitelé odkázáni pouze na dotace žádané prostřednictvím přidruže-

ných společností. Přestože jejich existence je nejistá, obě školy se stále zuby nehty snaží své soubory udržovat při životě. Jejich přínos českému tanci je nezpochybnitelný: svými zájezdy obhospodařují jinak tanečně neaktivní regiony (pouze z dotací MKČR, neboť finanční prostředky z MHMP nelze využít pro činnost mimo území hlavního města), vyjíždějí pravidelně i do zahraničí, dávají příležitost mladým choreografům a především v nich nacházejí útočiště čerství absolventi uvedených škol, kteří mají možnost zůstat v taneční profesi a nevzdávat se jí.

Co pro členy souborů angažmá v těchto tělesech znamená, objasňuje **A. Schneider**: „Snažíme se podstatně zvýšit profesionální laťku ve všech významných ukazatelích tanečního žánru, aby tanečníci byli konečně chápáni jako svébytné vzdělané a kreativní osobnosti, které umí sebevědomě prezentovat výjimečnou kapacitu svého žánru a jeho důležitost pro mnoho významných aspektů současné pomalu degenerující společnosti – tělesnou kulturu a kondici, estetiku, etiku a životní styl.“



Bohemia Balet (Polovecké tance). Foto Serghei Gherciu.

Myslí sice především na své absolventy, ale jsou otevřeny i dalším zájemcům. Oba soubory zaměstnávají i zahraniční tanečníky, zájem z dalších českých škol však prý není. Přitom jsou spolupráci otevřeni.

„Práce v souboru je samozřejmě otevřena nejen absolventům Taneční konzervatoře hl. m. Prahy. Pokud se nám podaří získat potřebné finanční prostředky, rádi bychom umožnili pracovat v souboru absolventům všech tanečních konzervatoří v ČR,“ říká J. Slavický. A. Schneider k této problematice podotýká: „U neabsolventů TCP ale prakticky vždy narážíme na nedostatečné ekletické propojení klasiky s moderními tanečními technikami a také s celkovou intenzitou interpretační a inscenační praxe – tedy s celkovou nezkušeností.“

Soubor při škole však není jediným způsobem získávání praxe. Velmi osvědčeným principem je vytvoření podobné skupiny při divadle. Fungujícím modelem byl například NDT2 Jiřího Kyliána. Měl by to být soubor určený pro mladé tanečníky, věkově a časově omezený, z něž by se profilovali umělci do většího souboru. Takový koncept by byl jistě velmi užitečný, umožnil by jak praxi českým absolventům, tak získání zkušeností zahraničním tanečníkům, pro něž jsou české regiony přestupní stanicí.

O jeho vytvoření vážně uvažuje **Mario Radačovský**: *„Osobne by som rád vytvoril NdB2 ako takú predprípravku*

hlavného súboru NdB. Ide o to, že takto by bola potencionálne väčšia šanca zamestnať viac tanečníkov a hlavne by sa veľa naučili. Dôležitou súčasťou je tiež to, že menší súbor má aj svoj vlastný repertoár. To dáva možnosť nielen mladým choreografom tvoriť, pracovať a učiť sa v praxi, ale i mladým pedagógom. Celý koncept je komplexnejší a vlastne je to veľká možnosť pre veľa profesií v divadle.“

Potřeba existence „tanečního inkubátoru“, mostu mezi školou a divadelní praxí, je tedy neoddiskutovatelná z pohledu uměleckých šéfů i vedení konzervatoří. Především začíná být čím dál aktuálnější. Přínos takového souboru pro obor je nezpochybnitelný, většina z bývalých členů např. Bohemia Baletu dodnes výrazně působí na domácí scéně. Mnoha tanečníkům umožnily oba zmíněné soubory plynulý přechod od školy k divadlu, motivovaly tanečníky k profesnímu růstu a k výkonu svého povolání. To by měl být jeden z cílů české kulturní politiky – aby se studenti státem zřizovaných konzervatoří měli šanci uplatnit v angažmá z veřejného rozpočtu dotovaných divadelních souborů.

Autor: Lucie Hayashi



12. únor 2018

Rozhovor s Margaux Thomasovou: „Malý princ je teď pro mě důležitý titul.“

První baletní premiérou roku 2018 v libereckém Divadle F. X. Šaldy bude balet *Malý princ*. Autorkou libreta a choreografie je francouzská tanečnice a členka libereckého souboru Margaux Thomasová, která nám své první celovečerní dílo představila v následujícím rozhovoru.



Margaux Thomas. Foto archiv M.T.

Proč jste si vybrala literární předlohu Malého prince? Je to pro vás jako pro Francouzku důležité dílo?

K výběru tohoto díla jsem došla tak trochu náhodou. Hledala jsem téma, které bych Aleně Peškové navrhla, a volba *Malého prince* byla přirozená. Zájem mých blízkých mě posílil a utvrdil v tom, že *Malý princ* byl pro liberecké tanečníky vhodně zvolený. Doufám, že nikoho nezklamou.

Dílo Saint-Exupéryho znám od dětství a jeho filozofie mě vždy přitahovala. Malý princ má onu věčnost mýtů a příběhů, představuje svět, který mě fascinoval. Při výběru tohoto francouzského titulu nehrál roli šovinismus, zvláště když víme, že kniha poprvé vyšla ve Spojených státech amerických v angličtině a ve francouzštině. Francouzská veřejnost objevila Malého prince až později. Jednoduše řečeno: Malý princ je pro mě důležitý titul, zvláště teď, po celé té práci, kterou tvorba baletu vyžadovala.

Znáte nějaký balet inspirovaný tímto velkým dílem Saint-Exupéryho?

Malý princ je téma, které inspirovalo mnoho choreografů, jako je François Mauduit, Guillaume Côté, Arja Petersson nebo Dominic Wong. Obzvláště mě zaujal balet, který vytvořil holandský choreograf Didy Veldman pro Les Grands Ballets Canadiens de Montréal. Viděla jsem, že *Malého prince* má na svém repertoáru také Laterna magika.

Bohužel jsem ještě neměla čas tuto choreografii zhlédnout. Doufám, že to budu moci napravit!

Jaký pohybový slovník jste zvolila? Více klasický, nebo současný?

Nezůstala jsem u nějaké charakteristické estetiky klasické, nebo současné. Tanečníci v Liberci mají různé kvality, takže jsem chtěla využít talentu každého z nich. Choreografie je tak klasická, neoklasická a současná, podle planet, které Malý princ navštěvuje.

Pracujete pouze s baletním souborem Divadla F. X. Šaldy v Liberci, nebo i s dětskými tanečníky?

Rozhodla jsem se pracovat pouze s libereckým baletem. Nabízela se i možnost, že by Malého prince ztvárnil dětský tanečník, ale raději jsem pro tuto roli vybrala Mariku Hanouskovou.

Téma Malého prince je velmi poetické, plné nadpřirozených prvků. Jakou roli bude hrát ve vašem baletu scénografie?

Příběh *Malého prince* je poetický, kouzelný a jeho značná část je ponechána snům. Scénografii jsem zvolila velmi jednoduchou, dokonce minimalistickou. Žádné projekce ani velká výprava. Při své první celovečerní práci jsem se nechtěla rozptylovat. Kostýmy jsou jednoduché, ale pestré. Zvláště doufám, že kouzlo zapůsobí díky tanečníkům a hudbě Cyruse Meuranta, zkomponované pro tuto příležitost.

Je *Malý Princ* vaší první choreografií?

Už jsem měla možnost choreografovat během studia na taneční škole Roselly Hightower, kde studenti dostávají možnost prezentovat své práce během večera nazvaného *Carte Blanche*. Stejně tak jsem tvořila kratší díla nepřesahující deset minut a různá sóla. Ale *Malý princ* je mou první celovečerní choreografií. Jsem šťastná za důvěru Aleny Peškové i podporu mého partnera Macbetha Kaněry během tohoto obohacujícího dobrodružství.



Macbeth Kaněra a Margaux Thomas. Foto Lukáš Trojan.



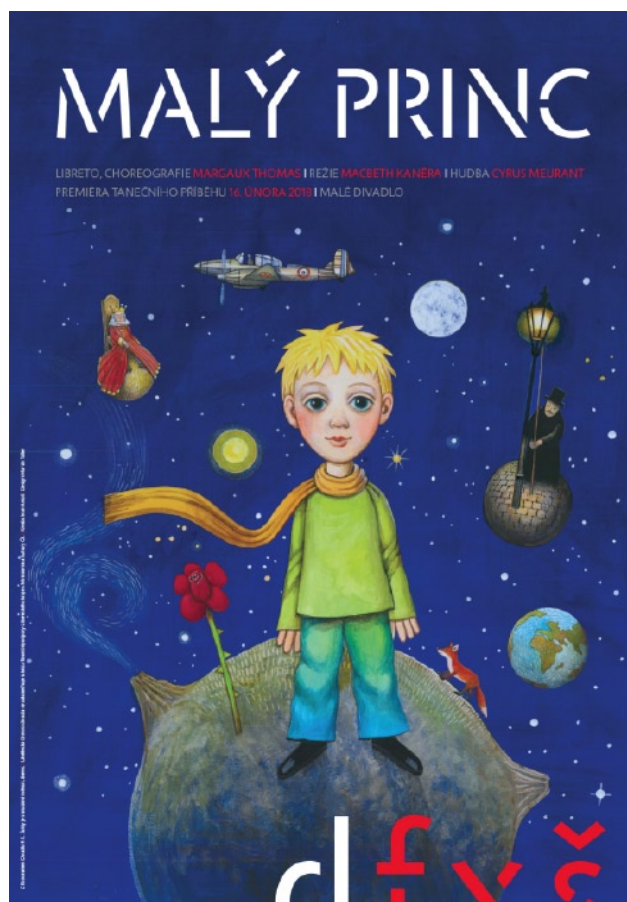
Jaká byla vaše profesionální dráha před tím, než jste nastoupila do libereckého angažmá?

Po dvou letech v Cannes Jeune Ballet jsem se připojila k Balletto di Roma, souboru s neoklasickým a současným repertoárem sídlícím v Římě. Pak jsem strávila rok v Paříži, kde jsem spolupracovala s několika choreografy na různých projektech. Jednu sezonu jsem tančila v ostravském baletu, kde se mi líbilo, a pak jsem získala angažmá v libereckém baletu.

Margaux Thomasová absolvovala v roce 2009 taneční konzervatoř v Cannes (klasický a současný tanec), první profesionální zkušenosti sbírala v souboru Cannes Young Ballet. Na jednu sezonu se stala členkou italského souboru Balletto di Roma. Poté se vrátila do rodné země. V Paříži spolupracovala s choreografy jako Nans Pierson, Fabio Crestale, Maggie Boogaart nebo Ghislain de Compreignac. V srpnu 2013 se zúčastnila kurzu Daniela Squira v Ostravě, který se zaměřoval na taneční styl Merceho Cunningham. Odtud už vedla krátká cesta do Národního divadla moravskoslezského, kde v sezoně 2013/2014 tančila v klasickém baletu *La Sylphide* (choreografii dle Augusta Bournonvilla upravila Karina Elver). V ostravském Národním divadle tančila také v Janáčkově *Po zarostlém chodníčku* v choreografii Jiřího Kyliána. Od září roku 2014 je členkou baletního souboru Divadla F. X. Šaldy.

Zdroj: www.saldovo-divadlo.cz/lide/detail/r/margaux-thomas

Autor: Natálie Nečasová



Malý princ. Autor Ivan Antoš.

14. únor 2018

Václav Reisinger – Doma není nikdo prorokem

Před 190 lety se v Praze narodil do široce rozvětvené taneční rodiny *Václav Reisinger* (14. 2. 1828 – 12. 1. 1893, někdy též psán Věnceslav, Wenzel, Václav Julius). Byl to význačný tanečník, baletní mistr, choreograf, libretista a herec. Pocházel z pěti sourozenců, z nichž sestry Dorothea a Marie také obuly baletní střevíce.

