

Měsíčník TA

Květen 2018



Květnový Měsíčník TA

Květen byl doslova nabitý divadelními zážitky. V aktuálním vydání Měsíčníku TA se například dočtete o úspěšné premiéře všestranné umělkyně Miřenky Čechové, o nové tvůrčí kapitole mima Radima Vizváryho, zavzpomínáte na Ivo Váňu-Psotu či Tamaru Karsavinu a mnoho dalšího. Dění na české scéně pak dokresluje sugestivní, štiplavě poetický sloupek Lucie Hayashi, ve kterém se zamýšlí nad situací kritických médií (tedy i Tanečních aktualit) v dnešním světě.

Inspirativní čtení přeje redakce Tanečních aktualit.



DATABÁZE TANCE
Czech Dance Database

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

Umělecké soubory
Festivally
PR a produkce
Taneční studia
ZUŠ
Konzervatoře
Divadelní scény
Organizace
Akce
Lidé
Inscenace

www.databazetance.cz/en

Korespon

FESTIVAL

Žďár
nad Sázavou

13.–15. 7. 2018

Praha

27. 6. 2018



15

zemí

3

kontinenty

20

představení

korespondance.cz



Finanční partneři / Financial Partners:



Mediální partneři / Media Partners:



Foto: Chris Nash



Obsah

Měsíčník květen

Sloupky

Strach z moci médií? No tak pryč s nimi!	
<i>Lucie Hayashi</i>	6
Stále stejná písnička	
<i>Lucie Dercsényiová</i>	8
Kritická krize kritikova	
<i>Barbora Truksová</i>	9
Císařovy nové šaty?	
<i>Lucie Dercsényiová</i>	10
Směle do kostýmu!	
<i>Lucie Břínková</i>	11

Recenze, reportáže, rozhovory a další

Ivo Váňa Psota – Přes překážky ke hvězdám	
<i>Ladislav Beneš</i>	12
Laterna magika slaví 60 let	
<i>Monika Čížmáriková</i>	16
Zkročení zlé ženy – Dynamický balet v Ústí nad Labem	
<i>Daniel Wiesner</i>	19
Premiéra 2018 – Bohemia Balet a hosté z Bytomi	
<i>Barbora Truksová</i>	24
Symbióza – Nesplněná očekávání	
<i>Petra Dotlačilová</i>	28
„Chci časopis s názorem,“ říká nový šéfredaktor Josef Bartoš	
<i>Natálie Nečasová</i>	33
Atomos – Vítejte v matrixu	
<i>Zuzana Rafajová</i>	36
Miss Amerika – Tíživá výpověď rapující Miřenky Čechové	
<i>Daniela Machová</i>	39
Libor Vaculík: „Choreograf musí svými nápady šetřit.“	
<i>Gabriela Špalková</i>	42
Diskuse: Současný tanec ve středu zájmu	
<i>Josef Bartoš</i>	48



VIP – Nová kapitola Vizváryho umění <i>Ladislava Petišková</i>	49
Taneční laboratoř – Známé tváře z Baletu Národního divadla v příjemném koktejlu <i>Lucie Kocourková</i>	52
SvětLo – Internetová intimita žiarnej súčasnosti <i>Simona Baková</i>	57
Tanec HAMU 2018 #1 – Ve znamení žen <i>Monika Čížmáriková</i>	60
Tanec HAMU 2018 #2 – Tápání i nacházení v ročníkových výstupech <i>Lucie Dercsényiová</i>	63
Divadelní Flora a experimentující tanečníci Visegrádu <i>Kristýna Břeská</i>	69
Go Figure Out Yourself – Sám sobě leadrem <i>Jana Návratová</i>	72
Volitant – Bezhlavé telo vo zvuku morzeovky <i>Klára Hešková</i>	75
XENOS – Tělo vždy mluví pravdu <i>Tereza Cigánková</i>	77
Tamara Karsavina: „Matka snila o tom, že se jednou stanu tanečnicí. Je to pro ženu krásná kariéra.“ <i>Ladislav Beneš</i>	81
Večer laureátů Ceny Jarmily Jeřábkové 2017 <i>Jana Bitterová</i>	85
Jarní gala 2018 American Ballet Theatre – Od Petipy k McGregorovi <i>Zuzana Rafajová</i>	88
Juno a Avos – Baletní zpracování slavné rockové opery <i>Tereza Cigánková</i>	93
Festival Dance Brno 100 #1 – Precizní polští tanečníci <i>Ivana Kloubková</i>	97
Obrys – Vymaluj si sám <i>Lucie Hayashi</i>	101

2. května 2018

Strach z moci médií? No tak pryč s nimi!

Když padají hlavy novinářů, co se odvážili kritizovat vůdce, davy se bouří. „Za svobodu!“ jednohlasně křičí.

Když umírá internetový portál šířící osvětu v umění, nikdo se nad tím nepozastaví.

Umění je totiž Svobodné.

Nepotřebuje reflexi, analýzu, diskuzi, natožpak kritiku.

Je tu pro lidi a ti samo sebou vědí, že ho potřebují, a jsou ochotni jej aktivně vyhledávat a – samozřejmě – dotovat.

OPRAVDU?

Každý přece rozumí tomu, co je dobré a kvalitní, a kde takový zážitek vyhledat.

A TAKY:

Uměním může být cokoliv, co někdo v upřímné snaze o umění vytvoří.

Vždy se najde někdo, kdo za to naivně zaplatí.

Pravý umělec je ten, co se nejlépe prodá?!

JENŽE:

Ne všechno, co se tváří jako umění, doopravdy JE umění.

(Něco je možná jen brak. A něco jen tahák na peněženky. Něco je kýč a populistická komerce.)

Pravý umělec možná pláče v rohu, nepochopen či nepoznán.

A to je možná dnešní společnosti vlastně celkem jedno.

Plný žlab a nohy v teple diktují chudým, adrenalin bohatým. Namáhavá péče o duši se nenosí.

Na to, že měřítkem vzdělané společnosti je její kulturnost, se rádo zapomíná.

A že umění povznáší ducha, obohacuje naše vnímání, rozšiřuje obzory.

CHCEME UMĚNÍ?!

Umění nemá záruční dobu, během které by bylo možné reklamovat nepoužitelné zmetky.

Špatné umění se nemusí špatně prodávat, jeho největší hrozbou je však odrazení veřejnosti od vyhledávání jiných uměleckých zážitků.

CHCEME KVALITNÍ UMĚNÍ?

Možná vám něco doporučí známý, co už v divadle kdysi byl. Nebo kamarádka, co pracuje v kavárně, kam tahle parta ráda chodí. Ale možná by někoho z vás zajímal názor znalých a zkušených, kdož mají srovnání, znalosti, vzdělání a schopnost předat cenné informace.

JENŽE KDE JE NAJÍT?

Byli umlčeni, neboť jim vzali prostor k vyjádření.

Sponzorovat z peněz daňových poplatníků profesionální odborná kulturní média se totiž nenosí.

Zvláště ne ta, která jsou bezplatně dostupná všem, a hrozí tak nebezpečí, že by mohla i širokou veřejnost vzdělat či informovat (tedy „oblbnout“).

Bohužel.

UMĚLCI, přiznejte světu, že nás, odborné kulturní časopisy a portály, potřebujete. Nenechte nás živořit a dojít až k protestním hladovkám.

LIDI, bojujte za nás.

Protože kvalita, nestrannost, odbornost, profesionalita a pečlivost něco stojí a míjí se s trendem výhodné koupě.

Ale to přece znáte sami. Bez profesionálního zázemí se profesionální výkon vyvíjí jen stěží.

Autor: Lucie Hayashi



9. května 2018

Stále stejná písnička

Možná také ve skrytu duše doufáte, že po kliknutí na doménu internetového portálu, který před nedávnem ukončil svou činnost, se opět dovíte něco ze světa opery, hudby a tance. Bohužel prozatím se tak neděje.

Je to smutné a připomíná mi to okamžik, kdy skončila činnost Tanečních listů, které jsme spolu s Kateřinou Hanáčkovou připravovaly k vydání několik let. Byly jsme tehdy pyšné, že se nám podařilo vyladit grafickou úpravu, získat pro spolupráci další odborníky z oboru, prosadit přílohu v anglickém jazyce, novinkou byla i barevná obálka. Namísto ocenění redakční práce jsme se však od grantové komise dočkaly odměny v podobě drastického, pro chod redakce zásadního, snížení dotace, takže nebylo možné vydat už ani jedno číslo Tanečních listů...

Stalo se to už před čtrnácti lety, nicméně vzhledem k tomu, co se nyní děje, je jisté, že se hraje stále stejná písnička. Když se totiž v české kotlině někomu daří, bývá naším dobrým zvykem, že ho za to potrestáme (v případě finančních dotací je prostě omezíme), aby si zase tak nevyskakoval.

Aby k tomu nedocházelo, nestačí podpora umělců, čtenářů a vybízení k protestům v duchu proletářského manifestu. Příznivci umění z řad odborné i laické veřejnosti dávají přeci svou přízeň a ocenění médiu najevo svými příspěvky a návštěvností. O tom, že se evidentně prosperujícímu portálu sníží dotace tak, že ohrozí jeho další existenci, rozhoduje grantová komise. Při vší úctě k její práci a pochopení toho, s jak nedostatečnými finančními prostředky disponuje, nakonec na ní leží tíha rozhodnutí, která se mohou stát příčinou strmých pádů...

Autor: Lucie Dercsényiová



16. května 2018

Kritická krize kritikova

Být kritikem se zdá býti snem. Člověk si chodí do divadla, často se tam na něho dívají moc hezky, zdraví ho a on si připadá důležitě. Dopije premiérový sekt, druhý den usedne k počítači a s ďábelským smíchem umělce rozcupuje na kousky. Jak příjemné. Vážně?

Jak pro koho. Já u psaní vlastně docela trpím. Na začátku roku se u mě dostavil pocit vyhoření, psala jsem s odporem, nedokázala jsem se k psaní dokopat, své texty jsem odevzdávala po termínu. Měla jsem pocit marnosti – jaký je smysl toho, co vlastně dělám? Potřebovala jsem pauzu.

Jestliže vidíte týdně několik představení rozličné kvality, dost možná se u vás vyvíjí určité cynické oko. Jste-li navíc člověk empatický, může být pro vás cynické oko nepříjemností. Pokud je představení až příliš dobré, je to pro Báru-diváka radost, pro Báru-kritika problém. Když nezakládáte svou recenzi na historickém exkurzu (a to já obvykle nedělám), musíte si dávat velký pozor, aby text nevypadal jako laciná propagace. U nepovedené inscenace je zase docela bolestné psát tak, abyste byli profesionální, nic nezatajovali... ale ranit někdy i začínající umělce nechcete. A co teprve, pokud tvůrce znáte osobně, čemuž se v malém rybníčku po čase nelze vyhnout.

Ale v důležitost umělecké reflexe prostě věřím. A tak u psaní kvílím, brečím „já nechci, nechci, napište to někdo za mě!“ Vedle obavy, že se mi text nepovede, si ještě dělám starosti, jestli jsem prostě neselehala v tom, že jsem danému kusu neporozuměla. Anebo naopak jsem mu „nesedla na lep“. Každé zveřejnění mého textu doprovází strach. Strach, že umělce nevědomky poškodím, strach, že snaze navzdory nebudu dost profesionální. Jsem stále autorkou začínající, třeba „se to poddá“. Ale nestanu se pak z kritika-člověka spíš kritikem-strojem?

Autor: Barbora Truksová



23. května 2018

Císařovy nové šaty?

Šero, v něm matné obrysy postav. Myslíte, že jde o sen nebo vám slábne zrak? V žádném případě. Naopak, čelíte tvrdé realitě. Možná vás zaskočí, možná jste ji už zažili. Ano, i takové pochybnosti se vás v divadle během umělecké produkce mohou zmocnit.

Aby toho nebylo málo, nejenže se téměř celé představení odehrává za sporého nasvícení, ale ani po přečtení myšlenkových pochodů, jimiž se autoři zaštiťují, nejste osvíceni. Jen tak namátkou – z uměleckých počinů byste se měli například dozvědět cosi „o koloběhu života v časoprostoru, ve kterém se rodí a zaniká vše živé“, rozpoznat na scéně „uprchlický tábor či divadlo, jehož režisér visí v prova-zišti“ či „konkrétní lidský osud, který se prodírá napříč časem“. Říká se, že papír unese vše. Způsob, jakým funguje umělecká práce v konfrontaci s divákem, je ovšem něco zcela jiného.

