

Měsíčník TA

Březen 2018





SE.
S.
TA

Centre
for choreographic
development

COACHING RESIDENCIES FOR CHOREOGRAPHERS

23th–31st August 2018

OPEN CALL

Formulate questions, discover responses and tools under guidance of well-known coaches **Jean Gaudin (FR)**, **Tomeo Verges (ES)** and **Jean-Christophe Paré (FR)**

We offer:

- Studio for development of artistic project
- Discussion and feedback
- Conferences by experts from various fields
- Technical training sessions
- Meeting with the audience presentation
- International networking
- Sharing know-how and possibilities leading to actual results

More info:
www.se-s-ta.cz

Podpora:



Celoroční činnost SE.S.TA je podporována celoročním grantem M.Ú. m. Prahy ve výši 700 000 Kč.



Foto: Dragan Dragin

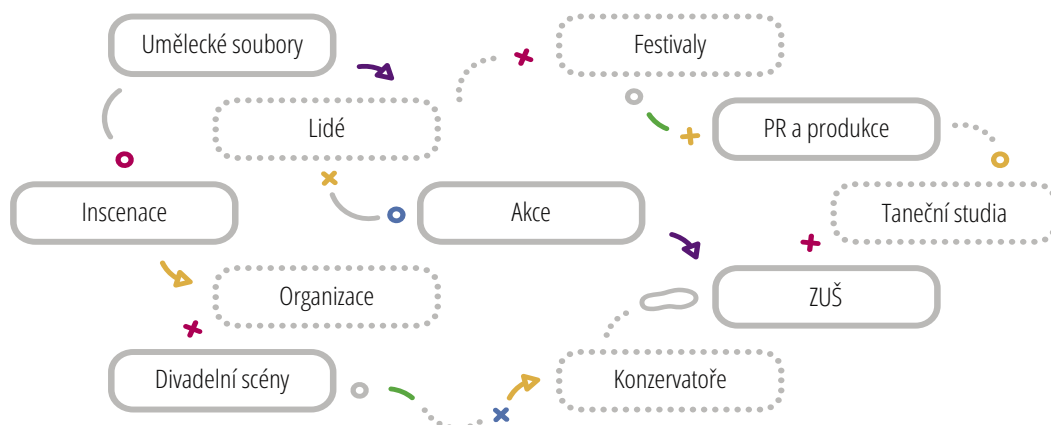
Březnový Měsíčník TA

Březen se v redakci Tanečních aktualit nesl ve znamení politiky. Naši redaktori komentovali ve svých sloupcích aktuální politickou situaci, někteří z nich se zúčastnili i studentské stávky #VyjdiVen. Vyjma toho ale byl březen velmi plodným měsícem, a to zejména v regionech – v Plzni jsme objevili nového Chaplina českého baletu Karla Audyho, v Brně se uskutečnila úspěšná premiéra 4elements a v Českých Budějovicích vytvořil Petr Zuska své mistrovské dílo Klíče odnikud. Ale i na pražské nezávislé scéně se objevil pozoruhodný počín Constellations II. – Time for Sharing z dílny Spitfire Company. To i mnohem více vám přinášíme v březnovém Měsíčníku TA.



DATABÁZE TANCE
Czech Dance Database

Budte **světoví!**
Vytvořte si profil i v **angličtině.**





Obsah

Měsíčník březen

Sloupky

Když múzy mlčí... <i>Lucie Dercsényiová</i>	5
Milujte se a množte se! <i>Lucie Hayashi</i>	7
Tanec si zaslouží pár vteřin navíc! <i>Daniela Machová</i>	8

Recenze, reportáže, rozhovory a další

Festival Cirkopolis: Entropía, 3D: Minimalistická žongláž a akrobacia na hrane <i>Barbora Forkovičová</i>	9
3 × 3 otázky pro autora a repertory 4 Elements <i>Petra Dotlačilová</i>	13
Malá exkurze do života Karla Vaňka a s ní do historie českého tance <i>Andrea Opavská</i>	17
Ostrov de Forma – Vedení manýrou <i>Lenka Vořechovská</i>	22
The Artist – Malíř se žlutou ponožkou <i>Ondřej Holba</i>	25
Krepsko a hravý kabaret Fikrabala <i>Barbora Truksová</i>	27
Dana Kalvodová, první dáma asijské teatrologie, by oslavila devadesátku <i>Lucie Hayashi</i>	30
Výročí Maria Petipy <i>Zuzana Rafajová</i>	33
Ostravské Balet Gala nadchlo znalce i tancem nepolíbené diváky <i>Tereza Cigánková</i>	37
Until the Lions – Definování genderu v pohybu <i>Petra Dotlačilová</i>	41



Constellations II: Time for Sharing – Snové rozjímání <i>Daniela Machová</i>	45
Plameny Paříže – Když v baletu zní Marseillaisa <i>Lucie Dercsényiová</i>	47
Rudolf Nurejev – Fenomén, ikona, legenda <i>Zuzana Rafajová</i>	51
S Jitkou Tázlarovou: „Umění v sobě skrývá pozitivní sílu a dobro.“ <i>Lenka Trubačová</i>	55
4 Elements – Kylián jako inspirátor <i>Lucie Dercsényiová</i>	63
Dokument Život na špičkách – Disciplína, dril a bolest jako součást života primabaleríny <i>Lenka Trubačová</i>	69
Here/Now – Neoklasika a kostýmní průšvihy v New Yorku <i>Petra Dotlačilová</i>	71
Esmeralda s prenatým pátosom <i>Peter Maťo</i>	77
Český balet má svého Chaplina – je jím Karel Audy <i>Lucie Hayashi</i>	81
Festival Bazaar odhalil svět neslyšících <i>Marcela Benoniová</i>	86
Koncert pro NI – Dramatické propojení hudby, pohybu a obrazu <i>Hana Galiová</i>	92
Choreograf Peter Mika: „Nevedel som, akú váhu prikladám spomienkam.“ <i>Katarína Zagorski</i>	94
Nostalgiáda – Vzpomínání bez sentimentu <i>Marcela Benoniová</i>	98
Klíče odnikud otevírají duše diváků <i>Helena Kazárová</i>	102

14. březen 2018

Když múzy mlčí...

Současná taneční scéna skýtá různou intenzitu zážitků a aktuálně není ani na naší politické scéně nouze o vskutku nekonvenční počiny. Nejen adepti Terpsichory musí vládnout fyzickou flexibilitou, ale i páteř české parlamentní demokracie se poslední dobou nebezpečně ohýbá. Do čela parlamentní komise pro kontrolu Generální inspekce bezpečnostních sborů byl totiž zvolen bývalý člen Veřejné bezpečnosti, který v roce 1989 usměrňoval dění na Národní třídě obuškem. Vzápětí na to premiér vlády, jenž vybraného adepta v médiích náruživě podporoval, byl náhle osvícen a chtěl ho odvolat. Což ovšem nestihl, neboť dotyčný po projevech občanské nevole rezignoval sám. A aby toho všeho nebylo málo, před pár dny konaná inaugurace hlavy českého státu ve Vladislavském sále se příliš nevydařila. Do tohoto majestátního prostoru vstupovali nejen významné postavy našich dějin, ale také se zde kdysi tančilo. Tentokrát se jednalo o velmi zvláštní představení, v němž nešlo o žádné tanečky elit, ale o rétoriku jednoho muže. A ne ledajakou. Na pranýř se dostala i veřejnoprávní média, která byla označena za lživá a štvavá.

I když doménou Tanečních aktualit není politika, my, redaktoři a autoři, jsme rovněž zprostředkovateli dění, dění tanečního, pohybového, alternativního. I nás se citelně dotýká ohrožení svobody slova, k němuž během výše uvedené slavnostní události došlo.

Přestože múzy zatím mlčí a zbraně neřinčí, nechce se mi věřit, že by ti, kteří tvoří ve jménu umění, zůstali vůči takové zvůli hluší. Doufám, že umělecké a kritické vyjádření se nadále neobejde bez pádné artikulace uměleckých vizí, objektivit, vlastního názoru i náležité erudice. A že nebude potřeba stále více odvahy vyjádřit se a nemít přitom pocit, že byste, řečeno slovy jednoho politika, mohli být likvidováni... A to jenom proto, že komentujete, píšete a jste žurnalisté. Tedy, pardon, kritici.

Autor: Lucie Dercsényiová





Redakce Tanečních aktualit na výstražné stávce studentstva #VyjdiVen dne 15. března 2018 (Petra Dotlačilová, Natálie Nečasová, Josef Bartoš, Monika Čížmáriková, Lucie Dercsényiová, Daniela Machová).

21. březen 2018

Milujte se a množte se!

Být členem grantových komisí v oboru, v němž se dlouhodobě angažujete za jeho podporu a prestiž, je podle všeho čest, provázená nadějí, že něco zmůžete. Po mnoha hodinách prožřete. Ne. Je to prokletí. A pocit bezmoci na hlavách lidí, kteří nemají bezmoc rádi.

Představte si, že máte před sebou deset natažených rukou. Tušíte, že dokážete sehnat sousto maximálně polovině, abyste trochu zasytili aspoň někoho. A tak hodiny sedíte nad žádostmi, vzpomínáte na všechny premiéry, které jste se poctivě snažili za rok oběhat, propočítáváte rozpočty, pročítáte dramaturgické záměry a výroční zprávy... A s těžkým srdcem bodujete, abyste po sečtení hlasů pokorně přijali výsledky, které jsou kompromisem hodnocení všech členů komise. Po odklepnutí státního rozpočtu nespíte a doufáte, že rčení „jez do polosyta...“ bude jako omluva těm, kteří už vědí, že se na ně možná dostane a natahují krky, stačit. S těžkým srdcem po několika hodinách rozdělíte slíbené tři rohlíky mezi pět hladových. A za několik týdnů se dozvíte, že se ministerstvo rozhodlo, že budou jenom dva. Ať podle toho upravíte velikost jednohubek a ty poté budou zveřejněny jako hodnocení komise. Volba, zda začít rozzuřeně štěkat, nebo stáhnout ocas, je nadsadě. Jenže pak si na webu přečtete, že ten třetí rohlík připadl klasické hudbě, neboť jim se nedostávalo, protože... proč? Protože být ministrem v demisi znamená mít to za pár a poslední příležitost něco ukousnout a poslat „malou domů“. Ex lege.

Celkový přehled přidělených dotací státní podpory festivalů profesionálního umění 2018 mluví za vše.

A tak mě v souvislosti s tím napadá jen výzva: „Milujte se a množte se!“

Dokud si totiž taneční obec nepřestane závistivě trhat sousta od úst a nesemkne se v jednu hlučnou demonstrující masu, nic se asi nestane. Je na čase přestat hrát roli šikanovaného dítěte a lítostivě plakat v koutě. Hlučná doba si žádá hlučné činy. A i když je tanec umění non-verbální, svůj hlas má. Naše múza mlčet nemusí!

Autor: Lucie Hayashi





28. březen 2018

Tanec si zaslouží pár vteřin navíc!

Minulou sobotu, 24. března 2018, se v naší zlaté kapličky, Národním divadle v Praze, opět udílely Ceny Thálie za mimořádné jevištní výkony. Tentokrát se konal dokonce jubilejní pětadvacátý ročník. V oboru balet, pantomima či jiný tanečně-dramatický žánr si pro sošku došla Nikola Márová a Ondřej Vinklát, první sólisté souboru Baletu Národního divadla. Vesměs žádné překvapení. Při pohledu do historie vidíme, že se laureáty těchto cen většinou stávají sólisté naší přední scény. To ale není to, co mě pálí...

Ačkoli Česká televize v sobotu poctivě odvysílala celý přenos předávání, v nedělních hlavních Událostech překvapivě nepadla o tanečních laureátech ani zmínka. Zapomnělo se i na oceněné v kategorii muzikál, opereta a jiný hudebně-dramatický žánr. Proč? Že by omylem? Nezdá se, bohužel. Komentátor vyjmenoval oceněné za činohru a operu s tím, že „seznam všech laureátů je pochopitelně na webu ČT24.“ Jako by předpokládal, že fanoušci ostatních „okrajových“ žánrů si informace najdou sami...

Ano, nadšenci tance již jistě dávno výsledky cen znají, ale jak jinak šířit povědomí o tanci mezi ostatní než alespoň zmínkou ve veřejnoprávní televizi? Opravdu se do vysílání nevešlo pár vteřin navíc, potřebných k přečtení čtyř jmen ve dvou zbývajících kategoriích? Co všechno ještě musíme udělat, aby se Popelka mohla proměnit v princeznu a objevit se na výsluní? Aby přední česká média tanec tolik neignorovala?

Autor: Daniela Machová



1. březen 2018

Festival Cirkopolis: Entropía, 3D: Minimalistická žongláž a akrobacia na hrane

Festival Cirkopolis už niekoľko rokov prináša na české javiská špičkové produkcie zo súčasnej svetovej, ale aj domácej novocirkusovej scény. V Paláci Akropolis mohli diváci tento rok vidieť aj predstavenia slávneho žongléra **Stefana Singa** či francúzskeho zoskupenia **Cie H.M.G.**

Loptičkový svet

Nemecký žonglér Stefan Sing predstavil na festivale svoje sólo s názvom **Entropía**. V tomto minimalistickom predstavení si vystačí s prázdny javiskom a veľkým množstvom bielych žonglovacích loptičiek. Tie sú jeho jediným partnerom, scénografickým prvkom aj rekvizitou v jednom. Loptičky teda vytvárajú jeho celý svet.

Na začiatku stojí na javisku väčšia pyramída loptičiek, úhľadná a celistvá. Sing sa nosom jemne pohráva s loptičkou na samom vrchu, potom do nej vrazí hlavou a rozbije tak celý objekt. Je to trochu, ako keď pri biliarde prvá guľa rozbije set. Loptičky sa rozkotúlajú po javiskovom priestore a hra sa môže začať.

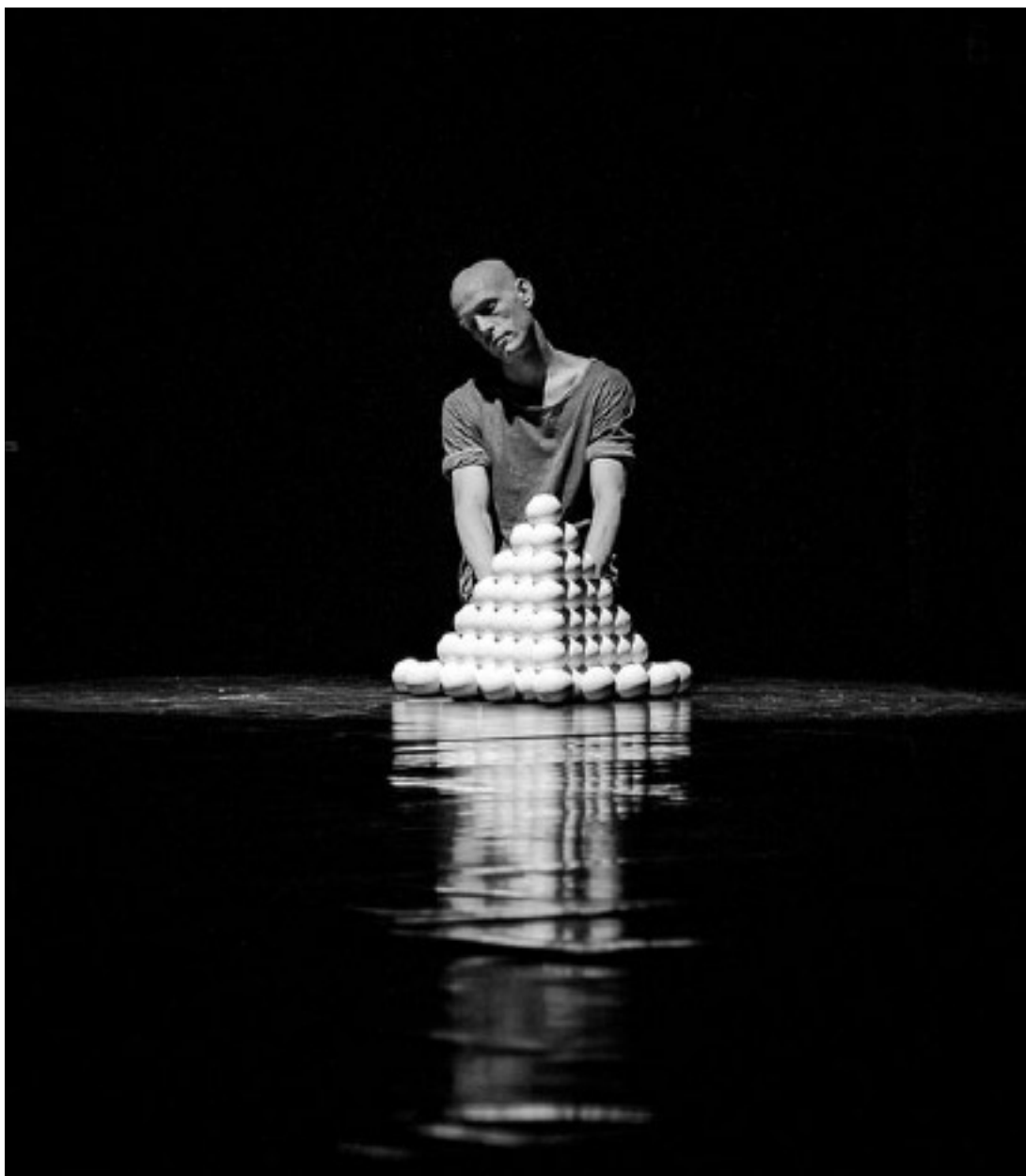
Postupným premiestňovaním a uchopovaním loptičiek performer pozvoľne začína žonglovať. S eleganciou strieda „nenápadné“ žonglovanie na menšom priestore s väčšími, až vystatovačnými gestami, ako keď napríklad pri prehadzovaní vždy jednu loptičku „mačovsky“ odbíja svojou hrudou. Vďaka tomu sa mu v prvej časti predstavenia darí udržiavať ľahko plynúce tempo. Sing premyslene pracuje aj s premenlivosťou vzťahu medzi ním a loptičkami. Pri žongláži je jasným pánom situácie zväčša on. No vo chvíli, keď do vzduchu vyhodí päť loptičiek a následne ich zachytáva svojím telom (dve lakťami, dve pomocou ramien a hlavy, jednu napokon kolenami) – čo mu znemožňuje ďalší pohyb –, pôsobí skôr ako ich otrok. Môže sa pohnúť len do tej miery, do akej mu to loptičky povoluujú, čo je nielen veľmi náročné, ale pre vonkajšieho pozorovateľa aj komické.



Entropía (Stefan Sing). Foto Marcin Koscielny.



Entropia
(Stefan
Sting).
Foto David
Konečný.



Sing v *Entropii* využíva najmä situačnú komiku, ale i klasické žonglérske gagy, ako napríklad predstieranie, že mu loptičky utekajú z rúk a ledva ich stíha zachytávať. Aj komické vsuvky do predstavenia vkladá elegantne, pri žonglovaní jedným nečakaným pohybom chytí loptičky medzi prsty a na hlave z nich vytvorí parohy, ktoré doplní grimasou smerovanou k publiku. Chvíľu v nej zotrvá a bez povšimnutia sa vráti do „normálu“.

Druhá časť predstavenia sa nesie v rozjímavavejšej atmosfére. Sing loptičky sústreďuje do stredu javiska a opäť z nich vytvára veľkú pyramídu. Sám pri nej leží a neskôr začína v ľahu aj žonglovať, pričom využíva ladné tanečné pohyby. Loptičky presúva a vytvára z nich rôzne (ne)pravidelné obrazce. V jednej chvíli to vyzerá, že sa chce všetkých zbaviť, postupne ich odhadzuje do zákulisia. Napriek tomu je loptičiek okolo stále veľa, obklopujú ho, až ho „pohltnú“. Žonglér si vyzlečie tričko, položí ho na scénu a z loptičiek dotvorí zvyšok svojho nového tela. Akoby tým splynul s prostredím, loptičky už netvoria iba jeho okolitý svet, tvoria aj jeho samého.



3D (Jonathan Guichard). Foto David Konečný.

Ked' sa performer stane objektom

V produkcii s názvom **3D** francúzskej skupiny Cie H.M.G. pracuje **Jonathan Guichard** na javisku s jediným predmetom, s veľkou ohnutou drevenou doskou na koncoch spojenou kovovým lanom. Počas celého predstavenia je však na javisku prítomný ešte jeden muž. Zatiaľ čo Guichard je zväčša v priestore a manipuluje doskou, jeho spoločník **Mikael Le Guillou** ostáva za zvukovým pultom na strane malého javiska. Performeri prichádzajú na začiatku spolu, sú synchronizovaní a až smiešne vážni. Komunikujú výhradne pohľadom a napätie v ich vzťahu je vtipnou linkou, ktorá sa tiahne celým predstavením.

Guichard, skôr než sa vôbec dostane do kontaktu s rekvizitou, nahráva so svojim partnerom rôzne hluky, ktoré neskôr znejú na pozadí akrobatických výstupov. Pomocou zvukového pultu tak prehĺbia a zvýraznia napríklad dupot na pódiu, kízanie sklenej fľaše po drevenom stole či tlkot performerovho srdca. Vtedy sa už Guichard začína pohrávať aj s doskou. Spočiatku je predmetom jeho hier najmä publikum: masívny drevený oblúk nakláňa a necháva kolísať v nebezpečnej blízkosti divákov, ktorí sa, neoboznámení s fyzikálnymi vlastnosťami predmetu, v strachu o vlastný život uhýbajú a doslova híkajú hrôzou. Pocit úľavy ale neprichádza, ani keď sa Guichard ležiaci v oblúku pretočí o 180 stupňov. Diváci sa namiesto o svoje životy začínajú báť o ten jeho. Performer však všetky triky zvláda perfektne a okrem akrobacie na hranách dosky predvádza aj balansovanie na napnutej kovovej strune.

Po triumfálnej ukážke jeho akrobatických schopností sa opäť výraznejšie vynára zvuková stopa, ktorá nad ním doslova získava moc. Stačí jeden silný zvuk (a teda jedno ťuknutie muža za zvukovým pultom) pripomínajúci hrmenie a performer padá na zem. Opačný efekt majú zasa veselé tóny, čo ovládajú niektorí diváci. Niekoľko minút sa tak Guichard zmieta v búrke tónov a hlukov, až sa v akomsi tranze trhanými tanečnými pohybmi schúli na doske ležiacej na javisku a zmizne za stolom. V konečnom dôsledku tak v *3D* nešlo len o manipuláciu s objektom, ale



aj o manipuláciu so samotným performerom. Zvuková stopa postupne naberala na význame, až sa „emancipovala“ a nečakane tak zmenila vzťahy na javisku. Performer, po tom čo manipuloval doskou, sa sám stal manipulovateľným objektom v moci reprodukováných zvukov.

Psáno z představení Entropía 12. 2. 2018 a 3D 16. 2. 2018 v Paláci Akropolis.

Stefan Sing – Entropía

Režie a hraje: Stefan Sing

Cie H.M.G – 3D

Autor projektu, skladateľ, performer: Jonathan Guichard

Zvukový designér, performer: Mikael Le Guillou

Technický šéf: Cyril Malivert

Scénografie: Étienne Manceau

Konstrukce: Cyril Malivert, Jonathan Guichard, Étienne Manceau, Jean-Victor Bethmont, Franck Breuil

Autor: Barbora Forkovičová

3. březen 2018

3 x 3 otázky pro autora a repetitory 4 Elements

Baletní soubor Národního divadla Brno připravuje premiéru složeného večera s názvem *4 Elements*, pojednávajícího „o ženách i mužích, o řádu i živelnosti“. Na programu budou čtyři díla tří choreografů, jejichž tvorba je více či méně spojena s významným holandským souborem Nederlands Dans Theater (NDT). Na prkna Mahenova divadla se tak po úspěchu večera *Petite Mort* vrátí dílo **Jiřího Kyliána, konkrétně jeho choreografie ***Falling Angels*** a ***Sarabande***. První jmenovaná se zabývá ženským elementem a druhá je čistě mužskou záležitostí. Poprvé se v Brně představí další choreograf světového formátu, **Nacho Duato**, dlouholetý ředitel souboru Compañía Nacional de Danza de España. Jeho kus ***Gnawaslibuje*** strhující podívanou podbarvenou hudebním projevem typickým pro severoafrickou oblast a přilehlé Středozezemí. Na programu nebude chybět ani světová premiéra choreografie ***Hidden Order***, již s tanečnicí brněnského souboru připravuje mladý slovenský tanečník a choreograf se vskutku mezinárodní kariérou **Lukáš Timulák**. Více o tomto díle nám v rozhovoru pověděl sám autor. Zeptali jsme se i dvou zahraničních asistentů choreografie, připravujících v Brně díla Kyliána a Duata, na jejich dojmy a zkušenosti.**

Stefan Žeromski, repetitor děl Jiřího Kyliána



Vaše kariéra je úzce spojena s NDT, a tedy i s Jiřím Kyliánem jako choreografem a uměleckým šéfem... Jak se ale člověk stane asistentem při studování jeho děl?

Tančil jsem v NDT jednadvacet let a posledních pět jsem pracoval také jako baletní mistr. Během své kariéry jsem účinkoval v mnoha Kyliánových již existujících choreografiích, měl jsem také to štěstí, že jsem byl u vzniku mnoha nových prací. Pracoval jsem s tanečnicí v NDT jako baletní mistr a staral se o Kyliánův repertoár, který skupina dál uváděla. Má zkušenost vychází z toho, že jsem v mnoha dílech sám tančil, a z toho, že mám vhled do Kyliánovy tvorby z perspektivy baletního mistra. To je asi ten důvod, proč mi Jiří Kylián se svými díly důvěřuje.

Stefan Žeromski. Foto souk. archiv.



Co je největší výzva při přípravách uvedení Kyliánových choreografií s novým souborem?

Největší výzvou je zůstat tomu dílu věrný, což může být náročné, když člověk pracuje s tanečnicí jiné generace a s jinou uměleckou zkušeností, kteří možná ani nemají předchozí zkušenost s Kyliánovým dílem. Je důležité, aby pochopili, o čem ten daný kus je, aby mohli naplnit jeho estetickou a uměleckou kvalitu. Zároveň je důležité, aby tanečníci vzkvétali jako umělci a prospěli tím choreografii. Takže největší výzvou je zachovat všechny kvality díla a přitom nechat nové generace tanečnic s jejich individuálními kvalitami přispět představení.

Není to poprvé, co brněnský balet tančí Kyliánovu choreografii. Můžete říct, že mají jeho choreografický jazyk „pod kůží“? V čem je *Sarabanda* specifická?

Když jsem dostal tyto otázky, zkoušeli jsme se souborem pouhý týden, takže člověk může těžko očekávat, že to budou po tak krátké době již mít „pod kůží“. Když jsem sám tančil, cítil jsem, že dílo znám až po dvaceti nebo třiceti odtančených představeních. I tak jsem stále objevoval jeho nové stránky a nové způsoby, jak jej interpretovat. Pod kůží to ještě nemají, ale s každou zkouškou se k tomu blíží. Každopádně předchozí zkušenost s Kyliánovým repertoárem jistě pomohla *Sarabandu* pochopit, zvláště proto, že tanečníci jsou již obeznámeni s Kyliánovým přístupem k tělu – to je podle něj schopné vykonat mnohem více, než jen provádět akademickou techniku.

Sarabanda vyžaduje od mužů, aby si vytvořili smysl pro skupinu, smečku, chcete-li. Je velmi důležité, aby vnímali navzájem svoji energii a načasování pohybu, zvláště proto, že zvuk je vytvářen samotnými tanečnicí – jejich hlasy a těly. Tento zvuk je poté počítačem přetvořen v přízračný hudební materiál.

Luisa María Arias, repetitorka díla *Gnawa*



Maria Luisa Arias. Foto soukr. archiv.

Jak dlouho již spolupracujete s Nachem Duatem a jak se tato spolupráce vyvíjela?

S panem Duatem máme velmi dlouhý pracovní vztah, znám ho již více než pětadvacet let. Tančila jsem u něj v souboru Compañía Nacional de Danza od roku 1998 a některé jeho kusy stále tančím na gala představeních a při jiných zvláštních příležitostech. Nyní se ale mnohem více zabývám inscenováním jeho děl po celém světě v různých profesionálních tanečních souborech a na významných školách, abych mohla dát šanci mladým tanečnicům zažít jeho krásnou práci.

Co je podle Vás specifické pro Duatovu choreografii obecně, a konkrétně pak pro dílo *Gnawa*?

Ve většině jeho děl je nejvýznamnější charakteristikou muzikalita. Duato dokáže vytvořit vašeň skrze kroky, záro-



veň je jeho choreografie pro tělo velmi přirozená. Ten rytmus můžete cítit velice blízko svému srdci. Zvláště v díle *Gnawa* je hudba velice úzce propojena s kroky a při tanci občas zapomenete, kdo ve skutečnosti hraje hudbu, jestli hudební nástroj, nebo tanečník. Je to totální spojení.

Jaká byla spolupráce s tanečníky NdB?

Je to skvělý soubor, tanečníci vložili všechno do fyzického pochopení toho, o čem je Duatův pohybový jazyk. Je to rytmické a dynamické skupinové dílo. Jsem si jistá, že si ho budou užívat každý den a stále se zlepšovat během období, kdy budou zkoušet a hrát *4 Elements*. Nová díla vždy přinášejí nové začátky.

Lukáš Timulák, autor premiérové choreografie *Hidden Order*

Nový složený večer baletu NdB by se dal nazvat „holandskou inspirací“, přičemž vy představujete nejmladší generaci choreografů vzešlých z kreativní líhně NDT. Jak vzpomínáte na roky strávené v tomto souboru, co vás nejvíce inspirovalo?