Z tanečníka choreografem

Italskou baletní školu získal ve 40. letech 20. století u tehdy v Praze pobývajcího **Paola Rainoldiho** (1784-1854). Reisinger začínal svoji taneční kariéru ve Stavovském divadle, kde v sezoně 1841/42 vystupoval v tehdy oblíbených představeních dětských souborů. Účinkoval zde jako „malý groteskní sólista“ v čísle *Nepraví Angličané*, v němž parodoval gymnastické výkony zahraničních umělců. Svým naturelem tíhnul v prvních letech spíše ke grotesce. Do roku 1850 působil v souboru převážně jako sborista. Teprve na přelomu let 1850–1851 dostal příležitost zatančit si v choreografiích baletního mistra Kilányiho (1819-1861) společně s hostující **Lucile Grahn** sólové romantické role Hilariona (*Giselle*), Diabolina (*Kateřina dcera banditova*), Phoeba (*Esmeralda*). Lucile Grahn, významná tanečnice romantické éry, se v Praze představila v roce 1850 v roli Giselle při příležitosti zvláštního gala na počest narozenin císaře Františka Josefa I.

V letech 1852–1860 Reisinger působil postupně na několika německých scénách. Sólistou a baletním mistrem dvorního divadla v Drážďanech se stal v sezoně 1853/54, v Hamburku pak v roce 1856 uvedl balet *Mephistophelles*. Období jeho působení na dalších scénách v Německu, například v Königsbergu, není doposud badatelsky dostatečně zpracováno a máme o něm k dispozici pouze kusé informace. Z působiště v Brémách, kde pracoval v sezoně 1859/60, se posléze vrátil do Prahy.

Během čtyřletého pražského působení (1860–1864) byl tanečníkem a baletním mistrem Stavovského divadla, později (1862–1864) současně s tím i nově otevřeného Prozatímního divadla. První práci, kterou se v roce 1860 předvedl pražskému publiku, bylo uvedení Daubervalova baletu *Marná opatrnost* v Novoměstském divadle.

Těžiště Reisingerovy práce v Praze spočívalo především v tvorbě tanečních vložek do operních i činoherních představení. Soudobá kritika se k jeho práci stavěla veskrze zdrženlivě až rozpačitě. Reisingerovy choreografie můžeme najít například v inscenacích *Markytánka*, *Saltarello*, *Nestejní snoubenci* (vše 1860), *Starý a nový svět* (1861), *Venkovský hejsek* (1861), *Únos vzduchem* (1862), *Polka před soudem* (1862), *Masopustní sen* (1863), *Honba na medvěda* (1863).

Berlín, Moskva, Praha

Od března 1864 působil v berlínském Woltersdorffsches Theater, a to až do konce sezony 1865/66. Poté pokračoval v angažmá v městském divadle v Lipsku (v letech 1866–1872) s krátkou odbočkou v Moskvě (v roce 1871), kde působil jakožto hostující choreograf a podílel se na přípravných pracích pro balet *Popelka aneb*



kouzelný střevíček. Jeho tehdejšímu hostování předcházela velkolepá reklama, dnes bychom řekli mediální kampaň, jež mimo jiné lákala na originální polku, při níž měl jeden z tanečníků hrát na rolničky na své hlavě stejný motiv jako orchestr. Je zde předpoklad, že tuto reklamu si Reisinger produkoval účelově sám.

Do Ruska se opět vrátil v roce 1873, aby se ujal pozice baletního mistra ve Velkém divadle v Moskvě. Byl také prvním choreografem baletu *Labutí jezero* na Čajkovského hudbu uvedeného ve světové premiéře 20. 2. 1877. Inscenace *Labutího jezera*, kterou v Rusku vytvořil pro Velké divadlo v Moskvě, se udržela na repertoáru po dobu sedmi let a dočkala se 30 repríz, zatímco jiná představení měla problém dosáhnout daleko skromnějších čísel. Během své ruské tvůrčí etapy života dále vytvořil balety *Kaščeje* (1873), *Stella* (1875), *Ariadna* (1875), *Babiččina svatba* (1878).

Krátce působil ve Victoria-Theater v Berlíně v letech 1880–1881. Z Německa se vrátil do Prahy v roce 1882 na žádost Družstva Národního divadla v Praze a stal se baletním mistrem Královského zemského českého prozatimního divadla a také prvním baletním mistrem Královského českého zemského divadla v Praze – Národního divadla. Jeho o 20 let mladší manželka, tanečnice **Emilie Kepplerová**, zároveň nastoupila jako sólistka. Pro slavnou balerínu **Virginii Zucchi** vytvořil Reisinger v roce 1882 balet *Lesní panna a cikán*, v němž sám tančil sólovou mužskou roli. V baletu provedeném tehdy ještě na scéně Nového českého divadla si další sólové role zatančila **Marie Zieglerová**, **Františka ze Schöpfungu** a Reisingerova žena – Emilie Kepplerová. *Divadelní listy* se uznale vyjádřily nejen o výkonech tanečníků, ale také o Reisingerově choreografii.

Více než pochvalně byl také hodnocen Reisingerův přínos k operním inscenacím. Již na jevišti nové budovy Národního divadla nastudoval tance do přibližně 20 oper, operet a činoher. Podle dobového tisku uměl Reisinger začlenit baletní scény funkčně do děje. Po otevření Národního divadla byl prvním jeho větším počinem balet *Hašíš* na hudbu Karla Kovařovice. Reisingerovo libreto bylo upravenou verzí Gautierova libreta baletu *La Péri*. Právě skutečnost, že Reisinger vybral jako téma svého prvního baletu uvedeného v Národním divadle orientální motiv, se stala trnem v oku řadě vlastenecky smýšlejících Čechů a popudila i řadu žurnalistů. *Divadelní listy* tuto inscenaci hodnotily slovy: „*Tak nejapně aranžovaný tanec, jako je štouchání mandolínou do sedícího turka, nelze spatřit dozajista nikde na světě.*“

Neshody v Národním divadle

Velkou událostí letní sezony 1883 byl Reisingerem nastudovaný jednoaktový komický balet *Lesní zátiší*, ve kterém tančil mladý **Augustin Berger** jako sólista. (Do té doby tančily mužské role převážně ženy převlečené do mužských kostýmů.)

Reisinger bojoval s problémy uvnitř Národního divadla. Dochovalo se několik dopisů z roku 1883 a 1884 adresovaných tehdejšímu řediteli ND, ve kterých opakovaně poukazoval na prezíravé jednání členů opery vůči němu jakožto baletnímu mistrovi a problematické postavení baletu v ND vůbec. Reisingerovi vadila zejména naprosto nesystematická organizace operních zkoušek, kdy operní režiséři s ním a potažmo s celým baletem jednali jako s kusem hadru. Stěžoval si na nahodilost při zkouškách, režijní stránka podle jeho názoru vznikala živelně a často byl nucen stavět tance na náhlý režijní popud ze dne na den, což se logicky muselo podepsat na výsledné kvalitě. V dopisech doslovně zaznívá: „*Za takovýchto poměrů by ani Taglioni nic pořádného nevytvořil.*“ Tyto problémy navíc mohly být živeny i záští

Marie Hentzové, po které převzal choreografii tanečních vložek v operách. Tyto dlouhodobé neshody vyvrcholily po nepovedené premiéře činohry *Umrličí hlava*, jejíž autoři (režisér František Kolár a J. J. Kolár) svalovali vinu za neúspěch na baletní stránku představení v závěrečné části inscenace. Po velmi vyhoceném střetu Reisinger opustil divadlo a již se do něj nikdy nevrátil.

Ředitelem cirkusu

S manželkou poté odcestovali do Ruska, kde v letech 1884–1886 Reisinger působil jako ředitel a choreograf cirkusu Solomonskij v Moskvě, následně se ucházel v roce 1887 o post v Berlínské státní opeře. Za závěr jeho kariéry pak můžeme považovat ředitelování cirkusu Renzova, pro který zároveň vytvořil řadu tanečních čísel, pantomim a efektních podívaných, např. pantomima *Ein Weihnachtsmärchen* (Darmstadt 1892), dále výpravný balet *Hans im Schlaraffenland* (Berlín 1893). Václav Reisinger zemřel ve Vídni 12. 1. 1893.

Reisingera můžeme řadit mezi nejvýznamnější tanečníky a choreografy, kteří během 19. století vyrostli v českém prostředí. Pobyt v Čechách střídal po celý život s činností v zahraničí, nejčastěji na německých scénách. Jeho choreografická tvorba odráží situaci postromantického baletu s hledáním nového repertoáru i tanečního stylu. Václav Reisinger stál u významných baletních počínů nového Národního divadla v Praze a byl také autorem prvního tam uvedeného baletu *Hašiš*, který se dočkal celkem pěti repríz. Jeho osoba také dokumentuje stav dobového baletu. Zároveň dokládá minimální souvislost tehdejší tematiky baletu s českým vlasteneckým programem. Pro českou uměleckou scénu je zcela příznačné, že o V. Reisingerovi se až do poloviny 20. století vědělo více v zahraničí než u nás.

Zdroje:

Online

<http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&d-k=Umelec.aspx&ju=3378&sz=0&abc=R&pn=356affcc-f301-3000-85ff-c11223344aaa>

<https://operaplus.cz/pocatky-ceskeho-baletu/>

http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Reisinger,_V%C3%A1clav

[http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Reisinger,_V%C3%A1clav_\(Tanec\)](http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Reisinger,_V%C3%A1clav_(Tanec))

http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=605

<https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/jak-se-v-cesku-baletilo-z-prozatimniho-do-narodniho.html>

<https://operaplus.cz/pocatky-ceskeho-baletu/>

Literatura

Historické studium tance v českém prostředí: sborník prací z konference katedry tance HAMU konané u příležitosti životního jubilea prof. Boženy Brodské, Praha, 4. 11. 2002. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, katedra tance, 2003. ISBN 8073310031.

Český taneční slovník. Tanec, balet, pantomima, ed. J. Holeňová, Praha: Divadelní ústav 2001, s. 276–277.

Autor: Ladislav Beneš



Václav Reisinger.
Zdroj archiv ND.



16. únor 2018

Beneath a Falling Sky: Živelný tanec v osnovách finského minimalismu

Ostravský Cooltour zahájil nový kalendářní rok představením finského choreografa **Jarrko Mandelina**, který spojil síly s tanečnicí ze Salcburské akademie experimentálního tance (SEAD). Výsledkem jejich spolupráce je odvážná, organická, syrová a zároveň oku lahodící choreografie ***Beneath a Falling Sky***, která nestaví na pevné dějové lince, přesto diváka provede řadou obrazů a měnících se vztahů mezi interprety.

Kromě specifického pohybového jazyka založeného především na partnerské práci, přirozené fyziognomii těla a prvcích bojových umění se Mandelin opřel při tvorbě své choreografie o charakteristický styl finského režiséra **Aki Kaurismäkiho** – civilní, až minimalistická gesta, obličej neprozrazující emoce, dlouhé pohledy skrývající drama hluboko pod povrchem. Může se zdát, že Mandelinův výbušný styl a Kaurismäkiho minimalismus nejdou dohromady, opak je však pravdou. Právě ony lakonické, až posmutnělé momenty rozbíjejí dynamické akce, duety připomínající boj, riskantní pády a výboje energie.

Risk je slovo, které zřejmě nejvíce vystihuje Mandelinův choreografický jazyk.



Falling sky (Felix Urbina Alejandre, Tina Fores-Hitt, Tilly Sordat, Máté Horváth, Luca Kancsó, Ruby Frances Jones). Foto Petr Kiška.