Nejenže jste vrženi do filosofického rozjímání, k němuž vás autoři nabádají a které naplno zaměstnává všechny šedé buňky kůry mozkové, ale nadto řešíte, jak dešifrovat deklarované myšlenky na jevišti. Vždyť to není dost dobře možné, když se tanečníci v černých svršcích a černých plandajících tepláčkách mihotají v tmavě orámovaném hracím prostoru jako pouhé stíny. Marně se pokoušíte zaplašit neblahé pochybnosti, zda si performeři nedopatřením neodběhli na scénu v tréninkovém či volnočasovém ošacení a zároveň nenastaly potíže s ovládáním elektrických spínačů... Někdy jste rovněž na vážkách, zda v tištěném programu neúřadoval tiskařský šotek – přestože jsou v něm uvedena jména různých choreografů, máte pocit, že jde o jednoho a téhož. Jako by se na vnější i vnitřní dramaturgické vyvážení večera v tvůrčím zápalu zapomnělo.

Na závěr přidávám ještě jednu citaci. Abychom totiž porozuměli fungování divadla, kde se v případě tanečních děl tělesné artikulace odehrávají, potřebujeme mimo jiné nejen „prostor, odkud je možné se dívat“, ale „z hlediska dynamického je to vznik ‚komunikačního‘ proudu mezi hercem a divákem“ (Alain Girault).

A tak si kladu otázku, zda namísto zmiňované komunikace, dynamiky a prostoru pro imaginaci se k percepci v některých případech nenabízí jen šed' a prázdnota. Nehledíme někdy v konečném důsledku na „císařovy nové šaty“?

Autor: Lucie Dercsényiová



30. května 2018

Směle do kostýmu!

*Jedním ze základních údajů, které se divák klasického tanečního repertoáru z tiš-
těního programu dozví, je i jméno kostýmního designéra. Aby ne, je to jedna
z důležitých složek celého díla, neméně důležitá jako třeba autor hudby, režisér,
choreograf...*

*V programech současného tance tento údaj často chybí, a ne proto, že by se na
něj zapomnělo, nebo aby se ušetřila barva (údaj nenaleznete ani na webu). Vel-
kým trendem ještě na začátku desátých let tohoto tisíciletí bylo, že se interpreti
oblékli do „pohodlného tréninkového“ (rozumějte do tepláků a vytahaných triček)
a celé představení absolvovali v tomto jednom „kostýmu“, o pár let později přišlo
období obliby nahoty... Ano, některá představení měla k těmto „kostýmům“ dů-
vod, ale zdaleka ne všechna. Kostýmní spolupracovník v současném tanci dlouho
neexistoval, anebo ho možná nikdo ani nevyhledával. Tanec tehdy chtěl zaujmout
především sdělením skrze pohyb a vše ostatní se nebralo v potaz. Ale toto obdo-
bí snad už pominulo a dnes se i v tanci hodnotí komplexní umělecké dílo včetně
výtvarného dojmu. Naštěstí do tohoto světa vstoupila Mariana Novotná (roz. Jam-
níková), absolventka Duncan Centre, která se místo dráhy interpretky rozhodla
věnovat návrhům a realizacím kostýmů pro své kolegy. Představení, na nichž se
podílela, mají šmrnc a její kostýmy mnohdy umocňují celkový dojem z prezento-
vaného kusu. Tepláky a vytahaná trička tak z pódíí naštěstí už ustupují, ale prav-
da, stále ještě je a bude co zlepšovat.*

*Tak jako (už konečně) začínají tanečníci spolupracovat s režiséry a dramaturgy,
měli by dle mého mínění začít vyhledávat i spolupráci s nějakým kostýmním návr-
hářem. Pokud chceme současný tanec posunout opět o stupeň výš, tak směle do
správně zvoleného kostýmu!*

Autor: Lucie Břínková





1. května 2018

Ivo Váňa Psota – Přes překážky ke hvězdám



Ivo Váňa Psota, 1930. Zdroj: DUFKOVÁ, Eugenie. Váňa Psota. Brno: Ryšavý, 1997.

Před 110 lety se v ukrajinském Kyjevě narodil význačný tanečník, baletní mistr a choreograf **Ivo Váňa Psota** (1. května 1908 – 16. února 1952). Jeho otec, rodák z Přerova, zde v té době pracoval jako korespondent, matka krátce tančila v kyjevském divadle a po návratu do Čech i v přerovském divadle, kde mimo jiného vedla taneční školu. Otec nastoupil jako učitel a pozdější ředitel na přerovské obchodní akademii.

Ivo Váňa Psota pocházel ze čtyř dětí a takřka celé své dětství prožil v Přerově. Po otci zdědil lásku k hudbě a jazykové nadání, po matce pohybový talent. Mluvil německy, rusky, francouzsky, polsky, anglicky, španělsky, portugalsky, italsky.

Na otcovo přání studoval v letech 1921–1924 Veřejnou obchodní školu, zároveň však navštěvoval Hudební pěveckou školu spolku Přerib, kde se věnoval hudební teorii, zpěvu a hře na klavír. První taneční základy získal v matčině škole. Nadání projevila i jeho mladší sestra Ljuba. Současně se studiem na Obchodní akademii dojížděl do Prahy k **Augustinu Bergerovi** do jeho baletní školy. Kromě toho bral soukromé taneční hodiny u nejlepších choreografů té doby – **Achilla Viscusi-hov** Ostravě nebo **Jaroslava Hladíka** v Brně.

V roce 1924 Psota nastoupil jako sborista do souboru Národního divadla v Praze, o dva roky později získal sólovou smlouvu v Národním divadle v Brně, kde se v roce 1928 stal šéfem baletu.

V červenci 1932 Psota přijal místo v Original Ballet Russe, nástupnickém souboru Les Ballets Russes Sergeje Ďagileva. Velmi brzy postoupil od menších rolí k sólovým partům a stal se jednou z hvězd souboru. Šlo o velmi významnou uměleckou etapu jeho života.

První velký úspěch slavil v postavě Rudolfa v inscenaci *Scuola di ballo*, tančil také Astrologa v *Zlatém kohoutkovi*, Krejčíka v baletu *La Concurrence* anebo Ceremoniáře v *Cotillonu*.

Psota byl uznáván jako vynikající tanečník charakterního typu, velký vliv na něho měla i spolupráce s **Leonidem Mjasinem**. Ještě v prvním roce po svém nástupu absolvoval turné po Belgii, Holandsku, Německu, Švýcarsku a Francii. Později se souborem vycestoval také do Anglie, Španělska, USA, Kubu, Kanady a Mexika.

Během zahraničního angažmá získal renomé světově uznávaného tanečníka, udivujícího technikou, lehkostí a smyslem pro rytmus. S Original Ballet Russe absolvoval celkem 212 vystoupení ve 110 amerických, kanadských i jihoamerických městech.

V květnu 1936 se vrátil zpět do Brna. Je však pravděpodobné, že s jeho návratem souvisel fakt, že jeho budoucí žena Nina Lvovna Voskresenská byla manželkou plukovníka de Basila, v té době vedoucího souboru, kde Psota tehdy působil.

Díky vlivu své sestry Ljuby a jejího manžela, dirigenta Rudolfa Kvasnici, byl po návratu jmenován uměleckým šéfem a prvním sólovým tanečníkem souboru Zemského divadla v Brně.

Na Nový rok 1937 se brněnskému publiku představil premiérou komponovaného večera *Baletní povídky o lásce*, v rámci něhož uvedl Schumannův *Karneval*, Šeherezádu Nikolaje Rimského Korsakova a *Vzpouru hraček*. Výsledkem dlouholetého přátelství s **Bohuslavem Martinů** bylo uvedení opery-pantomimy *Divadlo za bránou*. Psotova hvězda dosáhla vrcholu tvorby v Brně na podzim 1938, kdy 30. prosince uvedl světovou premiéru baletu *Romeo a Julie*.

Psota ve své práci aktivně reagoval na fašistické nebezpečí a okupaci své vlasti. V sezoně 1938/39 uvedl inscenaci Dvořákových *Slovanských tanců* následovanou *Slováckou suitou* Vítězslava Nováka. Zhoršující se situace v roce 1941 vedla k tomu, že již nemohl dokončit práci na *Labutím jezeru*. S pomocí přátel z Original Ballet Russe, a překvapivě i samotného plukovníka de Basila, se mu podařilo získat výjezdní povolení a vycestovat do Spojených států. Zde působil jako umělecký šéf Metropolitní opery v New Yorku a uvedl choreografii *Slovanských tanců* Antónína Dvořáka pod názvem *Slavonica*.

V letech 1942–1947 opět působil jako ředitel a choreograf v de Basilově Original Ballet Russe, se kterým cestoval po USA, Střední a Jižní Americe.

Jeho první choreografií v Buenos Aires byl balet *Fue una vez (Stalo se jedenkrát)*, který mu přinesl pozici šéfa baletu Teatro Colón. Nejproslulejším dílem jeho jihoamerického působení se nepochybně stal balet *Yara* na motivy starých brazilských



Slavonica New York 1941. Zdroj: DUFKOVÁ, Eugenie. Váňa Psota. Brno: Ryšavý, 1997.



Solisté Original Ballet Russe. Zdroj: DUFKOVÁ, Eugenie. Váňa Psota. Brno: Ryšavý, 1997.

legend. Balet vznikl v rámci soutěže vypsane vládou a premiéra proběhla za účasti prezidenta a vlády v Sao Paulu v roce 1946. O úspěchu díla považovaného za brazilský národní balet svědčí i mramorová pamětní deska na budově divadla v Sao Paulu.

I přes veškeré úspěchy se v květnu 1947 vrátil zpět do vlasti na brněnskou scénu, aby se ujal pozice uměleckého šéfa Národního divadla v Brně. Psotovo třetí brněnské období bylo velmi plodné i přesto, že mu nebylo dopřáno příliš klidu – zejména v důsledku změn politického klimatu po převratu. Nemluvě o otevřeném nepřátelství některých jeho kolegů z divadla. Své působení zde zahajuje symbolicky znovunastudováním baletu *Romeo a Julie* a Borodinových *Poloveckých tanců*.

Na únor 1952 Psota chystal premiéru *Spící krasavice*, kterou však již nestihl dokončit. Zemřel za dodnes nevyjasněných okolností po údajném pádu na náledí 16. února 1952 ve věku pouhých 44 let.

Výjimečná osobnost Ivo Váni Psoty je spjata nejen s českým baletem 20. století, ale kritika jej řadí mezi světové velikány formátu Mjasina, Fokina nebo Lifara. V paměti svých vrstevníků utkvěl jako noblesní gentleman, vlastenec a člověk s velkým srdcem.

Jeho žačka Jitka Tázlarová jako vzpomínku na Mistra Psotu pro *Taneční aktuality* napsala:

„Na sklonku podzimu roku 1951 jsem se neočekávaně ocitla v poněkud těžší situaci, když se mi naskytl smutný obraz: nahoře na schodišti, v té chvíli liduprázdné administrativní budovy brněnského Janáčkova divadla, stál v černém zimníku

I. V. Psota. Přendal si svou diplomatku a klobouk z pravé ruky do levé a v hlubším úklonu vahou svého těla se opřel o zábradlí. Byl na odchodu a chtěl sestoupit ze schodů, avšak nešlo to. Nebyl to ten jiskrný člověk rozdávající umění, radost a optimismus, o kterého jsme se všichni podvědomě opírali, ale zlomená ušlechtilá bytost. Asi o tři měsíce později v sychravém únorovém dni jsem se šla s milovaným zesnulým Mistrem rozloučit ve foyeru Janáčkova divadla, kde byl vystaven. Téhož dne na hodině klavíru se dostavil můj neutuchající pláč, žal a stesk..."

Plakát ke Slovanským tancům,
1940. Zdroj: DUFKOVÁ, Eugenie.
Váňa Psota. Brno: Ryšavý, 1997



Zdroje:

- Dufková, Eugenie. *Váňa Psota*. Brno: Ryšavý, 1997. ISBN 80-86137-01-5.
- Fišmistrová, Věra. Mistr Ivo Váňa Psota 1908–1952. *Sborník Státního okresního archivu Písecký*. Písecký, 1997, 23(1), 6. DOI: 80-238-6492-0. ISSN 1214-4762.
- Holeňová, Jana, ed. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001. ISBN 80-7008-112-0.
- Matějka, J. S. *Odkaz vynikajícího choreografa*. Brno: Opus musicum, 1977.
- Štědroň, B. *K nedožitým sedmdesátům Ivo Váni Psoty*. Brno: Opus musicum 78, 1978.
- Pospišilová, Vendula. *Balet NDB v ekonomické perspektivě* [online]. Brno, 2013 [cit. 2018-04-23]. Dostupné na: <<https://theses.cz/id/77tiga/>>. Master's thesis. Masaryk University, Faculty of Arts. Thesis supervisor doc. Ing. František Svoboda, Ph.D.
- Kocourková, Lucie. Za I. V. Psotou: pocta umělci. *Taneční Aktuality* [online]. 2012, 20. 08. 2012 [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: www.tanecniaktuality.cz/za-i-v-psotou-pocta-umelci/
- Weimann, Mojmir. Prokofjevův Romeo má pětasedmdesát. *Opera Plus: Váš průvodce světem opery, hudby a tance* [online]. 2013, 30. 12. 2013, 2 [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/prokofjevuv-romeo-ma-petasedmdesat/>
- Weimann, Mojmir. PSOTA Ivo Váňa (1908–1952). *Národní divadlo Brno* [online]. Brno [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: www.ndbrno.cz/o-divadle/online-archiv/psota-ivo-vana

Autor: Ladislav Beneš



4. května 2018

Laterna magika slaví 60 let

Laterna magika funguje již šedesát let! Tuto skutečnost přišli v sobotu 28. dubna 2018 na Novou scénu Národního divadla v Praze oslavit všichni její příznivci, bývalí i současní zaměstnanci, umělci a milovníci tance.