Na moje desaťročné pôsobenie v NDT spomínam s veľkou radosťou. Od spolupráce s majstrom Kyliánom a mnohými ďalšími významnými choreografmi a tanečníkmi až po spoznanie Holandska ako krajiny neobmedzených možností. Práve NDT mi otvorilo oči aj bránu vnímať okolie spôsobom, akým som dovtedy nebol zvyknutý. Doteraz žijem v Holandsku a spoznávam inšpiratívnych ľudí z oboru tanca, dizajnu, architektúry či filmu a postupne s nimi rozbieham spoluprácu.



Lukas Timulak. Foto Rahi Rezvani.

Co máme od Vašeho nového díla *Hidden Order* očekávat?

Hidden Order je ďalšie dielo v spolupráci s dizajnérom Petrom Biľakom, s ktorým som sa spoznal práve v Holandsku a tvoríme spolu už viac než 10 rokov. Tentokrát sme si k dielu prizvali svetelného dizajnéra Yutaka Endo (JP) a kostýmovú výtvarníčku Annemarije van Harten (NL). *Hidden Order* nadväzuje na sériu projektov, kde sa zaujímam o vzory a ich vnímanie kontrastom v priestore pohybov a svetiel. Choreografia je inšpirovaná práve touto spojitosťou tanca a vizuálneho umenia aj jeho celkového vnímania.

Se souborem jste dříve spolupracoval na inscenování svého díla *Masculine/Feminine* v předloňském programu *Petite Mort*, takže mnohé



tanečníky jste již znal... Jaká byla vzájemná spolupráce tentokrát, cítíte nějaký posun či bližší spojení?

Práve vďaka naštudovaniu inscenácie *Masculine/Feminine* som mal možnosť spoznať bližšie súbor NdB a ich tanečníkov. Bola to veľmi príjemná skúsenosť i spolupráca. Je to však iné, prísť naštudovať už hotové dielo alebo tvoriť úplne novú choreografiu. Tentoraz som sa mohol viac sústrediť aj na ich tvorivosť a zvedavosť vnímať všetko, čo tvorba novej choreografie prináša, a veľmi to oceňujem. Sú veľmi otvorení a veľmi dobre sa s nimi aj s celým tímom baletu NdB spolupracuje. Tým by som chcel tiež poďakovať umeleckému šéfovi Máriovi Radačovskému za pozvanie a dôveru.

Autor: Petra Dotlačilová



4 Elements, Foto NdB.

Stefan Żeromski vystudoval tanec na škole pri štátnom baletu v polskej Poznani. Po absolutoriu nastoupil do Teatr Wielki ve Varšavě, kde se o rok později stal sólistou. V tom samém roce získal cenu Leona Wojcikowského pro nejlepšího tanečníka. Dále tančil v Opernballett der Deutschen Oper v Berlíně, kde pracoval s takovými choreografy, jako jsou Roland Petit, Maurice Béjart, Lucinda Childs atd. Poté působil v souboru Nederlands Dans Theatre, kde byl při vzniku mnoha originálních děl Jiřího Kyliána, Paula Lightfoota a Sol Leóna, Matse Eka, Williama Forsytha, Johana Ingera, Ohada Naharina a dalších. Účastnil se také několika televizních natáčení repertoáru NDT, například *Bella Figura*, *Sweet Dreams*, *Petite Mort*, *Signing Off*, *Wings of Wax*, *Silent Screen*. V současné době působí jako tanečník, baletní mistr a pedagog na volné noze.

Luisa María Arias vystudovala Conservatorio Superior de Danza v Madridu. Od roku 1990 vystupovala se soubory Eurobalet, Ballet de Lorraine, Ballet du Rhin, Peter Schaffus Company, Compañía Nacional de Danza a Nederlands Dans Theatre. Pracovala se známými choreografy jako Nacho Duato, Jiří Kylián, Mats Ek, William Forsythe, Johan Inger, Ohad Naharin, Paul Lightfoot, Sol León atd. Sama se též věnuje choreografii a vytvořila několik děl pro Compañía Nacional de Danza (*Fractus*, *Cenizas*, *Pasajes*, *a traves*, *Grafos*, *Dawarka*, *Now a Autre*). V současné době působí jako asistent a repetitor při uvádění choreografií Nacha Duata po celém světě.

Lukáš Timulák studoval na Taneční konzervatoři v Bratislavě a Academie de Danse Classique Princesse Grace v Monaku. Poté tančil v Les Ballets de Monte Carlo a v Nederlands Dans Theater (NDT), kde pracoval např. s choreografy Jiřím Kyliánem, Williamem Forsythem, Matsem Ekem, Paulem Lightfootem/Sol Leónem, Hans van Manenem, Ohadem Naharinem, Crystal Pite, Johanem Ingerem, Wayneem McGregorem a mnoha dalšími. Vytvořil choreografie pro taneční soubory NDT, GöteborgsOperans Danskompani, Balé da Cidade de São Paulo, Nationaltheater Mannheim a Luzerner Theater. Jeho zájem o kinematografii ho přivedl k intenzivnímu studiu na New York Film Academy a od té doby pracoval na několika krátkých filmech s režisérem Rubenem van Leerem, včetně oceněného filmu *Symmetry*, který měl premiéru na festivalu Cinedans v Amsterdamu. Většina jeho děl od roku 2004 byla vytvořena ve spolupráci s designérem Petrem Biřákem. V nich zkoumá nové koncepty pro současný tanec. V roce 2017 společně založili nadaci Make Move Think podporující mezioborovou uměleckou spolupráci (www.make-move-think.org).

4. březen 2018

Malá exkurze do života Karla Vaňka a s ní do historie českého tance



Karel Vaněk. Foto Soukromý archiv Karla Vaňka.

Karel Vaněk (* 4. 3. 1958) patří do generace českých tanečníků, vzdělaných v americkém *modern dance*, který nevědomě inicioval proměnu zdejšího tanečního umění do současné podoby.

Do Prahy přišel z Litvínova původně studovat matematiku na Matematicko-fyzikální fakultě Univerzity Karlovy. Ačkoli ji úspěšně absolvoval, jeho celoživotní profesí se stal tanec. Počátkem osmdesátých let bylo jeho taneční působení spojeno s Vysokoškolským uměleckým souborem (VUS), kde také potkal svou celoživotní taneční partnerku a manželku Evu Černou. Se souborem se účastnil několika mezinárodních festivalů, soutěží a tanečních dílen, např. absolvoval letní taneční workshopy pořádané London Contemporary Dance School.

V roce 1984 Vaněk spolu s Evou Černou z VUSu odešli a na doporučení Marcely Benoniové byli přijati do souboru Laterny magiky, kde, ačkoli elévové, na sebe brzy upozornili. Taneční kritička Jiřina Mlíková na adresu jejich interpretačního projevu do *Tanečních listů* napsala: „Choreografka i interpreti jsou spojeni znalostí výrazových prostředků, s kterými pracují: tedy nejen tvar a rytmus pohybu, ale i dynamika velice odstíněná, dynamika dobývající nový prostor pro účinnost tance. Škoda, že celý soubor neovládá tak do hloubky techniku, kterou se vyjadřuje choreografka, jako tito dva interpreti *Intermezza*.” (Z recenze na choreografii *Pragensia*. *Vox Clamantis* Marcely Benoniové, 1986.)

Jako tanečník vystupoval Karel Vaněk ve večerech profesionálního tanečního souboru Paraboly, který fungoval mezi lety 1986–1987 pod vedením Benoniové. V roce 1989 spolupracoval s Baletem deseti, soustředěným kolem choreografa Daniela Wiesnera. Velmi úzce spolupracoval také s výtvarníkem Jiřím Sozanským a fotografy Pavlem Jasanským, Věroslavem Škrabánkem či Jaroslavem Prokopem. Podílel se i na inscenacích amatérského souboru Studio pohybového divadla, jehož vedoucí byla Nina Vangeli.

Se vstupem na profesionální scénu rostla jeho touha po vzdělávání a získávání nových informací. Přitahovala ho choreografie, v níž se začal od roku 1990 systematicky vzdělávat na katedře tance HAMU. Byl přijat do ročníku Pavla Šmoka, po dvou letech však svá studia přerušil. V létě 1991 byl vybrán, aby absolvoval šestitýdenní American Dance Festival na Duke University v Durhamu v Severní Karolíně, organizovaný Charlesem Reinhartem. Záhy následovala několikátýdenní stáž



Karel Vaněk,
Eva Černá. Foto
Soukromý archiv
Karla Vaňka. 1

ve studiu Merce Cunninghama v New Yorku. Zážitek z těchto intenzivních týdnů, zejména z workshopu s Carol Parker a Jackem Warderenem, byl pro Karla Vaňka silným inspiračním podnětem k jeho další práci, zaměření a směřování, čímž se stala kontaktní improvizace. Zprvu byl ovlivněn spoluprací se Sarou Shelton Mann, uměleckou vedoucí kalifornského tanečního uskupení Contraband, pracovním kontaktem s podobně zaměřenými skupinami v San Francisku, dílnami s Minem Tanakou a taneční skupinou Pilobolus. Postupně však opouštěl od imitace stylu někoho druhého a začal si hledat vlastní cestu – rozvíjení svých nápadů a pohybových principů a postupů. Spolu s Evou Černou to byli právě oni, kdo blíže „představil“ kontaktní improvizaci českému tanečnímu prostředí.

V roce 1990 oba odešli z Laterny magiky. Podle názoru Karla Vaňka teprve čas ukázal, že významnější než získání angažmá v Laterně magice pro ně bylo odhodlání opustit jistotu komfortního zázemí, byť s vědomím nulové finanční jistoty. Odmítali smířit se s pozicí pasivního příjemce invence druhých, se svou „ztraceností“ v anonymní divadelní instituci. Měli potřebu vlastní umělecké osobní zpovědi. Rozhodujícím momentem, který podnítil změnu jejich postojů i způsobu uvažování, bylo setkání s ruskou divadelní undergroundovou komunou Děrevo, vědomě stírající hranice mezi životem a uměním, přicházející s novou estetikou a morálními hodnotami po převratu.

V roce 1991 založili skupinu Černá & Vaněk Dance a vytvořili neopakovatelný a velmi oceňovaný duet *Malé modré nic*. „*Suverénní tanečníci, krásného zevnějšku, krutě upřímní, aniž upadají do hysterie, mají noblesu a inteligenci těl, vyznačují se elegancí a vkusem pohybového a prostorového řešení.*“ (Vangeli 1991: 70) Představovali na jevišti osobitou, citlivě souznící uměleckou partnerskou dvojici.

Po dvou letech života na volné noze se Karel Vaněk a Eva Černá v roce 1992 rozhodli podepsat nabídku sólistických smluv v Choreographisches Theater Freiburg, v mladém souboru vedeném Pavlem Mikuláštkem. Šlo o tzv. syntetické neboli



No Entry! (Karel Vaněk, Eva Černá). Foto Soukromý archiv Karla Vaňka.

totální divadlo, spojující tanec, pantomimu, akrobacii, slovo, hudbu a výtvarné umění. Jeho úkolem bylo neustálým kladením otázek burcovat sebe i diváka ze společensko-politické letargie. O pět let později, v roce 1997, se oba manželé přesunuli za Mikuláštkem do Bonnu, kde setrvali až do roku 2002.

Karel Vaněk nikdy neztratil kontakt s českým prostředím a opakovaně se s Evou Černou vraceli do Prahy, kde byli velmi oblíbení. Choreografie vznikaly především pod režijním dohledem Karla Vaňka. Ojedinělý rukopis dvojice vycházel ze společného dlouhodobého a intenzivního zájmu o kontaktní improvizaci, která představovala spodní tón trvale znějící v jejich tvorbě. Jevištní výpověď se po celá devadesátá léta týkala především křehkých vazeb a psychologických stavů lidského nitra v soužití s druhým.

Po určité sebekritické reflexi však na přelomu tisíciletí začali hledat další, dosud nevyzkoušené tvůrčí postupy a pohybové principy, svou pozornost obrátili i k jiným tématům. Z tohoto důvodu zvali od roku 1999 k pohostinské spolupráci další umělce a vytvářeli až dvě premiéry ročně. Choreografický rukopis Karla Vaňka a jeho schopnost uměleckého zpracování témat zaujalo vedení souboru Schweizer Kammerballett, jež mu dalo příležitost vytvořit choreografii *Jephte* (1994). Stejně se „zachovalo“ i jeho domovské divadlo v Bonnu, kde inscenoval několik celovečerních tanečních představení – *Intermundium* (1999), *Es reut mich f...* (2000) a *Hidden* (2002). V roce 2008 vytvořil pro skupinu Aura z Litvy choreografii s názvem *Interiors*.



Malé modré nic (Karel Vaněk, Eva Černá). Foto Soukromý archiv Karla Vaňka.

V červnu 2008 však Eva Černá po dlouhé a těžké nemoci zemřela. Představení s názvem *Orphans*, za které Karel Vaněk obdržel Cenu diváka České taneční platformy 2009, věnoval právě jí.

Od roku 2010 pracuje Karel Vaněk opět pod hlavičkou skupiny Černá & Vaněk Dance. Jeho uměleckým partnerem je dramaturg Guido Preuss. S ním vytvořil řadu tanečních inscenací, například choreografii *Endless Refill* (2013), která byla nominována na Tanzpreis des Landes Baden-Württemberg 2015. V současné době pracuje jako programový ředitel pro tanec v kulturním centru Brotfabrik v Bonnu a zároveň vyučuje taneční divadlo na Alanus Hochschule v Bonnu-Alfteru.

Posledním režijním počinem Karla Vaňka je představení *Nostalgiáda*, jež bude v premiéře uvedeno 23. března ve Studiu Alta. V anotaci uvádí, že se společně s tanečnicí a choreografy své generace z Česka, Slovenska a Německa ohlížejí zpět – někdy skrze růžové brýle – a hledají v minulosti to, co jim v současnosti chybí. Musíme utíkat do minulosti, abychom si ulevili od současnosti, anebo probíhají právě teď ty staré dobré časy, po kterých se budeme za deset let zase toužebně ohlížet?

Literatura:

Interview s Karlem Vaňkem, tanečníkem, choreografem a jedním ze zakladatelů tanečního dua Černá & Vaněk. Praha, 24. února 2015.

Rukopis seminární práce Evy Černé vypracované v II. ročníku na AMU – taneční pedagogika, s. 5. Seznámení Evy Černé se základními principy kontaktní improvizace a jejich další rozvoj. Soukromý archiv Ivanky Kubicové.



- Rukopis seminární práce Evy Černé vypracované v II. ročníku na AMU – taneční pedagogika, s. 24. Struktura hodin kontaktní improvizace, vedených Evou Černou a Karlem Vaňkem, s podrobnou evaluací jednotlivých frekventantů. Soukromý archiv Ivanky Kubicové.
- Anketa divadelních kritiků...co mě zaujalo ve II. čtvrtletí 1991. In *Scéna*. 1991, roč. 16, č. 16, s. 3. ISSN 0139-5386.
- Anketa divadelních kritiků...co mě zaujalo ve III. a IV. čtvrtletí 1991. In *Scéna*. 1992, roč. 17, č. 1, s. 3. ISSN 0139-5386.
- AS. Po úspěchu VUSu. In *Taneční listy*. 1982, roč. 20, č. 1, s. 11. ISSN 0039-937X.
- GREMLICOVÁ, Dorota. Malé modré nic. In *Taneční listy*. 1992, roč. 30, č. 3, s. 6–7. ISSN 0039-937X.
- KLOUBKOVÁ, Ivana. Choreografické divadlo Freiburg. In *Taneční listy*. 1991, roč. 29, č. 10, s. 15–17. ISSN 0039-937X.
- KLOUBKOVÁ, Ivana. Kafkův tragikomický příběh jako efektní show. In *Taneční listy*. 1993a, roč. 31, č. 5, s. 4–5. ISSN 0039-937X.
- KLOUBKOVÁ, Ivana. Místo činu – divadlo ve Freiburgu. In *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 6, s. 12. ISSN 0039-937X.
- MLÍKOVSKÁ, Jiřina. Pragensia. Intermezzo. Vox Clamantis. Samostatný večer baletu Laterny magiky. In *Taneční listy*. 1986, roč. 24, č. 6, s. 8. ISSN 0039-937X.
- Pat. Soutěžili jsme v Nyonu. In *Taneční listy*. 1988, roč. 26, č. 5, s. 16–18. ISSN 0039-937X.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava. Křesadlo. Studio pohybové divadla. Encyklopedie českých divadel. In *Divadelní revue*. 1992a, roč. 3, č. 4, s. 76–79. ISSN 0862-5409.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava. Mimos v Praze. In *Taneční listy*. 1992b, roč. 30, č. 2, s. 4–5. ISSN 0039-937X.
- VANĚK, Karel. American Dance Festival '91. In *Taneční listy*. 1991, roč. 29, č. 9, s. 13–15. ISSN 0039-937X.
- VANGELI, Nina. Mimos Bratislava-Brno-Praha. Listopad 1991. In *Svět a divadlo*. 1991, roč. 2, č. 10, s. 60–71. ISSN 0862-7258.

Autor: Andrea Opavská



5. březen 2018

Ostrov de Forma – Vedení manýrou



Ostrov de Forma. Foto Vojtěch Brtnický.

V divadelním sále Konzervatoře Duncan centre měla premiéru choreografie **Marty Trpišovské Vodenkovés** názvem **Ostrov de Forma**. Inscenace vznikla díky školnímu projektu, který je založen na úzké spolupráci zkušeného choreografa se studenty třetího ročníku. Poprvé se žáci představili již v roce 2016 v choreografii *Svěcení jara*, kterou vytvořil **Jiří Bartovanec**.

Přímá konfrontace

Jako posluchačka konzervatoře jsem měla možnost zažít proces vzniku posledního zmíněného díla. Domnívám se, že práce s předními tvůrci taneční scény má pro studenty zcela zásadní přínos. Jejich představa o uměleckém profesním životě díky tomu získává hmatatelnější a reálnější kontury. Účast na představení mladému člověku nastavuje zrcadlo jeho úrovni a současně s sebou přináší pocit zodpovědnosti za vlastní interpretační výkon, který se po něm požaduje – profesionální a vyspělý. Mladý tanečník objevuje možnosti práce se svým vlastním tělem a zároveň způsob komunikace se skupinou svých spolužáků. Stává se také, že v průběhu projektu dostávají jednotliví žáci své role. Choreograf využívá výrazné rysy jejich osobnosti, tím také napomůže k jejich vlastnímu sebepoznání. Student konfrontuje své dovednosti s nároky choreografa a poznává své schopnosti i nedostatky.



Ostrov de Forma.
Foto Vojtěch
Brtnický.

Právě vysoké nároky autora na interprety jsou zásadní rovinou realizovaných představení (kromě zmíněných děl se k nim ještě řadí *Ze života hmyzu* **Heleny Štávové Ratajové**). Všechny tři inscenace ožívují nepravidelnou produkci Konzervatoře Duncan centre a svou kvalitou konkurují široké scéně českého současného tance; to dokazuje i účast Bartovancovy choreografie na *České taneční platformě 2016*. Tento fakt poukazuje také na to, že studentská představení jsou hodnotným zážitkem a divácké veřejnosti přináší zajímavý vhled do „inkubátorů“ budoucích osobností taneční scény.

Neotřelé role

Ostrov de Forma je inspirován obdobím manýrismu a samotným pojmem „manýra“. Počáteční scéna přináší obraz dobové smetánky. Pohledy postav vyjadřují jejich pocit nadřazenosti a touhu po intrikování, jež se později stává skutečností. Velmi zdobné a různorodé kostýmy se svou estetikou nacházejí na pomezí renesanční a barokní módy. Díky háčkům na stěnách mohou interpreti své kostýmy všet a celou scénu tak dotvářet. Scéně tvůrci věnovali značnou pozornost a jejími proměnami doplnili dějovou linii, což dodává celému představení celistvost.



Ostrov de Forma.
Foto Vojtěch
Brtnický.



*Ostrov de Forma.
Foto
Vojtěch
Brtnický.*

Oproti tomu choreografická struktura je často roztržena na jednotlivá sóla či menší skupiny tanečníků. S těmi se pracuje spíše předvídatelně a poměrně brzy lze prohlédnout systém proměňujících se pohybových vzorců. Tato skutečnost má na pozornost publika neblahý vliv.

Divácky atraktivně vyznávají scény, kdy se v maximální míře projevují interpretační vlohy studentů. Postavy jsou silně typizované a mají jasně danou charakteristiku. Studenti se často profilují do neotřelých a precizně zvládnutých rolí. Vidíme dámy se sladkými úsměvy, ale ostrými lokty, a pány ve vysokém postavení, přes všechnu svou hrdost ovládané nízkými pudy. Svou interpretací přímo excelují především **David Králík** a **Kateřina Jabůrková**.

Téma manýru a přetvářky je rezonující a přitahuje diváckou pozornost. Zápletka na jevišti se stává „detektivkou“ a nutí nás čekat, „kdo bude další“. Interpreti drží svou energii na vysoké úrovni po celou dobu představení. Přesto je zřejmé, že potřebují ještě čas, aby se ve svém výkonu ustálili a četnými reprízami, které si *Ostrov de Forma* dle mého názoru zaslouží, posunuli význam celého díla ještě o pár kroků dále.

Psáno z reprízy 22. února 2018 v Konzervatoři Duncan centre.

Ostrov de Forma

Námět a choreografie: Marta Trpišovská Vodenková

Asistentka choreografie: Lea Švejdová

Kostýmy: Mariana Novotná

Světelný design: Michael Vodenka

Hudba: J. S. Bach, A. Vivaldi, H. Purcell, J. Ockenghem, S. Rachmaninoff

Foto: Vojtěch Brtnický

Premiéra: 21. února 2018

Autor: Lenka Vořechovská

8. březen 2018

The Artist – Malíř se žlutou ponožkou



The Artist (Thomas Monckton). Foto Antti Saukko.

Po roce se na pražská Jatká78 vrátil Thomas Monckton, tentokrát s novou inscenací **The Artist**. V Čechách známý a oblíbený umělec již v minulosti odehrál cenami ověřenou inscenaci *The Pianist* i komornější *Only bones*. Nová produkce navazuje na předchozí spolupráci s **Circem Aerem a stejně jako The Pianist ji režírovala zkušená cirkusová umělkyně Sanna Silvennoinen**. Monckton s tímto počinem slavil po celém světě obrovský úspěch a odehrál téměř tři sta repríz. Není tedy divu, že očekávání od nového díla bylo veliké.

Už během usazování diváků stojí Monckton na scéně schovaný za malířským plátnem na stojanu a cosi maluje. Když už všichni klidně sedí, malíř vykukuje zpod obrazu a stojan otáčí. Na černém plátně jsou domalované pouze části stojanu skryté za plátnem. Vtipný úvod prozrazuje, že představení se ponese v komickém a lehce absurdním duchu.

Celý příběh vypráví o malíři, který zoufale hledá námět pro své malby. Když už nějaký najde, jako třeba zátiší s ovocem, záhy zjišťuje, že už ho má namalovaný a schovaný ve skříni. Navíc si sám při každé akci způsobí mnoho potíží a vždy spolehlivě zvolí tu nejtěžší cestu, jak něčeho dosáhnout. A tak během obyčejného sundávání štětců z nejvyšší poličky skříně Monckton rozehraje několikaminutovou scénu, při které padá, tančí, balancuje a předvádí až neuvěřitelné triky s hravostí a překvapením klauna. Při napínání plátna na rám se mu zasekne sponkovačka, proto na ni tlačí víc a víc, až na ní pomalu udělá stojku. Následuje další šílená



scéna plná stojek a tance, končící dokonale napnutým plátnem, ale i přisponkovanou ponožkou. Malíři na beznadějně cestě za inspirací velmi rychle dochází trpělivost.

Když už si opravdu neví rady, sehraje jen tak z nudy loutkové divadlo s ovocem připraveným na zátiší. Vytváří absurdní obrazy od svlékajícího se banánu, hrušku vydávající se za banán až po tragické utopení banánu v horké lázni.

Když už to zoufalejší snad ani být nemůže, najde v kapse pingpongový míček a chvíli si jen tak pinká s publikem. Tehdy mu dojde, že ta dlouho hledaná inspirace sedí celou dobu před ním. Pozve si tedy na scénu diváka, aby mu stál modelem pro jeho další obraz. Ten musí ale kromě udržení dokonalé pózy a úsměvu ještě chytat do malého hrníčku kapky vody padající ze stropu. Malíři po chvíli dojde trpělivost, a tak si s ním roli vymění. Posílá ho za plátno a sám usedá na židli jako model.

Moncktonův portrét od náhodného diváka je hotový a atmosféra představení se rychle mění. Všechno jakoby zvažní. Světla i hudební podkres atmosféru jen umocňují. Malíř si bere nové černé plátno a maluje cosi podivného. Než si stačíte cokoli uvědomit, plátno otáčí vzhůru nohama. Celou dobu maluje po paměti portrét dříve vybraného diváka. Když je hotov, přináší na jeviště různé malby a umísťuje je jakoby náhodně do prostoru. Obrazy, včetně autoportrétu samotného malíře malujícího diváka, odkazují téměř na vše, co jste doposud viděli, a podivný příběh se tak uzavírá.

Inscenace *The Artist* je velmi příjemná, dobře postavená a rozhodně ani chvíli nenudí. Moncktonův projev a schopnosti jsou opravdu neobyčejné. I když se dá vytknout několik předem prozrazených point (často jen kvůli jejich technické komplikovanosti), Monckton vše vtipně dohraje nebo komentuje a skvělým načarováním diváky stejně nakonec rozesměje. Milým překvapením je, že hlavní aktér je sám schopným malířem. Až závěrečným portrétem prozrazuje, že obrazy, které během představení používá, maloval opravdu on.

The Artist je rozhodně se vším všudy představením pro celou rodinu, které stojí za to vidět. Ostatně stejně jako všechna představení od tohoto talentovaného umělce.

Psáno z české premiéry 22. února 2018, divadlo Jatka78.

The Artist

Hraje: Thomas Monckton

Režie: Sanna Silvennoinen

Světelný design: Juho Rahijärvi

Zvukový design: Tuomas Norvio

Kostýmy: Kati Mantere
Premiéra: 12. února 2018

Autor: Ondřej Holba



*The Artist (Thomas Monckton).
Foto Antti Saukko.*

9. březen 2018

Krepsko a hravý kabaret Fikrabala



*Fikrabala. Foto
Jussi Virkkumaa.*

„Dobrý den, vítejte v našem kabaretu. Dejte si na baru sklenku vína, povídejte si a bavte se. Tohle není divadlo, tak se nestydte, tohle je kabaret a my vám chceme zajistit příjemný večer.“ Těmito slovy mě přivítal **Jiří Zeman**, jeden z účinkujících, a rozhodně mě nemystifikoval.

Krepsko, mezinárodní divadelní skupinu působící ve Finsku, založili roku 2001 v Praze absolventi katedry nonverbálního divadla pražské HAMU. Za dobu své existence si vytvořila vlastní divadelní jazyk, koktejl z improvizace, loutkoherectví i akrobacie, to vše okořeněné fantaskní pohádkovou atmosférou. Mezinárodní je i **Fikrabala**, kabaret víceméně beze slov, zato však s multilingvní kapelou, která kombinování jazyků používá i jako hříčku. Na webových stránkách nic konkrétnějšího o *Fikrabale* nenajdeme. Jen to, že Krepsko s tímto svým kabaretem nyní cestuje po světě.

V produkci se smazává hranice mezi diváky a účinkujícími. Performeři procházejí mezi diváky, stolky jsou jen zdánlivě bez ladu a skladu rozestavěné v prostoru Slévárny pražské La Fabriky. Do sálu přicházím asi 15 minut před začátkem, několik návštěvníků je již uvnitř. Kapela hraje zatím pouze instrumentálně, jen u jednoho vyvýšeného stolku sedí muž zapadlý v rozbité židli a dívka, která se ho snaží přikrýt ubrusem či si společně s ním zatančit. S židlí to jde ztěžka, ale tady není nic nemožné.

Sál se zavírá, ale postřehnout to lze jen díky pruhu světla a gradující hudbě. Dramatický začátek se nekoná. Diváci mohou stále chodit mezi stolky, občas si přisednou... Nebo to nejsou diváci, když mají na krku péřová boa či portál z kašpárkového divadla? Přicházejí dva muži s dekou a maňáskem. Péřový papoušek je otravuje, zlobí a s jeho přinesením se kabaret rozjíždí.



Fikrabala. Foto Jussi Virkkumaa.

Jedna z dívek stojících u baru přichází ke kapele a se zcela neutrálním výrazem začíná zpívat svůj šanson. A odkudsi ze tmy vychází dáma s pštrosím. Artista v plyšovém oblečku, se zkrouceným tělem, se proměňuje ve vystavovanou zvířátko. Podivné předvádění snad pštrosa či páva, krmeného bonbónky, připomíná absurditu psích výstav. Pták se předvádí, ukazuje své peří, dívka má problém ho ovládnout. Oblek artisty je složen z až absurdně nesourodých kusů látek, a přesto i díky pozicím performerova těla vyvolává přesnou iluzi. Krepsko ostatně pracuje s iluzí v celém svém kabaretu, neboť to, co oni berou vážně, to se stává realitou. Artistický výkon vystřídá hojně užívaný „duet“ – polovina těla zpěváka je oblečena jako muž, druhá jako žena –, zpěv tahá za uši, přesto svou intenzitou a nehraním si na dokonalost smysl dává. Krepsku o ni ani nejde, vidíme vlastně jen hříčky. To samé se objevuje i v loutkoherectví. Loutky jsou ošklivé, pomačkané, ve velké míře netušíme, jaký zvířecí druh mají představovat. Hraje se s nimi však se vši vážností, účinkující se nenechají rozhodit, když vedou loutky skákající po stolech a rozhazující vše, co si diváci nestihnou zachytit. Interakce ale nejsou hlubší, a tak není nijak narušován osobní prostor. Hrátky a hříčky pokračují, střídají se hudební čísla i jednotlivé scénky založené na jednoduchých tématech a principech. Jak nalijete víno druhému, když ho nevidíte? Stejně jako mu nezapálíte cigaretu... Ale i tak se zavázanýma očima dokážou vyřizovat objednávky diváků.