Není to však risk jen v očích diváka? Zdá se totiž, že čtveřice tanečnic a dva tanečníci různých tělesných konstitucí a osobitých pohybových kvalit mají i přes nebezpečně působící scény vše perfektně pod kontrolou. Jejich soustředění je vyladěné na sto procent a mohou si tak pohrávat s faktorem náhody. Již v úvodní scéně se v kruhu z bílých židlí odehrává duet-boj, jakési vzájemné přetahování a zároveň bránění si v pohybu. Když se ze tmy vynoří další tanečníci, usednou a chvíli se jen soustředěně dívají jeden na druhého. Klidný moment je narušen pádem jednoho z tanečníků, zatímco ostatní se ho snaží zachytit a vrátit zpět do vzpřímeného sedu. Takto se „zachraňují“ navzájem, rychle si mění místa, hmota jejich těl se organicky přesunuje, až konečně dojde k pádu bez záchrany. Od té chvíle už se rozvíjí sled sól a duetů, v nichž každý z tanečníků předvádí technicky skvělé a osobitě jinak zabarvené taneční miniatury.

Nezáleží na tom, zda tančí muž či žena, hranice mezi pohlavími se tu totiž v pohybu stírá. Tanečnice se pouštějí do odvážných *up-side-down* a akrobatických prvků, tanečníci zase dokážou své pohyby zjemnit natolik, že se blíží ženské pohybové kvalitě. V každém případě vidíme maximální nasazení, přítomnost v okamžiku.



Falling sky (Máté Horváth a Tilly Sordat v popředí, Felix Urbina Alejandre, Ruby Frances Jones). Foto Petr Kiška.



Falling sky (Felix Urbina Alejandre, Tina Fores-Hitt, Máté Horváth, Luca Kancsó, Ruby Frances Jones). Foto Petr Kiška.

A také samozřejmost a pravdivost v provádění i těch nejriskantnějších prvků, bez zaváhání, bez manýr, přehánění, bez zbytečných pohybů a (zdánlivě) i beze strachu. Právě to je na této choreografii fascinující.

Jakkoli jsou ale jednotlivé části *Beneath a Falling Sky* strhující, jako celek je představení dramaturgicky neukotvené. Dochází k proměně vztahů mezi tanečníky, sóla a skupinové pasáže jsou vyvážené, ale po velmi efektním a silném začátku intenzita postupně oslabuje. Choreografie jako celek negraduje a závěr už jen jaksi vyplyne. Mandelin se nesnažil o příběh s jasným dějem, šlo mu spíše o sled výstupů. I tak ovšem mohl dát produkci jasnější strukturu.

Každopádně představení *Beneath a Falling Sky* vypovídá o fyzické a výrazové připravenosti mladých tanečníků, kteří jsou pohybově suverénní a ani při náročných pasážích na nich není znát nejistota. Působí naprosto profesionálně a na jevišti odevzdávají vše. Mohou tak být inspirací pro tanečníky nejen v Ostravě.

Psáno z představení 1. února 2018 v kulturním centru Cooltour, Ostrava.

Beneath a Falling Sky

Choreografie: Jarkko Mandelin

Asistent: Anni Koskinen

Produkce: Salcburská experimentální akademie tance (SEAD)

Hudba: Janne Hast (z produkce finské taneční společnosti Kinetic Orchestra, skladby *Hra pro tři a Zvířata*)

Premiéra: 9. prosince 2017

Autor: Tereza Cigánková

18. únor 2018

Everywhen – Rukojmí s mořskou nemocí

Nausea. Příšerný pocit, jako když jsem se coby malá holka točila na řetízkovém kolotoči. Žaludek mám, když sedím na premiéře **Everywhen** v divadle Alfred ve dvoře, v krku podobně jako při dlouhé jízdě autem na sedadle spolujezdce. Sedím v hledišti a snažím se zvládnout kinetózu. Jak mám vědomě přesvědčit své tělo o tom, že podlehlou pouhé naražčené iluzi?

Repetitivní točení se v kruhu. Dlouhovlasá tanečnice (**Soňa Ferienčíková**) uzavírá na jevišti jeden kruh za druhým. Kolová sukně po kotníky se otáčí s ní, jako spirála na vodní hladině. Bosé nohy krokují baletizol. A cyklický pohyb podporuje dojem divně vychýleného řádu také v projekci 3D animace (jejíž autorkou je **Mária Júdová**). Moje tělo je zasažené nějakou neexistující tlakovou vlnou a falešně vnímá, že se točí s sebou – jako neviditelný stín tanečnice. Důkladně nadechuji a vydechuji. Další repeticce.

Inscenátoři by to možná považovali za úspěch. Jejich kus se mě fyzicky dotýká. Ve vnitřním uchu. Zavrtává se až do hloubky mého břicha. Střídavě zavírám a otevírám oči. Zacpávám si uši s tím, jak nesnesitelně rostou decibely, a zkouším je



Everywhen (Soňa Ferienčíková). Foto Vojtěch Brtnický.



odkrývat, když se domnívám, že decibely klesají. Zase repetice. A čas běží, zoufale pomalu. Chce se mi křičet, protože se cítím v pasti, uprostřed řady, v temném hledišti, mezi diváky; a je to k nevydržení.

Zvedám hlavu. Vnímám kontrast mezi meditativním dervišským tancem, vizuální agresivitou animace promítnuté na tři bílé stěny a zvukovým arogantním atakem (hudba od **Alexandry Timpau**). Před očima diváků se v rychlém sledu střídají obrazy – od idylky mateřské lásky přes hajlující děti po vojáky, od abstrakce po předimenzované kosti, jež sugerují pohled pod kůži, pod maso a pod svaly lidského těla. Zase opakování, obrazy se vrací, zpomalují, zrychlují; a znovu. Technologie ale nakonec nabízí vlastně jen ilustraci ke klíčovému tématu, kterým je opakování historie, nebezpečné ideologie a jejich propsání do těl dalších generací skoro jako DNA (jak to stojí v upoutávce k představení). Obrazy se opakují. „Další reprízu už jednou promítnutých obrazů nevydržím,“ říkám si; a zase zavírám oči, dlaněmi opět přikrývám boltce.

Netrvá to ani tři čtvrtě hodiny (dnes „celovečerní“ program). A zdá se, že to, co se děje na scéně, by se mělo brát smrtelně vážně. Přitom je to jen hříčka. Nafouknutá bublina. Jen hra na dílo, které se tváří, jako by se seriózně vyjadřovalo k důležitým tématům dějin i současnosti a podávalo si temné aspekty lidské povahy. Je to ale nakonec jen snůška kliše – pohybem kolem vlastní osy počínaje, manipulativním závěrem, který si musí vytleskat sami diváci, konče.

Je to nepříjemný zážitek, bez předchozího varování, přitom na vlastní nebezpečí. Zážitek, co naštve. Ano, vyvede vás možná z konceptu (snad nejen v případě, že trpíte nauseou). Ale není to hloubkou výpovědi, dechberoucí vtělenou myšlenkou, tanečním výkonem (při vší úctě k obsesivnímu otáčení). Spíš jen příliš brutální, o to brutálnější v malém prostoru Alfreda ve dvoře, a příliš fyzickou vizuální atrakcí. I živé tělo se nakonec stane jen dekorem, degradovanou balerínkou uzavřenou



Everywhen (Soňa Ferienčíková). Foto Vojtěch Brtnický.



Everywhen (Soňa Ferienčíková). Foto Vojtěch Brtnický.

v hrací skříňce, v níž se míhají obrazy. Dekorem méně důležitým než flák dortu na ozdobném talířku, co se zrovna otáčí v projekci před diváky – kteří si (tedy alespoň v mém případě) v tu chvíli připadají jako rukojmí bez stockholmského syndromu.

Psáno z druhé premiéry 13. února 2018 v divadle Alfred ve dvoře.

Everywhen

Tanec, koncept: Soňa Ferienčíková

Vizuál, koncept: Mária Júdová

Hudba, koncept: Alexandra Timpau

Světla, technická spolupráce: Ints Plavnieks

Pohybová spolupráce: Martina Hajdyla Lacová

Technická podpora: Andrej Boleslavský, Constantine Nisidis, Sara Pinheiro, Matěj Šenkyřík

Kostýmní spolupráce: Daniela Danielis

Produkce: BOD.Y o.z.

Premiéra: 12. února 2018

Autor: Jana Bohutínská



20. únor 2018

Tanečnice Anni Koskinen: „Schopnost být s lidmi, propojit se s nimi, je pro mě nesmírně důležitá.“

Finská tanečnice Anni Koskinen je v současné době členkou souboru Kinetic Orchestra. Jezdí po světě nejen jako účinkující, ale rovněž vede workshopy s choreografem Jarrko Mandelinem. Zaměřují se techniku partnerského tance, techniku *floorwork*, kontaktní improvizaci a repertoár Kinetic Orchestra. Počátkem února uspořádali víkendový seminář také v ostravském Cooltoursu. Na tanečním sále se sešli profesionální i amatérští tanečníci a energie na obou stranách přímo rezonovala. Anni a Jarrko přišli s vynalézavým a dynamickým přístupem k *partneringu*, účastníci workshopu se zase řádně zapotili při získávání nových dovedností. Položila jsem Anni několik otázek týkajících se jejích tanečních aktivit, světlých i stinných stránek života tanečníků ve Finsku a také jejích zážitků z výuky tance.



Anni Koskinen. Foto soukr. archiv A.K.

Jste členkou souboru Kinetic Orchestra – jaké to je pro tanečnici zabývat se tak fyzicky náročným repertoárem, který z velké části čerpá z bojových umění? Vyhovoval vám tento styl pohybu hned od začátku, nebo jste si k němu musela najít cestu?

Když jsem přišla do souboru, partnerský tanec vycházel z klasického tance. Šlo o mnoho velkých zvedáček, ve kterých tanečnice musely s určitou lehkostí nést své tělo. Mám klasický baletní základ, ale není to má nejsilnější stránka – vyšla jsem spíše z prostředí současného tance a také z poznatků z vysoké školy. Proto jsem si pokládala spoustu otázek na téma ženskosti a ženského projevu. A v jistém bodě mi připadalo nepochopitelné, že se jako žena snadno stávám předmětem, kterým má muž/taneční partner hýbat, a mým úkolem je být lehoučká a nechat se jím podporovat. Takže jsem Jarrkovi navrhla, abychom zkusili vyrovnanější a hravější způsob partnerského tance, abychom byli oba aktivní, zároveň se vedli i následovali. Pomalu jsme nacházeli nové cesty – skrze hry, neustálou výměnu



Anni Koskinen. Foto soukr. archiv A.K.

rolí, hravost i dětinskost. Pro mě to začalo být mnohem zajímavější, protože jsem dokázala střídat jemnost se syrovostí, hrát si s různými polohami. To, co děláme a jak přemýšlíme a trénujeme ve studiu, přeneseme i na jeviště. Včetně způsobu zobrazování ženského a mužského těla.

Mohla byste prozradit nějaké podrobnosti o vaší taneční průpravě?

Nejdříve byl tanec samozřejmě mým koníčkem. Začala jsem současným tancem, baletem, jazzem, tedy tradičními styly. V šestnácti letech už jsem studovala na konzervatoři obor současný tanec, a později jsem se přihlásila na ka-

tedru tance Univerzity umění v Helsinkách, kde jsem získala bakalářský titul. Na téže škole právě dokončuji magisterský program.

S bojovým uměním jsem se setkala, až když jsem začala pracovat s Jarrkem. Začala jsem také s kontaktní improvizací, kterou, mimo jiné taneční aktivity, dělám stále.

Je náročné dělat ve Finsku současný tanec? Cítíte dostatek podpory, nebo je to občas boj?