Expo 58

Vznik Laterny magiky, prvního multimediálního divadla na světě, se váže k Světové výstavě Expo 58, která se pořádala v belgickém Bruselu. Pro Československý pavilon připravili režisér **Alfréd Radok** a scénograf **Josef Svoboda** novou divadelní formu, ve které propojili filmové projekce, jevištní akci a scénické technologie do díla nesoucího název *Laterna magika*. Program zaznamenal značný úspěch a Československý pavilon získal na výstavě nejvyšší počet bodů a ocenění Zlatá hvězda.

V Praze zahájila Laterna magika pravidelné působení 9. května 1959 v prostorách paláce Adria, kde byl program po velkém úspěchu v Bruselu dále uváděn. Laterna magika se později zúčastnila také Světových výstav v kanadském Montrealu (1967) a v japonské Osace (1970). Prvním uměleckým šéfem tohoto tělesa se stal Alfréd Radok, po něm na dlouhá léta Josef Svoboda. Laterna magika vždy spolupracovala a dodnes spolupracuje s předními umělci české taneční scény.

Slavnostní večer

Vraťme se zpět ke slavnostnímu večeru. Kavárna NONA na Nové scéně Národního divadla se brzy před osmou hodinou večerní zaplnila návštěvníky, dobrou náladou i vůní nostalgie. Lidé s nadšením a zápallem vzpomínali na své působení v Laterně magice. V davu bylo možno rozeznat mnoho známých tváří – **Vlastimila Harapese, Petra Zusku, Jana Kodeta, Jiřího Opělu, Zdeňka Prokeše, Václava Janečka, Janu Hoškovou, Daniela Wiesnera** a mnoho dalších.

*Laterna Magika
na Expo 58
Sylva Daníčková
a Jiří Šlitr.*





*Zdeněk Prokeš, Jaroslava Panýrková, Zdeňka Procházková, Pavel Knolle.
Foto Hana Smejkalová.*

Na jevišti Nové scény uvítal diváky, spolu se Zdeňkem Prokešem, **Pavel Knolle**, současný umělecký vedoucí souboru Laterny magiky. Společně shrnuli historii a připomněli, kolik choreografů, pedagogů, tanečníků, kostýmních výtvarníků a dalších umělců zde působilo. Během existence Laterny magiky vzniklo celkem třicet devět premiérových projektů, dohromady se uskutečnilo 107 zahraničních zájezdů, a to například do Chile, Argentiny, Japonska, Brazílie, Kanady a dalších zemí.

Na scénu si Knolle s Prokešem pozvali **Zdeňku Procházkovou** a **Jaroslavu Panýrkovou**. Tyto dámy, které působily v Laterně magice jako konferenciérky, vzpomínaly na své, mnohdy humorné, zážitky. A nejen ony, Laternu magiku provázely slovem již na slavném Expu 58 v Bruselu **Valentina Thielová** a **Sylva Daníčková**, jež seděly během vzpomínkového večera v hledišti.

Ve druhé části večera přítomní zhlédli choreografie *Otvírání studánek* a *Cube*. *Otvírání studánek* na hudbu **Bohuslava Martinů**, které v roce 1960 jevištně inscenoval Alfréd Radok spolu s choreografkou **Zorou Šemberovou**, se živě předvedlo ve třetí novodobé rekonstrukci. Toto okénko do historie a samotné obnovení díla považuji za velmi záslužný počín. Je samozřejmé, že v porovnání s jinými, novějšími produkcemi Laterny magiky působilo *Otvírání studánek* umírněně, nostalgicky a s nádechem minulosti. Dramaturgickým cílem večera bylo tuto choreografii obnovit, připomenout a ukázat, což se rozhodně ke cti všem původním tvůrcům zdařilo.



Otvírání studánek. Foto Hana Smejkalová.



Následovalo *Cube*, nejnovější počín Laterny magiky, z dílny choreografů Pavla Knolleho, **Štěpána Pechara** a **Davida Stránského**. V této inscenaci tvůrci naplno využili moderní technologie, videomapping a další technické prostředky. Diváci tak měli unikátní možnost porovnat, kam se Laterna magika za dobu svého působení posunula a hlavně jak vyspěla samotná média, která jsou nástrojem jejích produkcí a určují i nabízí tvůrčí možnosti.

Na závěr se ve foyer Nové scény uskutečnil křest knihy *Laterna Magika: Zlatá éra očima pamětníků* od **Lucie Kocourkové**.

Večer se nesl v slavnostním duchu a příjemné náladě. Přeji Laterně magice, aby se jí i nadále dařilo a brzy mohla oslavit další kulaté výročí.

Zdroj:

Laterna magika slaví šedesát! Národní divadlo. Program večera.

Laterna magika: Historie a současnost [online]. [cit. 2018-04-29].

Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/laterna-magika/historie>

Autor: Monika Čižmáriková



Cube. Foto Laterna magika.

5. května 2018

Zkročení zlé ženy – Dynamický balet v Ústí nad Labem



Zkročení zlé ženy (Annamaria Voltolini, Zuzana Novoborská). Foto Petr Berounský.

Slavná divadelní komedie Williama Shakespeara ***Zkročení zlé ženy*** se odehrává v Padově, kde se bohatý kupec Baptista snaží provdat své dcery Biancu a Kateřinu. O něžnou a křehkou Biancu je velký zájem, jenže starší vzpurná a nepřístupná Kateřina se musí provdat dříve, jinak by zůstala otci na krku. Naštěstí se objeví veronský šlechtic Petruccio, čímž začíná příběh o kročení nespoutaně vášnivé Kateřiny.

Autorkou nové verze tanečně neoklasického Shakespearova příběhu je studentka choreografie HAMU a sólistka libereckého baletu **Marika Hanousková**. Rozhodně však není nezkušeným nováčkem, naopak. Choreografka má za sebou již celou řadu náročných a originálních projektů (mj. *Dům Bernardy Alby* i taneční horor *Jekyll a Hyde*). *Zkročením zlé ženy* se Marika Hanousková pustila do zcela nového divadelního žánru taneční komedie. Musím říci, že se jí premiéra z většiny aspektů výrazně podařila. Libreto se drží Shakespearovy koncepce a volba hudby **Dmitrije Šostakoviče** je skvělá (Šostakovičovu hudbu, původně filmovou, použil Jean-Christopher Maillot pro *Zkročení zlé ženy*, když jej v roce 2014 uvedl ve světové premiéře ve Velkém divadle v Moskvě). Škoda, že choreografka v programu zapomněla uvést jméno spolupracovníka, který ji k této volbě pravděpodobně inspiroval a pomohl ve výběru nahrávek.



Zkrocení zlé ženy (Blanka Tasi, Linda Buňková, Frederika Kvačáková, Eliška Černohlávková). Foto Petr Berounský.

K samotné premiéře

Představení začíná velmi dynamickým a pohybově invenčním tanečním výstupem sboru, během něhož je divák seznámen s hlavními protagonisty příběhu. S rozvernou vdovíčkou (**Elena Mazanova**), která marně uhání padovské muže, s nesmělým Lucenziem (**Roman Soviar**), dvojicí neustále lovících nápadníků Gremiem (**Vladimír Gončarov**) a Hortensiem (**Salvadore Sasot Sellarte**), s křehkou Biancou (**Annamaria Voltolini**), její dynamickou sestrou Kateřinou (**Zuzana Novoborská**) a otcem Baptistou (**Vjačeslav Pleškov**).

Druhý obraz se odehrává v hostinci, kterému vládou baletně erotické lehké ženy a značně opilí muži – Gremio, Hortensio, Lucenzio a zejména pak Petruccio (**Róbert Király**), se kterým si alkohol pohrává až k pohybovému vrávorání. Místy má však světlá okna, během nichž podivuhodně korektně tančí unisono s děvčátky. Gremio s kumpány pak nalákají Petruccia, aby se setkal s báječnou a krásnou Kateřinou.

Ve třetím obraze se ocitáme v Baptistově domě, v němž má Bianca výrazný taneční monolog o svém trápení se sestrou. Následuje choreograficky velmi dobře koncipovaný taneční konflikt obou sester, který musí nekompromisně ukončit otec Baptista. Do Baptistova domu přichází trio profesorů. Jedná se o převlečeného Gremia, Hortensia a Lucenzia, které Kateřina rázně odmítá. Zabušení na dveře uvede do děje Petruccia, který se přišel s Kateřinou seznámit. Duet hlavních protagonistů příběhu považují za jeden z vrcholů premiéry, zejména pro jeho výbornou režijně-choreografickou koncepci. Na vrcholu rozjitřeného konfliktu Petruccio Kateřinu vášnivě políbí. Od tohoto momentu se povaha jejich vztahu naprosto změní. Toho vtipně využije přicházející otec Baptista, oběma požehná a Kateřině navlékne zásnubní prstýnek.



*Zkročení zlé ženy (Zuzana Novoborská, Róbert Király).
Foto Petr Berounský*

Ve čtvrtém obraze se koná svatba Kateřiny a Petruccia. Všichni v Padově oslavují a gratulují nevěstě. Bianca se sbližuje s Lucenziem a tančí spolu dost konzervativní duet. Pro pobavení svatebních hostů odveze Petruccio překvapenou novomanželku do svého domu na trakaři. Druhé jednání se odehrává u Petruccia, který poručí sluhům přinést nové paní domu tu nejlepší židli, pak to nejlepší jídlo. Pro Kateřinu není nic dost dobré a ona nemá šanci si pohodlně sednout či se do něčeho chutného zakousnout. Následuje vášnivá a nenaplněná scéna v manželské posteli. Celý obraz se podařilo skvěle koncepčně vystavět a tanečními prostředky herecky dobře interpretovat, stejně jako výjev, kdy Petruccio strhává ze své ženy nové šaty, které se mu nelíbí.

Finále představení zahájí výborný sborový tanec. Následuje expozice tří hlavních párů. Vrcholem se stává skutečnost, že se Kateřina díky svému muži zklidnila, a nakonec je to Petruccio, který se sklání před svou zkrocenou ženou.



*Zkročení zlé ženy (Annamaria Voltolini, Salvador Sasot Sellart).
Foto Petr Berounský.*

Výteční tanečníci

Skutečně dominantní výkon podal hlavní pár v podání Zuzany Novoborské a Roberta Királyho. Jejich tanečně-herecký projev byl živým dialogem, kterému divák velmi dobře rozuměl.

Jedinou výtku bych měl ke druhému obrazu. Muž, který by byl ve skutečnosti tak opilý jako Petruccio, by u nikoho žádné sympatie nevyvolal. Co se týká úrovně druhého obsazení, zaujala mě skvělá interpretace **Emmeline Jansen** a **Roberta Skujeniekse**, které jsem viděl na generálce. Obě obsazení jsou naprosto srovnatelná, druhému bych dal dokonce přednost. Je skvělé, že se v ústeckém baletu najdou takoví tanečníci.

Další letitou oporou ústeckého baletního souboru je skvělý a nenapodobitelný Vladimír Gončarov. Tentokrát interpretoval komediálně koncipovanou, trochu bláznivou postavu Gremia. Také on svým humorem výrazně přispěl k úspěchu a dobré náladě divadelního publika. Elena Mazanová skvěle rozehrála svůdnou a rozvernou vdovičku. Oceňuji rovněž taneční a herecký výkon Annamarie Voltolini. Naopak jsem byl zklamán technickým výkonem a hereckou nevýrazností Romana Soviara. Také výkon Salvadora Sasot Sellarta v Hortensiovi se mi jevil jako bezradný, kdy v jeho projevu dominovala herecká šarže. Na rozdíl od něj byl Vjačeslav Pleškov v roli otce Baptisty naprosto výrazově sdílný a přirozený.

Autorem zdařilého jednoduchého pojetí scény a kostýmů je **Aleš Valášek**. V úvodu projede před bílým horizontem Petruccio s Kateřinou na trakaři – tento moment by jistě šlo promítnout na prázdnou plochu jakýkoliv diapozitiv a vytvořit tak divadelnější atmosféru. Premiéru stále rušil dým objevující se na levé straně jeviště, ať se odehrávala jakákoli scéna. Předpokládám, že se jednalo o technickou závadu.