Fikrabala. Foto Jussi Virkkumaa.

Vyloženě akrobatických čísel je zde pomálu, vyčnívá pouze provazochodec na prověšeném laně a muž v Cyrově kole. Jinak jde hlavně o hru a iluzi, a to ve všech číslech. Poskakující neonoví jednorožci rozdávající duhové bonbonky vexta a fascinovaně zírající na točící se šaty jsou pro atmosféru večera signifikantní. Kdo přišel na oslnivou show, ten se nedočkal. Kdo zatoužil po opojení kabaretů, po uvolněném setkání s programem, ten musel odejít s lehkým steskem po jeho neopakovatelnosti.

Psáno z reprízy 25. února 2018 ve Slévárně La Fabriky.

Autor: Barbora Truksová



10. březen 2018

Dana Kalvodová, první dáma asijské teatrologie, by oslavila devadesátku



Dana Kalvodová. Foto soukromý archiv Heleny Honcoopové.

V době, kdy se v duši mladé dívky usazují pevná rozhodnutí o tom, čemu by chtěla zasvětit svůj život, mi byla stále nablízku, jako vzor. Její knihy zaujímaly v mé knihovničce výsostní místo. Naštěstí o ně nebyla ve zlínské knihovně ani v antikvariátech nouze. Příběhy o divadle z druhého konce světa doplňovaly trefné postřehy a vlastní ilustrace. Byla to první odborná literatura, kterou jsem hltala stejně nadšeně jako beletrii. Orientalistka Dana Kalvodová pro mě byla slavnou osobností, s níž jsem se toužila po příchodu do Prahy potkat.

Obdivovala jsem její způsob psaní o asijském divadle a tanci, intuitivní a empatický, přitom ale podložený seriózním výzkumem, bez předsudků, škatulkování, extravagantní interpretace či přehnaných soudů. Na podzim roku 2003 zemřela, dřív než jsem sebrala odvahu ji oslovit. Dnes je pro mě ctí připomenout si výročí narození této osobnosti, jejíž výzkum v oblasti tanečních kultur Asie ještě nebyl v našich zemích překonán.

Narodila se 10. března 1928 v Brně. Po maturitě v roce 1947 začala studovat na katedře Dálného východu Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, obor sinologie a orientalistika. Paralelně navštěvovala po několik semestrů ateliéry Karla Svobinského a prof. Františka Trösterera. V roce 1952 získala na katedře Dálného východu titul PhDr. a v letech 1954–1960 zde působila jako odborná asistentka se specializací na tradiční čínské divadlo. V důsledku kádrových změn byla nucena toto pracoviště opustit. Přijala tedy možnost přednášet v rámci Filozofické fakulty na oddělení dějin a teorie divadla a plně se věnovat tématu asijských divadelních kultur. Studijní cesty v letech 1957–1958 (Čína), 1966 (Japonsko) a 1978 (Indie) jí umožnily seznámit se bezprostředně s dosud živými tradičními scénickými formami, k nimž většinou na místě pořizovala obrazovou dokumentaci vlastními kresbami i fotografiemi.

*Ilustrace Dany Kalvodové
k japonské hře nó Benkei
na lodi*



V zahraniční odborné literatuře získala záhy renomé studii o regionálních divadlech v Číně a překladem rozsáhlého dramatu z konce 17. století *Vějíř s broskvovými květy* (Odeon, 1968), který jako první západní sinolog převedla do evropského jazyka. Tento překlad opatřený strukturální analýzou obhájila v roce 1969 jako habilitační práci pod titulem *Vějíř s broskvovými květy – Kapitoly ke studiu Mingského dramatu* (Acta Universitatis Carolinae, 1993). K jejímu jmenování docentkou došlo však až v roce 1990. V období normalizace jí byl totiž zastaven akademický postup pro údajný nulový společenský dopad její specializace. Roku 1985 následoval vynucený odchod do důchodu. Na Filozofickou fakultu UK se vrátila na částečný úvazek ve školním roce 1992/93. V následujících letech externě vyučovala na FFUK, DAMU a Masarykově univerzitě.

Publikační činnost Dany Kalvodové představuje základní literaturu oboru teatrologie asijských zemí u nás. Jedná se především o publikace: *Vítr v piniích – Japonské divadlo*, spolu s Miroslavem Novákem (Odeon, 1975), *Pod praporem krále nebes – Divadlo v Indii*, spolu s Dušanem Zbavitelem (Odeon, 1987), *Divadelné kultury východu*, kolektiv autorů (Tatran, 1987), *Čínské divadlo* (Panorama, 1992) a antologii *Asijské divadlo na konci milénia* (Academia, 2003). Jako odborná redaktorka připravila k vydání překlad *Slovníku divadelní antropologie* Eugenia Barby a Nicolò Savarese (Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 2000). Zasloužila se též o vydání překladů mnoha her z této oblasti, jakož i vědeckých studií, např. sémiotických rozborů hereckého umění v Japonsku.



Postava Juja ze hry nó.
Ilustrace Dany Kalvodové



V roce 1970 jí bylo uděleno čestné členství v American Theatre Association – Asian Theatre Program. V Japonsku jí byla 1999 udělena cena Nadace herečky Jasue Jamamoto jako uznání „celoživotního studia a šíření znalostí o asijském divadle“. Byla členkou Sdružení překladatelů, Obce překladatelů, Obce spisovatelů, Asociace evropských sinologů a Teatrologické společnosti.

V osobnosti Dany Kalvodové si připomínáme zapálenou badatelku, lingvistku s citem pro divadelní umění i tanec, sinoložku, která se právem zasloužila o rozvoj české teatrologie. Jistě inspirovala řadu dalších orientalistů k zájmu o divadelní tematiku, a ne jen jednu tanečnici k serióznímu studiu východní kultury. Za všechny upřímně děkuji!

Zdroje:

FERIANČIKOVÁ, Katarína. *Nečakaný odchod uprostred plného pracovného nasadenia*. *Fénix*. 2003, roč. 4, č. 3, s. 3-5. ISSN 1214-7311.

KALVODOVÁ Dana (Danuše) – česká sinoložka a teatroložka asijských zemí. In: *Kdo byl kdo: čeští a slovenští orientalisté, afrikanisté a iberoamerikanisté*. Praha: Libri, 1999. ISBN 80-85983-59-1. Dostupné z: <http://www.libri.cz/databaze/orient/search.php>.

Zemřela doc. PhDr. Dana Kalvodová, CSc. *Host.divadlo.cz* [online]. 2003. [cit. 26. 8. 2013]. Dostupné z: Host.divadlo.cz

LOMOVÁ, Olga. *K transkulturní budoucnosti divadla: Olga Lomová*, recenze. *CCK – ISC* [online]. © 2009–2012. [cit. 28. 8. 2013]. Dostupné z: [CCK – ISC](http://CCK-ISC)

Autor: Lucie Hayashi

11. březen 2018

Výročí Maria Petipy



Marius Petipa

především o krátká, v té době oblíbená *divertissements* do oper, či menší jednoaktová díla: *Le droit du Seigneur*, *La Petite Bohémienne*, *La Noce à Nantes* (vše 1838).

Po nepříliš úspěšném turné po Americe se Marius dostal do Paříže, kde se objevil na jevišti Comédie Française po boku jedné z nejslavnějších romantických tanečnic, Italky Carlotty Grisi, pozdější první představitelky hlavní role baletu *Giselle* (kde jí byl partnerem Mariův bratr Lucien). V Paříži nicméně nezůstal, odjel do Bordeaux, kde se stal prvním sólistou v tamním Grand Théâtre a opět se shledal se svým učitelem Vestrisem. Vedle hlavních mužských rolí v baletech jako *La Fille mal gardée*, *Giselle* či *La Péri* dál rozvíjel své choreografické schopnosti. V této době vznikly jeho první samostatné balety: *La Jolie Bordelaise* (1840), *L'Intrigue Amoureuse* (1841), *Les Vendanges* (1842) a *LeLangage des Fleurs* (1844).

Z Bordeaux až do Petrohradu

Po Bordeaux následoval kontrakt v Madridu (1844–1847), odkud musel Petipa odejít poněkud narychlo. Provalila se totiž jeho avantýra s místní vdanou šlechtičnou, jejíž manžel vyhrožoval tanečníkovi soubojem. Jeho další kroky vedly přes krátkou

Může to znít jako příliš obehnaná písnička a stokrát zopakované klišé, nicméně tvář klasického tance a jeho repertoár si lze v dnešní době stěží představit bez **Maria Petipy**, od jehož narození letos uplyne 200 let.

Victor Marius Alphonse Petipa se narodil 11. března 1818 ve francouzské Marseille do rodiny baletního mistra Antoine Petipy a herečky Victorine Grasseau jako třetí ze šesti sourozenců (jedním z nich byla i pozdější mužská hvězda pařížské Opery Lucien Petipa). Od raného mládí se mu dostávalo tanečního i hudebního vzdělání, v pěti letech se poprvé objevil na jevišti, o čtyři roky později si odbyl svůj taneční debut v *Dansomanii* **Pierra Gardela**. Kromě vlastního otce byl Petipovým učitelem rovněž slavný **Auguste Vestris**, pod jehož vedením mladý Marius dokončil své vzdělávání v Bordeaux. Ve dvaceti letech byl jmenován prvním sólistou baletu v Nantes, kde se poprvé pokusil o vlastní choreografickou tvorbu. Šlo



Marius Petipa kolem roku 1885.

zastávku v Paříži již do ruského Petrohradu, kam byl pozván Alexandrem Gedeonovem, ředitelem Carského divadla. Jedna z teorií nicméně tvrdí, že Gedeonov měl původně zájem o Mariova bratra Luciena. Ten měl ovšem závazky vůči Opeře v Paříži, a tak doporučil na nabízené místo svého bratra. Ať už byly ovšem pohnutky jakékoli, pravdou zůstává, že od roku 1847 působil Petipa v Petrohradu jako tanečník, baletní pedagog a choreograf. Nejdříve coby asistent baletního mistra Julese Perrota (1849–1858), poté současně s dlouholetým rivalem Arthurem Saint-Léonem (1860–1869). V roce 1871 se stal 1. baletním mistrem a současně vůdčí osobností ruského baletu a jeho repertoáru, ve své funkci vydržel až do roku 1901.

V Petrohradu se také narodily všechny Petipovy děti. První syn Marius byl potomkem Marie Therese Bourdin, jež zemřela pět let po jeho narození. Poté se Petipa oženil s ruskou tanečnicí Marií Surovčikovovou, která přivedla na svět syna Jeana (1859–1871) a dceru Marii (1857–1930), která pokračovala ve šlé-

pějích své matky a stala se baletkou. A mimo jiné rovněž jednou z prvních představitelk Šeříkové vily ve *Spící krasavici*.

Petipa a tvorba baletního repertoáru

Petipovu tvorbu bychom mohli rozdělit na dva základní proudy. Prvním z nich byly reinscenace a různá přepracování již dříve vzniklých titulů jiných tvůrců. Mezi ně můžeme zařadit např. Mazilierovy balety *Le Diable amoureux*, uvedený roku 1848 pod názvem *Satanella*, či *Paqitu* (1881), do níž na Minkusovu příkomponovanou hudbu přidal dnes nejznámější část *Grand Pas Classique*. Dále *Korzára* (1868, 1885, 1899), v němž partituru A. Ch. Adama obohatil o kompozici L. Délibese pro další slavnou scénu *Jardin animée*, *Esmeraldu* (1886, 1899) a *Giselle* (1884, 1889, 1899) Julese Perrota. Rovněž jmenujme *Coppellii* (1884) nebo *Koníčka Hrbáčka* (1895) Arthura Saint-Léona, či *La Fille mal gardée* (1885) Jeana Daubervalu (Petipa svou choreografii nicméně vytvořil na základě znalosti verze Paula Taglioniho a pracoval na ní se **Lvem Ivanovem**) a *La Sylphide* (1890) Filippa Taglioniho.

Vedle již známých děl ovšem Petipa přirozeně repertoár rozšiřoval o vlastní originální tituly, jejichž hlavními hvězdami byly zejména vynikající italské baleríny Carolina Rosati, Virginia Zucchi, Elena Cornalba či Pierina Legnani. Jeho nejvýznamnějším spolupracovníkem se stal skladatel **Ludwig Minkus**, jejichž prvním společným baletem byl *Don Quijote* pro baletní soubor v Moskvě (1869).

Prvním původním Petipovým baletem uvedeným na ruské půdě se stala *Faraonova dcera* (1862) na hudbu Césare Pugniho, s libretem J. H. Vernoye de Saint-Georges, jež vycházelo z díla *Román o mumii* T. Gautiera, s Carolinou Rosati v hlavní roli princezny Aspicie.



Karikatura Maria Petipy z knihy bratrů Nikolaje a Sergeje Legatových *The Russian Ballet in Caricatures*.

rem. *Louskáčka*, jenž byl při premiéře uváděn spolu s Čajkovského operou *Jolanta*, choreograficky vytvořil Petipův žák Lev Ivanov poté, co Petipa onemocněl. A kritiky výsledek nijak nešetřily. Tance považovaly za banální, dnes slavný *Valčík vloček* nadto prý jako by z oka vypadl jinému valčíku z Petipova baletu *Dívka sněhu* (1879).

Na *Labutím jezeře*, jehož partituru přepracoval a doplnil Riccardo Drigo, měl již Petipa opět svůj choreografický podíl. Vytvořil první a třetí dějství baletu, ikonická labutí jednání připadla obdobně jako *Louskáček* Lvu Ivanovovi. Dokonce ani všechny charakterní tance, jichž byl Petipa mistrem, nebyly v tomto baletu z jeho dílny. Autorství je mu připisováno u tance španělského a mazurky. Ivanov vytvořil tanec z Neapole a maďarský čardáš.

Závěr Petipovy kariéry byl nelehký. Přelom století přinesl do divadla jednak nového ředitele Vladimíra Teljakovského, jednak nové trendy, které pronikaly i do baletního světa. V roce 1903 ještě pracoval s mladou Annou Pavlovovou, aby ji připravil na její debut ve znovuuvedení *Giselle* a o rok později v *Paquitě*. Roku 1904 vytvořil svůj poslední balet, *Romanci růže a motýla*, v němž věnoval první roli Václavu Nižinskému, jemuž bylo v té době pouhých čtrnáct let. Balet byl ovšem několik dní před premiérou stažen z repertoáru, což Petipu zlomilo natolik, že zanevřel na divadelní svět a téměř se přestal objevovat v jeho kruzích. V Petrohradu zůstal do roku 1907, poté kvůli zhoršujícímu se zdraví odcestoval na Krym, kde 14. července 1910 ve věku 92 let zemřel.

Triumfem Petipovy spolupráce s Minkusem se roku 1877 stala *Bajadéra* (přepracovaná v roce 1900), a zejména snové dějství přezdívané *Království stínů*, kde hlavní roli chrámové tanečnice Nikie ztvárnila Jekatěrina Vazem.

Vrchol kariéry i ústup ze slávy

Zlatý věk ruského carského baletu nastal v 80. a 90. letech 19. století. Petipa dosáhl tvůrčího vrcholu, divadlo disponovalo dostatečnými finančními prostředky a k tomu v souboru tančila jména jako Pavel Gerdt, Olga Preobraženská, Nikolaj a Sergej Legatovi, Matilda Kšešinská či Enrico Cecchetti.

Právě v posledních desetiletích 19. století vznikla nejslavnější Petipova a Petipovi připisovaná díla – *Raymonda* na hudbu A. Glazunova pro P. Legnani a trojice Čajkovského baletů *Spící krasavice* (1890), *Louskáček* (1892) a nová verze *Labutího jezera* (1895).

Jen *Spící krasavice*, s librettem Ivana Vsjevoložského, ředitele Carských divadel, je však čistě Petipovým vytvo-



Z výčtu děl, jimž vtiskl Petipa choreografickou podobu, jasně vyplývá, že bez jeho vlivu by naše představy o romantickém a později klasickém baletním repertoáru byly značně odlišné. Jeho role ve vývoji klasického tance a choreografie je nezpochybnitelná a dodnes citovaná. Způsob, jakým si podmanil ruská jeviště konce 19. století, má vliv i na dnešní svět baletu. Petipův odkaz žije dál, chtělo by se říct, vlastním životem...

Zdroje:

WILEY, Roland John. *A century of russian ballet. Documents and accounts 1810–1910*. Claredon press Oxford 1990.

BRODSKÁ, Božena. *Dějiny ruského baletu*. Akademie múzických umění v Praze, Státní pedagogické nakladatelství 1984.

PETIPA, Marius. *Mémoires*. Arles, 1990.

SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine*. Routledge, London, 1994.

<https://petipasociety.com/>

Autor: Zuzana Rafajová



Raymonda, Petrohrad, 1898 (uprostřed slavná balerína Pierina Legnani).

12. březen 2018

Ostravské Balet Gala nadchlo znalce i tancem nepolíbené diváky



*O Balcao de Amor
(Shino Sakurado,
Stefano Pietragalla).
Foto Martin Popelář.*

Tradiční ostravská přehlídka **Balet Gala**, složená z děl světové choreografie v podání domácích tanečníků a zahraničních hostů, se opět odehrála před vyprodaným Divadlem Antonína Dvořáka. Program připomínal pestrobarevnou mozaiku, v níž nechyběly ukázky z klasických baletních titulů, neoklasických choreografií ani současných tanečních děl, která se nevyhýbají náročným tématům, nadsázce ani absurditě. Tato na jednu stranu osvěžující různorodost, která jistě mnohým v publiku rozšířila obzory v oblasti tanečního umění, však zároveň kladla velké nároky na pozornost. Přece jen nebylo jednoduché zaposlouchat se do klasické hudby Minkuse či Čajkovského a hned nato se naladit na skladby Beatles, to vše současně s razantní změnou tanečních stylů. Ale i to k baletním galavečerům patří, jejich hlavním přínosem zůstává přítomnost špičkových umělců, předvedení nových choreografických koncepcí, a především vzájemně sdílené nadšení pro tanec samotný.

Precizní výkony v klasickém tanci

Soubor Národního divadla moravskoslezského se v průběhu galavečera pochlubil hned několika ukázkami ze stávajícího repertoáru, konkrétně z představení *All That Jazz*, *Rock and Blues* a z připravovaného baletu *Don Quijote*. Jednalo se



o několik sborových scén, kde mohl prezentovat své přednosti ostravský *corps de ballet*, a dvě párová čísla – duet z *O Balcão de Amor* Itzika Galiliho v podání **Stefana Pietragally** a **Shino Sakurado**. Tento duet si, soudě dle reakcí, ostravské publikum zamilovalo. Následovalo velmi dobře známé svatební *pas de deux* z baletu *Don Quijote*, v tomto případě v choreografii **Michala Štípy**. Role Basila se zhostil **Sergio Méndez Romero**, jako Kitri se představila **Sawa Shiratsuki**. V jejich provedení byl tento efektní duet, včetně sólových variací, poněkud méně temperamentní, chyběla mu ona charakteristická španělská ohnivost. Interpreti se však soustředili na kvalitní technické provedení a nelze opominout skvělý výkon Sawy Shiratsuki, která svým brilantním tancem (včetně čistě provedených náročných piruet a výdrží, s nimiž občas bojují i hvězdné baleríny) překvapila a zastínila svého tanečního partnera.

Ke klasickému repertoáru se přidali rovněž sólisté Baletu Národního divadla **Alina Nanu** a **Michal Štípa** s *pas de deux* z baletu *Louskáček – Vánoční příběh* Youriho Vámoše. Toto dílo existuje v mnoha verzích, zde choreograf lpěl na přesnosti klasických linií, souznění pohybu s hudbou a rychlých přeměnách kroků. Občas až příliš rychlých a poněkud nepřírozených, takže i zkušení tanečníci s nimi měli problém.

Do světa romantického baletu, s typickými lyrickými gesty, zasněnými pohledy a éterickým projevem, přenesli diváky hostující sólisté jihokorejského Universal Ballet **Evelina Godunova** a **Jevgenij Khissamutdinov**. Zatančili *pas de deux* z baletu *Giselle*. Jejich přítomnost na jevišti s sebou přinesla auru světových tanečníků, kteří dokážou předvést technicky náročné sekvence bez jediného výrazového zaváhání či vypadnutí z role. Výrazněji zapůsobila Godunova, která přede-



Giselle (Evelina Godunova, Jevgenij Khissamutdinov). Foto Martin Popelář.



Alice (Ida Kallanvaara, Giacomo Altovino). Foto Martin Popelář.

vším ve skocích ukázala nebývalou lehkost, a pomocí krásných gest paží a *port de bras* ztělesnila křehkou krásu duše mrtvé dívky z tohoto slavného díla baletního romantismu.

Choreografický eklektismus i inovace

Protiváhu klasickému baletu tvořily práce současných autorů, kteří, jak již bylo řečeno, se nebojí experimentovat a zároveň konfrontovat tanečnický s pohybovými výzvami. Patří k nim i Francouz **Julien Lestel**, který založil také vlastní soubor. Ukázky z jeho dvou choreografií – *Transmission* na hudbu Maxe Richtera a *Rachmaninov* doprovázenou skladbami klavírního mága – krásně prezentovaly Lestelův choreografický rukopis charakteristický plynoucím, organickým pohybem, absencí ostrých linií, vláčností, prací s flexibilitou tanečnickova těla a dynamikou připomínající vlnění moře. Nelze se však ubránit pocitu, že nejde o právě originální styl, když místy až příliš odkazuje na rukopis jiných choreografů. Navíc sólo z představení *Rachmaninov* připomínalo spíše improvizaci na daný pohybový princip, který se brzy vyčerpá a již po několika minutách vyzníval zdlouhavě a uměle nastaveně. Opakující se pohybové vlny narušily jen v samém závěru ostré „záseky“ a změny pozic.

Ochutnávky z choreografií mezinárodních tvůrců **Maura Bigonzettiho**, **Xin Peng Wang** a **Edwarda Cluga** přivezli členové baletního souboru Theater Dortmund **Ida Anneli Kallanvaara** a **Giacomo Altovino**, kteří se tak museli bleskurychle převtělit do požadovaných choreografických forem. Od Clugova futuricky laděného duetu *Hora* s kyllánovským nádechem, přes rockersky vyznívající sólo *With a Little Help from My Friends* (Wang), které však jaksi uvízlo v choreografické minulosti, až po duet z Bigonzettiho baletu *Alice*, kde se interpreti jako pohádkoví lesní tvorové roztančili v rozpustilé a divoké hře.

Ani neoklasický styl nezůstal opomenut – diváci si jej mohli vychutnat v tanečních miniaturách sólistů z Universal Ballet Korea a umělců z německých souborů z Drážďan a Berlína. Svou koncepcí se vymykal duet *Cello* **Nacha Duata**, v němž tanečník-hudebník v barokním kostýmu, celou dobu sedící na stoličce, doslova



Petite Cord (Dekkadancers). Foto Martin Popelář.

rozehrával tělo tanečnice. Ta se pohybovala za tónů Bachova *Preludia ze Suity č. 1 pro violoncello*, občas v intencích tance neoklasického, místy v osnovách tance současného. Její tělo se záměrům hudebníka buď přizpůsobovalo, nebo se mu naopak bránilo. Tento Duetův duet mohl evokovat myšlenku, že tělo tanečnicka funguje jako pouhý instrument v ruce choreografa. Někdy v jejich vztahu dojde k naprosté symbióze, někdy zase k souboji.

Pražský soubor **Dekkadancers** na galavečeru zastupoval českou tvorbu. Tuto taneční skupinu tvoří tanečníci Baletu Národního divadla, kteří se ve svém volném čase věnují autorským projektům a rozvíjejí vlastní choreografické ambice. Duet **Štěpána Pechara** *První sníh* sice nepřekvapil inovativností, ale zajímavě si pohrával se světelným designem a využitím prostoru. Choreografie *Petite Cord* pak karikovala známé dílo Jiřího Kyliána *Petite Mort*, kdy místo originálně použitých kordů tanečníci zručně manipulovali se skleničkami, lahvemi vína a toreadorskými muletami, které se vmžiku měnily na zástěry číšníků nebo dámské šaty. Od začátku bylo jasné, že si *Petite Cord* hraje s velkou nadsázkou, avšak stále zachovává respekt k Mistru Kyliánovi. Mnoho diváků snad od této choreografie očekávalo ještě více humoru a ironie, jíž je soubor *Dekkadancers* proslulý – bezesporu se ho dočkali v části, kdy na pódiu projel Štěpán Pechar na kolečkových bruslích v roli číšníka a s lahví v ruce rozléval svým kolegům šampaňské.

Na závěr se účinkující dočkali nadšeného potlesku a celé divadlo povstalo. Zdá se tedy, že *Balet Gala* dosáhlo ohlasu u tanečních znalců i diváků, kteří se na tanec přijdou podívat jen výjimečně a vyberou si k tomu zrovna podobnou událost. A vzbudit takové nadšení se nepodaří zase tak často.

Psáno z představení 28. února 2018 v Divadle Antonína Dvořáka, Ostrava.

Autor: Tereza Cigánková

13. březen 2018

Until the Lions – Definování genderu v pohybu



*Until the lions
(Ching-Ying Chien,
Joy Alpuerto
Ritter). Foto
Tristram Kenton.*

Akram Khan není na světové taneční scéně žádným nováčkem. Jeho houževnatá umělecká tvorba, odvážné i aktuální taneční experimenty a perfekcionismus provedení mu vynesly mezinárodní věhlas trvajícím již několik dekád. Khan dokáže ukočírovat a dovést k synchronizaci velké skupiny tanečníků (v poslední době to byl soubor English National Ballet v jeho pojetí baletu *Giselle*), ale také zaujmout pouhým duetem nebo sólem, z nichž umí vytvořit fascinující show. Tak tomu bylo u *Sacred Monsters* s balerínou Sylvíí Guillem, *Torobakas* flamenkovým tanečníkem Israelem Galvánem nebo v případě vlastního velkolepého sóla *Desh*, které mohli čeští diváci zhlédnout ve Státní opeře během festivalu Tanec Praha 2013. Zmíněné tituly též poukazují na Khanovu oblibu v kombinování tanečních technik různých stylů a kultur, což odráží i jeho vlastní životní cestu a zkušenost syna bangladéšských rodičů narozeného v Londýně, studujícího indický klasický tanec kathak a poté „západní“ současný tanec. Po celý svůj život pendloval mezi dvěma světy, které se staly jeho součástí, prolínaly se a inspirovaly navzájem. Tento kulturní mix byl vskutku produktivní, v Khanově tvorbě vedl k odstraňování hranic a stereotypů a hledání podobností, možností vzájemné komunikace a univerzálních témat.



Until the lions (Ching-Ying Chien). Foto Tristram Kenton.

V současné době hraje jeho Akram Khan Company v různém složení tři díla, s nimiž jezdí po celém světě: *Chotto Desh* (adaptace výše zmíněného sóla), nedávno premiérováný *Xenos*, který má být poslední produkcí, v níž Khan sám vystupuje, a konečně ***Until the Lions***, jež se objevilo ve dnech 22. až 24. února 2018 v Dansens Hus ve Stockholmu.

Inscenace *Until the Lions*, poprvé uvedená v Londýně v roce 2016, silně čerpá z tradičního indického umění a náboženství, ovšem obsahuje také určité formy a scénické postupy osvědčené v předchozích dílech. Je prezentována jako celovečerní epické dílo. Onu „epičnost“ lze ale vykládat různě. Jednak choreografie skutečně vypráví příběh a zároveň se inspiruje indickým eposem *Mahábhárata*. Nejde ovšem o jednoduché převzetí motivu. Khana při tvorbě ovlivnila kniha básníka Karthika Naira *Until the Lions: Echoes from the Mahabharata*, jehož interpretaci a dokonce i některé pasáže z textu – včetně titulu – použil ve své inscenaci.

Ústředním tématem je osud princezny Amby, která byla ve svůj svatební den unesena, zneužita a ponížena. Nakonec však dosáhla pomsty za pomoci boha, kterého si sama vyvolala. Zdánlivě přímočarý příběh je ale na scéně přetaven v sérii expresivních výjevů a tanečního reje tří interpretů za rytmického hudebního doprovodu pěti muzikantů. Khana sice v mýtech fascinují ženské postavy, které jsou podle něj neopěvovanými hrdinkami, ale v tomto díle především zkoumá fyzický výraz pohlaví/genderu. A to se mu podařilo skutečně dokonale.

Zatímco děj se rýsoval během představení jaksi mlhavě a divák potřeboval dosti představivosti, aby byl „in“, jednotlivé postavy byly velice jasně pohybově definované. Lépe řečeno, „jasně“ z hlediska genderu sejevily jen dvě z nich – prin-

*Until the lions
(Ching-Ying Chien,
Joy Alpuerto
Ritter). Foto
Tristram Kenton.*



cezna (tančila **Ching-Ying Chien**) a její únosce (tanečník **Rianto** – tato role byla původně tančena Akramem Khanem). Třetí představovala boha přivolaného na pomoc, kterému navzdory přirozenému mužskému rodu v češtině žádný gender nepřísluší. A skutečně, v provedení tanečnice **Joy Alpuerto Ritter** nebylo od začátku až do závěrečné děkovačky jasné, zda se jedná o muže, či ženu. Její téměř chlapecká postava s plochým hrudníkem a širokými rameny, vlasy na temeni stažené do pevného uzlu a široký obličej klamaly zjevem. Její pohyb byl zcela zbaven genderových konotací či stereotypů, jimiž se vyznačovaly ostatní dvě postavy. Princezna především v úvodu (a v závěru) lehce poskakovala, gestikulovala zdánlivě koketní mudry a pohazovala dlouhými vlasy. Únosce, často v hlubokém podřepu, děsivě vydupával kroky kathaku a jeho pohyby i výraz vzbuzovaly skutečný respekt, až strach. Postava bůžka svými pohyby nejvíce připomínala nějaké zvíře, koneckonců, stal se takovým jejím domácím mazlíčkem, s povolením zabíjet. Vztah princezny k jejímu únosci se zdál komplikovaný, od strachu přes zvědavost, snad i touhu a svádění, až po její konečný triumf.