Ve Finsku nemáme moc souborů, takže hodně umělců v tomto oboru je na volné noze. Je to složité, protože často netušíte, co vás v budoucnu čeká. Získat fi-



nanční podporu není ze začátku snadné. Někdy to trvá roky, než dostanete nějaké peníze, protože nemusíte být hned úspěšní. Žádáte tedy poprvé (podruhé nebo popáté), takže svým způsobem žijete v neustálé nejistotě. Také trpíme nedostatkem finančně dostupných zkušebních prostor. V Helsinkách je nájem poměrně drahý. S Jarrkem teď prostor na zkoušky máme, což je obrovská pomoc!

Co vám jako tanečníci přináší umění partnerského tance? Cítíte, že rozvíjí dovednosti, které byste jinak postrádala?

Opravdu mě zajímají různé způsoby práce s kontaktem, včetně partnerského tance, kontaktní improvizace, bojových umění a všechny různé přístupy. Pro mě je partnerský tanec o hraní si, upřímném bytí v dané situaci, otevřenosti, naslouchání a zároveň schopnosti se rozhodovat. Je to také o vyvažování různých způsobů akce a reakce. Pokud

se musíte vyrovnávat s neustálými změnami, nikdy nevznikne jen jedna forma či estetika. Partnerská práce mi dala jakési uvědomění o prostoru, těle i vztazích mezi lidmi. Pomáhá mi to, když chci „přečíst“ nějakého člověka, skupinu, kterou učíme, nebo soubor, s nímž pracujeme. Takže schopnost být s lidmi, propojit se s nimi, je pro mě nesmírně důležitá. S Jarrkem se vždy snažíme přijít s něčím novým. Někdy učíme jasně daný materiál, někdy si víc hrajeme, jindy improvizujeme v rámci určitého zadání, ale hra je přítomna vždy.

Se souborem hodně cestujete. V čem vidíte největší pozitiva výjezdů na turné a v čem negativa?

Když se souborem vyjíždíte, spousta si toho uvědomíte. Například pokud pracujete převážně v hlavním městě, snadno zapomenete na všechna ta malá městečka, na zbytek země. Jaký vztah k umění mají lidé tam? Zvláště ve Finsku, které je rozlehlé, ale žije v něm jen



Anni Koskinen.

Foto soukr. archiv A.K.



málo obyvatel, se umění koncentruje do metropole. Takže při vystupování v jiných městech nemůžete nic očekávat, což je pro mne důležité a zároveň i podnětné.

Při cestách do zahraničí je velkým plusem poznání nových kultur, lidí, prostředí, přístupů. Když vyjíždíme do země, kterou neznám, nemám ponětí o tamní kultuře a tradicích, ptám se sama sebe: „Má naše představení vůbec nějaký ohlas, a pokud ano, tak jaký?“ Když vystupujete na místě, kde vás ani vaši práci nikdo nezná, a dokonce toho moc neví ani o vašem oboru, nebo když neznáte kontext a tradice dané země, může to být zároveň výhoda i velká nevýhoda.

Učíte workshopy na mnoha různých místech, pro mnoho lidí. Pozorujete nějakou proměnu, kterou účastníci projdou od chvíle, kdy přijdou do studia, do chvíle, kdy odcházejí? Je to pokaždé jiné, nebo se dá vysledovat něco společného všem?

Pokaždé je to jiné. Záleží, jestli se jedná o amatéry, profesionály, nebo různorodou skupinku lidí s odlišnou průpravou; také to záleží na tom, co děláme – jestli si víc hrajeme, máme jasně daný materiál nebo improvizujeme. Pokud pracujete s lidmi, kteří se navzájem neznají, musíte nejprve vytvořit důvěru. Když si začínáme hrát, občas cítím ze strany účastníků pochyby nebo i strach. Takže pro mne je velmi inspirující a podstatné, abych se snažila najít správný přístup pro danou situaci. Zda je lepší jít k člověku blíž, zabývat se detaily, nebo to zkusit jinak, dát lidem prostor, aby prozkoumali věci individuálně. S důvěrou je i vzájemný dotyk snazší.

Také ráda stavím lidi před výzvy, takže se nezaseknou na tom, co už sami vědí. Tím, že pracují a zkoumají spolu s tanečním partnerem, je pro ně jednodušší opustit myšlenku, že věci se vždy dějí stejně.

Tanečnice **Anni Koskinen** žije a pracuje v Helsinkách. Mezi její nedávné projekty patří spolupráce s domácími i zahraničními choreografy, kteří působí ve Finsku i ve světě. Od roku 2012 je členkou Kinetic Orchestra, helsinského souboru současného tance. Od té doby tančila v řadě představení tohoto souboru, např. *Wolfpack*, *Storms in a Water Glass*, *Rohkeat* a *Animals* a spolu s Jarrko Mandelinem učila jak ve Finsku, tak v zahraničí. V současné době zároveň dokončuje magisterské studium oboru Dance and Performance na University of Arts v Helsinkách.

Autor: Tereza Cigánková



22. únor 2018

Křížová cesta Milana Sládka

Narozen 23. 2. 1938 ve Streženicích na Slovensku, patří tento mezinárodně proslulý mim k posledním aktivně tvořícím představitelům významné pantomimické generace, která se v šedesátých letech prosadila na domácím a světovém fóru. Přestože se Milan Sládek i přes svůj úctyhodný věk dosud pohybuje takřka po celém světě a příležitostně zajíždí také do Čech, je dobré připomenout zejména mladší generaci jeho životní anabázi. Profesionální start zahájil koncem padesátých let v Praze a kontakt s českým prostředím dodnes neztratil. Jeho nesnadná tvůrčí cesta k prvořadému mistrovství v oboru prošla několika etapami podmíněnými jak umělecky, tak historickými událostmi neklidného 20. století.

Praha, Bratislava, Essen a svět

Po amatérských začátcích a studiu na VŠMU v Bratislavě přešel M. Sládek kolem roku 1958 do herecké školy **Emila Františka Buriana** v divadle D 34 v Praze. Zde našel okruh spřízněných duší, do něhož patřil zejména mim-tanečník a herec **Eduard Žlábek** a choreografka **Nina Jirsíková**, která spolu s Burianem držela nad pokusy obou mladých umělců o moderní pantomimu ochrannou ruku. Při divadle vznikající pantomimický soubor působil současně s pantomimou Ladislava Fialky při Divadle Na zábradlí, Sládek a Žlábek však současně účinkovali v malých rolích D 34 včetně legendární *Lidové suity*. Zde také uvedli samostatně v letech 1960 a 1961 dvě celovečerní pantomimické premiéry. První, nazvaná *Boule*, představovala s básnickou nadsázkou a lehce satirickými rysy současný život a lidské

*Milan Sládek. Foto archiv
Ladislavy Petiškové.*



typy na motivy příběhu *Výlet pana Broučka do Měsíce*, žánrově se pohybovala na úrovni němé jazzové komedie díky zhudebnění Aloise Paloučka. Druhá, *Deburau*, exploatovala známý námět, ovlivněna knihou Františka Kožíka *Největší z pierotů* a filmem *Děti ráje* Marcela Carné s Jean-Louis Barrautem v hlavní roli, v originální interpretaci. Po Burianově smrti (1959) však nové vedení, nyní již Divadla E. F. Buriana, postupně prosazovalo jiné představy o profilu svěřené scény, a proto se Sládek a Žlábek rozhodli po roce 1962 odejít do Bratislavy.

Přes počáteční provozní potíže se na Slovensku rychle prosadili, zejména ve spolupráci se studenty VŠMU na Malé scéně Národního divadla, kde se Sládek na čas stal uměleckým šéfem. Přestudovali s vynikajícími výsledky svá starší představení (*Hrča*, *Deburau*), v roce 1963 získali Cenu ministra kultury za experimentální tvorbu. Uvedli i další nová díla, z nichž vynikalo zejména nastudování středověkých her Pavla Kyrmežera *Komedie česká o bohatci Lazarovi* a *Komedie o Tobiášovi*. V roce 1965 získali za jejich originální pojetí významné mezinárodní ocenění na festivalu studentských divadel v Nancy. Jejich umělecký kredit rychle rostl. Až do roku 1968 byli zváni na četná umělecká turné do ciziny, po sovětské okupaci ČSSR však bylo jejich Bratislavské divadlo pantomimy jako jedno z prvních zrušeno.

Po krátké pouti Evropou zakotvili Sládek a Žlábek v Německu a v roce 1974 založili v Kolíně nad Rýnem Divadlo Kefka (Kefka znamená česky kartáček a stejně se jmenoval Sládkův hrdina z představení *Boule*).

Zde nastudoval Milan Sládek se souborem Compagnia šestnáct inscenací, které čeští diváci nesměli kvůli „železné oponě“ vidět, a od roku 1976 zde pořádal mezinárodní festival Gaukler, na který příležitostně zval i české umělce. Inscenoval díla rozličného charakteru – od poetických až po ostře satiricky laděné výpovědi (*Král Ubu*). Začal také vyučovat umění pantomimy na Folkwang Univesität der Künste v Essenu. Významné jsou i jeho zahraniční cesty, ze kterých výtěžil nejednu inspiraci: z pobytu v Americe mimickou vzpomínku na osud slavného místního rodáka, výtvarníka Warhola, pod názvem *Andy, Andy aj.* Ve své knize *Umenie okamihu* a v publikaci O. Panovové *Milan Sládek* je tato etapa Sládkovy umělecké pouti naštěstí podrobně rozpracována.



*Milan Sládek, Hadrář (1960).
Foto archiv Ladislavy Petiškové.*



Návrat domů, návrat do Německa

Po sametové revoluci v roce 1989 patřil k těm, kteří si rychle pospíšili s návratem do vlasti s úmyslem zůstat a tvořit doma. Po prezentaci svého nejnovějšího představení *Apokalyptika*, v němž zachytil počínající tendence k výtvarné abstrakci, a představení klasických pantomimických etud v představení *Sólo Milan Sládek* (oboje Bratislava a Praha 1990) se energicky pustil do uskutečňování svých velkorysých plánů v práci se studenty na VŠMU a v budování vlastní pantomimické scény. Někdejší budovu divadla Aréna na Petržalce otevřel v roce 1996 mezinárodním festivalem Kejklíř. Z tohoto období pochází několik významných inscenací, z nichž jsme *Figarovu svatbu* (1991), inscenovanou s použitím prvků japonského divadla *bunraku* a výpravných postupů asijského divadla, viděli v Praze alespoň díky moderním technologiím ze záznamu, stejně jako i pantomimický muzikál *Gran Pi-erot* z roku 1995 aj.

Opětovný pobyt v Německu po roce 2002 pak znamená ve Sládkově tvorbě další novou etapu. Jeho výsledky ukazují na vyzrálý postoj zkušeného Mistra, který se pouští do závažných experimentů a současně se snaží udržet uměleckou paměť

Milan Sládek (Křížová cesta). Foto archiv Ladislavy Petiškové.



Milan Sládek. Foto archiv
Ladislavy Petiškové.



oboru. Sem patří Sládkovo nastudování Mozartovy (nedokončené) pantomimy *Pantolon und Columbine* v harlekýnském stylu; zde uplatnil svůj smysl pro humor a do jisté míry inovoval tradiční prostředky. Jako přemýšlivý umělec žijící plně svou dobou se chtěl po svém vyjadřovat i ke stinným či vážným etickým a filozofickým problémům. Neváhal proto volit i tragická témata, v našich zeměpisných šířkách málokdy exploatovaná. Jak nasvědčují jeho poslední premiéry, dospěl k přesvědčení, že je možné mimicky postihnout i nejsložitější náměty. V nich uplatnil také svou výtvarnou a humanitní vzdělanost: celovečerní sólo *Křížová cesta* (2013) sleduje biblický příběh čtrnácti zastavení Ježíše Krista při cestě na Golgotu. Za doprovodu varhanní sklady **Marcela Dupré** v něm Sládek hrál všechny postavy včetně Ježíše, Panny Marie, Piláta Pontského, Josefa z Arimatie, biřiců i přihlížejícího lidu s úžasným smyslem pro jejich typologii a citová pohnutí. Důraz položil na čistě tělesný mimický výraz, jediným dekorativním prvkem zde byl mimův plášť, který mu pomáhal v plynulých proměnách postav a děje a se kterým zacházel s velkým mistrovstvím.