*Zkročení zlé ženy
(Elena Mazanová,
Vladimír Goncharov).
Foto Petr Berounský.*





Zkrocení zlé ženy (Jansen, Skujenieks). Foto Petr Berounský.

Ke kostýmům mám ovšem řadu výhrad. Vdovička měla skvělý kompletní kostým i s krásným kloboukem, což nelze říci o kostýmech Kateřiny a Bianci. Zejména se jedná o nedořešení návrhu účesu obou hlavních sólistek, které byly výtvarně málo dominantní. Za naprosto nehotový považuji kostým Lucenzia a nepříliš slušivé obleky pánů sboru.

Zkrocení zlé ženy je velmi dobře koncipovaná komedie, která se setkala s bouřlivým ohlasem publika. Držím choreografce a všem interpretům palce, ať se tento úspěšný titul udrží na repertoáru co nejdéle.

P. S.: Nechápu, jak je možné, že se odehrají pouze dvě premiéry a v měsíci květnu není tento titul na repertoáru vůbec!

Psáno z premiéry 24. dubna 2018, Severočeské divadlo, Ústí nad Labem.

Zkrocení zlé ženy

Úprava libreta, režie a choreografie: Marika Hanousková

Hudba: Dmitrij Šostakovič

Scéna a kostýmy: Aleš Valášek

Premiéra: 24. dubna 2018

Autor: Daniel Wiesner



6. května 2018

Premiéra 2018 – Bohemia Balet a hosté z Bytomi



BB_ O vášni a lásce (Stanislava Pinčková, Samuel Štulpa). Foto Martin Roedl.

Soubor Bohemia Balet představil v komorním prostoru Divadla na Rejdišti komponovaný večer nazvaný **Premiéra 2018**, ke kterému přizval také studenty Státní baletní školy v Bytomi (Polsko), s níž Taneční konzervatoř hl. m. Prahy dlouhodobě spolupracuje. Malé divadélko bylo plné osobností českého tanečního světa, které očekávaly výkony nastupující generace tanečníků.

První, kratší, polovina večera patřila choreografii **O vášni a lásce (Carmen)**, která byla zrychleným sledem slavného příběhu upraveného pro čtyři tanečníky. Choreografii vytvořil **David Lampart**, loňský absolvent pražské konzervatoře, který se zároveň objevil v roli Dona Josého. Slibný začátek představení všech čtyř aktérů v bodových světlech vyzněl v hudbě Rodiona Ščedrina dramaticky. Také milostný duet Micaely (**Viktorie Dembická**) a Dona Josého zanechal velice příznivý dojem – Dembická se vyznačuje prožitkem role, krásnými pažemi i měkkými zády, její partner přirozeností ve výrazu. Bylo však znatelné, že Lampart je choreografem začínajícím a ještě nepříliš zkušeným. Ačkoliv se pokoušel o vytvoření vlastního pohybového jazyka, založeného na důsledně propnutých končetinách a místy až sešňěrovaném pohybu. V určitých momentech (např. variace Escamilla v podání suverénního **Samuela Štulpy**) od toho ale upouštěl. Problematické byly zejména



*Tíha bytí (David Lampertm Stanislava Pinčková a Viktorie Dembická).
Foto Martin Roedl.*

duety, ve kterých se objevila hluchá místa a které nerespektovaly hudební doprovod. Dílu nepomohl ani poněkud nepřesvědčivý výkon **Stanislavy Pinčkové** jako Carmen. Tanečnice sama působí cudně, což je v ostrém protikladu k postavě Carmen. Možná kdyby si Pinčková a Dembická prohodily role, vyzněla by tato choreografie lépe.

Do druhé poloviny bylo zařazeno zbylých šest prací. Zahájila ji skupinová choreografie **Drops** choreografky **Katarzyny Aleksander-Kmieć**. Dívky v gymnasticky střížených dresech se jako by sprchovaly v kuželu světla. Jejich pohyby plné kontrakcí i uvolnění se kanonicky opakovaly, jen některá z nich z tohoto stereotypu chvílemi vypadla, jako kapka, která po skle steče rychleji než ostatní. Ozvěnu padající vody doplnily další hudební nástroje (doprovod tvořily skladby amerického avantgardního multiinstrumentalisty Johna Zorna). Tanec nabíral na dynamice a rozprostíral se do prostoru. Neustálé napětí v tělech tanečnic, stupňující se tempo i následné uklidnění udržely konzistenci produkce. Zásadou kvalitních a vyrovnaných výkonů všech tanečnic šlo o jedno z nejlepších čísel večera.

Následná **Tíha bytí** studentky HAMU **Evy Urbanové** však nedokázala tento dojem udržet. **Tíha bytí** jako kdyby byla spíše tíhou prázdnoty a rozpaků, co si s daným materiálem počít. Postupně přicházející tanečníci Bohemia Baletu (Pinčková, Dembická, Lampart) vztahovali ruce vzhůru, nešťastně se po sobě dívali a následně padali k zemi. V různých obměnách a variacích se opakovalo stále totéž. Kladla jsem si otázku, zda snaha o vytvoření choreografie na emočně náročné, téměř existenciální téma je pro mladou autorku i interprety tou správnou cestou.

Následoval duet **Contact Fabrik Bartolomieje Malarza**, jenž se stal letošním vítězem X. mezinárodní choreografické soutěže Bożeny Kociolkowské v Bytomi.



*Contact Fabric (Dominika Bierczak, Gabriela Dabek).
Foto Martin Roedl.*

Děvčata (**Dominika Bierczak** a **Gabriela Dabek**) v potrhaných kostýmech tělové barvy tančila velice kontaktní choreografii rozpohybovanou po celém jevišti, s využitím fyzických dispozic i práce s podlahou. Zvláštním okamžikem bylo zastavení, kdy se dívky dívaly střídavě na diváky a na sebe navzájem, aby pak navázaly na předchozí pohybový materiál. Možná jen závěr přišel nečekaně brzy, bez většího vyvrcholení. Malarz se ale přesto ukázal jako velice slibný tvůrce a nepříjemným překvapením bylo, že jako jediný neměl v programu uvedený svůj medailonek.

Nesmrtelný šanson ***Ne me quitte pas...*** v podání **Edith Piaf** i **Jacquese Bre-la** doprovázel sólo **Alicje Kaszov** choreografii Katarzyny Aleksander-Kmieć. Zatímco v *Drops* se hudba s pohybem doplňovala, zde jednotlivé prvky vytvářely nesourodý dojem. Krásné dlouhé černé šaty se nehodily k choreografii plné pohybů hraničících s akrobacií, která navíc působila až příliš dynamicky a necitlivě k tesknému tématu. Tanečníci krom toho scházela elegance. Zklidnění přišlo až v závěru, avšak výraz interpretky zůstal stále stejně plochý, jako kdyby tančila pouze na hudbu, ne však její význam.

I další sólo ***Worse Things*** (pojmenované po hudebním doprovodu kapely **Johnny Hollow**) vytvořila Katarzyna Aleksander-Kmieć, tentokrát pro **Maju Liszczyk**, která však v porovnání s předcházející kolegyní dopadla o poznání lépe. Rovněž v dlouhých, tentokrát tmavomodrých šatech roztančila celé jeviště. Její pohyb vycházel ze země, což se skvěle doplňovalo jak s textem písně, tak i basovými tóny. Liszczyk udržela tempo, energii i výraz, což v uvedených titulech nebyly silné stránky studentů bytomské školy. Její posluchači se ukázali ve skvělé formě, co se týká fyzických dispozic, její choreografové na rozdíl od některých našich dokázali naplnit (možná až přeplnit) pohybem scénu i hudbu, avšak chyběla jim větší citlivost, kterou dokázala předvést až tato mladá tanečnice.

Finále večera patřilo Bohemia Baletu. V choreografii nazvané **V kleci** s hudbou **Fryderyka Chopina** si **Marika Hanušová** pohrála se scénicko-kostýmním prvkem konstrukce krinolíny jako pomyslné klece. V ní zůstala „uzavřena“ trojice tanečníků – jemná Stanislava Pinčková v bílém, od níž utíká David Lampart k dryáčnické Viktorii Dembické. Zatímco Pinčková svůj úděl přijímá (její upjatost je ještě zdůrazněna vyztuženými špičkami, zatímco její sokyně tančí bosa), Dembická se odmítá s omezením v kleci smířit a podvoleným se nakonec stává Lampart. Jednoduchá hříčka milostného trojúhelníku nebyla tematicky nijak objevná, ale Hanušové se podařilo vytvořit na malém prostoru ucelenou etudu. Bylo patrné, že tanečníci se cítí v pohybu jistě a spolupráce s autorkou, která pro Bohemia Balet již vytvořila choreografie *Ave Maria* a *Tintin a zlaté střevíce*, jim jen svědčí.

Psáno z premiéry 22. dubna 2018, Divadlo Na Rejdišti.

Bohemia Balet: Premiéra 2018

O vášni a lásce (Carmen)

Hudba: Georges Bizet, Rodion K. Ščedrin

Choreografie: David Lampart

Dramaturgie a režijní spolupráce: Jaroslav Slavický

Scéna a kostýmy: Josef Jelínek

Drops

Hudba: John Zorn

Choreografie: Katarzyna Aleksander-Kmieć

Tíha bytí

Hudba: Arvö Part, Jeroen Van Veen

Choreografie: Eva Urbanová

Kostýmy: Debora Štysová

Contact Fabric

Hudba: hudební koláž

Choreografie: Bartłomiej Malarz

Ne me quitte pas

Hudba: Jacques Brel, Edith Piaf

Choreografie: Katarzyna Aleksander-Kmieć

Worse Things

Hudba: Johnny Hollow

Choreografie: Katarzyna Aleksander-Kmieć

V kleci

Hudba: Fryderyk Chopin

Choreografie a kostýmy: Marika Hanušová

Autor: Barbora Truksová

7. května 2018

Symbióza – Nesplněná očekávání

Na Mezinárodní den tance, 29. dubna 2018, uvedl soubor **Pražského komorního baletu** premiéru nového složeného večera s názvem **Symbióza**. Premiéra vzbudila značný zájem a zvědavost publika i odborné veřejnosti. Choreografy originálních kusů byli totiž **Jiří Pokorný** a **Lukáš Timulák**, mladí, ale zkušení choreografové s mezinárodní kariérou, kteří již mají na kontě několik velice povedených děl uvedených u nás i v cizině. Oba tvůrci prošli proslulým souborem **Netherlands Dans Theater** pod vedením Jiřího Kyliána, načež se začali věnovat vlastní umělecké tvorbě. Lukáš Timulák například nedávno uvedl choreografii *Hidden Order* v rámci inscenace *4 Elements* v brněnském Národním divadle (byla to jeho druhá spolupráce s tímto souborem, recenze na www.tanecniaktuality.cz/4-elements-kylian-jako-inspirator/); Jiří Pokorný zase v minulé sezóně vytvořil již čtvrté dílo pro NDT II. Navíc pro obě nové choreografie vznikla na objednávku nová hudební kompozice a na kostýmech spolupracovala **Joke Visser**, bývalá dvorní designérka Jiřího Kyliána. Mnoho diváků tedy jistě mířilo, stejně jako já, do Divadla na Vinohradech s nadšeným očekáváním originálního a zajímavého večera. Tento pocit pak mohl umocnit úvodní proslov intendant baletu **Ivana Dunovského**, který se nechal slyšet, že tato inscenace jistě umlčí všechny kritiky zpochybňující uměleckou úroveň souboru. Jeho prohlášení ovšem jako by bylo prvním varovným signálem...



Svět Sedmikrásek (Jitka Tůmová, Iveta Krmelová). Foto Michal Hančovský.

Symbióza hudby a tance

Po jeho odchodu pohltila hlediště i jeviště temnota: začal **Svět sedmikrásek** Jiřího Pokorného. Zdánlivě poetický název díla ostře kontrastoval s jeho sdělením dotýkajícím se klimatických změn planety, které dle autorových slov „*mohou mít svazující vliv na naši existenci.*“

Tmavé scéně dominovaly v úvodu dva světelné (a jediné světlé) objekty připomínající rozpouštějící se hromady sněhu. Dále se na jevišti nacházely i tmavé hroudy z lesklého materiálu, těžko identifikovatelného, jelikož splývaly s tmavým pozadím. Objekty ovšem tanečníci v úvodních minutách díla elegantně odstranili, čímž se utvořil prostor pro samotnou choreografii. Zvuk v podobě elektronické kompozice **Nilse Frahma** a **Davidsona Jaconella** připomínal místy zvuky bouřky nebo hlubin oceánu a stejně jako scéna evokoval tíživou atmosféru klimatických katastrof. Zhruba v polovině díla se mezi ponuré zvuky prodraly krásné tóny klavíru, jakoby naznačující naději, která ovšem zase zmizela. Tento pesimistický obraz dotvářela i choreografie. Tanečníci se pomalu plížili na scénu jakoby ve smrtelném vyčerpání... Vstávali, někteří i „vzlétli“ za pomoci ostatních, aby zase klesli směrem k zániku. Interpreti tvarovali svá těla v pomalém tempu do měkkých, organických forem, ať už individuálně, či ve skupině, připomínající dýchající organismus. Pokorný dokázal vytvořit efektní tvar, kdy se tanečníci dostali do symbiózy nejen jeden s druhým, ale především také s hudebním doprovodem, během něhož choreografie harmonicky plynula a vytvořila sice ponurou, ale potenciálně zajímavou podívanou. Problém ovšem tkvěl v tom, že abyste ji dokázali ocenit, museli jste se pekelně soustředit a napínat zrak.