V choreografii bylo patrné postupné obrácení rolí: únosce zpočátku scéně svým tancem dominoval, zatímco Amba působila pasivněji a opatrně. Zhruba v polovině představení se ovšem jejich energie vyvážila, což bylo stvrzeno dech beroucím duetem, kdy se Ching-Ying obkročmo přimkla kolem Riantova pasu, jejich těla se proplétala v rytmických a perfektně synchronizovaných pohybech. Od té chvíle Amba převzala, spolu se svým bůžkem, kontrolu nad scénou, únosce postupně ztrácel sílu a doslova půdu pod nohama – to když kruhová scéna, na níž po celou dobu tančili, pukla a rozestoupila se.



Pohybový materiál inscenace vycházel především z indického klasického tance kathak, jenž všichni interpreti perfektně ovládají. Vlivy současného tance byly možná méně patrné než u jiných Khanových děl, ale například kontaktní duety – jeho mistrovská disciplína – zde nechyběly, a fascinovaly vzájemným propojením a koncentrací interpretů. Právě koncentrace, intenzivní prožitek a výraz vytváří hutnou atmosféru, která diváka doslova zhltně a nedovolí mu ani na chvíli polevit v pozornosti.

Dalším významným a velmi pohlcujícím prvkem inscenace se stal živý hudební doprovod čtyř muzikantů a jedné zpěvačky rozsazených okolo kruhové scény – podobnou konstelaci jsme mohli vidět například u inscenace *Torobaka*. I zde se jednalo o mix indických a evropských umělců. Převažovala ovšem indická inspirace s charakteristickým zpěvem a velmi pestrou paletou rytmických nástrojů, stejně jako v tanci. Hudebníci se často zapojili do dění, přicházeli a odcházeli, běhali a tančili kolem dokola. Tim Yip vyladil minimalistickou scénografii a kostýmy do světlých teplých tónů a přírodních prvků; kruhovou scénu lemovaly bambusové tyče, jež se později staly hudebním instrumentem (interpreti s nimi tloukli o zem) i vražednou zbraní, se kterou Amba vykonala svou pomstu. Tanečníci i hudebníci na sobě měli tradiční indické podlouhlé košile s rozparky po stranách, ušité z různých látek a v různých odstínech bílé, žluté a oranžové.

Přestože inscenace mohla působit, vzhledem k avizované narativnosti, poněkud nejasně, Khan dosáhl kýženého efektu charakterizace postav a genderu (či ne-genderu) pohybem; jeho pojetí choreografie se místy téměř blížilo fyzické pantomimě. Expresivita kathaku byla v tomto ohledu samozřejmě velkou devízou, kombinace s technikami a postupy současného tance i propracovanou dramaturgií vytvořila kompaktní divadelní tvar. Precizní výkony a výraz tanečníků i hudebníků, jejichž souznění a koncentrace by se též daly považovat za značku Khanova uměleckého vedení, přispěly ke skvělému diváckému zážitku.

Psáno z představení uvedeného 24. února 2018 v Dansens Hus, Stockholm.

Until the Lions

Režie, choreografie: Akram Khan

Koncept, scénář, text: Karthika Nair

Scénografie: Tim Yip

Světelný design: Michael Hulls

Originální hudba: Vincenzo Lamagna, ve spolupráci s interprety Sohini Alam, David Azurza, Yaron Engler, Akram Khan, Joy Alpuerto Ritter

Světová premiéra: 12. ledna 2016, Roundhouse, London

Autor: Petra Dotlačilová

15. březen 2018

Constellations II: Time for Sharing – Snové rozjímání



Constellation (Markéta Vacovská, Kristýna Šajtošová). Foto Vojtěch Brtnický.

Tři ženy v krásných šatech, všední den, bezčasí v atmosféře letního dusna, kdesi blízko kostela. V tomto duchu se nesou v pořadí již druhé konstelace s podtitulem **Time for Sharing** uměleckého uskupení **Spitfire Company**. I tentokrát je cílem rozproudit v divácích vlnu asociací a představivosti, jen se hraje na jinou strunu. **Constellations I** byly drásající, disharmonické, rozrušující, plné erotického dusna a divokosti. Pokračování přináší zklidnění, snahu o vymanění se z hektické doby, prožívání daného okamžiku. Zdá se, že ono zpomalení a žití v přítomnosti je v současné době poměrně trendy téma, o němž se vydávají knihy, píší blogy, či dokonce organizují online kurzy. Není tedy divu, že se promítá i do uměleckého světa. V případě **Constellations II** se nepřímo nabízí inspirace třicetihodinovým zpomaleným *Momentem* **Miřenky Čechové**, byť ta je uvedena pouze jako autorka kostýmů. Zcela jiná je ovšem forma v režii **Petra Boháče** a choreografii tanečnic **Cecile da Costy, Markéty Vacovské** a **Kristýny Šajtošové**.

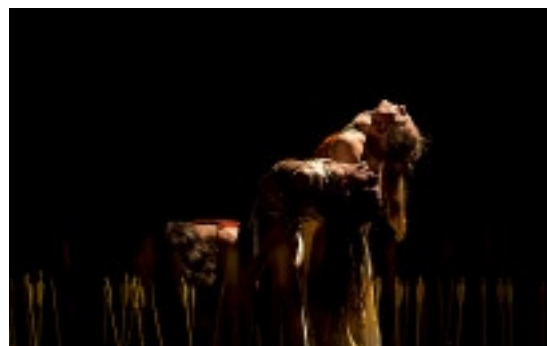
Scénu tvoří šípky v nesčetném množství zabodané v baletizolu do tvaru kruhu. Jasně vymezují prostor, v němž se tanečnice pohybují. Evokují lán obilí, tajuplné kruhy v něm, či už jen suchá strniska. V rohu stojí dřevěné schody vedoucí do prázdna k zavěšenému zvonu. Plynutí času připomínají pravidelné úderky metronomu a jeho tikání se v průběhu děje různě vrství. Čas odměřuje i odbíjení zvonu a vizuálně ho zachycují pohyby tanečnic. V jednu chvíli sebou cukají, zastavují se přesně s úderem, jindy se Vacovská sune zády po podlaze jako vteřinová ručička, jen v protisměru hodin, jako by se chtěla vrátit do minulosti. Do minimalistického zvukového podkresu občas pronikne cvrlikání ptáčků, bzukot mouchy, hřmění či déšť, jež navozuje atmosféru parného letního dne.



Constellation (Markéta Vacovská). Foto Vojtěch Brtnický.



Constellation (Cecile da Costa, Markéta Vacovská, Kristýna Šajtošová). Foto Vojtěch Brtnický.



Po taneční stránce nabízí dílo širokou paletu projevů předvedenou perfektně připravenými těly performerek. Trhavé pohyby vystřídá ladnost a plynutí, pomalé momenty živočišná a ženská radost vyjádřená podupy, vířením. Společně prožitou euforií z hromadného tance zklidňuje objetí, kdy se těla tanečnic téměř spojí v jednu masu. Jemně se o sebe otírají tvářemi. Zažíváte intenzivní moment, velmi něžný, křehký, prostý jakéhokoli sexuálního podtextu, až máte chuť se k performerám přidat nebo rovnou spočinout jako dosud nenarozené miminko v lůně své matky. Prožitek by chtěl být nekonečný, dívky se následně nehodlají svého uskupení vzdát, když se zdá, jako by je někdo chtěl od sebe násilím odtrhnout.

Individuální kvality účinkujících mají šanci více vyniknout v druhé půli představení, kdy je každé z nich věnován větší prostor. Markéta Vacovská se převtělí v šamanku či bohyni, která si neuvěřitelně intenzivním třesem určitých částí svého těla chce snad vyrvat srdce, až tím spustí prudký, ale zároveň zklidňující déšť. Následně je znehybněna šípy. Štafetu po ní převezme Kristýna Šajtošová, která ji vysvobodí a sama se tím uvrhne v past, kterou na ni kolegyně vymyslely. V rytmu tanga balancuje s šípy, z nichž nyní některé jen volně spočívají na její hlavě a ramenou. Snaží se, aby žádný nespádl. Zdá se, že skládá nějakou zkoušku, dívky ji nutí k náročnějším variacím, rychlejšímu tempu, až vystoupá po dřevěných schodech. Scéna přináší odlehčení a humor. Do filozofické roviny pak následně přenesou diváky Cecile da Costa. Zprostředkovaným hlasem z reproduktoru vypráví historiku, v níž figuruje Friedrich Nietzsche, mravenec a hledání pravdy. Iluzionistickou hříčkou pak ožebračí diváka o bankovku. Co z toho si zapamatujete? Ptá se hlas dál...

Závěr přináší rychlou retrospektivu. Ve chvílkových záblescích se znovu objevují audiovizuální prvky, kterých jste byli předtím svědky. Jako byste se probírali ze snu a postupně se vraceli do reality. *Constellations II* jsou ryze tanečním dílem ve vizuálně lahodící scénické krajině. Tvůrci dostali svého cíle, donutí vás rozjímat, zpomalit, prožívat, nechat na sebe vjemy plně působit. Byť možná jen na onu hodinu...

Psáno z premiéry 12. března 2018, Divadlo Ponec.

Constellations II: Time for Sharing

Koncept, režie, scénografie: Petr Boháč

Choreografie, interpretace: Cecile da Costa, Markéta Vacovská, Kristýna Šajtošová

Světelný design: Jiří Šmirk

Kostýmy: Miřenka Čechová

Hudba: David Kolár, Yellow Swans, Colin Stetson, Martin Tvrdý

Premiéra: 12. března 2018

Autor: Daniela Machová

16. březen 2018

Plameny Paříže – Když v baletu zní Marseillaisa



Plameny Paříže (Igor Tsvirko, Vyacheslav Lopatin). Foto Pavel Rychkov.

Historické události dokládají, že když vítězí revoluce, padají hlavy. Nejinak tomu bylo během Velké francouzské revoluce v roce 1789, která nejprve své protivníky (později i „neposlušné“ příznivce) posílala pod gilotinu. Podobně neblahý osud čekal i ty, kteří horovali pro Velkou říjnovou revoluci v Rusku v roce 1917.

Záležitost nejen politická

Pád absolutistické vlády v obou zemích přinesl nejen změny na politické scéně, ale rovněž v té divadelní. Jen tak namátkou ve Francii uvedl v roce 1793 „občan Gardel“ v pařížské Opeře jako úlitbu revoluci jednoaktové divertissement Triomphe de la République. Oním „občanem“ se mnil slavný Maximilien Gardel, který spolu s Marie-Josephem Chéneirem (text) a François-Josephem Gossecem (hudba) vytvořil dílo věnované „pojednání o srdcích oddaných svobodě“. Balet byl uveden desetkrát a je mu ke cti, že přispěl k zachování významné divadelní instituce, jež tehdy bojovala o svou legitimitu a uchování tradice.

O více jak dvě stě let později se v obdobné situaci nacházela divadla v Rusku. I bolševická revoluce znamenala revoluci kulturní. Snahy o radikální proměnu



Plameny Paříže
(Denis Savin).
Foto Elena
Fetisova.

petipovského repertoáru a naroubování zcela nové, revoluci poplatné tematiky do *Spící krasavice* či *Labutího jezera* se ukázaly jako nepříliš šťastné řešení. Ohlas nesklidila ani dílka, která do popředí zájmu vynášela proletářský dav vítězí nad carskou vládou nebo revoluci symbolizovanou ničivým, silným větrem smetávajícím zastaralé pořádky. Už samotné tituly baletů odkazovaly k propagandě. Bylo nasnadě, co se dalo očekávat od *Rudé vichřice* Fjodora Lopuchova (1923) či *Smrš- ti* Kasjana Golejzovského (1927).

Prvním baletem v sovětském Rusku, v němž se podařilo přesvědčivě přetlumočit revoluční námět, se staly **Plameny Paříže**. Choreograf **Vasilij Vajnonen** spolu s režisérem **Sergejem Radlovem** vytvořili dílo oslavující události z roku 1789, které použil Félix Gras jako předlohu pro svůj historický román *Les rouges du midi*. Na jeho základě zpracoval **Nikolaj Volkov** libreto spolu s **Vladimírem Dmitrievem**, jenž rovněž navrhl scénu i kostýmy pro premiéru 6. listopadu 1932 v tehdejší leningradském Divadle opery a baletu S. M. Kirova (dnešní petrohradské Mariinské divadlo). Hudbu k *Plamenům Paříže* zkomponoval **Boris Asafjev**, absolvent petrohradské konzervatoře, obdivovatel Rimského Korsakova a Alexandra Glazunova. Ke komponování baletní hudby se dostal v době, kdy působil jako kopetitor baletního souboru Mariinského divadla.

O balet projevil zájem rovněž Velké divadlo v Moskvě, ale nakonec od tohoto zá- měru ustoupilo. Po nadšených ohlasech na Vajnonenovo leningradské nastudování ovšem vzápětí uvedlo 3. jednání v rámci koncertního programu.

Plameny Paříže zářily na jevištích sovětského Ruska až do roku 1960. Katerina Novikova, která živý přenos z Velkého divadla moderovala, sice tvrdila, že balet zůstal výhradně záležitostí sovětských scén. Nicméně *Plameny Paříže* se objevily v československé premiéře v roce 1952 ve Slovenském národním divadle v Bratislavě v choreografii a režii **Stanislava Remara** (premiéra 27. června), v témže roce je nastudoval **Miroslav Kůra** s **Rudolfem Macharovským** v Košicích (premiéra 9. července). O čtyři roky později v Národním divadle v Praze představil svou verzi **Luboš Ogoun** (premiéra 27. března 1956) a **Jiří Nermut** balet insce- noval v tehdejší Státním divadle v Brně (dnešní ND Brno, premiéra 12. července 1956).



Plameny Parize (Ekaterina Shipulina a Alexander Volchov). Foto Damir Yusupov.

Úspěšný návrat na jeviště

Do Velkého divadla v Moskvě se *Plameny Paříže* vrací v roce 2008, kdy je do repertoáru zařadil tehdejší umělecký šéf baletu **Alexej Ratmanskij** (premiéra 3. července). Ve svém nastudování přiznává použití některých fragmentů z Vajnonenova originálu (z filmového záznamu z roku 1954 lze vyvodit, že se jedná především o úryvky sólových pánských a dámských variací). Zásadní proměnu představují Ratmanského úpravy libreta ve spolupráci s Alexandrem Belinským. Převádějí dílo do dvou jednání (oproti původním čtyřem) a nesoustředí se jen na masové výjevy zachycující revoluční nadšení mas a jejich střet s aristokratickou třídou.

Jeanne a vojín královského batalionu Philippe, Jerôme (bratr Jeanne) a Adeline (namísto hraběte Geoffroyho, syna markýze Costa de Beauregard, který figuruje v původním libretu). Navíc se objevuje záludná ženština Jarcasse vyzrazující totožnost Adeline před rozlíceným davem, čímž zapříčiní její smrt. Druhé jednání je oslavou pádu monarchie a vítězství republiky a téměř na konci jsou Jeanne s Philippem oddáni. Balet uzavírá pohled na zoufalého Jerôma, který ztratil svou vyvolenou Adeline, jež ho v prvním jednání zachránila z otcova vězení.

Ratmanskij v dramaturgické výstavbě své taneční kompozice vychází z petipovské tradice. Hrdinové se představují v sólových variacích a v *pas de deux*. Nechybí ani výjevy oddalující dění od reality, když druhý obraz 1. jednání zahrnuje divadlo na divadle: ceremoniář ohlašuje představení *Rinaldo a Armida*, prezentované Mireille de Poitier (technicky bezchybně zatančená **Kristinou Kretovou**) a Antoinem Mistralem (**Artem Ovčarenko**).

Dokonalá technika i prožitek

Ovšem nebyl by to Ratmanskij, kdyby s bujnou fantazií nerozehrál sbory. Ví moc dobře, kdy davové scény fungují nejlépe v synchronu a kdy je lépe dění rozrušit různorodými akcemi. Každý z tanečníků se pak stává nepostradatelným elementem inscenace. *Corps de ballet* je pro Ratmanského nejenom živým, ale přímo živelným organismem. Erupci svých nápadů využívá v opulentně vystavěné taneční škále neoklasického tvarosloví.

Jeanne, ačkoliv představuje chudou dívku, tančí v prvním dějství na špičkách. Adeline, aristokratická dcerka, si ve svých pasážích užívá střevíčků na podpatku i kožených holínek. Ve druhé půli představení naopak Adeline předvádí dokonalou techniku na špičkách a Jeanne uchvacuje v baskickém tanci ve stylové obuvi. **Margarita Shrainer** (Jeanne) s kopím v ruce, **Denis Savin** (Jerôme) a **Igor**



Cvirko (Philippe) pak excelují i v temperamentní *carmagnole* (ne nadarmo v úvodu přenosu Cvirkov mluví o jednom z nejnáruživějších okamžiků baletu oslavujícím svobodu).

Ratmanskij je zdatný nejen ve znalosti akademické taneční techniky, ale navazuje i na mistrovství Petipových charakterních tanců. Zvládá rovněž stylizaci menuetu, který zabarvuje jemnou vtipnou nadsázkou, výraznějším zakulacením paží, kdy představu rokokové zdobnosti a nasládlé noblesy dokreslují široké krinolíny dam, bílé paruky a malované dekorace, které vás vtahují do prostředí jak královského dvora, tak Marseille a Paříže. V příběhu účinkují i Ludvík XVI. a Marie Antoinetta, jejichž hadrové figuríny ve finále pohlavají nad hlavami tančícího davu. V pozadí scény pomalu sjíždí gilotina, pod níž končí markýz Costa de Beauregard i jeho dcera Adeline. Jak už jsem psala v úvodu, revoluce si vybírá svou daň. Její průběh na jevišti doprovází nejen slavná *Marseillaise*, ale v samém závěru sbor postupuje k divákům za doprovodu písně *Ca ira*.

Ratmanskému se podařilo obrodit již téměř zapomenutý titul s takovým ohlasem, že je k dispozici i na DVD v hlavních rolích s Natálií Osipovou a Ivanem Vasiljevem. V *Plamenech Paříže* se v roce 1932 ukázala životaschopnost velkých dramatických baletů, když po roce 1917 byla jejich existence zpochybňována. Východiskem pro nové možnosti zpracování se nestalo zatracení akademické taneční techniky, ale naopak její využití pro nacházení nových tvarů a psychologického pohloubení postav.

Ratmanskij pracuje s technicky velmi těžkými variacemi, vedle řemeslné zdatnosti vyžaduje vnitřní, duchovní zapojení interpretů. Jestliže v roce 1932 balet stavěl na propagandě bolševických myšlenek a ideálů, postupem času získal jiné konotace. Choreograf nadto do *Plamenů Paříže* inteligentně zakomponoval milostná vzplanutí. Zbavil tím dílo stigmatu sovětské agitky a udělal z něj drama v tak trochu shakespearovském duchu. Vždyť nic jiného tak zásadně nehýbe lidským údělem a potažmo dějinami jako zrození, láska a smrt...

Psáno z živého přenosu 4. března 2018 v kině Lucerna, Praha.

Přenosy do kin

Plameny Paříže

Upraveno Alexandrem Belinskim a Alexejem Ratmanskim podle libreta Nikolaje Volkova a Vladimira Dmitrieva

Choreograf: Alexej Ratmanskij s využitím originální choreografie Vasilije Vajnonena

Scénografie: Ilja Utkin, Jevgenij Monachov

Kostýmy: Jelena Markovskaja

Světelný design: Damir Ismagilov

Koncepce hudebního dramaturgie: Jurij Burlaka

Premiéra: 3. července 2008

Autor: Lucie Dercsényiová

Plameny Parize (Mikhail Lobukhin).

Foto Elena Fetisova.



17. březen 2018

Rudolf Nurejev – Fenomén, ikona, legenda



Rudolf Nurejev jako Romeo. Foto Lelli e Masotti.

Jen velmi málo jmen tanečního světa je univerzálně známých mezi širokou veřejností. **Rudolf Nurejev** je ale bezpochyby jedním z nich. Patrně nejslavnější tanečník od dob Václava Nižinského a údajně jeden z nejfotografovanějších lidí 20. století. Je vlastně až s podivem, že by v letošním roce slavil teprve osmdesát let.

Skok ke svobodě

Nurejev se narodil někdy okolo 17. března 1938 ve vlaku jedoucím po transsibiřské magistrále nedaleko Bajkalu. Dětství strávil v baškirské Ufě s rodiči a třemi staršími sestrami, a poté, co na Silvestra roku 1945 zhlédl v místním divadle balet *Zpěvy jeřábů*, se rozhodl, že se sám stane tanečníkem. Navštěvoval hodiny ruských lidových tanců i baletu a svému otci navzdory se v sedmnácti letech vydal do Leningradu, kde ho přijali do slavné Akademie Agrippiny Vaganovové a jeho učitelem se stal **Alexandr Puškin**.

Po absolutoriu dostal okamžitě nabídky jak do moskevského Velkého divadla, tak do tehdejšího Kirovova (dnes Mariinského) divadla, kam rovněž nastoupil a debutoval po boku **Natalie Dudinské** v baletu *Laurencie*. V roce 1961 si jeho jméno vyvzdorovala francouzská agentura na seznam umělců, kteří měli z Leningradu přijet do Paříže na turné. V jeho polovině, kdy soubor pokračoval do Londýna a Nurejev měl být kvůli přílišnému kontaktu se svými novými přáteli (mezi něž patřil i choreograf Pierre Lacotte) poslán zpět do Ruska, rozhodl se mladý tanečník zažádat o politický azyl, čímž se na dlouhých pětadvacet let stal v rodné zemi vyděděncem. Vrátil se až roku 1989, kdy na jevišti Kirovova divadla zatančil Jamese v *La Sylphide*.

Po svém „skoku ke svobodě“, jak tehdy psal dobový tisk, tančil v souboru markýze de Cuevas, poté odjel za dánským tanečníkem **Erikem Bruhnem** do Kodaně studovat starý bournonvillovský repertoár. Odtud se přesunul do Londýna, kde debutoval v rámci gala připraveného hvězdou **Margot Fonteyn**. Jen o několik



Rudolf Nureyev a Margot Fonteyn.
Foto Michael Peto.

po Paříž, Vídeň i Austrálii. Se stejnou vervou tančil v romantických titulech, klasických baletech konce 19. století, v neoklasickém repertoáru i na poli moderního tance. Vystupoval v dílech snad všech velkých choreografických jmen 20. století od **M. Fokina** (*Les Sylphides*, *Duch růže*), **V. Nižinského** (*Petruška*, *Faunovo odpoledne*), **G. Balanchina** (*Apollo*, *Rubíny*, *Agon*) a **F. Ashtona** (*Symfonické variace*, *Sen*, *Marná opatrnost*), přes **M. Graham** (*Apalačské jaro*, *Kajícník*), **J. Limónu** (*Maurova pavana*), **K. MacMillana** (*Zpěv země*, *Manon*), **R. Petita** (*Mladý muž a smrt*, *Notre dame de Paris*), **J. Robbinse** (*Dances at a Gathering*, *Faunovo odpoledne*), **M. Béjarta** (*Poutníkovy zpěvy*, *Svěcení jara*) až po **G. Tetleyho** (*Pierrot Lunaire*, *Field figures*), **R. van Dantziga** (*Pomník pro mrtvého chlapce*, *Písně beze slov*), **B. Cullberga** (*Slečna Julie*, *Adam a Eva*), **J. Neumeiera** (*Don Juan*) a mnohých dalších. Tančil v 60., 70. i 80. letech. Jeho partnerkami byly kromě M. Fonteyn např. i Alla Sizova, Alla Osipenko, Yvette Chauviré, Carla Fracci, Natalia Makarova, Marcia Haydée či Sylvie Guillem. Tančil hodně, snad i déle, než měl, ale bezpochyby méně, než chtěl...

Choreografické ambice

Jestliže se Nurejev ve své taneční kariéře uplatňoval v různorodém repertoáru, v choreografické tvorbě zůstal věrný odkazu klasické taneční techniky. Osobitou podobu vtiskl nejslavnějším Petipovým baletům – *Labutímu jezeru* (1964 Vídeň, 1984 Paříž), *Raymondě* (1964 Londýn, finální verze 1983 Paříž), *Spící krasavici*

měsíců později, během místy značně emocionálně vyhocených příprav společného představení *Giselle* (21. února 1962), se začalo formovat jedno z nejopěvovanějších tanečních partnerství v taneční historii. O rok později pro již mezinárodně slavný pár vytvořil **Frederick Ashton** balet *Marguerite a Armandna* motivy Dumasovy *Dámy s kaméliemi*. Dalším emblematickým dílem se stal **MacMillanův** *Romeo a Julie* (jakkoli měli být hvězdami premiéry původně Lynn Seymour a Christopher Gable). A když John Cranko uvažoval o baletu na motivy *Evžena Oněgina*, nosil v hlavě představu právě těchto dvou interpretů, Nurejeva a Margot Fonteyn, k jejichž obsazení nakonec nedošlo.

Jedna taneční partnerka, jeden soubor a jeden taneční styl by však pro někoho Nurejevova založení bylo bolestně málo. Hostoval po celém světě od New Yorku, kam mimo jiné poprvé dostal i Kanadský národní balet, přes Miláno až

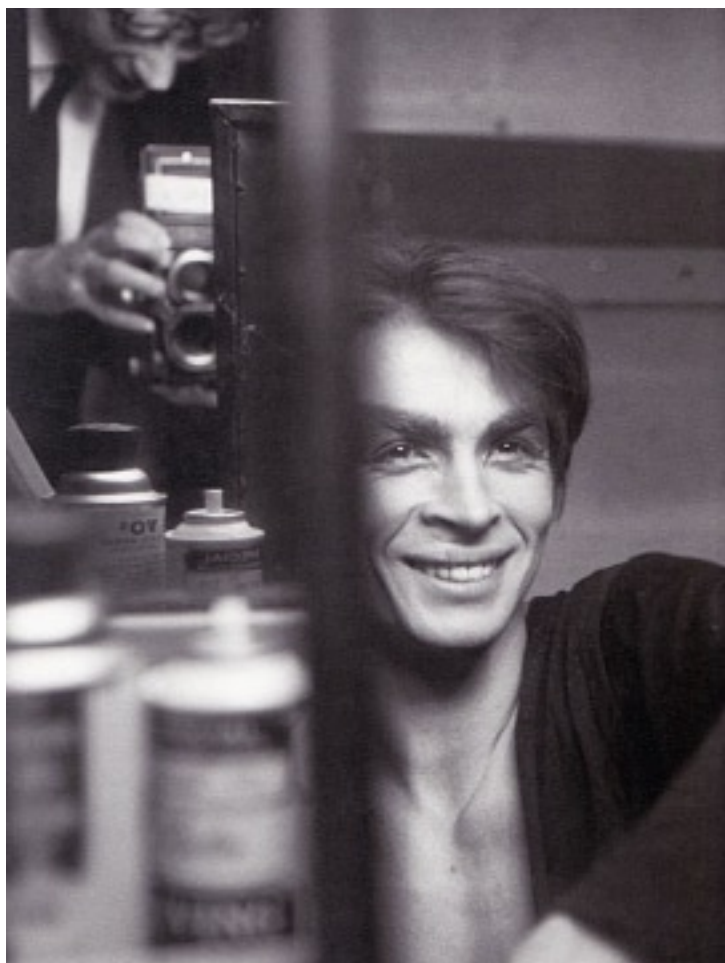
(1966 Miláno, finální verze 1989 Paříž), *Donu Quijotovi* (1966 Vídeň), *Louskáčkovi* (1967 Stockholm, finální verze 1985 Paříž) a *Bajadéře* (1963 a 1974 *Království stínů*, celý balet 1992 Paříž). Rovněž zpracoval dva nejznámější Prokofjevovy balety – *Romea a Julii* (1977 Londýn, finální verze 1984 Paříž) a *Popelku* (1986 Paříž), jejíž příběh přesunul do filmového Hollywoodu 30. let 20. století. Z dalších děl jmenujme Shakespearovu *Bouři* (1982 Londýn), *Manfreda* (1979 Paříž) a barokní *Bachovu suitu*, na níž spolupracoval s **Francine Lancelot**.

Byť se Nurejev v tanečním slovníku na první pohled významně neodchyluje od slovníku akademické techniky, jsou jeho díla přece jen na první pohled rozpoznatelná. Je pro ně typický důraz na kroky malého allegra, precizní, až ornamentální práce dolních končetin, rychlost a jedinečná muzikalita, která může spolu s mimořádnou technickou náročností mnoha interpretům od sólistů po sbor lámat vaz. Dalším nepřehlédnutelným prvkem je pak pro Nurejeva zcela typické zaměření na mužského tanečníka. Sólistu vrátil do středu dění, rozpracoval nejen jeho taneční pasáže, ale prohloubil i psychologickou stránku.

V jeho *Labutím jezeře* má princ hned tři přidané variace a je bez nadsázky středobodem celého příběhu. Ve *Spící krasavici* pro prince Désiré na počátku 2. jednání vytvořil jednu z nejobtížnějších adagioových variací a ve třetím dějství v tanci víl drahých kovů přiřkl Zlato mužskému tanečníkovi. V *Popelce* stvořil roli Producenta, který je vlastně původní vílou kmotřičkou. V *Louskáčkovi* je jeho Princ současně tajemným Drosselmeyerem. A když připravoval *Romea a Julii*, chtěl, věren alžbětinskému divadlu, roli Julie přisoudit muži...