Ještě složitější strukturu maskované pantomimy s doprovodem chóru vytvořil ve svém nastudování Sofoklovy *Antigony* (2015), v níž poukázal na věčný konflikt morálky a moci na půdorysu antické tragédie. Sám hrál všechny hlavní postavy



pomocí celotělových masek, které si sám navrhl a do nichž jej vodiči oblékali. Kromě Milana Sládka v ní účinkovali německy mluvící herci a pohybově stylizovaní vodiči – studenti katedry pantomimy HAMU. S inscenací hostoval na pražském festivalu My Mime na letní scéně HAMU. O rok později se tento moudrý a stále duševně i tělesně svěží umělec zúčastnil oborové mezinárodní konference, kterou pořádal Mime Club v Divadelním ústavu v Praze za účasti umělců z Německa, Polska a Francie. Její účastníky překvapil zasvěcenou přednáškou o mimických prvcích rozličných forem asijského tanečně dramatického divadla. Ani osmdesáté narozeniny nezastavily Mistrův rozlet a víru v možnosti oboru, kterému zasvětil celý svůj život. V letošním „osmičkovém“ roce studuje v Bratislavě svůj nový opus – tentokrát na zásadní námět moderních československých dějin: nová inscenace se bude jmenovat *Dubček*.

Ve svém repertoáru uchovává Sládek klasické pantomimické etudy i vlastní miniatury vytvořené v obdobném duchu s vědomím nutnosti udržet vlastní tradici oboru prostřednictvím svého technicky vytríbeného stylu. Postupem času rozšířil okruh námětů o četná, dramaticky stylizovaná vlastní čísla. Díky svému charakterizačnímu mistrovství na nich předvádí kvintesenci lidských povah a typů (*Jupiter, Zeus a Léda, Kain a Abel, Salome, Herodes*). Na druhou stranu se jako autor a současně interpret vyrovnává s nejrůznějšími podněty moderního světového umění. Tento přemýšlivý vztah k oboru doprovázený různými životními zkouškami mu dodnes umožňuje tlumočit nejrůznější obsahy a myšlenky, jež pokládá za důležité. V promýšlení podnětů velkých umělců minulé éry pantomimického umění měl vždy ctižádost vyrovnat se s jejich náročnými představami, ať už to byl Marcel Marceau nebo Barraultova vize tragického mimu. Pro rozvoj jeho vlastních výrazových prostředků byla nesmírně důležitá také stáž na předních japonských scénách a pobyt v Japonsku, zejména seznámení s klasickými formami *bunraku* nebo *kabuki*, jejichž prvky obohatily inscenační postupy jeho pantomim. Oceňoval i postupy *butó* v podání slavného tanečníka **Kazua Ohno**. Přesvědčen, že není zapotřebí hrát jen jedním stylem, dokáže zaujmout i bez kostýmu, přirozenou fyzickou hrou v civilním šatě, jestliže to téma hry vyžaduje.

Milan Sládek pantomimě a mimickému divadlu věří a chce prostřednictvím svých esteticky náročných představení oslovovat současného diváka. Tam, kde chce vyjádřit složitější dramatické situace, si pomáhá jako nadaný výtvarník (malíř a řezbář) kombinováním pantomimy s loutkami, černým divadlem, pohrává si s efekty výtvarných rekvizit či důmyslných kostýmů nebo vlastnoručně navrženými a vyrobenými maskami. Neustále promýšlí nové náměty a i dnes se na svých cestách soustavně seznamuje s nepřehledným množstvím indických a indonéských tanečně dramatických útvarů, jež dokáže s překvapivým zaujetím a přesností analyzovat. K jeho tvůrčímu profilu neodmyslitelně patří vedle velké vzdělanosti, pokory ve vztahu k umění a laskavosti vůči lidem také jeho místy až ironický smysl pro humor. Z pokladnice svých uměleckých zkušeností rád štědře rozdává, zejména mladým adeptům oboru. Svá významná umělecká a státní vyznamenání většinou vůbec nepřipomíná, spíše naopak. V civilním životě se zejména v posledních letech angažuje v četných humanitárních akcích ve prospěch mládeže.

K osmdesátinám Milanu Sládkovi srdečně gratulujeme a do dalších let přejeme hodně sil.

Autor: Ladislava Petišková

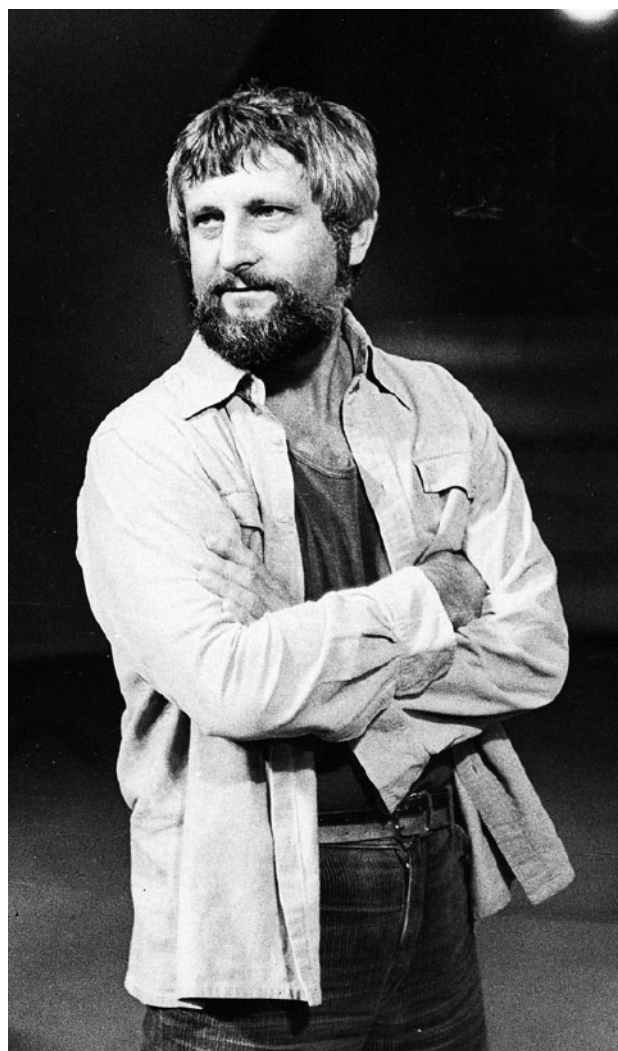
23. únor 2018

František Pokorný: „V chaosu může být i veselo.“

Renomovaný nekonvenční choreograf, režisér, dramaturg a scénárista František Pokorný slaví letos 23. února neuvěřitelné 85. narozeniny. Vystudoval pedagogickou fakultu UK a taneční katedru DAMU u profesora Jana Reimoserera. V roce 1979 byl na šestitýdenní stáži v USA u Marthy Graham, Alvina Aileyho a Merce Cunninghama. Se Skupinou moderního tance VUS, kterou založil, se zúčastnil jazzových festivalů v Praze, univerziády v Marseille a Athénách i bienále v Lublani. V roce 1961 pomáhal koncepčně obnovit měsíčník *Taneční listy*, v roce 1966 zorganizoval Festival pantomimy v Litvínově, kde se poprvé sešli mladí mimové Polívka, Turba, Hybner a řada dalších. Od 1968 byl choreografem divadla Semafor, v letech 1971–1993 působil ve funkci šéfa baletu v libereckém Divadle F. X. Šaldy, čtyři roky byl šéfem baletu Československé televize a vyučoval na alternativní větvi DAMU.

Je tvůrcem řady autorských představení pro baletní soubor Divadla F. X. Šaldy v Liberci (*Lidská komedie*, *Hledání čistého pramene*, *Raport o stavu tohoto světa*), při nichž spolupracoval s celou řadou výrazných hudebních skladatelů – Zdeňkem Lukášem, Lubošem Fišerem, Jaroslavem Krčkem, Petrem Ebenem či se Zdeňkem Šíkolou. V roce 1978 vytvořil choreografii *Druhého smyčcového kvartetu* Leoše Janáčka s Baletem Národního divadla. O dva roky později pro stejný soubor nastudoval balet Ilji Zeljenky *Hrdina* s Vlastimilem Harapesem v hlavní roli. František Pokorný založil světově proslulou pantomimickou skupinu Cvoci, která absolvovala celou řadu mezinárodních festivalů ve Florencii, Vancouveru, Londýně, Madridu aj. Nemohu zde vypsat všechny další režijní i choreografické spolupráce jubilanta s činohrou a operou, vždy se však jednalo o originální, promyšlený projekt umělce, který jde svou vlastní cestou. A to je přístup, který by měl být příkladem pro současné i budoucí generace choreografů.

S Františkem Pokorným jsme se dohodli na interview prostřednictvím e-mailu. Svého dobrého přítele a kolegu jsem oslovil:



František Pokorný, Foto soukr. archiv F.P.



Milý Františku, rád bych koncipoval článek o tvém výročí nejen oslavně, ale zejména z hlediska významu tvé umělecké činnosti pro naši choreografickou generaci. Z tohoto pohledu jsi naprosto jedinečný a výjimečný. Ve tvých životopisech jsem se dozvěděl zajímavé informace, které jsou známy jen málokomu.

Milý Dany,
otázky provokují vzpomínky a ty si často hraješ na schovávanou. Podlehl jsem této hře a pokusím se o to, aby se vzpomínky vynořily celé, slavnostně neoděné, spíše nahé. Život člověka se vyvíjí ve dvou základních dimenzích, v rodinné a v dimenzi makrosociální. Moje klidné a šťastné dětství v Telči posléze narušovaly společenské zvraty, okupace, politické konflikty, které byly někdy tak drastické, že bezpochyby ovlivnily můj vývoj a moje názorové směřování.

Můžeš být konkrétnější?

Návštěva gestapa, v době protektorátu, u nás v Telči. Později politický proces během mého studia na gymnáziu v Jihlavě, při němž byl zatčen a odsouzen náš třídní učitel. Jedinou jeho chybou bylo, že jako účastník olympiády 1936 v Německu srovnával své zážitky s rokem 1948.

To jsou pro studenta silné zážitky. Existovala nějaká nadějná vize?

Intelektuální oázou byla kavárna Slavie v Jihlavě blízko divadla a kontakty s místními umělci. Ten bohémský život kolem divadla jsme obdivovali. Horácké divadlo, které vzniklo tak trochu na povzbuzení české menšiny po německé okupaci, bylo v té době nejen divadlem činoherním, ale vznikla tu komorní opera a ještě komornější baletní soubor. Neuvěřitelné se stalo skutečností:



František Pokorný, Foto soukr. archiv F.P.

z gymnázia a okolí prolno mnoho studentů do provozu divadla jako hráči orchestrální, sboroví zpěváci a ti pohybově gramotnější do baletu. Tomu šéfoval Ferry Knop, spíše varietní typ umělce, ale nikoliv bez talentu. Byl obdivovatelem Ivo Váni Psoty a stalo se, že tento obdiv přenesl i na nás. Po brněnské premiéře baletní pohádky *Ječmínek*, která byla naším prvním setkáním s kvalitním baletním souborem, jsme se svým šéfem s respektem vstoupili do zákulisí. Stál tam noblesní pán, který nás vlídně poslouchal a posléze při odchodu bokem pronesl: „*Vyhověl jsem vrchnosti.*“ Teprve až v Praze jsem si dal do souvislostí, že Ivo Váňa Psota to neměl v době socialistického realismu lehké.