Svět Sedmikrásek (Aurora Fradella, Linda Svidró, Iveta Krmelová, Jitka Tůmová, Michal Vach, Dominik Vodička, Patrik Čermák). Foto Michal Hančovský



Prolínání (Aurora Fradella, Patrik Čermák). Foto Michal Hančovský.

Sporé osvětlení zcela tmavé scény, na které se pohybovali tanečníci v černých kostýmech, nedávalo ničemu ani nikomu vyniknout – zkrátka zcela tu chyběl kontrast, tak důležitý pro efektivní divadelní produkci. Jiří Pokorný v programu uvádí, že *Svět sedmikrásek* má „představovat prostor, kde je život na Zemi udržován ve správném poměru mezi černou a bílou barvou, tedy mezi černou a bílou sedmikráskou. Černá sedmikráška přijímá světlo a přetváří jej v teplo, kterým nás zahřívá. Bílá sedmikráška světlo odráží, a tím způsobuje opačný účinek.“ Dílo ovšem ten „správný poměr“ zcela jistě postrádalo, a přestože choreografií prosvítal určitý koloběh života, celkově působila pesimističtěji, než z programu vyplývá. A důvod pro metaforu sedmikrásek jsem v ní nespatriila.

Temperament v hudbě, ne však v tanci

Lukáš Timulák se v anotaci ke svému **Prolínání** držel trochu více při zemi. Soustředil se na podstatu lidského bytí ve světě, konkrétně na fakt, že „s každým nádechem stvrzujeme svázanost s prostředím, které nás obklopuje. Pohybem rozrážíme vzduch, odrážíme jej, ohříváme, vdechujeme a vydechujeme.“ Toto prolínání člověka s okolním prostorem a přírodou lze rozsáhle filozoficky probírat a zároveň je podstatou existence nás všech, ať už stojíme na scéně, sedíme v hledišti, nebo popíjíme na zahrádkách Riegrových sadů. Jak ale toto prolínání zatančit, abychom si jej fyzicky i mentálně plně uvědomili? Nevím, zda na tuto otázku existuje odpověď, možná stačí prostě se jen poddat tanci a – v tomto případě – zpěvu **Ivy Bittové**. Choreograf totiž také vsadil na původní hudbu: zatímco v předchozím díle zazněly místy jemné tóny klavíru, v *Prolínání* patřil hlavní part temperamentním



Prolínání (Aurora Fradella, Dušana Heráková, Jitka Tůmová, Linda Svidrů, Dominik Vodička, Patrik Čermák). Foto Michal Hančovský.

houslím a hlasovému projevu známé zpěvačky, spolu s kompozicí skladatele **Henryho Vegy**.

V úvodu díla se tanečníci zjevovali zády k divákům, někteří dokonce za pruhy průsvitné stříbrné látky visící v zadní části scény, a díky důmyslnému nasvícení docházelo k zajímavému vizuálnímu prolínání. Fyzického proplétání všech tanečníků bylo na rozdíl od choreografické plasticity předchozího díla o poznání méně. Dění se soustředilo v podstatě do jediné scény, vhodně doprovázené písní *Entwined*. I zbytek díla, jež bylo sledem výstupů jednotlivců, dvojic a celé skupiny, se inspiroval především hudebním doprovodem. Charakter tance i hudby byl oproti *Světlu sedmikrásek* o poznání živější a temperamentnější. Odhalily se zde ovšem určité nedostatky interpretů. Charismatický projev Ivy Bittové, dynamická hudba a ambiciózní choreografie kladly velké nároky nejen na pohyb, ale hlavně na výraz a tyto složky se v případě premiérového večera bohužel ne vždy sešly. Paradoxně nejviditelnější problém nastal ve zdánlivě jednoduchých momentech, kdy tanečníci šli, běželi, nebo jen stáli na scéně – každý ale ví, že takovéto chvíle vyžadují extrémně silnou *stage presence*, do jaké současní interpreti PKB zřejmě ještě nedospěli.

V *Prolínání* byl i výtvarný návrh světlejší, celkový efekt ovšem působil trochu nudně. Pokud jde o kostýmy, jedinou indicí, že se nejednalo o tréninkové oblečení, bylo jméno designérky uvedené v programu. A jaké jméno! Holanďanka Joke Visser vytvořila kostýmy k desítkám Kyliánových děl, která se, pravda, vyznačovala

spíše minimalistickým pojetím. Přesto by se dalo očekávat o něco více invence. Černé nevzhledné tepláky a trička (*Svět sedmikrásek*) nebo šedé tepláky s béžovými košilemi (*Prolínání*) tanečníkům ani choreografiím moc nepomohly.

Závěrem je nutno ocenit zvolené téma večera, které – alespoň v textu – poukazuje na současné problémy našeho světa. Vztah člověka a přírody nabývá na aktuálnosti v souvislosti s klimatickými změnami a krizemi vyplývajícími z působení člověka na Zemi (v akademicko-vědecké sféře se tento jev nazývá *Anthropocene*, řeší jej také *Nature-Culture theory* a *New Materialism*). Posláním umění je jistě také přispívat k debatě na aktuální témata a podnítit tím diváky k zamyšlení či činu, bylo by ovšem příhodné činit tak nejen slovy, ale i inovativním (v případě tance) fyzickým a vizuálním zpracováním.

Vedení Pražského komorního baletu se snaží získat talentované *up-and coming* choreografy s mezinárodní reputací, vytvořit hudbu a scénu na zakázku, což je samo o sobě velmi pozitivním záměrem. Možná to byla právě finanční náročnost projektu, která nakonec vedla ke kompromisům – s omezeným rozpočtem bojujeme všichni. Každopádně večer složený ze dvou půlhodinových děl působil monotónně, a přestože určité rozdíly v choreografickém slovníku i vizuálním řešení byly znatelné, podobnosti v projevu a celkové estetice převážily. Dramaturgie nové produkce měla více počítat se zakomponováním určitého kontrastu a pracovat na vzájemném vztahu jednotlivých děl komponované instance.

Psáno z premiéry 29. dubna 2018, Divadlo na Vinohradech.

Svět sedmikrásek

Choreografie: Jiří Pokorný

Hudba: Nils Frahm, Davidson Jaconello

Kostýmy: Joke Visser, Jiří Pokorný

Scénografie: Pavla Beranová, Jiří Pokorný

Světelný design: Pavla Beranová

Premiéra: 29. dubna 2018

Prolínání

Choreografie: Lukáš Timulák

Hudba: Iva Bittová, Henry Vega

Kostýmy: Joke Visser, Lukáš Timulák

Scénografie: Pavla Beranová, Lukáš Timulák

Světelný design: Pavla Beranová

Premiéra: 29. dubna 2018

Autor: Petra Dotlačilová

8. května 2018

„Chci časopis s názorem,“ říká nový šéfredaktor Josef Bartoš

Před týdnem informovaly *Taneční aktuality* (TA) o změně šéfredaktora. Pomyslné žezlo od Lucie Hayashi přebírá Josef Bartoš a jeho zástupkyní se stává Petra Dotlačilová. Nový šéfredaktor Josef Bartoš nám v rozhovoru řekl, jak hodnotí dosavadní činnost známého tanečního serveru a jak ho plánuje rozvíjet do budoucna.



Josef Bartoš

Jak hodnotíš dosavadní činnost TA?

Taneční aktuality mají za sebou už desetiletou historii a stopa, kterou za sebou časopis zanechal, je nepřehlédnutelná. Ze studentského nápadu tří kamarádek se stal uznávaný oborový časopis s desítkami dopisovatelů a tuctem interních členů redakce. Máme za sebou deset publikací, rozjeli jsme web *Databáze tance*, pořádáme workshopy pro začínající autory i debaty s diváky... Náš záběh je v tomto ohledu široký a české taneční obci tím prokazujeme velkou službu. To všechno samozřejmě s nedostatečnou finanční podporou, jak už je v naší zemi zvykem. Příkladem může být nedávné ukončení činnosti portálu *Opera Plus* z finančních důvodů, které je skutečně do nebe volající. Dosud se také nemůžu ztotožnit s rozhodnutím Magistrátu hl. m. Prahy o „stopce“ podpory periodikům. Může ale nějaký obor existovat bez reflexe? Myslím, že ne. Snadno se pak akorát zahledí sám do sebe a jen stěží hledá cestu ven. Naším velkým úkolem do budoucna tedy je přesvědčit úředníky na magistrátu, že i časopisy mají svůj smysl. Těžké časy ale s sebou nesou užší pouto mezi lidmi. Všechny nás drží pohromadě oddanost a láska k tanci a to mě neskutečně baví.



*Debata ČRo (Josef Bartoš, Jana Návratová, Martin Macháček a Lucie Hayashi).
Foto Jana Návratová.*

Máš v plánu nějaké změny, chystáš nějaké novinky?

Letos představíme dvě hlavní novinky. Tou první bude kompletně nový design našich webových stránek s odlehčenou strukturou, snadným vyhledáváním článků a čtenářsky přívětivým prostředím. Jsme rádi, že se loni podařilo vybrat na crowdfundingové platformě Hithit poměrně dost peněz, což značí nejenom všeobecnou podporu, ale i touhu našich příznivců a čtenářů po modernizaci. Celou proměnu webu vnímám jako zásadní krok při vstupu TA do druhé dekády existence.

Druhou velkou novinkou je proměna koncepce naší každoroční tištěné publikace. Doposud vycházela *Ročenka Tanečních aktualit*, soubor vybraných recenzí uveřejněných on-line v uplynulé sezoně. Momentálně chystáme *Taneční aktuality – Speciální vydání*, pro které

budeme psát původní texty zaměřené na aktuální dění. Výhodou nové edice bude její dvojjazyčnost, zpřístupnění našeho obsahu anglicky mluvícím čtenářům, ale i propagace českého tance za hranicemi České republiky. Jak nový design, tak novou publikaci představíme veřejnosti na začátku sezony 2018/2019.

To jsou naše krátkodobé cíle. Já však mám jeden dlouhodobý cíl, kam bych chtěl časopis během svého působení dovést, a myslím si, že máme tímto směrem i nakročeno. *Taneční aktuality* jsou takovým středobodem tanečního světa. Přináší mnoho recenzí, reportáží, rozhovorů, vzpomínkových článků a dalších typů textů. Chybí mi ale kontextové přehledy, případně články komentující aktuální dění. To se daří od loňského prosince poměrně úspěšně suplovat novým formátem sloupku, ve kterém každou středu interní redaktoři komentují

aktuální problémy. Stále je zde ale prostor ke zlepšování a rozvíjení, mým cílem je udělat z TA hlavně názorové médium. Tím mám na mysli nabízet pohled na věci z širší perspektivy a zamyšlení nad vzájemnými souvislostmi. Aktuálně jsou texty ohraničeny většinou jednou premiérou, maximálně festivalovým děním.

Jak si podle tebe stojí taneční kritika obecně? Vyžadují ji vůbec tvůrci/diváci?

Pokud uvažujeme nad její nevděčnou pozicí v rámci českého tanečního světa (už jsem zmiňoval rozhodnutí magistrátu), vede si velice dobře. Srovnáme například situaci u nás a ve Švédsku, kde dlouhodobě pobývá moje nově jmenovaná zástupkyně Petra Dotlačilo-

vá – můžeme být rádi, že tu máme dva specializované časopisy zaměřené na tanec, jeden z nich dokonce tištěný, a pak mnoho dalších serverů, jejichž součástí jsou i taneční sekce, případně občasně informování o tanečním dění. Na toto téma mimochodem upozorňovala i Petra ve svém nedávném sloupku. Netvrdím, že je situace u nás uspokojivá, ale rozhodně nejsme na samém chvostu dění. Kvalitativně si také nevedeme špatně. Máme poměrně dost lidí, kteří se o tanec zajímají, chtějí ho reflektovat, a kvalita jejich psaní se rok od roku zvyšuje. Nehledě na to, že už máme i renomované publicisty, jejichž uvažování a přemýšlení o daných inscenacích je velmi přínosné. Podle mého názoru se nejedná o nějaký škraloup na českém tanci, jak se často o zdejší kritice traduje.