Herec, režisér, šéf, dirigent...

Vedle profesí spojených s tancem se Rudolf Nurejev zajímal i o svět filmu. Před kamerou se objevil poprvé (nepočítáme-li záznamy představení a televizní taneční inscenace) v roce 1977 v hlavní roli kritiky nepříliš pozitivně přijatého snímku *Valentino* režiséra Kena Russella pojednávajícího o životě hvězdy němého filmu **Rudolpha Valentina** (v menší roli Václava Nižinského vystoupil jiný tanečník, Brit Anthony Dowell). Roku 1983 ztvárnil roli houslisty Daniela Jellina po boku **Nastassji Kinsky** ve filmu *Bez šance* Jamese Tobacka. Několikrát si rovněž vyzkoušel roli režiséra, výhradně však při přípravě natáčení jím vytvořených baletů – ať už to byl *Don Quijote* (1972) s Australským baletem, či *Popelka* (1987) a *Louskáček* (1988) v podání pařížské Opery.



Rudolf Nurejev. Foto Richard Avedon.



Roku 1983 Nurejev přijal nabídku Jacka Langa a stal se na šest let, do roku 1989, uměleckým šéfem baletu pařížské Opery. Pod jeho vedením soubor nesmírně vzrostl, rozšířil svůj repertoár nejen o všechny Nurejevovy klasické balety (které tvoří jeho základ dodnes), ale rovněž o tituly Marty Graham, Ivo Cramera, Lucindy Childs, Anthony Tudora, Maguy Marin či Jiřího Kyliána. Jako šéf zatřásl s do té doby neohrožitelnou hierarchií souboru, když do hlavních rolí obsazoval mladé talentované tanečnický, a stál tak u zrodu kariér jmen jako S. Guillem, L. Hilaire, I. Guérin, M. Legris, N. Le Riche či A. Letestu.

K Nurejevovým vášním patřila i hudba, která jej na konci 80. let svedla dohromady s **Wilhelmem Hübnerem**, bývalým houslistou Vídeňské filharmonie, pod jehož patronátem se připravoval na nový debut. Tentokrát dirigentský. Přípravy v té době již velmi omezovalo jeho zhoršující se onemocnění, nicméně před orchestr se nakonec Nurejev přece jen postavil. Bylo to v červnu roku 1991, kdy pod jeho taktovkou zazněl Stravinského *Apollon vůdce múz*, Beethovenova *Eroica* a Mozartův *Koncert pro klarinet A dur*. Během následujícího roku řídil orchestry ve Vídni, New Yorku, Athénách, Budapešti, San Franciscu, a do toho připravoval v Paříži novou baletní premiéru. Nepolevil ani ve chvíli, kdy už reálně neměl, odkud čerpat sílu...

Hektický život Rudolfa Nurejeva skončil před pětadvaceti lety 6. ledna 1993. Pouhého půl roku po premiéře jeho *Bajadéry*.

Svým přístupem a tanečními výkony inspiroval generace dalších tanečnicků a stal se určitou měrnou jednotkou. Vždyť dodnes se v recenzích dočtete o tanečnicích, kteří mají být „novými Nurejevy“ svých generací...

Zdroje:

Nurejev, Rudolf. *Nureyev: an autobiography with pictures*. E. P. Dutton and Co., 1963.

Solway Diane. *Nureyev: His Life*. Deckle Edge, 1998.

www.nureyev.org

www.peoples.ru/art/theatre/ballet/noureev/

<https://russiapedia.rt.com/prominent-russians/opera-and-ballet/rudoph-nureyev/>

Autor: Zuzana Rafajová



*Rudolf Nurejev.
Foto Jack
Garofalo.*

18. březen 2018

S Jitkou Tázlarovou: „Umění v sobě skrývá pozitivní sílu a dobro.“

Jitka Tázlarová svou taneční dráhu započala v Baletní škole Ivo Váni Psoty v Brně. Jeho osobnost ji zásadně ovlivnila a Mistrovo jméno nesla konzervatoř, kterou založila v roce 1993. U příležitosti jejího životního jubilea vznikl tento korespondenční rozhovor. Tanec se pro ni stal nejen životní náplní, ale také prostředkem pomoci druhým.



Jitka Tázlarová. Foto soukr. archiv J.T.

Jaké to bylo studovat balet u slavného Ivo Váni-Psoty?

Baletní škola Ivo Váni-Psoty, do které jsem poctivě chodila šest let, se stala součástí mého dětského života, stejně jako později balet sám. V mých devíti letech, když mě tatínek v roce 1947 zavedl do Baletní školy Ivo Váni-Psoty v Brně, na mne dýchla vůně divadla, řádu a zapůsobila na mne velmi charismatická osobnost Ivo Váni-Psoty.

Mistr Psota, jako odpovědný pedagog, nepodceňoval práci s dětmi. Na sál do baletní školy chodil profesionálně přesně a v pracovním oblečení: černé lesklé kalhoty s vyvýšeným pasem, bílá, výjimečně černá košile s krátkými rukávy, bílé ponožky a černá taneční obuv na podpatku z měkoučké kůže. Vzpřímené držení těla a hlavy – bradu trochu výš –, vždy klidný, trpělivý a taktní, s laskavým úsměvem i v dobách pro něj nejtěžších. Nikdy se nezlobil, nezvýšil hlas, byl mírný, ale náročný ve svých požadavcích. Z celé jeho bytosti vyzařovala odbornost, oddanost a láska k baletu, vzbuzující přirozenou autoritu a respekt spolupracovníků. Ke každému dítěti v baletní škole se choval stejně uctivě jako k dospělým umělcům. Měla jsem to štěstí, že jsem chodila do nejvyššího, tj. šestého ročníku/kurzu baletní školy, kterou vedl Mistr Psota. Látku zadával verbálně se současným vlastním předvedením. Jedenkrát, bylo to při cvičení *rond de jambe par terre*, se zastavil



i u mne s připomínkou: „Jitko, nepřekřičovala“, jindy ve cvičení na volnosti při allegru: „mohla by jednou dobře batýrovat“ – Mistr nám onikal.

Zařazoval nás také do svých představení. Účinkovala jsem jako jedno z Pážat v posledním Mistrově baletu *Spící krásvičce*. Prostály jsme na jevišti celý prolog a třetí jednání, takže jsme se očima naučily taneční pasáže umělců. Pojetí tohoto představení si pamatuji, stále mne okouzluje jeho nápaditost, poetičnost i humorné scénky ve druhém jednání.

Byl pro vás vzor? Čerpala jste z něho ve své taneční a pedagogické činnosti?

Mistr Psota mi dal do života příklad související s pokorou a opravdovostí. Setkání s ním bylo pro můj umělecký život zásadní jak v divadle, tak v pedagogice. Při interpretaci to byla tanečnost, kterou zdůrazňoval a vyžadoval, v pedagogické činnosti profesionální kázeň, kterou kla-

dl především sám na sebe. Společným jmenovatelem byla odevzdanost a láska k baletu. V začátcích své pedagogické činnosti jsem podle jeho vzoru vytvořila choreografii Prokofjevova baletu *Péťa a vlk* jako součást představení pro základní školy.

To byl také důvod, že jste podle něj pojmenovala vaši soukromou taneční konzervatoř?

Vhodný název pro školu jsem hledala dlouho. Nikdy bych ji nenazvala Pražskou taneční konzervatoří, jak se nyní stalo, neboť tímto pojmem je téměř od nepaměti neoficiálně označována Taneční konzervatoř hl. m. Prahy a její výsledky jsou, hlavně v médiích, pro nezavěcence zaměňovány a přisuzovány jiné škole a naopak.

Po celou dobu a v různých situacích svého uměleckého života jsem se jaksi pomyslně a přitom s jistotou opírala o morální profil Mistra Psoty. Na taneční

Jitka Tázarová jako Princezna v Pohádce o Honzovi. Foto soukr. archiv J.T.



konzervatoři jsem měla možnost tento aspekt realizovat. Věděla jsem, že v tomto ohledu kráčíím v jeho stopách i z pohledu na požadavky profesionálního tance. Proto jsem požádala MŠMT ČR o souhlas k přejmenování naší školy na Taneční konzervatoř Ivo Váni-Psoty v Praze, s.r.o., což se stalo až v roce 2009. Již tenkrát jsem si uvědomovala svůj závazek a v duchu jsem se ptala sama sebe, jestli nejsem příliš odvážná a třeba neuctívá vůči Mistrově památce. Souhlas k tomuto čestnému názvu mi však velmi rád dal jeho synovec pan Ing. Jaroslav Psota, radost jsem udělala i někdejší blízkým Mistrovým spolupracovníkům baletu divadla v Brně.

Na konferenci *Tanec a balet v Čechách, Čechy v tanci a baletu* jste prezentovala příspěvek o neznámých dokumentech k životu a dílu Ivo Váni Psoty. Co vás nejvíc překvapilo, co jste v nich objevila?

Z originálu dopisu Leonida Mjassina zaslaného ze Seattlu dne 17. 2. 1939 Váňu Psotovi je zřejmé, že Mistr Psota se u svého kolegy a přítele Mjassina přimluvil za tanečníka Dmitrije Grigoroviče-Barského, tehdy působícího v brněnském baletu, k přijetí do skupiny Ruského baletu působícího ve Spojených státech.

Prezentovala jsem i poněkud delší noviny články Charlese F. Herolda z českého deníku v Chicagu *Svornost*, který vyšel 3. ledna 1947 v předvečer hostování proslulého souboru Original Ballet Russe s choreografem Váňou Psotou v chicagském Civic Opera Theater. Článek mne zaujal informovaností o věhlasné skupině Ruského baletu, tehdejší vlastnictvím Čechů žijících ve Spojených státech a nadšením z úspěchů svého krajan, který šířil bohatým choreografickým ztvárněním *Slovanských tanců* Antonína Dvořáka pod názvem *Slavonica* českou kulturu po celé Americe. Zaujala mne

jejich neskrývaná pýcha nad choreografickými úspěchy svého rodáka Váni Psoty a nad dosažením jeho největšího triumfu svým slavným brazilským baletem *Yara*.

Třetím vzácným dokumentem je osobní deník Ivo Váni-Psoty, do kterého si zaznamenával popisy choreografií s odkazy na jejich tvůrce, např. *Les Sylphides*, a jenž svědčí o jeho spolupráci s významnými osobnostmi té doby ve Spojených státech, např. s Fokinem, Lichinem, Lifarem, Legatem, Nižinskou aj.

Kdy jste založila vaši konzervatoř a jak dlouho jste na ní působila?

Tzv. soukromou taneční konzervatoř v Praze jsem rozhodně nezaložila za účelem konkurovat stávající státní taneční konzervatoři. Po ukončení své taneční kariéry jsem velice toužila pokračovat v profesionální oblasti a učit především krásnou klasiku. V roce 1992 mne potkalo opravdové štěstí, když mi na Ministerstvu školství bylo neočekávaně nabídnuto zřízení osmileté taneční konzervatoře v Praze, a to na základě úspěšného uměleckého působení. Bylo to v době, kdy divadla trpěla nedostatkem školených tanečníků.

Jako zřizovatelka a ředitelka jsem na taneční konzervatoři působila dvacet let. Kromě již zmíněného štěstí však naši školu postihly opravdové katastrofy: v roce 2001 byly naše děti nemilosrdně vystěhovány z Gröbovy vily do přírody Havlíčkových sadů, o rok později v r. 2002 byla škola vyplavena povodní v prozatímních prostorách Domu dětí a mládeže v Karlíně a na školní rok 2012/13 se naše škola dostala do finančních potíží kvůli administrativní chybě a nepochopení dvou pražských magistrátních úředníků. Tak jsem se třikrát dostala do situace, kdy bylo možné a odůvodněné činnost školy ukončit v osobní prospěch. Znamenalo by to však ztrátu zaměstnání pro pedagogy, kterým jsem vytvořila



Jitka Tázarová jako Stázi v baletu Nedokončená. Foto soukr. archiv J.T.

pracovní místa, a vyhození studentů do vzduchoprázdna ze dne na den.

V kritickém školním roce 2012/13 jsem se svou dcerou Jitkou, spoluzřizovatelkou a statutární zástupkyní ředitele školy, v časové tísní přijala jednu ze dvou nabídek, a to nabídku finanční pomoci, spolupráce a příslib 30% účasti ve společnosti s ručením omezeným nám do té doby neznámé zřizovatelky Střední odborné školy Stodůlky, s.r.o. Dohody, které byly ústní, tato zřizovatelka čestně nedodržela.

V roce 2013 byla naše škola, pouze jako obor, bezúplatně připsána Ministerstvem školství ke Střední odborné škole Stodůlky, s.r.o. Tak vznikl zvláštní útvar: v jednom subjektu a v jedné škole se vzájemně prolínají budoucí taneční umělci s žáky hotelových služeb. Tím historie, minulost a výsledky Taneční konzervatoře Ivo Váni-Psoty v Praze, s.r.o. skon-

čila. Nesleduji vedení tohoto útvaru. Ze svých osobních zkušeností jsem se však přesvědčila, že nepokračuje v idejích, o které jsme se s mou dcerou v Taneční konzervatoři Ivo Váni-Psoty snažily.

Působili v Taneční konzervatoři I. V. Psoty jako pedagogové také někteří známí tanečníci?

Z tanečníků ND v Praze to byli pan Jiří Horák, pan Jurij Slipič a pan Ján Nemec. Jsem vděčna panu Vlastimilu Harapešovi za jeho účast ve funkci prezidenta umělecké rady školy, vážím si působení i jiných osobností, např. pana Andreje Halásze a paní prof. Markéty Záděrové-Kytýřové. Za velký přínos jsem považovala spolupráci se zesnulým šéfem baletu Severočeského divadla v Ústí n/Labem panem Vladimírem Nečasem a možnost účinkování našich studentů v baletech *Labutí jezero* a *Louskáček*.

S naší taneční konzervatoří pravidelně úzce spolupracovala národní umělkyně paní Elita Erkina, v současné době pedagožka a repetitorka Divadla opery a baletu Estonia v Tallinnu, a pan Viktor Fedorčenko. S estonskými přáteli nadále udržujeme krásné osobní vztahy.

Jako ředitelka konzervatoře jste také pořádala charitativní baletní galakonzerty. Myslíte, že je důležité pomáhat uměním?

Byl to vnitřní hlas, který se ve mně ozval jasně a jaksi příkazně, když jsem v červenci v roce 1997 sledovala televizní přenosy záplav na Moravě. Právě jsme chystali podzimní představení a já jsem se pevně rozhodla, že musím pomoci tak, jak to jedině umím, tedy charitativním koncertem. Tak se uskutečnil *Baletní koncert pro Moravu* v Divadle na Vinohradech v Praze, který uváděla paní Gabriela Vránová. Finanční výtěžek z tohoto představení jsme jako škola věnovali těm nejslabším, dětem, konkrétně zaplavené Speciální mateřské škole pro mentálně postižené v Uherském Hradišti. Od té doby jsme uvedli několik dobročinných baletních koncertů v Divadle na Vinohradech, kde jsme našli pochopení u tehdejšího ředitele divadla Mgr. Jindřicha Gregoriniho, a dva koncerty ve Velkém sále Kongresového centra v Praze zásluhou JUDr. Františka Hofmanna, vedoucího pracovníka Magistrátu hl. m. Prahy. Oslovila jsem tehdejší ředitelku Výboru dobré vůle – Nadaci Olgy Havlové MUDr. Milenu Černou a přes tuto organizaci jsme několikrát přispěli na nákup ortopedických pomůcek pro handicapované děti. Nebývala to žádná závratná finanční suma, ale paní MUDr. Černá velmi dobře chápala, že jde o výchovný prostředek a jsem jí za to vděčná. Neboť nic není snadné. Studenti, kteří se na představení podíleli, měli vstřípeno, že musí podat ten nejlepší umělecký výkon, jakého jsou schopni, protože jde o morální závazek. Projekt

podpořil svou záštitou 17. května 2011 pan prezident Václav Havel a mne velmi dojalo, že sám již velice nemocný chtěl přispět k pomoci druhým.

Jsem toho názoru, že umění v sobě skrývá pozitivní sílu a dobro, které může přinést mnoho užitečného. Někteří umělci v minulosti účinkovali v dobročinných představeních a koncertech, nebo je sami pořádali, protože v sobě cítili povinnost pomoci svým uměním. Tak např. ve vánočním čase v roce 1907 vytvořil Michail Fokin pro Annu Pavlovovou choreografii *Umírající labuť* na hudbu Saint-Saënsa jako součást dobročinného koncertu pro Ústav chudých matek s dětmi v Petrohradě.

Celý život jste se věnovala baletu, nelitovala jste někdy, že se věnujete tak náročnému uměleckému oboru?

Nikdy jsem toho nelitovala, spíše naopak. Každodenní trénink a náročná zkoušky, starost o své dvě malé děti, často opravdu těžká večerní představení – to vše jsem dokázala zvládnout, neboť mne povznášel velký vztah k baletu a hudbě i odpovědnost. V uměleckém životě jsem nepostrádala to, co umělec potřebuje, a to možnost rozdávat divákům co nejvíce ze svého citu a výsledky své práce tím, že jsem byla obsazována do rolí. Umělecký svět není šedivý, je úžasný, je jiný než všednost.

Která baletní role byla vaše nejoblíbenější?

Byla to Hanka, druhá hlavní role ve *Slovanských tancích* A. Dvořáka v choreografii talentovaného Františka Vychodila, šéfa baletu Slezského divadla v Opavě. František Vychodil vytvořil libreto – jednoduchou romantickou dějovou linku, která se prolínala oběma řadami Slovanských tanců. Děj byl zasazen do českého venkova s využitím některých lidových zvyků. Pohybový choreografický slovník F. Vychodila vycházel přede-



Jitka Tázlarová jako Papírová tanečnice v baletu Andersen. Foto soukr. archiv J.T.

vším z klasického tance, používal i stylizované lidové prvky, kroky a vazby. Ráda vzpomínám i na roli *Papírové tanečnice* v baletu Oskara Nedbala *Andersen* nebo roli Kateřiny v Prokofjevově baletu *Kamenný kvítek*, obojí v choreografické spolupráci s Františkem Vychodilem, který plnil své umělecké představy a přitom uměl „šít na tělo“.

Jste ráda, že šla vaše dcera ve vašich šlépějích – radí se s vámi někdy ohledně pedagogické činnosti?

Protože má dcera Jitka projevovala od malička sklony k herectví, nechala jsem ji již v pěti letech připravovat na tuto dráhu. Jedním z úkolů byly pohybové etudy na různá témata, které se jí líbily asi nejvíce. Malá Jituška se mnou trávila každé odpoledne na baletním sále a zúčastňovala se, zpočátku byť jen jako pozorovatel nebo divák, mé výuky tanečního oboru v ZUŠ v Opavě. Později se stala mou žákyní tzv. rozšířeného

vyučování, což byla intenzivní příprava na osmiletou taneční konzervatoř pro mimopražské nebo mimobrněnské děti. Po vystudování tanečního oboru na ostravské konzervatoři nastoupila do Severočeského divadla v Ústí n/Labem. Byla jsem moc ráda, že tančí, ale ze zdravotních důvodů se za několik let stala řádnou studentkou taneční pedagogiky na HAMU v Praze. Již od prvního ročníku na HAMU se začala věnovat pedagogické praxi na naší taneční konzervatoři, a to předmětů Klasický tanec a Koncertní a scénická praxe. Od začátku mne překvapovala svým pedagogickým talentem, jak se s jistotou uměla postavit před žáky konzervatoře, jasně zadávat, volit správné připomínky, držet hodinu pevně v rukou a přitom se sama nepředvádět, nechat sál žákům. Vedla žáky různých věkových kategorií v kolektivu a individuálně. Zaujala mne smyslem pro detail, přesnost a estetiku. Na naší škole spoluvytvářela příjemnou,



*Jitka Tázlarová
jako Princezna
v Pohádce
o Honzovi. Foto
soukr. archiv
J.T.*

harmonickou atmosféru, kde základ tvořily mezilidské vztahy. Já jsem školu založila, má dcera Jitka ji naplnila.

Spolu jsme na svých bedrech nesly vedení a organizaci taneční konzervatoře včetně neustálého vyčerpávajícího boje o budovu pro školu. Spolu jsme se radily, psaly články, vytvářely publicitu, plánovaly představení aj.

Pro nás obě je geniální ruská metodika klasického tance zásadní. Má dcera je navíc velmi otevřená k přijímání nových zkušeností a podnětů západní školy. Její nejlepší žáci se vyznačují pohotovostí, dynamikou, plasticitou a rychlostí.

Četla jsem, že vás sám Váňa Psota měl naučit tajemství měkkých labutích paží. Co nejdůležitějšího jste podle vás vštíplila svým studentům vy?

Po dobu dvaceti let, pravidelně na začátku školního roku, v pololetí a na konci školního roku jsem, kromě hodnocení uplynulého období, ke všem studentům na baletním sále promlouvala na různá témata. Někdy z těchto mých „přednášek“ vyplynulo, že mají ve svém životě upřednostňovat lidskost a dobrou vůli,

že mají na druhém hledat to dobré, a ne to špatné.

Sledujete dráhy vašich studentů a jejich úspěchy?

Absolventy Taneční konzervatoře Ivo Váni-Psoty v Praze systematicky nesleduji, ale potěšily i překvapily mne některé jejich úspěchy. Je to např. Cena Philip Morris ČR – Ballet Flower Award „poupě“ v roce 2002 za roli Lízy v baletu *Pygmalion* a nominace na Cenu Thálie pro Karolínu Mikovou, Cena Jihočeské Thálie, kterou byla absolventka Barbora Zachová oceněna dvakrát – v roce 2005 za roli Lisetty v baletu *Marná opatrnost* a v roce 2007 za hlavní roli v baletu *Madame Butterfly*. Absolventka Lucie Skálová, sólistka baletu ND v Ostravě, získala Cenu Thálie v roce 2012. Dobrý pocit mám z působení Mariky Hanouskové, která se kromě interpretační dráhy současně ubírá cestou choreografickou, již studuje na HAMU v Praze, a má na svém kontě choreografie celovečerních baletních představení v Divadle F. X. Šaldy v Liberci, Severočeském divadle opery a baletu v Ústí n/Labem a Divadle J. K. Tyla v Plzni.



Jak hodnotíte současnou úroveň českého baletu?

Obdivuji zvyšující se úroveň kvality baletních souborů v našich divadlech, kde se potvrzuje, že nejen klasikou lze vyjádřit vše, ale že zvládnutá technika klasického tance je základem a zárukou profesionálně prováděných technik současného tance.

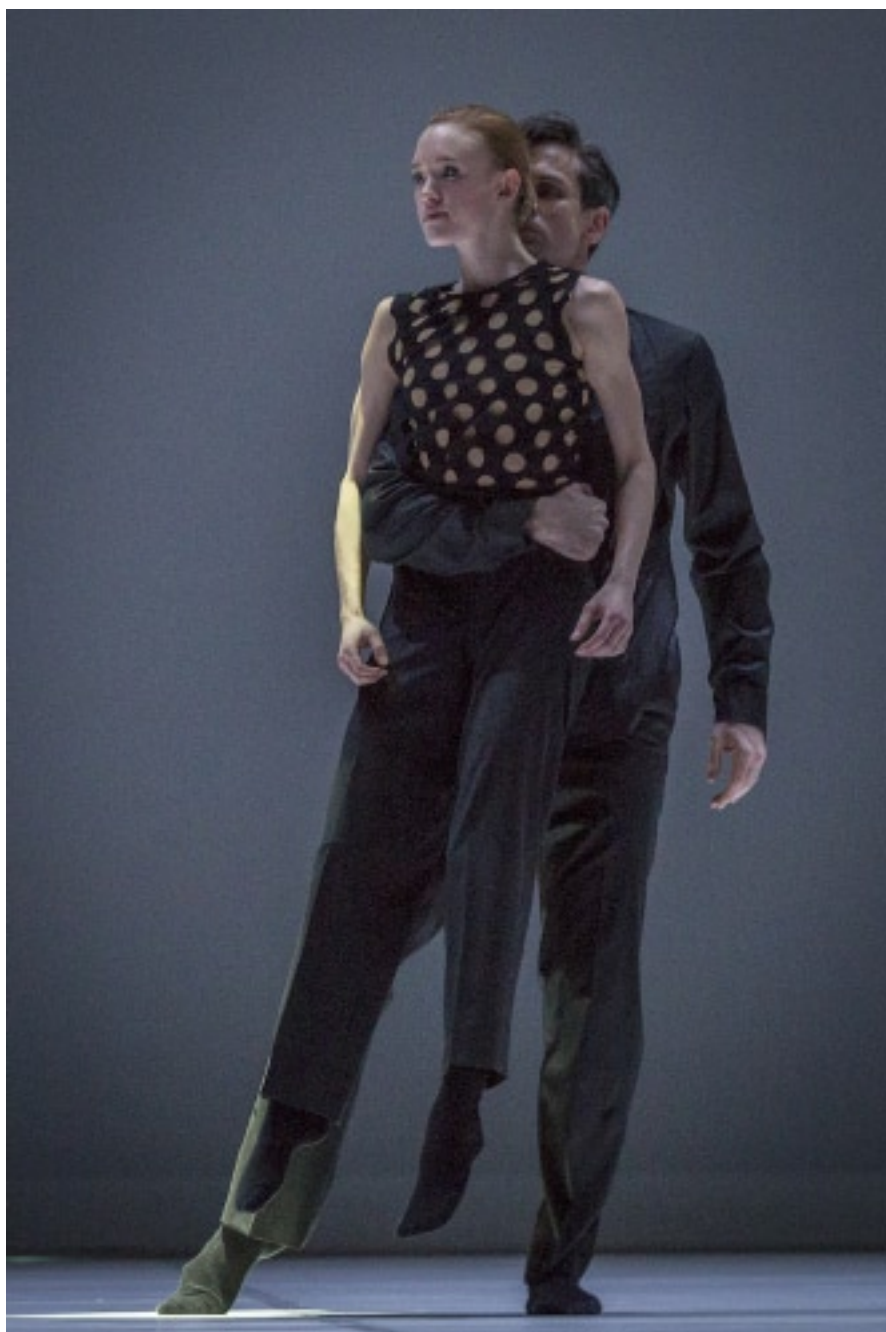
Je s podivem, že v baletních souborech divadel působí stále více cizinců, takže český balet už ani není český. Jaká škoda, že absolventům českých tanečních konzervatoří, kteří tvrdě studují osm let v českém prostředí, se tím nedostává uplatnění! Konkurzů v divadlech se obvykle zúčastňují studenti nejobtížnějšího osmého ročníku – budoucí čerství absolventi – v jarním období. V této době mají před sebou stěžejní životní úkoly počínaje státní a profilovou maturitní zkouškou, diplomovou prací, teoretickými absolventskými zkouškami, absolventským výkonem a pedagogickým výstupem. Současně se zúčastňují konkurzů v divadlech nejen doma, ale i v zahraničí, ocitají se tedy ve stresovém tlaku a nevýhodě. Jsou však vybaveni dovednostmi, disciplínou a vůlí tak, že po půlročním angažmá v divadelních podmínkách jsou schopni se rychle zapojit a přizpůsobit se. Někteří z nich podávají skvělé výkony, které s úspěchem obstojí na zahraničních jevištích. K těmto skutečnostem by měli šéfové baletních souborů, podle mého názoru, rozhodně přihlížet a podpořit tak rozvoj českého baletu.

Jitka Tázlarová, tanečnice, pedagožka (*18. 3. 1938) absolvovala Taneční konzervatoř v Brně v roce 1957 a HAMU v Praze v roce 1983 (taneční pedagogika). Měla angažmá v různých regionálních divadlech: Divadlo F. X. Šaldy v Liberci v letech 1957–1959, Severočeské divadlo Ústí n/Labem v letech 1959–1964, Divadlo J. Z. Prešov v letech 1964–1968, Slezské divadlo Z. N. Opava v letech 1968–1980. Jako interpretka vytvořila řadu větších i menších rolí, např. Kateřinu v *Kamenném kvítku* (Ústí n/Labem, Opava), Šeříkovou vílu, Vílu lásky, Popelku ve *Spící krasavici* (Ústí n/Labem, Opava), Papírovou tanečnici v *Andersenovi* (Opava), Princeznu v *Pohádce o Honzovi* (Opava), Stázi v Schubertově symfonii *Nedokončená* aj. Jako pedagožka působila například na Taneční konzervatoři Ostrava a Divadle O. S. v Olomouci v letech 1982–1991. V letech 1993–2013 byla ředitelkou 1. soukromé taneční konzervatoře v Praze s.r.o., později přejmenované na Taneční konzervatoř Ivo Váňni-Psoty v Praze, s. r. o. Kromě I. V. Psoty se na utváření její umělecké a pedagogické dráhy podílely význačné osobnosti jako např. doc. Olga Pásková, Věra Ždichyncová, František Bonuš, František Vychodil nebo prof. Pavel Šmok.

Autor: Lenka Trubačová

19. březen 2018

4 Elements – Kylián jako inspirátor



Národní divadlo Brno ve svém nejnovějším titulu **4 Elements** odkazuje na Jiřího Kyliána. Součástí komponovaného večera jsou nejen jeho choreografie, ale i díla dalších dvou autorů, kteří také působili v Nederlands Dans Theater (NDT), v jehož čele stál Kylián přes dvacet let. Čtyřmi elementy se v programu rovněž miní prezentované choreografie a píše se v něm o přirovnání k přírodním živlům: ohni, zemi, vodě a vzduchu. Je tedy na vás, jaké asociace, emoce ve vás uvedená díla vyvolají a jak dalece necháte jít svou fantazii při jejich vstřebávání.