Nyní mi řekni něco o podmínkách tvého studia.

Maturita, povinné oblečení: svazácká košile, otázka co dál. Starší kamarád, který pracoval jako asistent na pedagogické fakultě a s nímž nás spojoval zájem o tanec, mě informoval, že se po válce zvažovala možnost reformy fakult Karlovy univerzity: zřídit katedry tělesné výchovy s výukou tance a možná i zřízení divadelních kateder. Ale reformátoři postupně zjistili, že za těmito návrhy je rok 1947. Byl jsem sice přijat do úzké skupiny, která se měla věnovat specializovanému studiu na těchto katedrách, ale časem se vše měnilo. Ministr obrany Čepička, zeť Klementa Gottwalda, přednostně prosadil katedry vojenské přípravy. Jeden den v týdnu se musel obětovat nesmyslnému cvičení v Motole za Prahou. Měsíc v roce jsme obětovali zápáckému drilu někde v kasárnách. Nebyl jsem sám, s flintou tam cvičilo mnoho dalších, později úspěšných umělců, třeba Vladimír Suchánek, Ladislav Smoljak, Zdeněk Svěrák a mnoho dalších výtvarníků, muzikantů, režisérů...

Jak jsi na pedagogické fakultě UK rozvíjel svou uměleckou činnost?

Psal se rok 1952, těžké období československého stalinismu, byl jsem přijat do Vysokoškolského uměleckého souboru (*dále VUS – pozn. red.*), vlajkové lodi pražských vysokoškoláků. Přípustným základem tanečního projevu byl lidový tanec. Ale ne jako inspirace, jak jsem to poznal v Divadle E. F. Buriana. Poválečné inscenace *Vojny* a *Lidové suity* mě uhranuly. Cenné mi bylo kamarádství s Jaroslavem Krčkem i Alenou Skálovou.

Od poloviny šedesátých let docházelo k politickému uvolnění. Jak jsi tuto atmosféru prožíval?

Jako opozice vůči oficiálnímu umění té doby, stranicky řízeného a cenzurovaného, se v kamenných divadlech spontánně, občas latentně, ale především odspoda, často amatérsky, v podobě tzv. malých divadelních forem, formovaly skupiny nadšenců hledajících nové tvarosloví k vyjádření svých životních pocitů.

Do děravé cenzury občas pronikly filmy Marty Graham, propašovaly se kopie *West Side Story*, viděl jsem Radokovu generálku *Otvírání studánek*, vzápětí zakázanou. Objevily se fragmentální informace o Bějartovi, návštěva amerického choreografa Cunninghama se skladatelem Cagem. Zkrátka, těch vlivů bylo více...

V rámci VUS vznikaly moje první pokusy o soudobý taneční výraz. Důležitá v tomto směru byla kamarádská komunikace s lidmi, kteří o něco později založili ve VUSu Spirituál kvintet. V oblasti jazzu to byl Karel Velebný, Laco Deczi, Martin Kratochvíl, Jan Hammer mladší, v oblasti hudby Luboš Fišer, Zdeněk Šíkola, Jaroslav Krček, Zdeněk Lukáš, v oblasti tance diskuse se spolužákem choreografem Vašutem, Lubošem Ogounem či Pavlem Šmokem, v oblasti pantomimy s Ladislavem Fialkou. V tomto kadlubu šedesátých let se formovalo moje přesvědčení, že současné téma



nemohou reflektovat zkamenělé názory socialistického realismu, ale je třeba hledat nové výrazové prostředky. Proto vznikl přirozený impuls k vytvoření Skupiny moderního tance v rámci VUS. Do konkurzu nové skupiny, která se zpočátku nazývala Jazzbalet VUS, se postupně hlásili i posluchači konzervatoře nebo talentovaní jedinci, třeba kuchařský učeň Jan Minařík – později sólista avantgardního německého tanečního souboru Piny Bausch, či Jiří Kylián, později ředitel NDT v Haagu, Míša Pavlin, Jan Klár, Vlastík Harapes a další. Zkoušeli jsme, hledali jsme a velmi živě spolu diskutovali.

V roce 1957 jsi začal studovat na taneční katedře u profesora Jana Reimosa. Pověz mi něco o atmosféře na HAMU.

Prorektor Reimoser byl konzervativně korektní. Semináře, často v podobě ostrých výměn názorů, byly užitečné; profesor zastával názory, které se kryly s tehdejší ideologickým směřováním. Moje snaha studovat choreografii narazila na skutečnost, že v té době nebyly ročníky choreografie otevřeny. Katedra tance, původně umístěna v paláci Kotva, se přestěhovala do Ledebourského palá-

ce. Tam byla katedra scénografie a tam také vznikla užitečná názorová komunikace s posluchači profesora Františka Trösterera. Spontánní besedy s kamarády scénografy, zejména výměny názorů se spolužákem z gymnázia Lubošem Hrůzou, mě často dobře nasměrovaly k odvážnějším názorům. Starší scénograf Karel Marx, navzdory svému jménu, s nímž zažil mnoho groteskních situací, svými uměleckými názory výrazně překračoval pravidla socialistického realismu. Radou a doporučením dalších přednášek velmi pomohl Milan Lukeš, s kterým jsem se dobře znal již v minulosti.

Protože jsem ročníkovým kolegou Jiřího Kyliána z konzervatoře, často jsem navštěvoval představení Skupiny moderního tance VUS, kterou jsi v roce 1961 založil a vedl. Účastnili jste se celé řady festivalů v Marseille, Athénách či Lublani.

V přelomových šedesátých letech se vazalové Sovětského svazu snažili v zahraničí reprezentovat nejen folklórem, ale i novými formami divadelního umění, zejména jazzem, moderním tancem, pantomimou, která byla s tancem i jazzem obtížně cenzurovatelná, protože



*Hra na moc,
Foto soukr.
archiv F.P.*

v ní chyběl text. Zážitky z mládí zanechaly své stopy a jednou z prvních choreografií byl pokus zobrazit, jak takový totalitní systém vzniká, hledat to bludiště moci. Zpočátku jsem to jednoduše nazval *Šplh*. Později s Petrem Weiglem a s hudbou Luboše Fišera jsme to natočili již jako *Bludiště moci*. Dostali jsme za to Grand prix d'Italia. Ale to již vznikala husákovská normalizace. Ty zájezdy do zahraničí tvořily moje choreografie, mezi kterými byly pantomimické *black outy* nebo hudební jazzová vystoupení. Přizval jsem ke spolupráci špičkové jazzové kapely Junior Trio Jana Hamra, SHQ Karla Velebného, Quintet Martina Kratochvíla apod.

Již předtím jsem se pokoušel o zpracování lidového tance, poučen E. F. Burianem. Miloval jsem jeho reinscenace z první republiky. Po mnoha letech se to zúročilo na festivalu v Košicích v podobě inscenace *Vojny*.

Proslavil ses jako nekonvenční choreograf hledající nová tvarosloví. Zejména tvé dvacetileté působení ve funkci šéfa libereckého baletu je toho důkazem. Pověz nám něco bližšího o tvých autorských baletech *Lidské komedii*, *Rožmberských obrázcích* či *Hledání čistého pramene*.

Název *Lidská komedie* jsem si půjčil od Balzaca. Byla to témata mně blízká. *Hra na lásku*, hudbu napsal kamarád Zdeněk Lukáš. Strnulé masky v monotónním drilu cvičí u baletní tyče, z tohoto nelidského mechanismu vystoupí On a Ona, odvíjí se hřejivý milostný vztah. Ozve se povel a vše se vrací do původního. *Hra na manželství*, v podstatě je to anatomie běžného manželství, s hudbou Zdenka Šikoly. Konečně *Hra na moc*, opět moje téma, v kterém jsem řešil zážitky z mládí. Šest mužů se postupně dere k vysněné moci. V okamžiku, kdy bezmocně leží na zemi, vysílá bojem, objeví se napůl blázen, napůl

psychopat, který čekal za rohem, aby se stal tím mocným.

V *Rožmberských obrázcích* jsme spolu s Jaroslavem Krčkem, v jeho hudební úpravě, odbočili do zámeckých archivů staré muziky. Spolupracoval jsem také se sbormistrem Milanem Uherkem a jeho Severáčkem, který zpíval na texty Ladislava Poštulky. A *Hledání čistého pramene*? *Vox clamantis* Petra Ebena, hledání člověčenství v poušti, tedy lidském chaosu, *Lidice* Václava Kučery, dále *Akustický chaos* (Jaroslav Krček), kdy člověk touží po tichu, pohodě, lidské okolí mu v tom zabrání, a nakonec optimistický Marián Varga, jazzové skotačení i na nafukovacích míčích. V chaosu může být i veselo.

V roce 1976 jsem již studoval choreografii na HAMU a navštívil jsem tvé představení *Raport o stavu tohoto světa*. Přiznám se, že jsem obdivoval tvou dramaturgickou odvahu takový titul za husákovského režimu inscenovat. Připomeň mně i našim čtenářům, jak jsi titul koncipoval a jak se ti podařilo ho prosadit do dramaturgického plánu divadla?

Raport o stavu tohoto světa? Měla to být reflexe, daná samotným názvem. Svět dokázal být i v těžkých dobách krásný, ale v mnoha směrech také nemocný. Byly to koláže na hudbu Šostakoviče, Prokofjeva a mnoha dalších, s pantomimickými mezivstupy, v kterých se s herecko-pantomimickými nadsázkami zobrazovaly nešvary všeho druhu. Patřila k nim i závěrečná metafora, v níž starý muž táhne za sebou, napříč jevištěm a s velkým rachotem, obrovské množství prázdných konzerv, plechovek a haraburdí všeho druhu. Tma. V jedné z kritik jsem třeba sklídl pochvalu, ale v závěrečné větě byla otázka: „*Pouze není jasné, jakou ideologickou pozici autor inscenace zastává.*“