MgA. Josef Bartoš

Absolvent Konzervatoře Duncan Centre v Praze a magisterského programu taneční vědy na HAMU, kde nyní pokračuje v doktorském studiu. V rámci svých studií se účastnil stáže na José Limón Institute v New Yorku a tanečních festivalů v Holandsku, Maďarsku, Německu nebo Japonsku. Jako tanečník spolupracoval s českými i zahraničními choreografy (Lenka Vagnerová, Michal Záhora, Lenka Bartůňková, Kateřina Stupecká, Veronika Šváblová, Karel Vaněk, Felix Landerer a další). Aktuálně vyučuje na zmíněné konzervatoři předměty *Dějiny tance a divadla*, *Základy produkce a managementu* a *Diplomový seminář*. Do *Tanečních aktualit* přispívá svými texty od listopadu 2012, v roce 2015 se stal interním členem redakce a zajišťoval PR komunikaci, marketing a fundraising. Na konci dubna 2017 se stal šéfredaktorem časopisu.

Autor: Natálie Nečasová

11. května 2018

Atomos – Vítejte v matrixu

Wayne McGregor je dnes známý i českému publiku zejména jako residenční choreograf londýnského Královského baletu, pro nějž pravidelně tvoří nová díla, která se dříve dostávají i do distribuce živých přenosů v kinech po celém světě (připomeňme např. loňské *Woolf Works* či nedávný *Yugen* v rámci oslavy stých narozenin L. Bernsteina). Kromě práce pro přední baletní soubory má ovšem v Londýně i vlastní taneční skupinu **Wayne McGregor Company** (dříve Random Dance), s níž se v před pár lety založeném studiu nesoucím jeho jméno věnuje experimentálnější poloze svého tvůrčího snažení.

McGregora vždy fascinovaly technologie a pro jeho práci je typické boření hranic nejen v pohledu na možnosti pohybu, ale rovněž na umělecký proces a inspirační zdroje, které mohou přicházet naprosto odkudkoli. V roce 2017 vytvořil dílo *+/- Human*, v němž tanečníci interagovali se semiautonomními drony, krátce nato představil *Autobiography* – choreografii čerpající z jeho vlastní genetické informace. *Genus* pro pařížskou Operu vycházel z Darwinova díla *O původu druhů*, *Tree of Codes* naopak ze stejnojmenné knihy Jonathan Safrana Foera, v níž je na každé stránce vyřiznuto několik slov, díky čemuž v jedné chvíli vzniká několik různých příběhů s měnícími se významy.



Atomos. Foto Dave Morgan.

Atomos, jenž měl premiéru v roce 2013, nastoluje otázku autonomie lidského těla a procesů, vědomých i bezděčných, které se v něm během tvůrčí práce odehrávají. Tanečníci byli v sále během zkoušek konfrontováni s umělou inteligencí ve formě digitálně renderované entity, která přijímala informace vysílané jejich pohybujícími se těly a následně je kopírovala a napodobovala. Výsledkem je zhruba 70minutové dílo, které diváka přenáší do bizarního, o to víc fascinujícího, světa na první pohled odosobněných těl ovládaných chladně racionálními, až s matematickou přesností cizelovanými procesy. Silné barevné kontrasty v light designu,



Atomos. Foto Ravi Deepres.

zvláště rozpixelované pozadí i podlaha a přes scénu pulzující světlo spolu s ambientní hudbou dua **A Winged Victory for the Sullen** nicméně do intelektuální laboratoře přináší až lyricky nadpozemskou atmosféru.

McGregorův taneční slovník, plný paradoxně přirozeně působících hyperextenzí, ničím neohraničené plasticity a spletené partneršiny, plyne v nekončícím tempu a nerušeně se přelévá z duetů do sborových pasáží a zase zpět. Nejzajímavějšími jsou patrně části strukturovaného unisona striktně mechanizovaných gest, či naopak geniálně, téměř organicky organizovaný chaos pěti různorodých párů tanečniců, z něhož postupně vystupují vysledovatelné vzorce, aby se v následující chvíli přetavily do zcela nového obrazu.

Jestliže v přístupu k taneční technice mohou některé McGregorovy choreografie připomínat tvorbu Williama Forsytha (byť jeho slovník už je klasickému kánonu přece jen příliš vzdálen), nelze se u jeho experimentální tvorby zbavit myšlenek na Merce Cunningham. V dekonstrukci těla a jeho pohybu se možná dostává ještě dál, současně si ovšem dovede udržet onu křehkost lidství. To z jeho choreografií ve výsledku činí mimořádně komplexní díla zaměstnávající stejnou měrou intelekt i duši. A upřímně, do divadla s 3D brýlemi? To vám dá jedině McGregor.

Psáno z představení 5. května 2018, Boch Center Shubert Theatre, Boston.

Atomos

Koncepce, režie, scéna: Wayne McGregor

Choreografie: Wayne McGregor ve spolupráci s tanečnicí

Hudba: A Winged Victory for the Sullen (Dustin O'Halloran, Adam Wiltzie)

Světelný design: Lucy Carter

Film: Ravi Deepre

Kostýmy: Studio XO

Premiéra: 9. října 2013

Autor: Zuzana Rafajová



Atomos (Catarina Carvalho, Michael-John Harper). Foto Dave Morgan.

13. května 2018

Miss Amerika – Tíživá výpověď rapující Miřenky Čechové



Miss AmeriKa (Miřenka Čechová). Foto Vojtěch Brtnický.

Pokud jste kdesi hluboko uvnitř tajně doufali, že i vy jednou prožijete svůj americký sen, nové představení **Miřenky Čechové** vás vrátí zpět do kruté reality. Performerka, které se opakovaně podařilo se se svým umem za velkou louží prosadit, poodhaluje prostřednictvím postavy Mckenzie Tomski odvrácenou stranu mince. Její **Miss Amerika** promlouvá o osamělosti, odstřižení od rodiny, o nemožnosti splynout se zemí, v níž je člověk stále cizincem, o hledání rovnováhy na krkolomné cestě za slávou mezi tím, jaký člověk je, jaký by měl být a jaký být chce. Ukazuje New York jako pulsující, hlučné, zrychlené město, kde se na svůj krysí závod za lepším životem s nadějí vydávají tisíce a tisíce umělců.

Své pocity přetavila Čechová nejen do představení, ale i do stejnojmenné knihy, která vyjde v červenci letošního roku. Zdá se, že je doslova nabitá dojmy a má toho hodně na srdci, zřejmě proto zvolila tentokrát jako primární vyjadřovací prostředek jazyk a pohyb se stává spíše jen doprovodnou složkou. Své myšlenky chrlí v rytmu rapu a slamu, někdy v češtině, někdy v angličtině. Díky intenzivní spolupráci s rapperem **Martinem Tvrdým**, který se jako hudebník podílel i na předchozích inscenacích Spitfire Company (*Konec---člověka*, *Doba z druhé ruky*, *Constellations II.*), se jí podařilo potlačit přesnou dikci vystudované herečky. V hovorové



Miss AmeriKa (Miřenka Čechová). Foto Vojtěch Brtnický.

češtině zní přesvědčivě. Je opravdová, ryzí a má opravdu co říct, což je v tomto hudebním stylu zcela zásadní.

Ač zakouší a experimentuje s pro ni netypickými žánry, neváhá zároveň sáhnout po osvědčených prvcích. Stejně jako v sóle *S/he is Nancy Joe* (2012) ožívá na projektovém plátně komiks a animace, které nyní navíc doplňují snímky velkoměsta z objektivu **Vojtěcha Brtnického**. Hodinové dění je situováno do newyorského metra. Životní cestu postavy McKenzie Tomski symbolizuje transport v dopravním prostředku, kde jednotlivé scény a songy odděluje hlášení stanic. Holé jeviště zdobí kovová tyč a křeslo na kolečkách, které znázorňuje sedačku, na niž Čechová opakovaně usedá.

Miss Amerika se nese na ponuré vlně

Atmosféra je vzhledem k obsahu sdělení spíše temná a ponurá, byť na začátku zní idylický song z padesátých let *There she is, Miss America*, který vás může na okamžik uklébat. Naše Miss Amerika však přichází shrbená, zahalená v mikině, z mikrofonu, který má u úst, zní mužský hlas...Padá na vás tíseň, které se do konce díla nezbavíte. Během chvilky se sžijete s postavou na jevišti a vše prožíváte naplno s ní, jako by se to týkalo přímo vás.

Slamuje, sype ze sebe moudra, propaluje diváky očima, stává se neúprosnou, místy až maskulinní bytostí. Kolikrát je nutno napsat sluch na maximum, aby člověk stačil proudu jejích myšlenek. Ve zpívaných částech ukazuje i lyričtější podobu, hlas doprovází osobitě stylizovanými rapovými pohyby. Ty jsou někdy sekané, jindy vláčné, měkké až tekuté. Partnerem v tanci se jí stává mikrofon, který snad nikdy neodloží. Bere si na paškál přehnané americké sebevědomí, zesměšňuje umělce, kteří jsou pro dosažení slávy schopní čehokoli. „*Fake it till you make*

Miss Amerika
(Miřenka Čechová).
Foto Vojtěch
Brtnický.



it," rapuje koketa s blondátou parukou a dává prostor i svým mimickým dovednostem. V momentech, kdy je výpověď performerky nejvíce osobní a intimní, jsou naopak ostatní výrazové prostředky zcela utlumeny. Sedí nehybně na sedačce na zšeřelém jevišti, či promlouvá vleže na zemi.

Kdo je ona Miss Amerika? V závěru se dílo odkazuje ke svému začátku. Místo typických amerických krás z postaršího videoklipu vidíme fotografie obyčejných žen i mužů z různých etnik, kteří se pyšní šerpou Miss a sní o naplnění svého snu. Mckenzie Tomski v kostýmu americké superhrdinky Wonder Woman sebevědomě nakráčí na scénu a vítězoslavně zapózuje jako novodobá Socha Svobody. Můžeme jen doufat, že se jí skutečně splnil sen a nezdá se jí to jen.

Ač je *Miss Amerika* sondou do života umělců, cizinců v New Yorku, má co říct i těm, kteří tam nikdy nebyli a nebudou. Hektická doba, požadavky na výkonnost, honba za úspěchem, přetvářka, odcizení a samota patří k univerzálním tématům, která se nás bytostně týkají, ať se nacházíme v podstatě kdekoli. Miřenka Čechová bravurně osedlala žánr, který je spíše doménou mužů, a opět překvapila.

Psáno z představení 9. května 2018, Palác Akropolis.

Miss Amerika

Koncept: Miřenka Čechová, Martin Tvrdý

Hudba: Martin Tvrdý

Text, performance: Miřenka Čechová aka Mckenzie Tomski

Fotografie: Vojtěch Brtnický

Animace: Martin Tvrdý

Komiks: Chin Yew

Dramaturgie představení: Petr Boháč

Dramaturgie textové předlohy: Barbora Baronová

Režijní spolupráce: Jacquelyn de Villiers

Světelný design: Karlos Šimek

Premiéra: 7. května 2018

Autor: Daniela Machová

14. května 2018

Libor Vaculík: „Choreograf musí svými nápady šetřit.“



Libor Vaculík.

Hlediště Nového divadla v Plzni, zaplněné do posledního místa, aplauduje, diváci začínají spontánně vstávat. Standing ovation, usmívající se umělci na jevišti a nepokrytě nadšení lidé v hledišti. Nejedná se o premiéru, ale o 54. reprízu titulu *Freddie, The King of Queen*, jehož choreografem a režisérem je Libor Vaculík. Podobně jako na *Freddieho* reagují v Plzni diváci i na jiný Vaculíkův titul, dnes již skutečně kultovní inscenaci *Edith, vrabčák z předměstí*, která měla premiéru v Plzni v květnu 2000. Uvede-li ji soubor baletu nyní, lístky na ni jsou bleskově rozebrány.

Libor Vaculík během své kariéry tanečníka obdržel celou řadu prestižních cen, jako choreografa jej zná publikum napříč republikou. Tvoří silná taneční dramata na známé i méně známé náměty, která mají ale jedno společné – dojem z nich z povědomí a myslí divákům hned tak nevyprchá. Přitom nechybělo mnoho a místo tanečníka by Libor Vaculík byl krasobruslařem. A třeba by místo cen z tanečních a choreografických soutěží přivezl olympijskou medaili. Ještě jako malý kluk se věnoval bruslení, ale potíže s kotníkem jej z ledové plochy odvedly do tanečního sálu. A tomu už zůstal věrný.

Své účinkování na jevištích našich i světových jako by už ani nevnímal, slovo „kariéra“ vyslovuje nerad a jaksi s rozpaky. Se zápallem a humorem ale mluví o svých plánech, vizích, představách, choreografiích i námětech.



Libor Vaculík na zkoušce s Petrem Strnadem. Foto Hana Smejkalová.

Cen jste jako tanečník získal poženaně! Které si vážíte nejvíce?