*4 ELEMENTS – Hidden Order (Emilia Vuorio, Martin Svobodník).
Foto Ctibor Bachratý.*

Vizuální síla

Představení *4 Elements* otevírá kompozice **Hidden Order**, kterou pro brněnskou scénu vytvořil **Lukáš Timulák**, nejmladší tvůrce večera. Po absolvování bratislavské konzervatoře získal angažmá v zahraničí a několik let tančil v NDT. Tam se také začal věnovat choreografii a později rozšířil svůj umělecký rozhled při studiu na Filmové akademii v New Yorku.



Ve své nové inscenaci nachází onen avizovaný „skrytý řád“ nejen v samotné taneční artikulaci, ale především ve vizuální síle scénického návrhu. Pět černých linek rýsujících se na bledém horizontu vypadá jako notová osnova. Elektronicky upravená hudba zní klidně a bez patosu doprovází zprvu neslyšné přesuny chodidel tanečníků z jedné strany jeviště na druhou. Někdy vzniká optický dojem, že černé linky přetínají a zároveň svírají těla tanečníků.

Tři muži jsou oděni do černých kalhot a zajímavě prostříhaných halen. Jejich partnerky rovněž tančí v tmavých kalhotách, jen jedna z nich je v bílém (**Ivona Jeličová**). Pohyby jsou táhlé, tanečníci zeširoka pohlcují prostor, sklouzávají po podlaze, měkce a tiše našlapují. Černobílé kombinace zvýrazňují pohybové linie a šestice postav se stává podstatnou součástí měnících se obrazů. Snová atmosféra končí a osnova v zadním plánu jedním tahem mizí. Náhle je třeba reagovat na rytmus. Občas mu tanečníci oponují a zůstávají v klidu, nikdy však rytmické pulsaci úplně nepodlehnu. Ve třetí části sjíždějí nad jeviště bílé pruhy, prostříhané závěsy, mezi nimiž prochází rusovláska v černých kalhotách a tričku bez rukávů (**Emilia Vuorio**). I ona se nenechává svést, tentokrát valčíkovým tempem, a její tělo vykresluje nepostradatelné tahy dalšího obrazu. Zprvu kmitá různými částmi svého těla, postupně se nervozita vytrácí a pohyb se plynule přelévá do celé fyzis, když tanečnice prochází mezi světlými pruhy látky. A opět přichází stříh a jiný vjem, když se interpreti objevují ve svršcích v podobě neprůstředných vest. Jejich gesta jsou ostrá, přímá, nekompromisní. Procházejí rázně ve dvou řadách, striktně dodržovaných, než se rozletí do prostoru. V závěru se po scéně rozlévá zlatavé světlo, v jehož záblescích se ocitají černě oděni tanečníci – muž a žena. Začínají svůj duet v tichu, vzájemné dotyky jsou impulsem pro přelévání energie a určují podobu choreografické modelace. Seshora sjíždí zlatý tubus, uvnitř je umístěn další světelný bod, takže záplava paprsků míří i do hlediště. Timulák se spolu s návrhářem scény **Peterem Biľakem** soustředí na hru tvarů, kontrast témbřů a důmyslnou práci světel, kdy jevištní dění vydařeně respektuje vizuálně-taneční řád, v němž tanečníci vystupují jako velmi dobře sešraný tým.

Svět mužů, svět žen

V následující **Sarabandě** tvoří muži semknutou a nespoutanou smečku. Šest obrovských krinolín vyjíždí vzhůru a pod nimi zůstávají tanečníci schoulení jako bezbranní tvorové. Rozeznávají svá těla ráznými údery rukou, křičí, sténají i medituji. Nejsou jen odhodlanými bojovníky, když neskrývají své pochybnosti a obavy. Každý výjev odděluje nenadálé zhasnutí a rozsvícení světel. Právě tyto *blackout* představují řezy mezi jednotlivými sekvencemi, kdy se tanečníci ocitají v jiných formacích. Později si přetahují trika přes hlavu a úpí. Odkládají svršky do okrajů krinolín, stahují si kalhoty ke kotníkům a pokračují ve svých lamentacích. Skupina je jako jeden muž, průběžně se z ní vydělují dvojice a každý z tanečníků postupně vystříhne své sólo. V jednom z momentů vyvolává sólista iluzi létajícího dravce, jindy působí jako trpící zvíře. Proměny dynamické škály, pohybových frází a nepřeborné množství nápadů je tím, co vás bude na této choreografii stále fascinovat, i když ji spatříte po několikáté. Jemné i nečekané záchvěvy, pomalé dozrívání pohybové fráze, změny akcelerace v jejím průběhu, svihy a grimasy... Při bušení do hrudi se těla tanečníků rozeznávají jako nástroj a závěrečný křik přechází v bláznivý smích, nasvíceny jsou jen obličej. *Sarabandu*, původem barokní tanec, jen nakrátko doprovází originální Bachova hudba, aby ji posléze narušilo elektronické aranžmá **Dicka Heuffa**.



4 ELEMENTS – Sarabande (Arthur Abram, Peter Lerant, Gregor Giselbrecht) Foto Ctibor Bachratý.

I další dílo **Falling Angels** Jiří Kylián vytvořil původně pro NDT. Jedná se o choreografii pro osm žen a Kylián ji pojal jako poctu tanečnicím. Ty v tichosti zpomaleně nastupují na scénu. Stejně jako *Sarabanda* i *Falling Angels* patří do tzv. Kyliánova černobílého období. Období, kdy se vzdal scénografické barevnosti a soustředil se na pohybový detail. Jednoduchost scény a kostýmů dává vyniknout množství pohybových detailů. Tanečnice jsou oblečeny do černých přiléhavých trikotů. Černá kontrastuje se světlou pletí tanečnic, jejich těla se ostře rýsují ve světelných výsečích vytvářejících na zemi geometrické obrazce. Do světelných paprsků pronikají celé postavy, někdy jen ruce, nohy. *Falling Angels* patří ke Kyliánovým mistrovským kusům. Těla tanečnic reagují na výraznou, rytmickou předlohu **Steva Reicha** živě produkovanou souborem bicích nástrojů Dama Dama, kdy se jeden rytmický motiv postupně násobí a dohání prvního hráče. Jen samotná pulsace skladby vás udržuje ve stálém napětí a vy očekáváte, co přijde. Kylián nepřestává překvapovat a nejen ve *Falling Angels* pokaždé najdete momenty, detaily, které vám předtím unikly.

Po rychlých sekvencích přichází zklidnění, po roztříštěnosti zase zklidnění. Tělesnému výrazu dominují paže, tanečnice s nimi obkružují hlavy, dotýkají se svých těl. Rukama vytahují trikot, paže zalamují v loktech, aby je nechaly pomalu a měkce klesat k zemi. Střídají se dueta a všechny aktérky musí zvládnout sóla. Tanečnice flirtují s diváky, dráždí jedna druhou a výrazy jejich tváře dávají na srozuměnou, že se neberou zase tak vážně. *Falling Angels* zachycuje křehkost i odhodlanost žen, jejich tužby, zklamání i naděje. Osm tanečnic neopouští jeviště a tančí jako o život stejně jako předtím v *Sarabandě* šestice mužů.



4 ELEMENTS – Falling Angels (Emilia Vuorio). Foto Ctibor Bachratý.

Ozvěny rituálů

Závěrečný titul **Gnawa** představuje dalšího tvůrce z nizozemské líhně **Nacha Duata**, pod jehož vedením se vyprofiloval soubor Compañia Nacional de Danza, kde tento charismatický tvůrce působil do roku 2010. Ve své tvorbě nezapře španělské kořeny a smysl pro uchopení temperamentního gesta. Plynulý tok pohybu, nezaměnitelný výraz, tanec protéká jako voda dravě i poklidně prostorem a časem, jehož neopakovatelnost zachycuje Duato v expanzivním prouděním fyzické síly. Tempo variací se zrychluje i utichá ve víru pohybu. Už první Duatova choreografie *Jardí Tancat* na písně Marie del Mar Bonet slavila úspěchy (premiéra 1983, NDT 2) a ukázala autorovu muzikalitu.

Duato pracoval s řadou souborů a v současné době stojí v čele Staatsballet v Berlíně. Do jeho taneční textury pronikl samozřejmě Kyliánův vliv, zřetelný v práci s prostorem a v použitých prvcích a vazbách. *Gnawa* má být oslavným rituálem inspirovaným marockým folklórem a oblastí severní Afriky, do hudby pronikají i zvuky originálních nástrojů. Zapálené svíce, které tanečníci přinášejí na scénu, jsou symbolem očistění. Muži tančí ve světlých kalhotách, s obnaženou hrudí, ženy nosí černé šaty. Sborové kompozice střídají sóla a jako určitý leitmotiv prochází *Gnawou* pár v tělovém celotrikotu, jenž se dostává do závěrečné extáze. Hudba s vokály dýchá spiritualitou, tanečníci intenzivně prorážejí prostor, dlouze sklouzávají po zemi a lehce skáčou velké skoky. Duatova kompozice vyžaduje koncentraci, schopnost rychlých přeměn a více než na jemné kresbě staví na přímočarém, pronikavém gestu. Produkce je zasazena do černého dekoru, a proto nevynikají všechny pohybové kontury (zvláště u tanečnic v tmavých šatech). Dílo tak dle mého názoru ztrácí chvílemi intenzivní náboj.



4 ELEMENTS – Gnawa (soubor balet NdB). Foto Ctibor Bachratý.

Nový titul *4 Elements* ukazuje díla renomovaných choreografů, z nichž každý se nachází v jiné fázi své profesní kariéry. Jiří Kylián podchytil tvůrčí potenciál, tehdy svých, svěřenců v NDT. Pod jeho vedením nasáli zvláštní touhu a schopnost nacházet v řeči lidského těla nonverbální sdělení zasazená do podmanivé tanečně-divadelní formy. Každý z nich přichází s jinou naléhavostí, zabarvením a hloubkou. Jejich choreografické pojetí stírá rozdíly v hierarchii velkých souborů, když je každý z tanečníků nepřehlédnutelným elementem celku.

I interpretace brněnského souboru svádí ke srovnání s původním obsazením známého z filmových záznamů. Ale už sama skutečnost, že soubor dostal důvěru tančit dalšího Kyliána a poprvé Duata je sama o sobě jistě potěšující. Dramaturgicky navazují *4 Elements* na komponovaný večer pojmenovaný podle úvodní Kyliánovy choreografie *Petite Mort*, kde se představil se svým dílem *Masculine/Feminine* také L. Timulák (premiéra 21. ledna 2016).

Tanečníci ND Brno předvedli i tentokrát výkon s maximálním nasazením a bez větších prohřešků zvládali náročnou drobnokresbu zvláště v *Sarabandě* a *Falling Angels*. V reprízách v následujících měsících mají příležitost ještě vyladit, vstřebat a vytančit všechny potřebné nuance.

Psáno z premiéry 9. března 2018, Mahenovo divadlo Brno.



4 Elements

Balet Národního divadla Brno

Hidden Order

Choreografie a režie: Lukáš Timulák
Hudba: Brian Eno, Hauschka, Aaron Martin, Moondog
Scéna: Peter Biľák
Světelný design: Yutaka Endo
Kostýmy: Annemarije van Harten
Premiéra: 9. března 2018

Sarabande

Choreografie: Jiří Kylián
Nastudování: Stefan Žeromski
Hudba: Johann Sebastian Bach, Partita No. 2 in d minor Sarabande (BWV 1004)
Elektronické aranžmá: Dick Heuff
Scéna: Jiří Kylián
Světelný design: Jiří Kylián, Joop Caboort
Světelný re-design: Kees Tjebbes
Kostýmy: Joke Visser
Světová premiéra: 13. září 1990

Falling Angels

Choreografie: Jiří Kylián
Nastudování: Roslyn Anderson
Hudba: Steve Reich, Drumming, část 1. / part I (1970/71)
Světelný design: Jiří Kylián, Joop Caboort
Světelná adaptace: Kees Tjebbes
Kostýmy: Joke Visser
Světová premiéra: 23. listopadu 1989

Gnawa

Choreografie: Nacho Duato
Nastudování: Luisa María Arias
Hudba: Hassan Hakmoun/Adam Rudolph (Gift of the Gnawa, Ma'Bud Allah); Juan Alberto Arteche and Javier Paxariño (Finis Africae, Carauari); Rabih Abou-Khalil, Velez, Kusur y Sarkissian (Nafas, Window)
Světelný design: Nicolás Fischtel
Kostýmy: Luis Devota & Modesto Lomba
Světová premiéra: 18. dubna 2007

Autor: Lucie Dercsényiová

20. březen 2018

Dokument **Život na špičkách – Disciplína, dril a bolest jako součást života primabaleríny**



Život na špičkách.
Foto Hana Smejkalová.

Na Nové scéně Národního divadla se uskutečnila premiéra dokumentu **Život na špičkách**. Autorkou dvanáctiminutového snímku je **Tereza Bílá**, kameramanem a režisérem **Igor Zacharov**. Promítání předcházelo krátké vystoupení prvních sólistek baletu Národního divadla **Miho Ogimoto**, **Andrey Kramešové**, **Aliny Nanu**, **Terezy Podařilové** a **Nikoly Márové**. Každá z primabalerín se představila v nejvýznamnější roli své kariéry, avšak všechny tančily společně na jedné scéně. Například Nikola Márová tančila v kostýmu Odetty z *Labutího jezera*, životní roli, za niž získala v roce 2008 Cenu Thálie. Miho Ogimoto ztvárňovala Nikii z baletu *La Bayadère*, Alina Nanu zase předvedla úryvek z náročné role *Sněhové královny*. Tereza Podařilová, která se představila v roli Markýzy de Merteuil z baletu *Valmont*, připravila pro sebe a své kolegyně také krátké defilé na hudbu z filmu *Černá labuť*.

Dokument sám sleduje individuálně každou jmenovanou primabalerínu, je pohledem na práci plnou odříkání, ale i velkých emocí. „Každý den máme trénink od deseti hodin a zkoušky do šesti, takže to je celkem osm hodin. V den představení trénujeme čtyři hodiny a pak máme volno,“ říká Alina Nanu. Kromě každodenní řehole ukazuje snímek důležitý moment, kdy baletka vstupuje na jeviště a z pohledu diváka se stává éterickou bytostí, zvláště tančí-li vílu či labuť. Všechny uvedené tanečnice dosáhly pomyslného vrcholu na cestě baletního umění. Dokument odhaluje i odvrácenou stránku baletu, kterou je bolest. Pokud by se primabalerína ráno probudila a nic ji nebolelo, znamená to, že už není tanečnicí.



V následné besedě zaznělo, že sólistky tančily i v horečkách, s ledvinovou kolikou nebo zlomeným prstem, aby se nemuselo zrušit představení. Jak v dokumentu říká Andrea Kramešová: „*Tanečníci mají posunutý práh bolesti. My s tou bolestí žijeme dennodenně.*“

Snímek se soustředí také na tanec na špičkách, o čemž vypovídá už samotný název. Baletní střevíčky si každá tanečnice připravuje sama, musí si je obšít, našít na ně stuhu, a každá má na to svoje figle. Jaké je to „žít na špičkách“, přibližuje Tereza Podařilová: „*Je to všechno o velkém drilu. Samozřejmě, že když si poprvé stoupnete do špiček, tak to bolí, prsty se pak ale otláčí, člověk si musí zvyknout.*“ Jaké je být první sólistkou? I na to se autoři snímku snaží přijít. Zaznívají slova jako zodpovědnost, cílevědomost a utvrzování svých kvalit. Pohonem primabalerín je kromě ctižádosti láska k tanci i adrenalin, který na jevišti zažívají. K odměně za jejich úsilí patří i potlesk, který je pro ně „*jako droga*“.

Umělecký dokument ze zákulisí života prvních sólistek baletu Národního divadla přináší zajímavý vhled do baletního světa. Škoda, že je tak krátký, a některé záběry působí spíše jako upoutávka na film. Tvůrci zmiňovali, že natočili více materiálu, tak snad se dočkáme pokračování nebo delší verze, protože pojetí dokumentu bylo poutavé stejně jako jeho tematika – profesní život primabalerín.

Psáno z premiéry dokumentu 6. března 2018, Nová scéna ND.

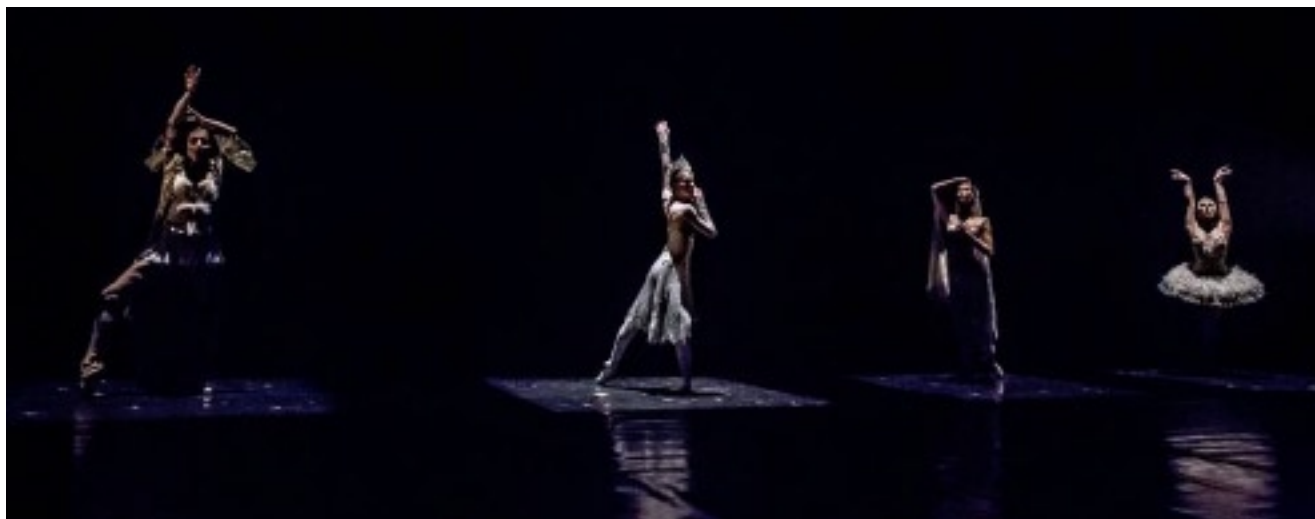
Život na špičkách

Autorka: Tereza Bílá

Kameraman a režisér: Igor Zacharov

Premiéra: 6. března 2018

Autor: Lenka Trubačová



*Tereza Podařilová, Alina Nanu,
Miho Ogimoto a Nikola Márová.
Foto Martin Divíšek.*

22. březen 2018

Here/Now – Neoklasika a kostýmní průšvihy v New Yorku

New York City Ballet (NYCB), sídlící v David H. Koch Theater v kulturním areálu Lincoln Centre uprostřed Manhattanu, je jedním z nejvýznamnějších amerických a potažmo světových baletních souborů. Jeho zakladatel a dlouholetý ředitel **George Balanchine** je dodnes přítomen v srdci souboru, v jeho repertoáru a stylu, zaměřenému především na neoklasiku a abstraktní díla. Zatímco program složený pouze z děl tohoto umělce (což se v Evropě vidí jen málokdy) jsem navštívila při své loňské návštěvě „velkého jablka“, tentokrát jsem zvolila představení **Here/Now**, sestávající z choreografií čtyř mezinárodních tvůrců pokračujících v jeho tradici. I zde se ale jednalo o díla převážně abstraktní a převážně v neoklasickém stylu – až na poslední kus neobsahovaly balety žádný příběh, ale jejich choreografové pracovali se zajímavými hudebními kusy a jejich tanečním ztvárněním. Společným jmenovatelem všech čtyř děl byl kvalitní hudební doprovod v provedení sólistů a orchestru NYCB.

Krása ženského tance

Večer zahájilo komorní až meditativní dílo **Neverwhere** francouzského choreografa **Benjamina Millepieda**. Bývalý tanečník NYCB, zakladatel projektu L.A. Dance Project a bývalý ředitel baletního souboru pařížské Opery k tomuto dílu přizval svého častého spolupracovníka **Nica Muhlyho**, který složil hudbu pro violu a klavír speciálně pro tuto příležitost.



*Neverwhere (tanečníci NYCB v původních kostýmech Iris van Herpen).
Foto NYCB.*



Není proto divu, že tanec a hudba plynuly v dokonalé symbióze. Tři páry tanečnicků vytvářely krásné obrazy a formy, ať už ve skupině či v duetech, a jejich tanec doplňovala minimalistická scénografie v podobě zajímavě nasvícené pyramidy. V úvodním a závěrečném výstupu se všech šest interpretů s lehkostí navzájem proplétalo, ze svých těl formovali obrazce podobné například lotosovým květům. Dva duety uprostřed díla zase kladly důraz na ladnou partnerinu, která sice neobsahovala vysoké zvedačky, diváky ale pohltilo dokonalé souznění tanečnicků a lehkost jejich společného pohybu.

Millepied zvolil pro toto dílo čistě neoklasický taneční slovník, přestože jiná jeho díla se nesou v současnějším duchu, jsou více experimentální a špičky jsou nahrazeny třeba teniskami. Ovšem po letech angažmá v NYCB Millepied přesně ví, jaký styl souboru nejvíce sluší a jak co nejlépe využít jeho kvalit.

Neverwhere v podání NYCB byl tedy skutečně krásnou podívanou: tanečnice se s lehkostí vznášely na špičkách ve sledu bryskních kroků a ladných protažených póz, připomínajících Balanchinovské kreace, jejich partneři je poponášeli a v krátkých momentech též vynikli ve skokových pasážích. Fokusem autora se stal, stejně jako u Balanchina, především ženský tanec.

Otazníkem zůstává volba kostýmů. Pro premiéru díla v roce 2013 je vytvořila holandská módní návrhářka **Iris van Herpen**. Šlo snad o nejzajímavější aspekt inscenace: ušité z tenoučkových plátů lesklého černého plastu (včetně špiček tanečnic), vytvářely kostýmy působivé efekty v kontaktu se světlem, při pohybu se různě proměňovaly a zároveň představovaly určitý limit (ale i výzvu) pro tanečnický a choreografický. Objevily se i na obálce nedávné publikace *Dance & Fashion*.

Při uvedení 2. března 2018 se ovšem interpreti na jevišti objevili v jednoduchých černých trikotech, ženy s černými punčochami. Pravděpodobně se jednalo o změnu více méně náhlou, jelikož webová stránka k této inscenaci stále uvádějí Iris van Herpen – i když v tištěném programu je jako „kostýmní dohled“ zmíněn **Mark Happel**, vedoucí kostýmního oddělení NYCB. Přestože se choreografii nedá upřít celkový efekt, dá se předpokládat, že změna ošacení na zážitku dosti ubrala, respektive že se kvůli tomu jednalo o dost odlišné dílo.

Unášení vesmírným korábem

Druhé dílo, *Mothership* od Francouze **Nicolase Blanca** (baletního mistra chicagského Joffrey Ballet), opět pracovalo se zajímavým hudebním doprovodem: stejnojmenná skladba Američana **Masona Batese**, kombinující symfonickou hudbu s elektronikou, byla vytvořena v roce 2011 pro YouTube Symphony Orchestra a v době své premiéry ji na internetu zhlédlo přes dva miliony lidí (šlo o jednu z mála informací, kterou jsme se z anotace k dílu dozvěděli). Pro taneční zpracování si ji Nicolas Blanc vybral během své pracovní stáže na New York Choreographic Institute.

Rytmická skladba připomínající filmovou hudbu s prvky jazzu obsahuje určité „vesmírné“ motivy známé ze sci-fi filmů – odtud tedy její název *Mothership* (mateřská loď). Choreograf toto téma evokoval některými pózami, zvláště efektní byla zvedačka, při níž měla tanečnice pokrčené obě nohy paralelně s podlahou a obtočené okolo svého partnera, který ji zároveň zvedal ze země a otáčel s ní. V kombinaci s elektronickou hudbou znějící jako vzlétající vesmírný koráb bylo dosaženo dokonalé iluze. Krom tohoto dosti popisného prvku se ale choreograf drží neoklasické



Mothership (soubor NYCB). Foto Paul Kolnik.

techniky v ostrém tempu, baleríny tančí opět na špičkách a všichni interpreti zůstávají oděni do upnutých trikotů ve vínové a tmavě modré (autorem kostýmů je Marc Happel). Na rozdíl od Millepieda, Blanc vytvořil pro svých osm tanečnicků komplikovanější a „výživnější“ partnerinu, již zkušení interpreti prováděli s přesností skoro strojovou. Zde se skutečně projevila jejich technická dokonalost, broušená dlouhá léta tančením balanchinovského repertoáru, jenž má ve světě klasického tance pověst toho nejnáročnějšího. Neméně fascinující pohled jako na scénu byl ten do orchestřiště, kde orchestr NYCB pod taktovkou energické Clotilde Otranto rovněž odváděl brilantní práci.

Finále v duchu Ratmanského

Po první přestávce následoval dlouhý **The Decalogue** choreografa **Justina Pecka**. Hlavním tahákem toho díla měla být opět hudba, tentokrát z dílny slavného popového skladatele **Sufjana Stevense**, psaná přímo na objednávku souboru. Lyrická skladba pro sólový klavír (interpretace **Susan Walters**) o deseti částech se dobře poslouchala a snad se na ni i dobře tančilo. Ovšem mnohé reminiscence a její celková plochost nezanechaly velký dojem. Choreografie pro deset tanečnicků se opět nesla v neoklasickém duchu, ve srovnání s předchozími dvěma díly ovšem působila rozvlekle a repetitivně. Kostýmy, tentokrát navržené samotným choreografem, celkový dojem ještě více srazily. Celotrikoty a trikoty v odstínech bílé, šedé a černé, ušité z velmi jemné látky se zvláštními průsvity, nelichotily žádné postavě, což vzhledem k absenci jiných scénografických prvků obzvláště vyniklo. Jasně se tu ukázalo, že když dva dělají totéž, není to totéž; i tak „jednoduchý“ kus, jako je celotrikot, vypadá mnohem lépe, když jej navrhne profesionální designér, než když se tohoto úkolu zhostí kdokoliv jiný.

Grand finale patřilo **Alexeji Ratmanskému** a jeho „grand divertissement“ **Namouna**. Jednalo se o nové pojetí stejnojmenného baletu z roku 1882 na hud-



The Decalogue (Gonzalo Garcia, center, with, from left, Sara Mearns, Kristen Segin and Claire Kretzschmar). Foto Andrea Mohin.

bu **Éduarda Lalo**, původně v choreografii **Luciena Petipy**. Ratmanský se dle anotace inspiroval pestrými postavami původního libreta a zároveň si dal za cíl zachytit bláznivý charakter baletů tohoto období. Zatímco se ale původní verze baletu odehrávala na Korfu 17. století a pojednávala o lordu Adrianim, který v sázce ztratil vše včetně své oblíbené otrokyně Namouny, Ratmanského dílo stylem kostýmů připomínalo 20. léta 20. století a postavy vypadaly jako vystřižené ze známého d'agilevského baletu *Le train bleu*, odehrávajícího se na francouzské Riviéře.

Těžko si lze představit dílo více kontrastní k těm předchozím. *Namouna* měla šarm, vtip, vykreslené charaktery s odlišnými pohybovými slovníky, pulzující taneční hudbu na dvě a tři doby, pestré kostýmy. Ratmanský se držel tradičnější dramaturgické skladby baletu, s jeho sbory, sólovými variacemi, *pas de deux* a *pas de trois*, včetně závěrečné apoteózy. Vše ale interpretoval po svém. Choreografova dlouholetá zkušenost s klasickým a romantickým repertoárem z Velkého divadla v Moskvě, Ukrajinského baletu či Královského dánského baletu čišela z čistě klasických pasáží, stavby sborů a z některých variací. Roztančit Lalohe melodickou hudbu mu nedělalo žádný problém a ve srovnání s předchozími „vážnými“ neklasickými kusy to vše působilo až nebezpečně zábavně. Ostatně partitura se jevila jako hlavní inspirace; Debussy se na její konto vyjádřil, že mezi příliš mnoha studijními balety té doby je *Namouna* něco jako mistrovské dílo.

Balet otevřel sbor tanečnic v romantických žlutých šatech s *chic* černými čepečky (nebo parukami), následoval výstup dvou balerín v plavkách soupeřících o mládíka v námořnické uniformě, na scénu vstoupila diva v černých šatech s houfem



Namouna (soubor NYCB). Foto Paul Kolnik.

obdivovatelů a tak dále. Dívky v plavkách horečnatě mimovaly svou zamilovanost, v průběhu baletu postupně přibývaly, až vznikl výstup připomínající typické „bílé jednání“, podpořené kouřovou clonou v jejich *valse de la cigarette*. Věčně vysmátý námořník bezstarostně s lehkostí prováděl své skokové variace. Diva v černém (**Sara Mearns**) vystříhla dech beroucí sólo, které v prezentačním videu na webových stránkách NYCB popisuje jako nejtěžší dvě minuty, jaké kdy tančila. Už jen tento krátký úsek ilustruje způsob Ratmanského práce: bombastická sólová variace primabalerín 19. století se v jeho interpretaci stává absurdně složitou a zároveň téměř směšnou choreografií, kdy tanečnice ve zběsilém tempu střídá krokové pasáže s velkými i malými skoky, protaženými pózami a celou variaci končí na zemi, vzepřená na rukou a se zakloněnou hlavou. „*Too much is too much*“, jak se říká v Americe.