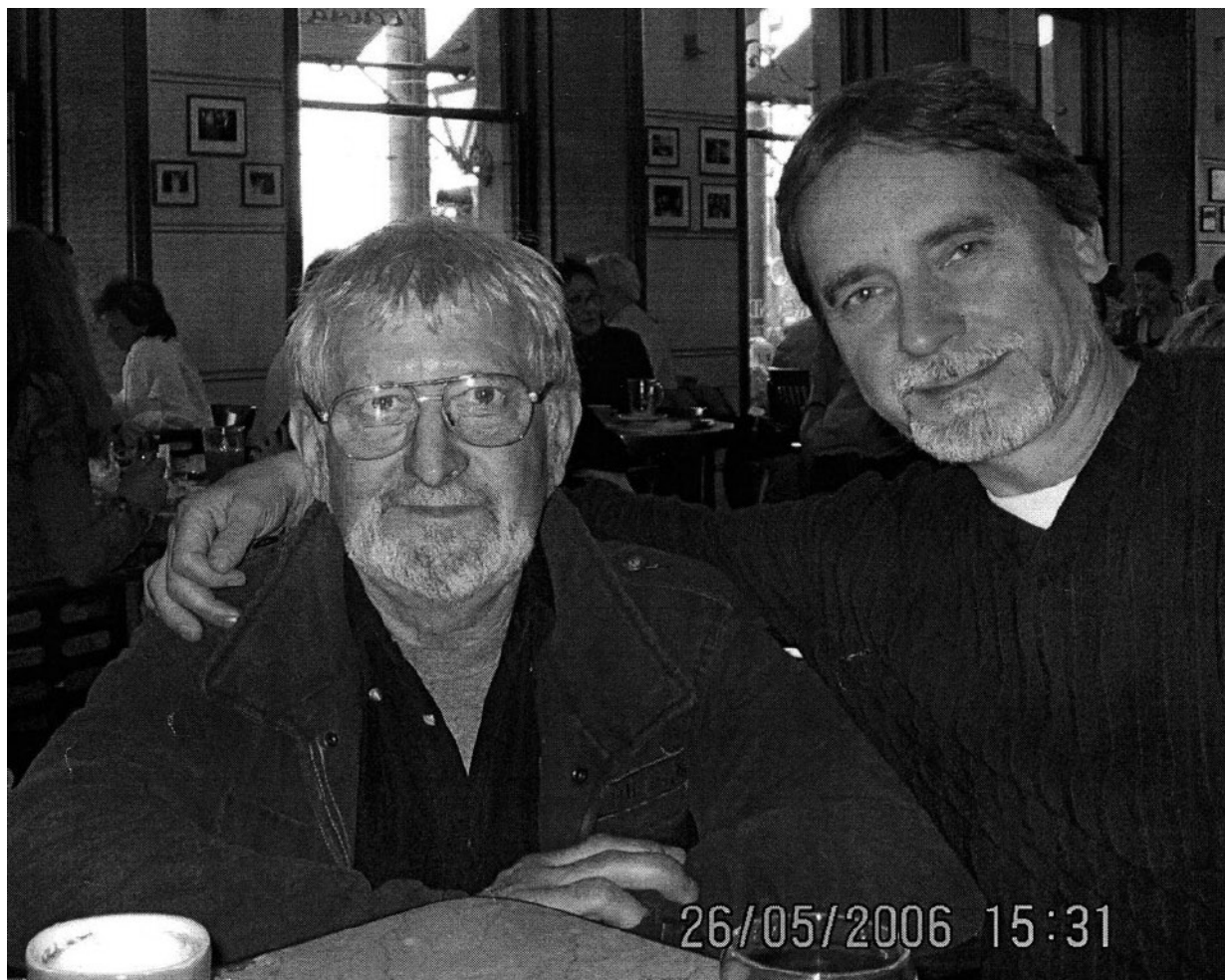


Scénáře, které jsem si na svá představení psal, jsem nepředkládal ke schválení. Byl jsem totiž nestraník.

Jak vzpomínáš na své hostování v Baletu ND? V roce 1978 jsi inscenoval Janáčkův *Druhý smyčcový kvartet* a v roce 1980 balet *Hrdina* hudebního skladatele Ilji Zeljenky, ve kterém jsem byl dokonce jedním z interpretů. Jak si vzpomínám, tak jsem se ve vidinách Vlastíka Harapese za ním s kolegy zjevoval a zase mizel... Co mi na toto téma povíš?

Janáčkův kvartet mi původně zakázal Josef Boháč, ale tehdejší ředitel Přemysl Kočí se ukázal statečnější a moudřejší a projekt prosadil. S velkou pokorou a úctou k Janáčkovu jsem se pokusil tlumočit Janáčkovu hudbu ve svém po-

jetí. Balet *Hrdina* se pokusil představit situaci člověka-hrdiny, který se snaží osvobodit lidstvo od područí diktátora a jeho pochopů. Jeho snaha není a nemůže být přímočará. Jeho zmnožené alter ego, možno říci boj svědomí se zbabělostí, mu jednou napovídá „vzdej to, jinak zahyneš.“ Po mnoha peripetiích se Hrdina pouští do závěrečného boje, zvítězí, ale zahyne. Betonová kobka puká, dovnitř prýští světlo svobody, Diktátor je překonán. Pikantní na celé věci bylo to, že před premiérou mi volal autor hudby Ilja Zeljenka se zprávou, že někdo prý objevil v závěru jeho skladby kryptogram, šest tympánů, pauza, osm tympánů. Tedy narážku na rok 1968. Odpřisáhnul, že to je náhoda, nic takového nezamýšlel. Nechali jsme to ležet. Dodneška nevím, jak se ten hudební cenzor jmenoval.



František Pokorný s Jiřím Kyliánem, Foto soukr. archiv F.P.

V roce 1979 jsi byl na stáži v USA u Marty Graham, Alvina Aileyho a Merce Cunningham. Jak na tento pobyt vzpomínáš?

V době normalizace malý zázrak. Pouze tuším, že byl vyhlášen konkurs na výměnu dvou uměleckých pracovníků mezi ČSSR a USA a na moje pražské představení *Třesk aneb doučovací hodi-na pro havarované* přišel někdo z americké ambasády. Možná i velvyslanec. V té době jsem režíroval i opery, balety a pracoval v oblasti muzikálu. Byl jsem pozván na americké velvyslanectví s nabídkou na výměnný zájezd v rámci kulturní dohody. Zajásal jsem. Dodnes na ten zážitek vzpomínám. Nejvíce mě dojala situace, kdy jsem navštívil studio Merce Cunningham, ten se na mě podíval a zeptal se, zda jsme se už někdy neviděli. Sdělil jsem mu, že to asi bylo během jeho zájezdu v Praze, kdy jsme se s Lubošem Ogounem vloudili na jeho zkoušky. Od Alvina Aileyho jsem na konci stáže dostal fotku s věnováním. Plný zážitků jsem omylem vystoupil z metra v Brooklynu. Obklopilo mě několik podezřelých mládenců a chtěli peníze. Když jsem jim ukázal fotku Alvina, rozestoupili se a doprovodili mě do *subway*. Byl velmi oblíben i mezi černými mladíky z Brooklynu. Martu Graham jsem bohužel nezažil. Mihla se pouze na invalidním vozíku a zkoušku vedla její asistentka.

Tvá divadelní činnost je velmi rozsáhlá od muzikálu, rockovou operu k činohře. Na jaký projekt vzpomínáš jako na jedinečný a neopakovatelný?

Operu *Strašný sen občana K.* Napsal ji Šostakovičův žák Michail Mejerovič. Trochu Zoščenko, trochu Kafka. Dílo mělo jet, na doporučení Svazu skladatelů, na festival české kultury do Paříže. Josef Boháč mě zřejmě neměl rád, jako ředitel Hudebního fondu opět negativně zasáhl. Nestydím se za svoji inscenaci *Raport o stavu tohoto světa*, podíl

na rockové opeře *Svatý Vojtěch*, grotesce *Třesk* i *Lidské komedii*, *Bludiště moci*, baletního přepisu Janáčkovy kvarteta, *Hrdiny...* a ještě by se toho našlo dost.

V roce 1973 jsi v Liberci založil světově proslulou pantomimickou skupinu Cvoci. Má tato skupina své pokračovatele?

Ta světovost bývá někdy relativní. Dvojici Horáček–Klepáč jsem potkal na Festivalu pantomimy v Litvínově, který jsem v roce 1966 založil ve snaze dát dohromady spoustu amatérských mimů. Ti doposud neměli žádnou společnou soutěžní platformu, na které by se posuzovaly jejich dovednosti a umělecké výsledky. Do prvního ročníku se přihlásila většina z nich, počínaje Boleslavem Polívkou, Ctiborem Turbou, Borisem Hybnerem, Josefem Platzem, Milou Horáčkem, Tondou Klepáčem a dalšími. Většina z nich se světově prosadila a z Československa se stala pantomimická velmoc. Klepáče a Horáčka jsem dosti kuriózně, ale s jasným dramaturgickým záměrem, přijal do angažmá v Liberci. Tam vzniklo první moje představení *Cvoci*, které nakonec dalo této dvojici, spolu s Monikou Horanovou, název. Další představení *Třesk* již vzniklo, po dohodě s Janem Schmidem, jako hostující představení v pražské Ypsilonce. Obě představení měla doma i v zahraničí mimořádný úspěch. U obou jsem byl autorem scénáře, režisérem i choreografem. Bohužel se dvojice Cvoků časem, podobně jako Turba–Hybner, rozešla.

Poslední dotaz se týká současnosti. Jaký máš názor na současný vývoj tanečního umění? Dá se říci, že se jedná o vývoj?

Taneční umění se technicky velmi a mnohostranně zdokonalilo. Často na úkor invenčního úsilí, které u nás bylo v dobách železné opony nesrovnatelně těžší. Často mám dojem, že díky bezproblémové



cirkulaci, dané nejen cestovními možnostmi, ale především vývojem elektronických systémů, vzniká často jakýsi druh technického eklekticismu, tedy snaha předvést co nejsložitější taneční kreace, ale bez myšlenky. Pokud vycházíme z teze, že umění reflektuje život ve všech jeho podobách a nuancích, potom mi často ta reflexe krásného, ale i velmi problémového života chybí. Jinými slovy, současný konzumní technokratismus jako by prosakoval, ne vždy, ale často, i do tanečního umění.

Milý Františku, přeji ti do dalších dní hodně zdraví a duševní pohody. Abys na chvíli zapomněl na technokratismus a vnímal krásu přirozeného života kolem sebe, která naše bytí obohacuje. Láska a krása existuje, jen asi získává jinou podobu.

Autor: Daniel Wiesner



Rožumberské obrázky, Foto soukr. archiv F.P.

25. únor 2018

Festival Cirkopolis – Svým klidem a jistotou fascinuje

V Praze se od 11. do 17. února 2018 odehrál pátý ročník festivalu Cirkopolis. Jedná se o festival zaměřený na nový cirkus s prolínáním tance, fyzického a vizuálního divadla. Každý rok organizátoři (Palác Akropolis a Cirqueon – centrum pro nový cirkus) sestavují program ze zahraničních i českých umělců, kteří ve své tvorbě s mezižánrovostí progresivně pracují. Festival doplňují workshopy se zahraničními umělci a diskuze po představeních.

Miettes

V rámci pátého ročníku festivalu se pražskému publiku představil performer **Rémi Luchez** se svým představením **Miettes**. Rémi Luchez je absolventem jedné z nejprestižnějších cirkusových univerzit CNAC (Centre National des Arts du Cirque) ve Francii a laureátem uznávané mezinárodní ceny Jeunes Talents Cirque Europe, což samo o sobě vzbuzuje velká očekávání.

Publikum bylo ještě před začátkem rozděleno na dvě skupiny a usazeno naproti sobě. Mezi nimi si Luchez vytvořil svůj hrací prostor. Ve volném bílém tričku a světlých džínách došel doprostřed, rozhlédl se a odešel. Vzápětí se vrátil se čtyřmi dlouhými dřevěnými tyčemi, velkým svazkem drátu a lahví vody. V naprostém tichu, beze spěchu postavil naproti sobě dřevěné tyče, mezi které upevnil prověšené drátěné lano.



Rémi Luchez



Tento úvod udával tempo celému představení. Nejednalo se o žádnou show ani o exhibici cirkusových disciplín. Luchez čas zpomaloval a strhával s sebou i diváky, které tato podívaná bavila. Připomínala současný hit Youtube kanálu *Primitive Technology* (přes sedm milionů jeho odběratelů sleduje dlouhá videa, jak se jednoduchým způsobem staví menší dům). Tento záznam a stavba hlavního scénografického prvku v inscenaci *Miettes* mají mnoho společného. Ani jedno není podkresleno hudbou, světelnými ani jinými efekty. Místo toho nabízejí až meditativní klid a umožňují zastavit neustálý proud myšlenek a vjemů při pozorování celkem banální činnosti.