Ani nevím... Asi bronzu z Varny. Bylo to moje první ocenění, soutěž to není snadná, účastní se jí tak tři stovky uchazečů. Odehrává se v amfiteátru, zkoušky probíhají v noci. Pokud máte číslo třeba patnáct, přidělí vám pro zkoušku dvacet minut od půl páté do pěti ráno. A to je jak v blázinci! Stejně nejste v brzkých ranních hodinách schopni nic kloudného udělat a často padala i ranní rosa. Když jsem tam byl poprvé, ve druhém kole jsem vypadl. Podruhé už jsem na noční zkoušky nechodil.

Které role jste tancoval nejraději?

Jednoznačně Quasimoda, Josého z *Carmen*. Zkrátka charakterní role. Princové mi nic neříkali... Úplně jsem nesnášel Prince z *Popelky*, jak jsem chodil celé poslední jednání s botou.

Když jste během své kariéry tančil v určitém představení, nestávalo se vám, že jste měl úplně jinou představu o choreografii, cítil jste ji jinak?

Ale jo, stávalo. Tančil jsem třeba jednu příšernou věc, *Čert na vsi*. Samozřejmě jsem dělal toho čerta. Bylo to vážně strašné představení. A těch nedobrých baletů bylo docela dost. Ale nevnímám jsem to nijak zásadně. Měl jsem jednu výhodu. Když jsem jezdil na soutěže, bylo tam vždy hodně manažerů z různých zahraničních divadel a tanečníci jako já pro ně byli laciná síla.

Laciná špičková kvalita...

Přesně. Díky tomu jsem se dostal do Francie, do Německa, tancoval jsem v Nancy, Bonnu a v USA v New Orleans atd.



Valmont (Alexandre Katsapov, Tereza Podařilová) Foto Martina Divíšek.

Jaká byla vaše první choreografie?

První celovečerní byl ve Wroclawi *Romeo a Julie*, režíroval to Boris Slovák. Tehdy jsem byl ještě pod odborným dohledem. Sám jsem začal drobnými věcmi – „V“ - jako *Vivaldi*, *Stmíváníčko*, *Chlapec a smrt*.

Jako tanečník jste měl rád výrazové role. Jistě je máte rád i jako choreograf.

No jasně! Když jsem dělal v Plzni *Slečnu Julii*, záviděl jsem Markovi Lhotskému, že může tančit takovou „hezkou svini“, jako je Jean!

Stává se vám často, že sestavíte choreografii a pak tanečníkům tiše závidíte?

Stává. A pak si říkám - škoda, že už nejsem mladý a netancuju to já! Ale nějaká dramatická závist to není, spíše smutek, že mi takovou roli v mé taneční kariéře nabídl málokdo!

Tanečně zpracováváte témata známá, ale hlavně taková, která jsou pro taneční divadlo ne právě jednoduchá. Slečna Julie podle Strindberga, Nebezpečné vztahy pod názvem Valmont, Petrolejové lampy, teď chystáte Tramvaj do stanice Touha Tennessee Williamse. Nedáváte si lehké úkoly!

Ano, taková témata mě hrozně baví. Pro mě je to výzva. Převést věc, kterou autor zamýšlel jako psychologickou činohru, do baletu opravdu není snadné. Zpracovat literární, ryze činoherní, témata je mnohem náročnější a to je moje cesta. Jsem strašně rád, že jsem jeden z mála, možná jediný, který touto cestou u nás jde.

Jak předlohy objevujete? Tím, že jste je sám četl?

Buď knihu sám čtu, nebo ji vidím jako činohru. Často se inspiroji i filmem. Mám doma v počítači seznam, složku. Jme-



nuje se „Co bych chtěl dělat“. A když mě napadne nějaká věc, hned si to tam zapíšu.

Co v něm všechno je? Jestli to tedy není tajné.

Není to vůbec tajné, na tohle já nehraju. Královna Margot mě lákala a už jsem ji udělal, lákají mě témata jako Caligula, Bonnie a Clyde, Rembrandt, Rasputin, životopis Toulouse-Lautreca, přál bych si udělat balet podle knihy a filmu *Parfém*, líbil by se mi Mefisto, *Lady Macbeth Mcenského újezdu*.

Ve vašich inscenacích relativně často zaznívá slovo. Například v titulech Freddie, The King of Queen, Edith, vrabčák z předměstí či v Anně Karenině. Kdy jste se jako režisér s činohrou setkal poprvé?

Když jsem v Brně dělal *Úplné zatmění*, kombinaci činohry s tancem. Baví mě hrát si se slovíčky, nacházet v nich významy a smysl. Se souborem Divadla Kámen jsem už dělal jako činohru *Petrolejové lampy*, ale to bylo schválně, protože rok na to jsem je představil jako balet v Liberci. Chtěl jsem do příběhu proniknout, a to mi činoherní inscenace umožnila. Velmi dobře jsem toto dílo poznal a bylo mnohem snazší vytáhnout z textu důležité věci. V Liberci jsem je pak s podtitulem *Obrázky z Jilemnice* pojal neobvykle. Každý obraz začíná jako fotografie – všichni stojí strnule a pak se to celé rozhýbe. Tenhle princip jsem v nich vyzkoušel poprvé a dosud jsem se k němu nevrátil.

Petrolejové lampy jsou silné téma. A lidnatá inscenace.

Pravdou je, že jsem v souvislosti s tímto představením pociťoval to, co je dnes markantní u všech našich tanečních souborů – absenci starší generace tanečníků. Nechtěl jsem, aby babičku tančila dvacetiletá dívka. Bylo to náročné, Alenka Pešková ze mě byla šedivá, ale

dělala, co mohla, a sehnali jsme starší tanečníky. Snadné to nebylo. Proto strašně rád pracuji v Plzni s panem Žaludem. Je naprosto úžasný a třeba právě ve *Slečně Julii* si neumím představit, že by hraběte dělal někdo jiný, mladší.

Jakým způsobem vybíráte hudbu pro své inscenace?

To jsou další nervy! Nejdříve napíšu příběh, pak hledám hudbu. A vybírám pasáže. Třeba teď, když připravuji hudbu pro *Tramvaj do stanice Touha*, mám osmnáct cédéček Arvo Pärta. Každé mám na obalu popsané a pouštím si je. Ke každému číslu si píšu na papír poznámky. Jaké ve mně vyvolává pocity, jestli je vhodné na duet, jestli je nostalgické a podobně. Pak ve scénáři obraz



Lucrezia Borgia (Tomáš Rychetský, Radka Fišarová a Zuzana Pokorná). Foto Roman Sejkot.



Slečna Julie.

po obraze a ke každému číslu přiřazuji vhodnou hudbu. A pak jdu za svým výborným kamarádem Petrem Maláskem, kterému předám své návrhy, a on tomu dá celkovou podobu.

Jaké hudební skladatele máte rád? Jako posluchač a jako choreograf. A je vlastně mezi tím rozdíl?

Určitě to mám spojené dohromady, jako choreograf i jako posluchač. A nevnímám v tom nějaký výrazný rozdíl! Těch skladatelů je strašně moc – Janáček, Šostakovič, Dvořák, Mahler, Pärt, Vasks, Verdi, Malásek – třeba jeho *Lucrezia Borgia* byla nádherná. Opravdu je jich dost!

V Plzni jste dvě ze svých inscenací přenášel do zcela jiného prostoru – *Edith a Freddieho* z Komorního do Nového divadla. Byly určeny pro jinou scénu, než na jaké se teď hrají.

Musel jste něco zásadním způsobem upravovat?

Komorní divadlo bylo úplně jiné, intimní. Myslím si, že tam obě inscenace vyzněly lépe. Takový přenos není snadný, poměr jeviště se liší. Choreograficky jsem neupravoval nic, ale inscenace se musela přesvítit právě vzhledem k úplně jinému typu prostoru. Měl jsem Komorní divadlo rád, bylo sevřené, mělo svoji atmosféru. Bylo nám smutno, když jsme se s ním loučili.

Když tvoříte inscenaci, vidíte před sebou i její výtvarnou podobu?

Kostýmy dělám většinou s Romanem Šolcem, dobře si v této věci rozumíme. Roman Šolc nejenže dokáže návrhy nakreslit, ale je strašně šikovný především v realizaci. A to je velká výhoda. Pracuji se scénickým výtvarníkem Ondřejem Černým, teď také hodně s mladým architektem Radkem Honcem, který dělal



například *Slečnu Julii*. Probíhá to tak, že u scény mám prvotní nápad, jeho zpracování pak udělá scénograf a samozřejmě mi může přinést svoje nápady.

Na co musí choreograf vždycky myslet?

Musí šetřit nápady. Tedy pokud nějaké má. Představení musí gradovat. Takže když mě někdy osvítl duch svatý a náhodou nějaký nápad mám, schovám si ho až na konec. Abych probudil spícího diváka!

Kde hledáte inspiraci?

Sám u sebe. Nechci být ovlivněný a nedívám se na inscenace jiných. Chci jít

svou vlastní cestou. Když jsem připravoval *Slečnu Julii*, někdo mi řekl, že tuto inscenaci měl na repertoáru The Culberg Ballet. *Tramvaj do stanice Touha* vytvořil i John Neumeier. Nikdy mě ale nenapadlo se na to dívat a „hledat“ inspiraci.

S taneční kariérou jste skončil brzy, odešel jste na jejím vrcholu. Prožil jste už na jevišti moc životů a chtěl žít svůj vlastní?

Asi ano. A začal jsem trápit jiné! Jsem rád, že jsem odešel na vrcholu nějaké své kariéry. Mám štěstí, že jsem s divadlem neskončil. Pořád v něm jsem.

Libor Vaculík (*10. března 1957), tanečník, choreograf, režisér, pedagog, libretista. Absolvent pražské Taneční konzervatoře, první angažmá získal roku 1977 v baletu Slovenského národního divadla v Bratislavě. Tančil role nejen klasického repertoáru (Princ v *Labutím jezeře*, *Louskáčkovi*, *Šípkové Růžence* a v *Popelce*, Albert v *Giselle*), ale i role dramatického obsahu (Franz v *Coppélii*, Quasimodo v *Notre Dame de Paris*, Spartakus a Harmodius ve *Spartakovi*, Colas v *Marné opatrnosti*, Don José v *Carmen*, Ferchad v *Legendě o lásce*, Vronský v *Anně Karenině*). Dostalo se mu příležitosti ke stáži v Palucca Schule v Drážďanech a v roce 1980 v Dance Academy de Mariika Bezobrazova v Monte Carlu. Svoji kariéru úspěšného tanečníka ale ukončil rozhodnutím věnovat se choreografii a režii baletu. Tento obor také vystudoval na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě v letech 1987–1991. Své choreografie vytvářel mimo jiné v Národním divadle v Praze, v Brně, ve Slovenském národním divadle v Bratislavě, inscenoval v Plzni, Ústí nad Labem či Olomouci (v pražském Národním divadle uvedl balet *Malý pan Friedemann*, *Psycho*, *Čajkovskij*, *Isadora Duncan – Příběh tanečnice*, *Lucrezia Borgia*, *Faust*; v Národním divadle Brno balet *Jana z Arku na hranici*, *Marie Stuartovna*, *Notre Dame de Paris*, *Ivan Hrozný*; v brněnské Redutě *Úplné zatmění*; v Plzni *Dámu s kaméliemi*, *Annu Kareninu* a další...).

Snad nejčastěji uváděným titulem je jeho *Edith – vrabčák z předměstí* (Plzeň, Praha, Brno, Olomouc, Ústí nad Labem), kde byl autorem libreta, choreografie i režie. Neméně úspěšný ale byl i s choreografií baletních titulů jako *Romeo a Julie*, *Coppélia*, *Mauglí – vyprávění Matky džungle*, *Sen o kouzelné flétně*, *Minotaurus*, *Svěcení jara*, *Sen noci svatojánské*, *Čachtická paní*, *Královna Margot*, *Fantom Opery* atd.

Jako choreograf je zván ke spolupráci na inscenacích oper, operet nebo činoher a také televizních inscenací. Významná je především jeho spolupráce s režisérem Jozefem Bednárikem (†22. srpna 2013) i na poli muzikálové (*Evanjelium o Márii*, *Grand Hotel*, *Pokrevní bratři*, *Jozef a jeho zázračný barevný plášť*) a operní tvorby (*Faust a Markéta*, *Don Quichote*, *Don Carlos*, *Romeo a Julie*, *Carmen*). K jeho posledním úspěšným baletům patří *Valmont* (2014, ND Praha) a *Slečna Julie* (2017, DJKTPlzeň).