Kombinace čistě klasického baletu a jeho komické interpretace jsou podány s překvapivou lehkostí. Při sledování tohoto díla si člověk musí klást otázku, zda je to pocta romantickému baletu, nebo jeho parodie. Pravděpodobně se jedná o obojí. Přestože většina programu *Here/Now* se nesla v neoklasickém duchu, večer uzavřela roztomilá hříčka na velmi klasické téma. Koneckonců v NYCB je možné skoro všechno, jen na kostýmy by si měli dávat větší pozor.

Psáno z představení 2. března 2018 v David H. Koch Theatre, New York City.



Namouna (soubor NYCB). Foto Paul Kolnik.

Neverwhere

Choreografie: Benjamin Millepied
Hudba: Nico Muhly
Kostýmní dohled: Marc Happel
Světla: Mark Stanley
Premiéra: 19. března 2013

Mothership

Choreografie: Nicolas Blanc
Hudba: Mason Bates
Kostýmy: Marc Happel
Světla: Mark Stanley
Premiéra: 4. května 2016

The Decalogue

Choreografie: Justin Peck
Hudba: Sufjan Stevens (Comissioned by New York City Ballet)
Kostýmy: Justin Peck
Světla: Jennifer Tipton
Premiéra: 12. května 2017

Namouna, a Grand Divertissement

Choreografie: Alexei Ratmansky
Hudba: Édouard Lalo
Kostýmy: Marc Happel and Rustam Khamdamov
Světla: Mark Stanley
Premiéra: 29. dubna 2010

Autor: Petra Dotlačilová

23. březen 2018

Esmeralda s prenajatým pátosom



Esmeralda, Scéna z 2. dejstva. Foto Peter Brenkus.

Je chvályhodné, že riaditeľ baletu SND Bratislava Jozef Dolinský ml. zorganizoval k 200. výročiu úmrtia **Maria Petipu** veľkolepú inscenáciu v duchu cárskoho baletu s putovnou výstavou jeho javiskových podôb na Slovensku. Diela baletného génia uviedli bratislavský i košický baletný súbor vo svojej viac ako sedemdesiatročnej inscenačnej praxi už vo viacerých choreografických redakciách. Zásadnou choreografickou úpravou prešla aj bratislavská (slovenská) premiéra baletného eposu **Esmeralda** v troch dejstvách a piatich obrazoch autorov **Pugniho, Petipu, Medvedeva a Feča**.

Umelecké smerovanie riaditeľa baletu SND Jozefa Dolinského ml. sa orientuje na overenú divadelno-choreografickú výrazovosť. Obdiv k ruskej klasickej tanečnej technike a najmä k choreografovi Borisovi Eifmanovi sa stal pre dramaturgiu baletného súboru posledného obdobia hlavným inšpiračným zdrojom. Divadelno-estetický pohľad inscenačnej re-interpretácie klasického tanca súčasnosti zasadil Dolinský ml. do ruského ťažkotonážneho dramaturgicko-výtvarného pátosu druhej polovice 19. storočia. Inak to nebolo ani pri *Korzárovi* (ch. Vasilij Medvedev, Stanislav Fečo, 2015, balet SND Bratislava).

Dolinský ml. inklinuje k baletným výrazovým plochám (rekonštrukciám) cárskoho typu a režisér **Vasilij Medvedev** je oddaný pantomimicko-hereckej opisnosti 19. storočia. Dramatické situácie sa ťažko identifikovali. Esmeraldina „zabíjajúca“ dýka, inscenačne neviditeľná, sa objavovala a mizla medzi milujúcimi sa posta-



Esmeralda (Olga Chelpanova). Foto Peter Brenkus.

vami bez jasnej režijskej artikulácie tak k smerom k divákovi, ako i k jednotlivým tanečníkom. Prvoplánovým zborovým mizanscénam rytierov, zástavníkov, trubačov..., chýbali už iba živé zvieratá. Inscenačná dekoratívnosť romantizujúceho typu pôsobila skôr úsmevne než zábavne.

Aj napriek tomu, že po otvorení opony v treťom obraze zožali divácky aplauz monumentálne (kašírované) výtvarné riešenie scénografky **Alyony Pikalovej** aj kostýmy **Jeleny Zajcevy**, neubránili sme sa dojmu, že tanečníci sa stali iba akými farebne sa pohybujuúcimi figúrkami v marionetovom divadle minulosti. K tomu im, za vyváženého hudobného naštudovania (nielen v zmysle dohovorených tanečných temp) ostrieľaného **Alexandra Anissimova**, hral nenaladený orchester, v mnohých lyrických miestach (hudobne kryštálických inštrumentáciách pre jednotlivé sólové nástroje) znejúci falošne.

Netreba pripomínať, že diela cárskej klasiky, ako ich poznáme dnes, v mnohých prípadoch prešli (za dlhé časové obdobia) rozličnými libretistickými, hudobnými, choreografickými a inými redakciami umelcov v rôznych európskych divadlách. Inscenačné baletné klenoty vznikali pre tanečne nezabudnuteľných interpretov a interpretky, ktorí svojou originalitou inšpirovali celé generácie sólistov naprieč Európou.

Bratislavskí sólisti a sólistky sa predviedli v maximálnom interpretačnom nasadení v duchu klasickej retro-choreografie. **Olga Chelpanova** ako Esmeralda, na rozdiel od alternujúcej **Eriny Akatsukovej**, tancovala dramatické situácie s veľkou dávkou manieri primabaleríny. Ich cigánsky tanečný temperament sa strácal najmä pri vypätých sólových variáciách.



Esmeralda (zbor Baletu SND). Foto Peter Brenkus.

S elementárnou tanečnou textúrou primabalerín zápasili aj **Maria Rudenko** a **Luna Brunetti** (alternantky Fleur de Lys). Efektný duet Diany a Acteona zaujal najmä v podaní herecky živej **Tatum Shoptaughovej** excelentne skákajúceho **Yukiho Kaminakiho**. Kaminaki sa stal zapamätateľnou interpretačnou lahôdkou premiéry. Jeho nasadenie, partnerská ľahkosť a skutočná brilantnosť pohybu aj tanca naplnili veľkobaletné maniere, pózy, o ktorých sa choreografi Vasilij Medvedev a **Stanislav Fečo** usilovali presvedčiť nielen bratislavské publikum.

Phoebus **Konstantina Korotkova** pôsobil na javisku elegantne. Jeho plastické ruky s vnímajúcimi dlaňami, mäkké a vysoké skoky kreslili štýl francúzskeho klasického tanca. Alternujúci **Igor Leushin** tancoval chlapčensky a bezprostredne bez väčších technických odchylení.

Interpretačne zrelí **Artemyj Pyzhov/Viacheslav Kruť** (Pierre Gringoire) sa herecky pohrali s postavami milujúcich infantilných naivných mladíkov. Pyzhov akcentoval humor, Kruť mužský šarm. Ich mužná tanečnosť je dynamická, zalievajúca javisko radostnou prirodzenosťou pohybu.

Dynamicky komponovali choreografi aj zborové obrazy. Niekoľkoúrovňové tanečné plochy rezonovali tak, aby každá inscenovaná pohybovo-múžická plocha mala svoj jasný choreografický charakter. Dôkazom bol spokojný, nadšene tleskajúci divák. Odchádzal naplnený spomienkovým optimizmom aj omámený cárskym baletným umením druhej polovice 19. storočia. Škoda len, že sa nedozvieme reakcie divadelných priaznivcov, ktorí si ctia živý odkaz klasického európskeho tanca súčasnosti...

Písané z premiéry 11. 3 2018 a reprízy 14. 3. 2018, Slovenské národné divadlo Bratislava



Esmeralda (Tatum Shoptaugh a studentky Taneční konzervatoře Evy Jaczovej). Foto Peter Brenkus.

Esmeralda

Choreografia: Vasilij Medvedev, Stanislav Fečo podľa Maria Petipu

Réžia: Vasilij Medvedev

Hudba: Cesare Pugni

Libreto: Jules Perrot, Victor Hugo

Hudobné naštudovanie, dirigent: Alexander Anissimov

Scénografia: Alyona Pikalova

Kostýmová výprava: Jelena Zajceva

Slovenská premiéra: 11. marca 2018

Autor: Peter Maťo

25. březen 2018

Český balet má svého Chaplina – je jím Karel Audy

Plzeňský balet nespí. Hned v březnu přináší již čtvrtou baletní premiéru sezóny, v níž sklízí úspěchy u kritiky i diváků. Svůj repertoár letos obohatil již o tři inscenace, chvályhodně z domácí produkce – *Malou mořskou vílu* choreografii Maričky Hanouskové, *Manon* Filipa Veverky, *Proměnu* z dílny Dekkadancers. Příběhem o Charlie Chaplinovi završuje mozaiku pestré dramaturgické nabídky. **Chaplin** přitom není žádným komorním dílem, naopak zaměstnal celé divadlo. Celému souboru za to patří klobouk dolů. Za tím vším přitom ale stojí jediný muž – **Jiří Pokorný**, který zastává, i v rámci nové inscenace, mnoho rolí.

Libretista, dramaturg i „skladatel“

Je nasnadě, že vyprávět život slavného komika tancem vyžaduje především pečlivou přípravu libreta. Obsah a sled scén, které musejí být poutavé a zároveň názorné, dějové zkratky a časové posuny do vzpomínek či snů musejí být čitelné, a přesto naplněné stejnou měrou emocemi i narací, gestikou i tancem. Vedlejší



*Chaplin (Karel Audy, Andronika Tarkošová, Gaëtan Pires).
Foto Martina Root.*



*Chaplin (Karel Audy, Natálie Paulasová, Vittorio Borio).
Foto Martina Root.*

postavy musejí být pro diváka na první pohled rozpoznatelné, hrdinovi umožněn růst a vývoj. Ne každý choreograf se narodil také jako schopný libretista. Jiří Pokorný však v sobě tento talent našel. Obsažnost tématu dokázal oprostít od zbytečné zdlouhavosti (i když by se stále ještě materiál k prostříhání našel), dramaturgická linka byla jasná a střídala komiku s vážností, servírovala životní zvraty v přiměřených dávkách.

Přetlumočit divákům celý pohnutý Chaplinův osud a zároveň nalézt dostatek prostoru pro odhalení jeho duše není snadný úkol a celková koncepce si v ničem nezadala s podobně stavěnými balety. Přesto se vytrvale vrací otázka, nakolik by měl být umělecký zážitek podřízen jeho obsahu. Tedy přesněji – zda čitelnost příběhu nehraničí s polopatickým odhláskováním, které sice diváka poučí, ale po dvou hodinách umožní svou komplikovaností a nutností soustředit se na děj natolik, že na nějakou katarzi už mu nezbude energie. Nesnadným úkolem je také vystavět dramaturgickou linku tak, aby se stárnutím a sklíčeností hlavní postavy neupadala a „neumíral“ i celý balet. Ač plný pestrých momentů (jako například připomínka adorace Nižinského výstupem z jeho *Faunova odpoledne*), závěr ve stylu *fade out* si bouřlivé ovace „nekoupí“.

Dalším problémem podobných inscenací je hudební doprovod, který si musí tvůrce většinou „vymáčet z malíčku“, tedy nakombinovat pro vlastní potřebu. Je to bohužel řešení nevděčné, protože ne každý choreograf umí vybrat skladby tak,

aby vedle sebe nepůsobily šroubovaně a násilně. V týmu zdatně chyběl hudební konzultant, který by vyslyšel potřeby autora a vyprodukoval kvalitnější hudební podklad. Ani scéna živé hry na Steinway bohužel v kontextu ucelého díla nepůsobí tak efektně, jak bylo asi zamýšleno.

Obrovským přínosem plzeňského *Chaplina* je ale idea záhadné postavy, inspirovaná myšlenkou alter ega, komikova partnera i soka, v programu nazvaná jako „svět druhých“. Tedy spíše ztvárnění této postavy jako dvoupohlavní bytosti, z jedné strany muže a z druhé ženy, i velmi dobře choreograficky zpracované. Na premiéře ji skvěle zatančila **Jarmila Hruškociová**, která si přesvědčivě osvojila i svou mužnou stránku. V alternaci s Kryštofem Šimkem je tato postava, která dodává biografickému baletu nový rozměr, ústředním tématem příběhu.

Režisér

Zásadním talentem režiséra je zvolit si dobrý tým. A skloubit všechny umělecké složky v jeden kompaktní obraz. Pokorný ukázal, že jeho talent tkví právě zde. Celému dílu prospěla promyšlená koncepce výtvarného řešení. Nová scéna divákům ukázala, co všechno umí a že na její techniku je spoleh – využita byla točna, propady, šikma, zástěny, tahy... Jevištní stoly se bezhlučně pohybovaly nahoru a dolů a vytvářely variabilní prostor s mnoha úrovněmi. Uznání patří celému jevištnímu



Chaplin (Karel Audy, Mami Hagihara, Michal Kováč). Foto Martina Root.



provozu pod vedením **Ivana Dolejška** a taktovkou z inspicie **Petra Šmause**, protože hladký průběh tolika proměn není na našich scénách žádnou samozřejmostí.

Velmi dobrým tahem se ukázalo také svěření scény a kostýmů jedné osobě. **Dana Haklová** vytvořila působivý, minimalistický a nápaditý návrh funkční za všech okolností. Ústředním prvkem byl bílý lichoběžník připomínající ústí kamery, který se stával pro hrdiny dveřmi, útočištěm i klecí, a pro Charlieho světem vzpomínek. Každou scénu přitom dotvářel precizní light design **Tomáše Pilaře**, jehož hra s náladou a hloubkou prostoru i fokusem na emoce postav i použití vkusných projekcí či populárních Led lamp prozradila zkušené oko. Kostýmy respektovaly dobu příběhu a černobílý svět, z nichž vystupovaly Chaplinovy lásky v jasných barvách. Až na fialovou róbu Lity Grey, která se jí nešťastně pletla pod nohy, byly kostýmy vesměs vkusné a patřičné, především se ale netloukly se scénickým řešením, což se v poslední době zadaří málokdy. (Jen trochu zbytečným manévrem mi přišla čtveřice „nahých“ dam v závěrečné apoteóze, i když mohl divák dle vlasových ozdob osudové družky identifikovat.)

Choreograf

Stává se, že schopný režisér, libretista, šéf baletu a organizátor v jednom při tvorbě celovečerního představení vydá veškerou energii na souladu všech jeho složek a struktury a na samotnou choreografii už mu tvůrčí elán nezbývá (za všechny jako příklad Zuskův *Louskáček a Myšák Plyšák*, v jehož novátorském pojetí kulhají chudé krokové variace v nejkrásnějších pasážích Čajkovského díla). Pokornému nelze upřít snahu o originální výpověď i vlastní pohybový jazyk. Překvapí jasnou formulací a čitelností. Bývalý špičkový charakterní tanečník staví i jako choreograf emoce nad formu, a tak promlouvá spíše gesty, pózami a krokovými prvky – jako vykřičníky, otazníky a tečkami. Po tanečnicích vyžaduje přesné a čitelné herectví v každé vteřině, i když v některých fázích klade trochu zbytečně velký důraz na pantomimu. Opět se dostáváme k otázce, nakolik doslovné musí pohybové vyjádření být, a zda by si tanec nezasloužil trochu více lyriky. Některým pasážím a hudebnímu podkladu by určitě svědčilo trochu více plynulosti a tanečnosti, vzdušnosti a pohybu po prostoru, méně symetrie, romantickým duetům více „dialogu“ a méně synchronu, a především nápaditější partnerina. Vždyť za posledních patnáct let nabídl současný tanec mnoho nových pohledů na kontaktní duety! Byla by škoda, kdyby řemeslně zručný a nadějný choreograf v nejproduktivnějším věku ustrnul na zavedených vzorcích a nevyvíjel se v souladu s aktuálními trendy.

Šéf

V souladu s přáním choreografa a režiséra je to šéf baletu, který posvětí výběr interpretů. A Jiřímu Pokornému nelze než gratulovat k plejádě výrazných sólistů, kterým ušil jejich role na míru. I když by sbor zasloužil ještě pár zkoušek navíc a striktnější souhru při šantánových výstupech, veškeré sólové role byly vystaveny přesvědčivě a s velkou dávkou profesionálního nasazení. Dokonalý představitel titulní role je u podobné inscenace samozřejmostí. Nicméně nový přírůstek plzeňského baletu, bývalý první sólista ND **Karel Audy**, předčil i nejpřísnější očekávání.

Jeho Chaplin byl roztomile rozverným mladíkem, rozdávajícím jiskru, která způsobila vzplanutí nejedné romantické lásky i požár jeho samého, hercem prahnoucím po vůni slávy i mužem, který zasvětí své srdce lásce a pravdě. Přirozeně prováděl



Chaplin (Karel Audy). Foto Martina Root.

diváka zákoutími svého života i myslí, bez afektu a nucenosti, se srdcem na dlani. Jiří Pokorný na něj jistě stoprocentně spoléhal, když jej pověřil tak náročnou hereckou rolí, které nedopřál oddechu. I když příležitostí k předvedení své technické zdatnosti nedostal mnoho, čistotou piruet i výškou skoků si získal i ty nejpřísnější diváky. Audyho stoprocentní zasvěcení roli a perfektní výkon byly zásadním pojítkem celé inscenace, která díky němu dosáhla jedinečnosti.

Psáno z premiéry 17. března, Nová scéna Divadla J. K. Tyla.

Chaplin

Libreto, choreografie a režie: Jiří Pokorný

Scéna a kostýmy: Dana Haklová

Světelná koncepce: Tomáš Pilař

Hudba: Charlie Chaplin, Dmitrij Šostakovič, Benjamin Britten, Claude Debussy, Hans Zimmer, Johannes Brahms, John Barry, Rey Nosauro, Benny Goodman, Frédéric Chopin

Asistent choreografie: Martin Šinták

Asistent režie: Miroslav Hradil

Premiéra: 17. března 2018

Autor: Lucie Hayashi



26. březen 2018

Festival Bazaar odhalil svět neslyšících



*One Gesture (Wojtek Ziemilski, Wojciech Pustoła & Nowy Teatr).
Foto Kobas Laksa.*

Čtvrtý ročník pražského divadelního a tanečního festivalu Bazaar 2018 uvedl zajímavá představení již tradičně ze střední a východní Evropy. Festival slavnostně zahájilo představení **One Gesture** polského Noweho Teatru, který se v Praze představil poprvé (16. 3. v Divadle Ponec). „Pro zahájení festivalu jsme zvolili jednoznačnou středoevropskou událost sezóny. Zaujme totiž jak divadelní, tak taneční publikum. Čtyři neslyšící performeré zde bourají komunikační bariéry naprosto nekonvenčním způsobem,“ komentoval výběr inscenace významného polského režiséra **Wojteka Ziemilského** šéfdramaturg festivalu Bazaar a zároveň programový ředitel divadla Alfred ve dvoře **Ewan McLaren**. Mimo hlavní program festivalu proběhl několikadenní workshop s Bushem Hartshornem z Velké Británie v divadle Alfred ve dvoře, a sice na téma *Giving and Receiving Feedback / Poskytování a přijímání zpětné vazby*.

Svět neslyšících, jejich pocity, emoce a řešení každodenních potřeb a situací jsou odkázány na specifický dorozumivací jazyk. Způsob znakového a pohybového vyjádření je leckdy odlišný, vzhledem k významům mateřského jazyka i osobním zkušenostem postižených. Někdo se s touto vadou již narodil a jiný ji získal až jako následek úrazu či nemoci.



One Gesture
(Wojtek
Ziemilski,
Wojciech Pustola
& Nowy Teatr).
Foto Kobas
Laksa.

Nedostatek sluchu nahrazuje tedy zvýšená aktivita mimického vyjádření, často s velkým důrazem na expresi nejen obličeje, ale gestiky paží, rukou a prstů. Tělo je souhrnem vyjádření myšlenky, tématu v mnohostranné škále pozitiv i negativ. Úzce a zároveň nevědomě zůstává spjata s pohybovým, leckdy až tanečním, výrazem. Právě ono sdělení a sdělování jako způsob komunikace a vytvoření jazyka „z jiného světa“ je pro mnohé umělce velkou inspirací.

Naslouchat zhluboka

Špičkový polský režisér Wojtek Ziemilski spolu s Wojciechem Pustolou (Nowy Teatr) vytvořili scénář *One Gesture* na téma „jazyk a dorozumívání“. Vybrali čtyři aktéry – dvě ženy a dva muže, někteří z nich se částečně naučili mluvit s pomocí lékařů či rodičů. K odezírání i porozumění jim pomáhají přístroje zesilující příjem zvuků, jejich vibrace, a ve vyšší a náročnější formě implantáty voperované přímo do mozku. Je potřeba vytrvalosti, velké trpělivosti a motivace, aby se neslyšící dovedli posunout dál a zároveň blíže k normálnímu životu.

Na scénu přišla starší žena, **Marta Abramczyk**, která ve svém monologu líčí vlastní příběh a nesnadnost komunikace. Vše s lehkostí i nadhledem. Ocitáme se před stěnou z kartonů, do kterých jsou ze zadu provrtávané kulaté otvory. Nad stěnou visí projekční plátno. Na něm se promítají titulky i tlumočení, což nám umožňuje upřesnit si jednotlivé výjevy a sdělení. Vše doprovází tlumočnice, samozřejmě ovládající znakový jazyk.

Z osmi průzorů se vysunou ruce až k loktům. Začíná velmi vtipná expozice, kdy každý skrytý performer ztělesňuje znak – gesto vyjadřující zadané téma. Nad každým aktérem je označen jazyk, ve kterém se znakové řeči liší: polština, švédština, čeština a mezinárodní znakové symboly. Začínají s číslicemi, ty jsou téměř stejné, pak následuje řada nejrůznějších významů, především o stavu emocí, jako je láska, zloba, nenávist či sex.

Celá úvodní scéna je velmi komická a k pochopení vlastně vůbec nechybí. Následují sólové výstupy jednotlivých neslyšících. Vyprávějí „naučeným“ hlasem, zvláštní zvukovou technikou, o začátku a vývoji své nemoci, handicapu, se kterým se oni



sami i jejich příbuzní museli naučit žít. Performerka **Jolanta Sadlowska** vypráví, jak ji v raném dětství zoufalá matka nutila, aby ze sebe vydala hlas – zvuk. Hrozila jí, samozřejmě v dobrém úmyslu, že jí nedá najíst, když nevyřkne: „Dej mi.“ Přes tyto zoufalé pokusy je jí dodnes vděčná, že alespoň částečně může mluvit, dorozumívat se i podivně vnímat hudbu.

Snad nejexpresivnější výstup předvedl **Adam Stoyanov**. Pod rukávy saka měl schované mikrofony. Ty reagují na dynamiku pohybu a transponují i nejmenší šelesty hlasu a vzruchy smyslového vnímání. Část jeho výstupu doprovázel film animující, jak to někdy bývá docela agresivní. Pod projekčním plátnem doprovází Stoyanov téměř tanečními gesty výjevy z filmových smyček. Ve velmi zvukově i pohybově drsné zpovědi pokračuje dál, i když se projekce vypne.

Jsou neslyšící smutní, nebo radostní? Působí docela vesele, nabytí jinou energií. Nezbyvá než jejich příběhům o nesnadné komunikaci velmi zhluboka naslouchat. Jejich vnímání světa by nám všem mluvícím mělo být příkladem.

Hravost i naléhavost

Nejdůležitější akcí festivalu bývá *Sobotní Bazaar*, přehlídka tanečních a scénických ukázek projektů ze Slovinska, Chorvatska, Slovenska, ČR, Polska, Rakouska i dalších zemí. Z mnohých, zprvu třeba nedokonalých návrhů a tanečních fragmentů se pak zrodí hodnotná inscenace, jako je například projekt **Švihla Terezy Hradilkové**, oceněný na České taneční platformě jako Taneční inscenace roku 2017. Představení bylo uvedeno poslední den festivalu (18. 3. 2018) v divadle Ponec.

V holešovickém Studiu ALTA se předvedlo několik začínajících umělců (17. 3. 2018). Prvním byl sympatický slovenský performer **Viktor Černický**, který ve vymezeném prostoru scény přebírá vysokou a neforemnou hromadu židlí, křesel.

Švihla (Tereza Hradilková). Foto Vojtěch Brtnický.



Systematicky pomalu a obezřetně židle přestavuje, přenáší a následně velmi soustředěně skládá do sebe. Svoji groteskní činnost v dílu nazvaném **Pli** doprovází jen rytmickými posuny nohou a malinkými krůčky. Připomíná trochu Mr. Beana či marné počiny a snahy večerníčkové dvojice Pat a Mat překonat nemožné... a to se mu doslova povede, protože v závěru patnáctiminutové ukázky vystaví z židlí neuvěřitelnou pyramidu.

Dalším a také velmi nadějným výstupem **Me, Viola and I** zaujala chorvatská tanečnice a violistka **Nastasja Štefanič**. Hraje na violu, zároveň by se dalo říci, že hudební nástroj je součástí jejího těla. Vymýšlí až artistické pozice, do kterých nástroj přenáší, a na struny hraje různými částmi těla.

V druhé části přehlídky vystoupily dvě performerky **Lea Kukovičič** a **Bria de la Mare**. V ukázce **Behind in Place, Later than in Time** si hrají s fotografií a její projekcí na lidské tělo. Přes známé motivy těchto efektů se zdálo, že koncepci zatím chybí pointa. Moc se tu mluví a málo tančí.

Wonderful world snad bude dobře nastavený projekt především díky dvěma hudebníkům – houslistovi a hráči na basklarinet a bicí ze skupiny nazvané Collective B. Hrají živě po celou dobu jakéhosi „fiktivního masakru“. Dvě výrazně namalované dívky jako by vypadly z nějaké diskotéky či kabaretu. Performerky se expresivně a až záměrně přehnaně i naivně snaží reagovat na pomyslný útok zvenčí. Snad teroristický? Může jít o jinou katastrofu, která na nás všude ve světě číhá. Tvůrci ke svému počínu uvádějí: „*Wonderful world reinterpretuje informace o terorismu, které jednotlivcům vnucují masová média. Ve chvíli, kdy se nová informace dostane do podvědomí, nabyde diskutabilní povahy a její význam se násobí.*“



Pli (Viktor Černický). Foto Vojtěch Brtnický.



Odvážná provokace

Maďarská tanečnice a pedagožka **Zsuzsa Rózsavölgyi** je zkušená umělkyně, absolventka výborných škol v Salzburku (Experimental Academy of Dance) a v Bruselu (P.A.R.T.S.). Strávila také pět let v belgické skupině Rosas významné choreografky Anne Teresy de Keersmaeker. Odtud jistě pramení její rozhodnost a odvaha s ničím se neskryvat a bez obalu pojmenovat a ukazovat věci a významy.

V sarkastickém a až přespříliš cynickém sólovém projektu **1.7** se vyjadřuje k ženskému tělu a jeho chápání z pohledu společnosti. Odkrývá jistá tabu v drsné a odvážené zpovědi. Z postavy zahalené v dlouhém, snad klášterním rouchu se odhalí nahá žena s krásnými dlouhými vlasy. Zrození Evy, dalo by se říci. Avšak její dlouhý mluvený monolog „v Evině rouše“ a se správným ochlupením na těch správných místech je pro diváky, i ty v dnešní době otrlé, velkou výzvou. V ALTě sedí diváci opravdu blízko, takže detaily jsou skutečně na dosah.

Angličtina se silným maďarským akcentem není moje silná stránka, takže jsem některým textům nerozuměla dobře. Avšak v jednoduché struktuře této *one woman show* bylo dost k pochopení: o kastraci ženské přirozenosti reklamou a mediální manipulací, o různých aspektech ženského těla a jeho leckdy chtěné a cílené provokaci až přes staré tradice vrcholící mnohdy v naivní hlouposti... Zsuzsa Rózsavölgyi má však projekt dobře rozvrstvený, takže i přes dlouhé monology a téměř přednáškové instruktáže krásně tančí a v doprovodu hudby **Ryana Seaton** i projekce vede s diváky obdivuhodný hravý až komický dialog.



Zsuzsa Rózsavölgyi. Foto Vojtěch Brtnický.



Myslím si, že letošní festival Bazaar 2018, i když je rozsahem vždy malým i menším – v možnostech finančních –, předvedl dost kvalitní a nadějně kusy. Jak v centru dění tradiční „sobotní předváděčky“ vznikajících tvůrčích snah mladých autorů, tak i ve vlastní organizaci a s vždy sympatickým a milým komentářem Ewana McLarena.

Stále aktuálním tématem bylo a je hledání společně srozumitelného jazyka, ať už to byl zmíněný svět neslyšících, či provokativní ženská naléhavost maďarské choreografky. Důležité je, že se najde publikum, které zoceluje tuto nesnadnou uměleckou cestu.

Psáno z představení uvedených v rámci festivalu Bazaar 16. až 18. března 2018 v divadlech Alfred ve dvoře, Ponec a Studio ALTA.

Festival Bazaar 2018

One Gesture

Režie: Wojtek Ziemilski

Scénografie, pomocná režie: Wojciech Pustoła

Světelný design: Artur Sienicki

Hudba: Aleksander Żurowski

Kostýmy: Krystian Jarnuszkiewicz

Švihla

Koncept, choreografie, interpretace: Tereza Hradilková

Dramaturgie a režijní spolupráce: Biljana Golubović

Hudba živě: Filip Míšek

Light design: Pavel Kotlík

Zvuk: Michal Sýkora

Kostým: Marjetka Kürner Kalous

Konzultace: Lukáš Jiříčka

1.7

Koncept a choreografie: Zsuzsa Rózsavölgyi

Hudba: Ryan Seaton

Animace: Viktor Vicsek

Světla: Zoltán Nagy

Sobotní Bazaar

Pli / Viktor Černický (SK/CZ)

Me, Viola and I / Nastasja Štefanič (HR)

Behind in Place, Later than in Time / Lea Kukovičič & Bria de la Mare (SLO/CYM)

Wonderful World / Collective B (PL/CZ/FR/AT)

Autor: Marcela Benoni



27. březen 2018

Koncert pro NI – Dramatické propojení hudby, pohybu a obrazu



*Koncert pro NI (Michal Záhora, Petr Šporcl).
Foto Vojtěch Brtnický.*

Atrium Žižkov je známo spíše milovníkům hudby nebo výtvarného umění. Jeho barokní kaple se však první jarní den stala svědkem premiéry Koncertu pro NI – projektu, který propojuje svět hudby, tance a vizuálního umění. Divákům ve zcela zaplněném hledišti byl nabídnut nevšední zážitek. V jednom rohu pódia seděl hráč na violoncello, vynikající hudebník Petr Šporcl, ve druhé části stála průsvitná plastová židle. Žádné další rekvizity nebyly potřeba a Koncert pro NI mohl začít.