Rémi Luchez svou stavbu bez jediného slova dokončil a vydal se na svůj postavený „most“. Po prověšeném drátu velmi pomalu a s četnými pauzami přecházel na druhou stranu, balancoval, zastavoval se, různými „nehodami“ si znepříjemňoval přechod a skrze výrazné grimasy komunikoval s diváky. Přesněji řečeno s jejich polovinou. Na laně se totiž Luchez pohyboval po většinu času bokem a jeho expresivní mimiku měla tedy možnost spatřit jen jedna část publika. Druhá, k níž byl performer otočen zády, se mohla zaměřit na pozorování gest, která ale do jeho hry vnášela jiný význam. Často se tak stávalo, že zatímco se polovina přihlížejících smála, druhá zůstala potichu nebo se bavila reakcemi v protějším publiku. Tato výrazná provázanost a sympatický projev performerů vytvořily z představení velmi výjimečný a zároveň intimní zážitek.

As heavy as it goes, Inverted tree

V dalším festivalovém večeru se odehrála dvě představení za sebou. Jako první vystoupilo akrobatické duo Circus Katoen mladých umělců **Willema Balduycka** a **Sophie van der Vuurst de Vries**, kteří se dali dohromady během studia na cirkusové škole Codarts Rotterdam. Ve své inscenaci ***As heavy as it goes*** praco-



Cirkus Katoen (Willem Balduyck a Sophie van der Vuurst de Vries).
Foto Milan Szypura.

vali s váhou a rovnováhou v tom nejširším slova smyslu. Nejdominantnějším prvkem bylo osmnáct těžkých pytlů, s nimiž performeři manipulovali. Závodili v jejich přesouvání z místa na místo, vytvářeli z nich cesty, vršili je na sebe. Během těchto scén založených výhradně na fyzické práci se objevovaly momenty, které evokovaly mnohem jemnější, emočně laděné situace. Výjevy například podporovaly kontrast mezi ženou a mužem, ovšem v netradičním rozložení sil. Většina těžších fyzických akcí zůstávala na ženě nebo byla rozdělena rovnoměrně, což stačilo k zaměření větší pozornosti na performerku. Přestože účinkující pracovali s konkrétním materiálem, v očích diváka nabíraly pytle podobu problémů a starostí, které se pomyslně vrší na ramenou každému z nás a přichází i chvíle, kdy nás zavalí, nebo s velkou úlevou odpadnou.

Ve druhé části večera vystoupil japonský performer **Hisashi Watanabe** se svým sólem ***Inverted tree***. Oproti předchozímu kusu využíval Watanabe velmi výrazně tmu, světlo a hudbu. Začínal v naprosté tmě, za zvuků moře a ptáků. Pomalu se rozsvítilo, před námi ležela postava v bílých trenýrkách, kolem poházené bílé míčky. Performer své tělo postupně rozhýbal. Díky sporému oděvu vynikaly jeho vystouplé kosti a pohyby svalů.

V *Inverted tree* se úzce prolínal tanec se zcela originálním „žonglováním“ s míčky. Tělo performerera se za zvířecích zvuků proměňovalo jako chameleon. Watanabe překvapoval překonáváním tělesných limitů v extrémních pozicích, v nichž zadržoval a nacházel další možnosti pro práci s měkkými míčky (pravděpodobně naplněné pískem). Výstup vygradoval přechodem z akustického doprovodu zvířecí říše do elektronické hudby podtrženého změnou barevného osvětlení. V závěru se oba světy propojily a vznikl vizuálně zajímavý obraz.

Psáno z festivalu Cirkopolis 11.–17. února 2018, divadlo Ponec.

Miettes

Režie: Rémi Luchez
Premiéra: leden 2009

As heavy as it goes

Umělecký kouč: Geert Belpaeme
Fyzická podpora: Kitt Johnson
Umělecká podpora: Sebastian Kahn
Světelný design: Kris Van Oudenhove
Scéna: Rinus Samyn a Lorelinde Hoet
Premiéra 1. 7. 2017

Inverted tree

Choreografie/hudba/interpretace:
Hisashi Watanabe
Kostým: Shie Minamino
Premiéra: únor 2015

Autor: Kateřina Korychová



Hisashi Watanabe. Foto Road Izumiyama.



27. únor 2018

Malý princ – Taneční obrazy bez zásadních sdělení

Jakákoliv adaptace kultovní knihy francouzského spisovatele **Antoine de Saint-Exupéryho** bývá očekávána s obavami i napětím. Jeho *Malý princ* je považován za jeden z fenoménů, který téměř nelze převést do jiné podoby. Snad i proto, jak hlavní hrdina příběhu praví: „Co je důležité, je očím neviditelné.“

Přesto je uvádění *Malého prince* na jevištích nesmírně populární. Jen na českých scénách se od roku 1990 objevil tento titul 24krát, napříč žánry od pantomimy přes činohru až ke komerčnímu muzikálu. Nedávno byla hojně medializovaná verze Laterny Magiky v režii Vladimíra Morávka, kterou však kritika i diváci přijali spíše chladně. Avšak zatímco Morávek se rozhodl udělat velký úkrok od poetičnosti tohoto křehkého dílka, liberečtí tvůrci se možná až příliš obávali opustit jisté vody pečlivého respektování syžetu.

Síla *Malého prince* nespočívá v barvitosti děje, ale spíše v křehkém nastavení zrcadla moderní civilizaci. Čistý pohled chlapce na svět v rozporu s přetechnizovanou, egocentrickou společností, která svůj hlavní smysl vidí v honbě za nesmyslnými činnostmi vedoucí k hromadění materiálu i mamonu. Tento rozpor jako by byl ústředním motivem i autorova života. Antoine de Saint-Exupéry, poetický spisovatel a novinář, vydával své prvotiny ve školním časopise (následně zakázaném jezuitskou školou). Od mládí se zabýval tématem víry a morálky, přitom miloval letectví a působil mimo jiné jako válečný pilot v Africe i Jižní Americe. V *Malém princ*i se inspiroval vlastní zkušeností, kdy v roce 1935 ztroskotal v libyjské poušti



*Malý princ (Kristýna Petrášková a Marika Hanousková).
Foto Filip Novák.*

a ocitl se na pokraji smrti z dehydratace. A hledání smyslu života v takto mezní situaci je leitmotivem i zmíněné novely, jejíž výklad patří k častým tématům filozofických dýchánek v (již nezakouřených) kavárnách.

Pro liberecký soubor se nejedná o první setkání s nedramatickou literaturou. Sama šéfka baletu **Alena Pešková** si v psychologických námětech libuje. Příležitost k tvorbě nejmenšího baletního souboru u nás dostávají často sami jeho členové, u kterých lze také pozorovat zálibu v nejednoznačných předlohách. Choreografie a libreta se jako své prvotiny tentokrát ujala členka libereckého baletu, francouzská tanečnice **Margaux Thomas**. S režii jí pomáhala nová posila souboru **Macbeth Kaněra**, rodák ze Sydney. Nejspíš díky němu se podařilo domluvit spolupráci s australským skladatelem **Cyrusem Meurantem** a organizací Ars Musica Australis.

Nakresli mi beránka!

Scéna byla rozdělena do dvou částí – vzpomínkové, za rozevřenou oponou, a té reálné odehrávající se na poušti pod jevištěm. Vpravo stáli hudebníci, klavírista s houslistou, nalevo byla opřena malovaná kulisa znázorňující ztroskotané letadlo. Opona se rozevřela, známý úvod o slonovi, kterého snědl had, chyběl. Pilot (**Mischa Hall**) havaroval na poušti. Už zcela vyčerpán z nedostatku vody, setkal se s Malým princem v podání herecky vyzrálé **Mariky Hanouskové**. Princ představil pilotovi svou planetku s baobaby a především krásnou, jen trochu marnivou růží v podání **Rie Mority**, jejíž part byl co do pohybu možná nejzajímavější. Jako květina se takřka nehнула z místa, avšak držením rukou i paží i povedeným timingem



Malý princ (soubor baletu). Foto Filip Novák.



*Malý princ (soubor baletu).
Foto Filip Novák.*



vytvářela tanečnice důležitou iluzi trnů. Bohužel ostatní postavy se již tak vydařeně vystavět nepodařilo.

Jako se Malý princ nechával unášet svými balónky za poznáním na jiných planetách, tak se i tvůrci nechali unášet literární předlohou. Malý princ se setkal s panovačným králem **Jana Adama** (typově přesným, nikoliv však souznícím s hudebním doprovodem), marnivým domýšlivcem, pijanem, lhostejným zeměpisce... Na všech planetách se objevovaly vlastnosti typické pro naši civilizaci. Jednotlivé etudy bohužel splývaly v jednu, postavy se odlišovaly pouze svými kostýmy a postrádaly pohybovou charakterizaci. Diváci viděli nespokojenost a zklamání Malého prince, ale to důležité zůstalo očím neviditelné.

Zcela odlišně vyzněla choreografie lampáře v podání **Anye Clarke**. V černých šatech působila spíše jako jakási královna noci a pouze okolo stojící tanečníci se svítícími koulemi v rukou připomínali, s kým jsme se právě setkali. Pasáž působila snovým dojmem, jako kdybychom se ocitli v jiném světě, a svou lyričností se vymykala celkovému konceptu inscenace.

Příliš často se ukazovalo, jak je těžké převést slovo do taneční podoby. Marika Hanousková sice dokázala vyjadřovat emoce, avšak k filozofujícímu základu knihy se tvůrci přiblížit nedokázali. Patrné to bylo zejména při setkání s liškou, jinak úhelným kamenem veškerého dění. Liška **Kristýny Petráškové** byla hravou přítelkyní, avšak vystihnout zásadní poselství o zodpovědnosti se nepodařilo – zůstalo u pouhého obrazu.

Stále tesknější putování prince krajinou (to vše podpořené snově naléhavým, živým doprovodem skladatele a houslisty **Cyruse Meuranta** a pianisty **Maxima Biriucova**) dovedlo prince až ke studni a fatálnímu setkání s hadem v podání výborné Marie Gornalovy. Ta, oděna v potrhaný pískový celotrikot, dokázala svou útlou figurou, chladným pohledem a skvělým rozsahem, zdůrazněným v zajímavých pozicích chodidel, vytvořit skutečnou iluzi chřestýše.

Marika Hanousková byla v roli prince přesvědčivá. Nejenom celkovým vzezřením – část kostýmů byla silně inspirována Saint-Exupéryho kresbami –, ale také postupnou změnou v chování a princovým prozřením. Zásluhou její interpretace se podařilo alespoň částečně zanést do jevištní podoby střípky autorových myšlenek. Je škoda, že se do baletu nepromítly více.

Choreografka **Margaux Thomas**, která vedle svého tanečního angažmá souběžně studovala obecnou a komparativní literaturu na univerzitě Sorbonne-Nouvelle v Paříži, jistě zná pozadí knihy velmi dobře. Nedokázala však vytvořit zajímavější taneční vazby ani se vymanit z pohybového slovníku, který můžeme na scéně libereckého divadla běžně vídat. Vycházela z klasické taneční techniky a využívala dispozice tanečníků. Až na několik výjimek se jí však nepodařilo přinést více choreografické invence.

Malý princ v Liberci je jako celek kusem sympatickým a díky výbornému hudebnímu doprovodu i poměrně dynamickým a divácky vstřícným. Vybrané téma bylo však pro tvůrčí debut příliš tvrdým oříškem.

Psáno z premiéry 16. února 2018 na Malé scéně divadla F. X. Šaldy v Liberci.

Malý princ

Libreto, choreografie, scéna a kostýmy: Margaux Thomas

Režie, scéna a kostýmy: Macbeth Kaněra

Hudba, housle: Cyrus Meurant

Maxim Biriucov (piano)

Premiéra: 16. února 2018

Autor: Barbora Truksová



Malý princ (Mischa Hall). Foto Filip Novák.

Partneři projektu



Státní fond kultury ČR



MINISTERSTVO
KULTURY

Bohemia Balet



Taneční aktuality.cz

Měsíčník TA – únor 2018

Foto na obálce: Filip Novák / Malý princ (soubor libereckého baletu)

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.