V krásné akustice kaple si diváci nejprve vychutnali Bachovo *Preludium C dur*. Při druhé skladbě, *Sonátě pro violoncello* György Ligetiho, se v rohu se židlí objevuje postava oděná do šatů ušitých z velkého množství černé látky s bohatě řasenými šifonovými průsvitnými rukávy. Kostým je doplněn maskou – kuklou z černé látky připomínající kůži nebo latex, těsně obepínající lebku a doplněnou o závoj, který přepadává přes obličej. Kostým je artefaktem, postavě dodává mohutnost, velikost, volbou materiálu však také nehmotnost a mystičnost. Zároveň však, hlavně kvůli masce, působí znepokojujícím dojmem.

Michal Záhora se jako temná postava pohybuje v prostoru spíš pomalu, v některých sekvencích opakuje akce naznačující úder, v jiných se plazí po zdech kaple. Tanec ve stoje nebo ještě ve zvýšené poloze na židli se střídá s momenty, kdy je Záhora spíše na podlaze a v pokleku provádí jemná a pomalá gesta rukou. V těchto momentech reaguje i hlediště. Každý totiž chce ze své židle, zejména v řadách vzdálenějších od jeviště, alespoň něco zahlédnout, a tak hledá skulinku mezi hlavami diváků sedících před ním. Tutéž skulinku objeví hlavy před ním v ten samý okamžik, takže se všichni pohnou a hledají další úhel pohledu. Můžete se však soustředit pouze na hudbu a spokojit se s tím, že v některých chvílích zahlédnete jen performerův stín na zadní zdi kaple.

V dalších částech se tanečník objevuje již bez masky, při hudbě opakuje rytmické, jakoby robotické pohyby, pracuje se šaty, které si různě nahrnuje k sobě, tak, že odhaluje své nohy a jejich kroky. Vše je velmi dobře nasvíceno, hra stínů citlivě



Koncert pro NI (Michal Záhora, Petr Šporcl). Foto Vojtěch Brtnický.

doplňuje vizuální stránku celého díla. Interpreta **Petra Šporcla** a jeho hudební přednes (dále zazněla skladba *Tetralog* od Ondřeje Štochla) v jedné chvíli střídá hudba ze záznamu a jeviště v tu chvíli patří jen tanečníkovi, v jiné pasáži se zase na scéně ocitá opět jen hudebník a jeho hraní doprovází projekce na stěnu kaple. Minimalistická projekce zobrazuje jakýsi černobílý experimentální film znázorňující většinou les, ve druhém plánu je možné zahlédnout postavu nahého muže, která je pomocí filmových triků někdy znásobována, a také několika havranů. Tento okamžik může v divákovi evokovat v dnešní době poměrně oblíbené projekce němých filmů s živým hudebním doprovodem v podobě sólisty nebo celé kapely. Zde to působí odlišně, obraz s hudbou přímo nesouvisí, obě složky jdou samostatně vedle sebe.

V závěru se objevuje Michal Záhora v černých kalhotách, košili a naleštěných botách a usedá na židli, kde pomocí naznačování koncert spolu s Petrem Šporcem při posledním hudebním kusu, jímž je *Metal sonáta* Petra Hejného, dohraje.

Koncert pro NI, jež je prvním letošním projektem pod taktovkou spolku Pulsar, je zajímavým počinem propojujícím interpretaci živé hudby a špičkového hudebníka v zajímavém prostoru s pohybem i vizuálním uměním. Hudba, která by zcela jistě svým provedením i výběrem obstála jako jediná a samostatná složka sólového koncertu, získává další rozměr a možnost vnímání.

Psáno z premiéry 21. března 2018, Atrium Žižkov.

Koncert pro NI

Námět, choreografie, tanec: Michal Záhora
Violoncello: Petr Šporcl
Scénář, hudební koláž, film, světelný design, režie: Jan Komárek
Hudba: Johann Sebastian Bach, Petr Hejný, György Ligeti, Ondřej Štochl
Kostýmy: Zuzana Kubíčková
Zvuk: Eliška Bejčková
Premiéra: 21. března 2018

Autor: Hana Galiová

*Koncert pro NI (Michal Záhora).
Foto Vojtěch Brtnický.*





29. březen 2018

Choreograf Peter Mika: „Nevedel som, akú váhu prikladám spomienkam.“

Divadlo Štúdio tanca má dvadsať rokov, na vytvorenie prvej jubilejnej premiéry povolalo tých najlepších: za domácu scénu skladateľa Petra Zagara a zo zahraničia choreografa Petra Miku. Rodák z Michaloviec žijúci v Španielsku je jedným z našich najúspešnejších tanečných umelcov. Jeho *Ghost/Prízrak* je od konca februára v repertoári divadla.



*Peter Mika.
Foto soukr.
archiv.*

Do Bratislavy ste prišli v 90. rokoch z Michaloviec s Jánom Ďurovčíkom. Čo prinúti folkloristu preskočiť na moderný tanec?

Keď Jano Ďurovčík začal študovať na VŠMU v Bratislave, ja som bol ešte vo folklórnom súbore Zemplín. Vracal sa k nám na víkendy, ukazoval, čo sa tam robí, ja som si to obzeral a zapáčilo sa mi to. Nakoniec som sa rozhodol, že pôjdem aj ja študovať. Mal som možnosť absolvovať tréningy moderného tanca a po prvom roku na odbore ľudového tanca som naň prestúpil.

S Ďurovčíkom ste pokračovali aj v kultovom Baletu Torzo, jeho tanečníci boli považovaní za výkvet moderného tanca.

Stretli sme sa tam taká dobrá zberba, chalani aj baby, všetci celkom talentovaní ľudia a chuť urobiť niečo spolu – to bol motor Baletu Torzo. Jano má schopnosť presvedčiť ľudí, dať ich dokopy s nejakým cieľom. Bol som však prvý, čo z Torza utiekol, ku koncu tretieho ročníka som dostal angažmán v Nemecku.

Ako k tomu prišlo?

Na VŠMU prichádzalo veľa zahraničných choreografov, s ktorými sme mali ako študenti možnosť pracovať. Jeden z nich, Bruno Genty, ma pozval do projektu v Rakúsku, kde som sa stretol s tanečníkmi a neskôr aj s choreografom Ruiom Hortom z nemeckého S. O. A. P. Dance Theatre, v tom čase svetoznámej skupiny na vysokej úrovni, v ktorej som potom pôsobil.

Čo bolo ďalej?

Vo Frankfurte som bol štyri roky, potom vznikla druhá Ruiova skupina v Mníchove, do ktorej prizval z pôvodnej skupiny Olgu Cobos a mňa. V poslednom roku života v Mníchove došlo k stretnutiu s britským choreografom Russellom Maliphantom. Začal som pôsobiť u neho v Londýne a popritom robiť vlastné choreografie, veľa som tiež učil.

Splnil sa vám sen, s kým ste chceli pracovať?

Áno, to boli práve Rui Horta a Russell Maliphant. Rui ako choreograf kompozičný, dbajúci na to, ako dať dokopy



Peter Mika. Foto Samy.

divadelné scény a predstaveniu určité linky, charakter. Russell sa venuje viac kvalite pohybu a fyzického prejavu cez rôzne techniky, v jeho dielach je pohyb hlavným protagonistom. Tí dvaja pre mňa mali najväčší význam, bolo to také kompletizujúce vzdelanie.

Čo vás najviac ovplyvnilo v zahraničí?

To, že človek je viac-menej odkázaný na to, čo vie a môže dokázať. Takže nadobudnutie sebavedomia, uvedomenie si, kde sú moje limity aj výhody, na základe toho si vybudovať svoj prejav, najsť spôsob, ako môžem ako interpret a neskôr pedagóg a choreograf existovať.

Ako vznikla skupina CobosMika Company?

Založili sme ju s Olgou Cobos ešte v Nemecku. Keďže Olga je Španielka, po pár rokoch sme sa presťahovali do Palamós.

Stále tvoríme, ale je to teraz len jedna z aktivít, ktorými sa CobosMika Company prezentuje. Je to už desať rokov, čo sme založili tanečné edukatívne centrum CobosMika SEEDS.

Ako funguje?

Nemali sme stálu cvičebňu, čo bolo aj jedným z dôvodov, prečo centrum vzniklo. V roku 2008 sme našli priestory, a keďže skupina pracuje len v určitých mesiacoch, zvyšok roku sme začali naplňať kurzami a workshopmi. Momentálne máme kanceláriu s dvoma pracovníkmi, dve sály a päť stálych pedagógov. V hlavnom edukatívnom programe sú žiaci celoročne. Robíme aj pre základné školy, dosiahli sme, že v povinnom vyučovacom čase majú kurz tanca a my dodávame pedagógov aj učebné osnovy. Vytvárať podhubie, nové publikum, sa musí začať od mala. Vedeť kurzy pre stredné školy a pracujeme s dvoma vysokými školami formou seminárov o súčasnom tanci a umení.

So Slovenskom udržujete kontakt prostredníctvom Divadla Štúdio tanca, je to už vaša tretia spolupráca. Ako ju hodnotíte?

Keď idem do nejakého súboru niečo vytvoriť, je to na päťdesiat percent risk. Je daný skladateľ, svetelný technik, scéna, tanečníci, ja len prídem s témou a musím ju adaptovať na dané podmienky, vždy je tam priestor, ktorý neovládam. Musím zobrať to, čo je, a pripraviť to na takú úroveň, aby sa mi to páčilo a hlavne aby bol objednávateľ spokojný.

Môžete porovnať tanečníkov tu a v Španielsku?

Od tanečníkov vyžadujem, aby bolo cítiť ich svojský prístup, talent, techniku, charakter. Potom môžem povedať, že nikto iný by to lepšie neurobil. S inými tanečníkmi by na základe toho istého procesu vzniklo niečo úplne iné. Neve-



Ghost (Matej Kubuš a Luca Tomao, Divadlo Štúdio tanca). Foto Dušan Beňo.

del by som povedať, či je to lepšie alebo horšie.

A technicky?

Technika je subjektívny názor. Keď vidím, že určité pohybové väzby nespĺňajú, čo by som chcel, tak automaticky, bez akéhokoľvek súdenia to človeku prispôbim, aby v tom, čo vie a čo mu najviac ide, vynikol. Pre mňa je dôležitý finálny výsledok na javisku.

O čom je *Prízrak*?

Prízrak je úvaha založená na vzťahu s jedným priateľom, ktorý zomrel. Skúsenosť toho, ako sme sa poznali a po tom, keď už tu zrazu nebol. O tom, aké máme sny, túžby a čo znamenajú spomienky. Možno keby som ho nepoznal, keby som nezažil jeho skon, ani by som si neuvedomil, akú váhu prikladám svojím spomienkam. Na základe nich si uvedomujem, čo by som chcel, alebo čo už nechcem, aby sa opakovalo.

Ako obvykle tvoríte?

V posledných rokoch sa snažím robiť veci, ktoré majú niečo spoločné s mojím svetonázorom. Či sa ľudia s tým stotožnia, alebo z toho vyplynie, že som nejaký divný tvor, pre mňa nemá až taký veľký význam, nie je to môj cieľ. Možno

je to výsledok, ale najväčšiu prioritu má pre mňa úprimnosť toho vyjadrenia.

Zachytili ste kotlebovskú kauzu Štúdia tanca?

Tak trochu z novín, z internetu. Nepoznám všetky detaily, ale viem, že tu s ním mali veľké problémy.

Deje sa niečo podobné v Španielsku?

Veľkou témou je osamostatnenie Katalánska, jedného z najbohatších regiónov. Dodáva asi dvadsať percent HDP do štátnej kasy, Španieli nechcú, aby sa oddelilo. Pre Kataláncov je zase dôležité mať svoju kultúru, jazyk a vzdelávanie, aby boli iní ako zvyšok Španielska. Popritom sa vynárajú všelijaké aspekty spojené s fašizmom, Španielsko bolo pred štyridsiatimi rokmi pod Francom diktátorský štát. Ešte cítiť tie autoritatívne tendencie, aj vo vzťahu k umeniu.

Cítite sa skôr ako Španiel či Slovak?

Cítim sa ako Európan.

Zostávate žiť v zahraničí? Aké máte ďalšie plány?

Mám rodinu, takže určite nejaký čas v Španielsku ostanem. Či to bude nastá-



Peter Mika. Foto soukr. archiv.

lo, neviem. Mám ešte plány s centrom a možno aj trochu odbočiť od tanca, ísť do spolupráce s inými druhmi umenia. Pohybu sa venujem vyše dvadsať rokov a cítim, že je čas načerpať novú energiu a nápady, už som ten tanec predoloval dosť.

Čo by ste robili, keby ste neodišli z Michaloviec?

Určite nejakú tvorivú prácu. Potrebujem vidieť, že to, čo robím, sa na niečo premení, má nejakú hodnotu, zmysel a je to vystavané na konfrontácii s inými ľuďmi.

Ste úspešný choreograf, pedagóg a mimoriadne skvelý tanečník...

Optické triky.

Dajú sa ešte niekde vidieť?

Nie, už som skončil. Ja som strašne veľa tancoval. Necítil by som sa dobre, keby som mal vyjsť na javisko s pocitom, že nie som pripravený a nemám čas sa pripraviť, mám toho strašne veľa. Tak som si uvedomil – budeš to robiť poriadne, alebo s tým radšej sekni, však tých tanečníkov je hromada po celom svete a určite niektorí sú aj lepší, nadanejší a výraznejší.

Koho si rád pozriete?

Stále mám rád, čo robí Russell Maliphant, Sidi Larbi Cherkaoui, DV8 z Londýna.

Čo folklórny súbor Zemplín?

Zemplín sa mi bude vždy páčiť.

Peter Mika je absolventom VŠMU v Bratislave. Počas svojej profesionálnej kariéry pôsobil v tanečných súboroch Torzo v Bratislave a Bruno Genty v Paríži, v tanečnom divadle S. O. A. P. vo Frankfurte, Rui Horta Stage Works v Mníchove a Russell Maliphant Company v Londýne. Je nositeľom ceny Nadácie Rudolfa Nureyeva z 8. medzinárodnej súťaže v Paríži, „Tanzförderpreis“ Mesta Mníchov 2002 a 2. miesta na Medzinárodnej súťaži sólovej choreografie v Stuttgarte. Pôsobí ako pedagóg na Baletnej akadémii v Stockholme, Stage International de Danse vo Voirone, Studio Harmonic v Paríži a mnohých ďalších mestách Európy. Spolu s Olgou Cobos riadi vlastnú CobosMika Company v španielskom Palame a od roku 2010 je riaditeľom formácie Cobosmika SEED's.

Článok vyšiel v Denníku N.

Autor: Katarína Zagorski



30. březen 2018

Nostalgiáda – Vzpomínání bez sentimentu



Nostalgiáda (Karel Vaněk). Foto Michal Hančovský.

Karel Vaněk ve své nové produkci **Nostalgiáda** plným právem vzpomíná, přes růžové brýle se dívá do minulosti a se slzou v oku slaví šedesáté narozeniny. Samozřejmě je stále tanečník a choreograf. Svoji kariéru začínal v Praze, i když pochází z Litvínova, ke kterému se vždy hlásí.

Studoval Matematicko-fyzikální fakultu na Univerzitě Karlově v Praze. Shodou okolností byl spolužákem významného redaktora a novináře **Vladimíra Hulce**, s kterým strávil i nějaký čas ve Studiu pohybového divadla **Niny Vangeli**. Souvislosti v naší divadelní minulosti jsou leckdy velmi zvláštní. Jsme propojeni, i když nás čas žene stále vpřed. Ale na minulost se přes všechny rady a terapie zapomenout nedá.

Letmé ohlédnutí

Karel Vaněk a jeho celoživotní, nejen taneční, partnerka, křehká, půvabná tanečnice **Eva Černá** (zemřela v roce 2008), zanechali v 80. a 90. letech v pražské taneční historii hlubokou stopu. Možná je neznalo široké publikum, ale pro kolegy, často začínající studenty tance ve Vysokoškolském uměleckém souboru Univerzity Karlovy, tehdy excelentním seskupení moderního tance, byli pojmem. (V souboru vyučovali Ivanka Kubicová, Jan Hartmann, Marcela Benoni, Helena Ackermannová pod vedením Antonína Schneidera.)

V Laterně magie pak odtančili sedm sezon (1984–1990). Stali se svědky revolučních dnů v paláci Adria na Jungmannově náměstí! Opravdu nezapomenutelná



*Nostalgiada (Monika Rebcová, Olaf Reinecke, Anka Sedláčková, Karel Vaněk).
Foto Michal Hančovský.*

doba setkání všech významných aktérů sametové revoluce 1989 na scéně Laterny magiky v čele s Václavem Havlem jsou jednou velkou nostalgií.

Ale na práci „ve šrotující fabrice“ Laterny magiky a její omezený repertoár, cíleně seriálový, Karel Vaněk vzpomíná nerad. Kromě počátečních tvůrčích počinů, kdy jsme věřili, že se vývoj pohne „kapánek dopředu“. Ale ani změna lokace souboru na Novou scénu moc velkých možností a změn nepřinesla. I když pár představení trochu „na hraně“ bylo inspirujících. V roce 1990 se Karel Vaněk a Eva Černá statečně postavili na „volnou nohu“ a vydali se nelehkou cestou.

Jejich úžasným počinem bylo nezapomenutelné představení *Malé modré nic* s hudebníky Irenou a Vojtou Havlovými, uspořádané v divadle Rampa (scéna slouží dnes jako taneční sál v Konzervatoři Duncan Centre). Myslím, že už dlouho se něco podobného neopakovalo a možná už nikdy opakovat nebude. Byl to výjev čisté radosti z tance, ze svobodného projevu a snad začínající svobody jako takové. Vaněk a Černá také nějakou dobu trénovali se skupinou Děrevo, Eva hrála i u Niny Vangeli v úspěšném představení *Requiem*. Po dvě sezony spolu s Monikou Rebcovou, Janem Vomáčkou a německým choreografem Richardem Wechslerem a několika dalšími uváděli představení malých forem pod názvem *New Prague Dancers*.

Pak se náhle rozhodli odejít do Německa, kde měli kontakt na českého choreografa Pavla Mikuláščíka. Ten odešel z Čech již po roce 1969 a usídlil se ve Freiburgu. K jeho seskupení Choreographisches Theater se později přidali další zajímaví tanečníci včetně renomovaného Vladimíra Kloubka, skvělého mima Jiřího Sovy a mnoha dalších. Následně Karel Vaněk a Evou přesídlili do Bonnu, v roce 1997 ještě hlavního města Německé spolkové republiky, kde zůstali a stále se osobnostně vyvíjeli. Karel vystudoval produkci a Eva se po dálkovém absolvování HAMU v Praze úspěšně věnovala fotografii.

Karel Vaněk stále často dojíždí do Prahy, sleduje českou taneční scénu. Několikrát uváděl svá díla v Divadle Ponoc a poslední dobou spolupracuje se Studiem ALTA v Holešovicích. Celý tým Alty je mu velmi blízký a vstřícný. Byla to právě jeho vedoucí Lucia Kašiarová, která vyzvala Karla Vaňka k vytvoření představení k jeho kulatému výročí.



Nostalgjada (Anka Sedláčková). Foto Michal Hančovský.

Na stejné vlně, ve stejné generaci

Vaněk dlouhodobě spolupracuje s dramaturgem **Guido Preussem** a výtvarnicí **Melanií Riester**. S jejich pomocí vytvořil scénář pro čtyři aktéry – tanečnice: **Moniku Rebcovou**, slovenskou pedagožku a choreografku **Anku Sedláčkovou**, **Olafa Reineckeho** a samozřejmě i pro sebe.

Každý z nich je zcela ojedinělý. Téměř všichni se pohybují na poli tance již 40 let, všichni transponují nepřenositelné životní a umělecké zkušenosti. Vzadu na scéně stojí čtyři židle – křesla –, každý zaujímá svoji pozici, svoje místo. Nejdříve se všichni představují v širokých světle béžových kalhotách s výraznými puky, v tričkách či kabátcích.

Vaněk nevzpomíná a ani nechce vzpomínat na socialistické časy. Vůbec se mu po nich nestýská! Ale nelze je samozřejmě zcela vytěsnit a pominout. Takže se za nimi ohlíží s humorem a nadsázkou jemu vlastní a nechává rozehrávat dílčí sólová vystoupení jednotlivých osobností.

Nostalgjada rekapituluje osobní situace, vazby, konflikty, ke kterým nás minulá doba dohnala. Někdy v kontextu zcela komickém, cynickém, někdy i traumatizujícím. Silná jsou pohybová sdělení a exprese Moniky Rebcové a Anky Sedláčkové, která doplňuje svoji zpověď dlouhými slovenskými monology o dětství a vztahu k matce. I Olaf Reinecke je dobrým tanečníkem, patrně nejlepším v této skupině. Bohužel se však vymyká danému tématu „socialistické nostalgie“. Možná by vedle Karla Vaňka, který zpívá komunistické hymny a animuje výlet pejska Lajky do vesmíru, byl cennější také někdo z minulé doby, kdo vyrůstal a dospíval v sovětských metodách a vynucovaného soudružského diktátu. Třeba zrovna Vláďa Hulec nebo Antonín Schneider? Třeba by pak v závěru dobře a systematicky strukturovaná kompozice vyzněla ještě více „přitvrzele“ a absurdně.

Psáno z představení 23. března 2018 ve Studiu ALTA.



*Nostalgiada (Monika Rebcová, Olaf Reinecke, Anka Sedláčková, Karel Vaněk).
Foto Michal Hančovský.*

Nostalgiáda

Režie a choreografie: Karel Vaněk

Dramaturgie: Guido Preuss

Choreografie a interpretace: Monika Rebcová, Olaf Reinecke, Anka Sedláčková, Karel Vaněk

Light design: Pavel Kotlík

Kostýmy: Melanie Riester

Supervize: Lucia Kašiarová

Premiéra: 23. března 2018

Autor: Marcela Benoni



31. březen 2018

Klíče odnikud otevírají duše diváků

Petr Zuska vytvořil na prahu svých pomalu se blížících abrahámovin pro baletní soubor Jihočeského divadla výjimečné dílo nazvané **Klíče odnikud**. Jako by všechna jeho předešlá díla byla přípravou, hledáním onoho klíče k celistvé, totální výpovědi, kterou lze odemknout duše a srdce diváků. V tomto díle, uvedeném poprvé 23. března 2018 v KD Metropol, své hledání úspěšně završil, podporován niternými výkony účinkujících a ideálně koncipovanou scénografií **Jana Duška**, která se stala hybatelkou dynamických předělů v díle, harmonicky spjatých s tokem hudby. Celistvost, semknutost všech složek kolem silné inspirace, to je onen klíč, který se Zuskovi podařilo nalézt, a je to vskutku cenný a vzácný nález, charakterizující zralé divadelní mistrovství.

Jako podporu své inspirace našel výrazově silné spojení hudby našich dvou velikánů: Antonína Dvořáka (*Requiem*, op. 89) a Leoše Janáčka (*Po zarostlém chodníčku*). Toto spojení je nejen emotivně účinné, ale také dostatečně kontrastní, neboť monumentální orchestrálně-vokální zvuk v nahrávce České filharmonie se střídá s kontemplativním sólovým klavírem, na který živě hraje **Božena Steinerová**. Vše je ale citlivě sladěno a je velmi dobře, že si k tomuto Petr Zuska přizval Zbyňka Perlu z Národního divadla v Praze, neboť podcenění zvukové složky by dílu ublížilo.

Petr Zuska v tomto díle rozehrál plnou šíři svých divadelních zkušeností, předchozí dlouholeté angažmá v ND Praha mu umožnilo seznámit se se špičkovými spolupracovníky a pauza po tomto patnáctiletém maratonu šéfování mu zase poskytla oddychový čas pro návrat k vlastním zdrojům choreografického vyjádření.



Klíče odnikud (Julie De Meulemeester, Lucie Horná, Rosa Maria Pace, Alkisti Angelatou, Petronela Bogdan, Manuel Fernández, Sebastiano Mazzia, István Varga, Magnum Phillipy).Foto Michal Siroň.



Klíče odnikud (Julie De Meulemeester, Božena Steinerová). Foto Michal Siroň.

To vše se v tomto díle střetlo s chápajícími a výrazově nadanými interprety baletního souboru. Ve středobodu dění této devadesátiminutové inscenace je osamělá žena, která zve diváky k spoluprožívání reminiscencí uzlových okamžiků svého osudu. Choreograf vytváří dynamické obrazy na základě pohybového materiálu, který není prvoplánově zatížen konkrétně pojmenovatelným obsahem, přesto je v základě srozumitelný a hlavně komunikativní. Generuje proud asociací, které jsou ve spojení s hudbou a scénografickými změnami diváky po svém odečítány a spojovány s jejich individuálními životními zkušenostmi. Výsledkem je naplňující umělecký zážitek.

Hlavní postavu ztělesnila **Julie De Meulemeester**, která na premiéře podala vynikající výkon, udržela zájem diváků po celou dobu představení, aniž by pokleslo její soustředění a ponor do výpovědi, kterou zprostředkovávala. Její tělo je vpravdě nástrojem duše. V Boženě Steinerové našla výbornou partnerku, neboť i ona se pohybové akce na jevišti účastní. Je druhé protagonistce jakoby přítelkyní, matkou, svědkyní a zrcadlovým odleskem vlastní budoucí podoby. Božena Steinerová vyzařuje na jevišti silné charisma, uměleckým zážitkem je nejen její klavírní interpretace, ale i herecký vklad, nenásilný a s velmi silným účinkem. Tato dvojrole rovněž přispívá k působení totálního hudebně pohybového divadla.

Petr Zuska koncipoval dílo vskutku „na klíč“ možností baletu JD. Kromě těchto dvou protagonistek podává přesvědčivé výkony osmice tanečnic – jsou tu jako ztělesnění vtíravých, chmurných až děsivých myšlenek a pocitů protagonistky. **Pavel Knolle** pro ně vymyslel androgynní kostým (připomínající jak frak, tak



Klíče odnikud (Julie De Meulemeester, István Varga). Foto Michal Siroň.

šaty) v temných černošedých odstínech, který umožňuje i rychlé a jednoduché změny, když se někteří z účinkujících přeměňují do epizodních rolí (Matka, Otec, Přítel). Kostýmy jsou funkční, snad bych jen poznamenala, že na temné scéně by pro odlišení těchto rolí bylo vhodné přeci jen více zvýraznit ony stříhové a barevné detaily (z odstupu vše splývá, což však může být i úmysl).

Scéna **Jana Duška** se inspirovuje barokní scénografií: ohraničuje hrací prostor do lichoběžníku, čímž vhodně a přitom nenásilně přetváří jeviště Kulturního domu Metropol, které by jinak svou šířkou na úkor hloubky Zuskově niterné výpovědi nepřálo. Je to geniální tah: na každé straně černé stěny jsou čtyři dveře, při otevření se za nimi objevuje světlo různé barvy a intenzity podle hudební a režijní dramaturgie. Proti osvětlené ploše průhledu se skvěle vyjímají černé postavy vcházejících či odcházejících temných přízraků; celek vytváří dojem uzavřeného prostoru (domu, ve kterém žije osamělá žena), do něhož ale pronikají vetřelci, ty je ale možné stejnou cestou i zaplašit. Podobně skvěle jsou vyřešeny také pasáže s klavírem – v nejužší části lichoběžníku v hloubce jeviště se zvedne černý závěs a divák vidí starobylé hnědé křídlo, krásně nostalgicky nasvícené a za ním klavíristku ve stejných šatech, jako má tančící protagonistka. Pod křídlem roste zelená tráva...

Velkým kladem inscenace je, že přináší nejen ponor do nejrůznějších útrap lidského údělu, ale také opravdovou krásu. Nic není ostentativní, přehnané či nedůvěryhodné, laciné či prvoplánové, tah štětce není nikde přerušen. Všechny divadelní výrazové složky napomáhají ústřední ideji díla. Radost z úplnosti.



Pro baletní soubor Jihočeského divadla znamená tato premiéra nepochybně kvalitativní přelom a do jisté míry bych řekla, že i pro tvůrce samotného a jeho spolupracovníky. Je také potěšitelné, že i tento regionální soubor dokáže celé dílo alternovat. Druhá premiéra se uskuteční 14. dubna 2018 a bude zajímavé sledovat, jak se s tímto úkolem alternující umělci vyrovnají. Budu jim držet palce.

Psáno z premiéry 23. března 2018 v KD Metropol, České Budějovice.

Klíče odnikud

Námět, režie a choreografie: Petr Zuska

Scéna: Jan Dušek

Kostýmy: Pavel Knolle

Světelný design: Petr Zuska, Petr Baštýř

Zvukový design: Zbyněk Perla

Asistenti choreografa: Béla Kéri Nagy, Zdeněk Mládek

Premiéra: 23. března 2018

Autor: Helena Kazárová

Partneři projektu



Bohemia Balet



Taneční aktuality.cz

Měsíčník TA – březen 2018

Foto na obálce: Michal Siroň / Klíče odnikud (Julie De Meulemeester, István Varga)

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.