Autor: Gabriela Špalková



15. května 2018

Diskuse: Současný tanec ve středu zájmu

Koncem dubna se zástupci ***Tanečních aktualit*** zúčastnili diskuze o současném tanci v pořadu Českého rozhlasu ***Reflexe: Divadlo!***. S Janou Návratovou debatovali představitelé odborných tanečních časopisů – **Josef Bartoš** (šéfredaktor *Tanečních aktualit*), **Lucie Hayashi** (zakladatelka *Tanečních aktualit*) a **Martin Macháček** (editor internetové verze *Taneční zóny*). Mluvílo se nejen o tom, co magické sousloví „současný tanec“ pro přítomné znamená, ale také o významných oborových událostech, jejich přínosech či nedostatcích i o samotných tvůrcích a tanečnících. Diskutující se zároveň pokoušeli pojmenovat pozitiva i negativa dnešní scény a poukázat tak na nedostatky, na nichž je třeba dále pracovat.

Více si poslechněte v pořadu samotném:

<https://vltava.rozhlas.cz/soucasnost-ceskeho-soucasneho-tance-diskuze-o-jeho-specifikach-kladech-i-7200977>

Autor: Josef Bartoš

17. května 2018

VIP – Nová kapitola Vizváryho umění

Nová premiéra a bezprostředně po ní následující repríza nové sólové performance Radima Vizváry pod názvem VIP se uskutečnila v pražském Švandově divadle na Smíchově, kde tento mim pravidelně hostuje. Úvodem se patří složit poklonu vedení smíchovského divadla, které zpestřuje svůj bohatý repertoár na malé scéně svého Studia vybranými pohybovými kreacemi. Radim Vizváry tady hrává před vyprodaným hledištěm své pantomimické Sólo – představení, za něž získal minulého roku Cenu Thálie. Nyní přispěl s inscenací zcela nového stříhu a obsahu. Představení *VIP* působí už na první pohled jako zcela nová kapitola Vizváryho umělecké cesty. Především námět je ryze současný a závažný, a přitom je zpracován se satirickou nadsázkou: jedná se o koncentrovaný vhled do mentální a životní proměny performerera, který podlehl opiu popularity a konformního způsobu života. Název *VIP* je tu chápán ironicky. Vizváryho slavný iluzionista se tu prezentuje zprvu jen jako pochybná celebrita natolik omámená úspěchem, že jeho naučené jevištní kejkle pronikají jako stereotyp i do jeho soukromého života. Třikrát po sobě vidíme ostře groteskní sekvence jeho „večerní jevištní produkce“ následované rituály ranní toalety – pokaždé trochu jinak a se slábnoucí intenzitou, signalizující fyzické vyčerpání a budoucí lidský úpadek. Další konzistentní pasáž performance



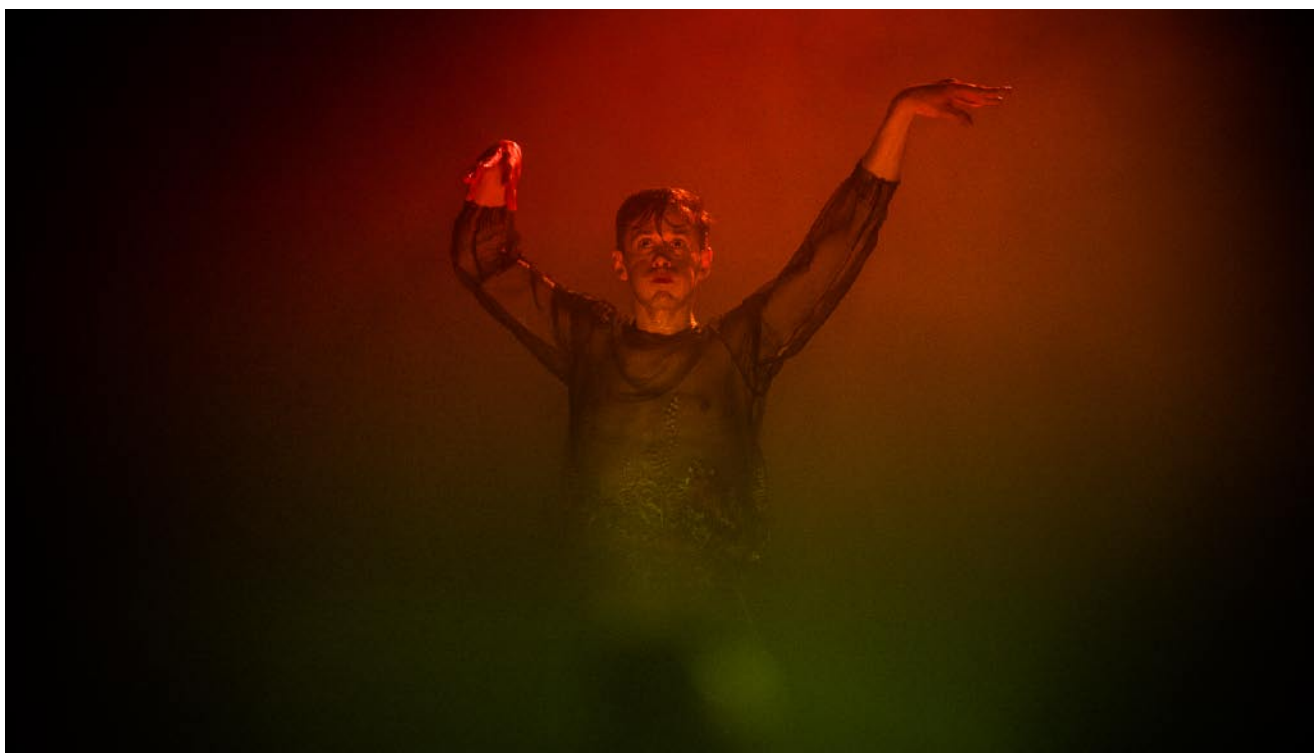
*VIP (Radim Vizváry).
Foto David Konečný.*



tvoří pokus medializovaného umělce najít v civilním životě přítele a jeho ztroskotání v konzumní společnosti, která mu je schopna nabídnout jen alkohol a drogy. Vizváryho *VIP* prochází různými stavy opojení, oblouzení a bludy; ve stavu krajního zničení si uvědomuje nutnost změny. V závěrečné sekvenci se jeho snaha promítne přes úsilí najít sám sebe, své téměř ztracené umění i lásku do krvavého zápasu ze závislostí. Nakonec ze scény odchází jako normální člověk bez své jevištní image, s kostýmní maskou přehozenou přes ruku. Cesta ke skutečné *Very Important Person* je otevřena.

Překvapující je rovněž vizuální stránka představení, efektnější než jsme kdy ve Vizváryho představeních viděli, podávaná s patřičnou nadsázkou, ve které hraje významnou úlohu několik prvků: především kostýmní maska v podobě okázalého zlatavého kožešinového pláště – ten je symbolem pochybné slávy, ale i manekýnem a loutkou, s níž si Vizváry hraje a ovládá ji. Nově se objevují také iluzionistická kouzla, nejprve v groteskní nadsázce, později v půvabné hře narkotického oblouzení s mizejícími skleničkami a lahví alkoholu, během které už *VIP* nerozeznává skutečnost od iluze. Zvláště účinná je pohybově výtvarná metafora krve, která stéká postavě z vinné láhve od hlavy dolů po celém těle.

Jinou kapitolou je Vizváryho mimické a pohybové mistrovství: promítá se v množství skvěle provedených nových gagů, jimiž je představení nabito. Některé vtipné nápady jsou opakovaně varírovány nebo obohacovány. Ať už je to ranní vstávání, mytí, čištění zubů, cvičení či vyměšování. To vše v rychlém tempu a přesném souznění s hudbou. Vedle nich nastane poklidná chvíle při krásné mimické hře tváře v sekvenci u baru, kde Vizváry zahraje svou samotou, touhu po přátelství i rozhovor s neviditelným barmanem, anebo pohybové akce v podobě halucinogenní plavby pod vodou, kde postava proplouvá celým mořským světem včetně ryb, sépií a sasanečků. Představení je po režijní stránce dobře vygradované, s velkým citem pro vyvážení celého pásma dynamických a klidnějších výjevů.



VIP (Radim Vizváry). Foto David Konečný.

Přes tyto novinky a efektní zevní masku je možné sledovat v představení i kvality typické pro Vizváryho vlastní uměleckou výbavu a výzbroj: technicky dokonale připravené tělo je schopné postojí a gesty velmi srozumitelně tlumočit kresbu prostředí, odlišit stylově nejružnější situace včetně až tanečně plynulých přechodů čistě pohybových sekvencí. Setkáme se zde i s možná nezáměrnou inspirací či odlesky postupů, které prozrazují Vizváryho někdejší umělecké zážitky. Tentokrát je to zvláště markantní na práci rukou, zejména prstů na rukou, připomínajících svou ohebností výstupy Vlasty Buriana či Bolka Polívky; pamětníci by si mohli vzpomenout také na Sládkovu mimiku při pohledu na Vizváryho tvář, která se proměňuje od Ensorovského šklebu až po jemný úsměv. Znalec oboru může rozeznat v průběhu dění na jevišti i náznaky schémat původních pantomimických etud, nyní však překvapivě a k nepoznání zpracovaných do nových forem a zapojených do nových souvislostí. Ale to všechno je vlastně jen reziduum umělcovy vzdělanosti v oboru, v jehož modernost a schopnost aktuální výpovědi věří. Potvrzuje však také umělcovu schopnost nahlédnout zpětně vlastní tvůrčí dráhu a využít z ní pro současné mimické divadlo jen to nejlepší a živé.

Na kvalitě mistrovského představení se účinně podílely scénografka **Petra Vlachynská**, jež zcela uvolnila scénický prostor pohybu a položila důraz na efektní kostýmní masku, a také přiléhavá a smyslu představení odpovídající hudba **Ivo Sedláčka**. Zbývá jen dodat, že první repríza proběhla oproti premiéře v odlehčeném a mírně humorném tónu, který obecenstvo přijímalo s výbuchy smíchu a závěrečným *standing ovation*.

Psáno z premiéry 11. května 2018 ve Studiu Švandova divadla.

VIP

Koncept, režie a ztvárnění: Radim Vizváry
 Hudba: Ivo Sedláček
 Výprava: Petra Vlachynská
 Výroba kostýmů: Kristýna Čuříková
 Kouzla: Ondřej Pšenička, Jiří Marek, Damian Odess-Gillet
 Light design, zvuk: Karel Šimek
 Produkce: Ilona Hájková
 Technická produkce: Karel Šimek
 Producent: Mime Prague, z.s.
 Premiéra: 11. května 2018

Autor: Ladislava Petišková



*VIP (Radim Vizváry).
 Foto David Konečný.*



18. května 2018

Taneční laboratoř – Známé tváře z Baletu Národního divadla v příjemném koktejlu



*Coonsuetudoo (Giovanni Rotolo, Aya Watanabe, Federico Ievoli).
Foto Sergej Gherciu.*

V neděli 13. května se ve Stavovském divadle konal večer mladých choreografů s názvem **Taneční laboratoř**. Nenechte se zmást, jsou to ve skutečnosti staré dobré *Miniatury*, jen uvedené pod novým názvem, který si nová etapa baletního souboru žádá. I pod vedením Filipa Barankiewicze dostávají prostor ti členové souboru, kteří chtějí objevovat, zkoušet nebo rozvíjet své choreografické nápady. A vlastně se tu setkáváme skoro se samými „známými firmami“. Večer mladých tvůrců uvedl umělecký šéf souboru osobně a program přinesl ještě jedno novum: dramaturgii velmi prospělo, že hodinu a půl dlouhé představení proběhlo ve svižném rytmu bez přestávk.

Když už mluvíme o rytmu, při pohledu na mnohé choreografie se nabízí právě myšlenka na to, co mladé umělce v jejich tvorbě nejvíce vede. V hudbě, ať už klasické, soudobé nebo populární, je pro ně zjevně určujícím prvkem rytmus, nechávají se vést jím a dynamikou hudby. Jenom nesměle objevují její strukturu nebo hudební motivy, které také mohou být vodítkem pro pohyb. Dále vesměs sdílejí vztah k modernímu tanci, z něhož, stejně jako z akademické techniky, vycházejí. Nikdy si nespletete tvorbu nebo interpretaci tanečníka velkého kamenného divadla s odchovancem čistě současných technik a směrů. Je to pochopitelné: každý má své kořeny, svou cestu a své prostředky, jak si získat publikum. Jen je ten rozdíl někdy až okatě patrný. Moderní taneční techniky byly ve své době více či méně extenzí klasického tance, osvobozením, ale se zakotvenou vzpomínkou na řád



Gone Too Soon (Morgane Lanoue a Mathias Deneux). Foto Sergej Gherciu.

a krásu. A taková jsou i těla tanečníků v choreografiích jejich autorských večerů – ladný pohyb, ruce elegantně rozpřažené, nártý propnuté. Nikdo nevybočuje z hranic estetiky krásy, málokdo se nechá zlákat zemí a gravitací.

V tvorbě mladých tanečníků je patrný jeden potěšující prvek – uvážlivá práce se světelným designem. Kombinují barvy světla pro odstínění nálad svých choreografií, rozptýleným a bodovým světlem zdůrazňují situace na scéně, s rozmyslem kreslí dráhy a směry pro interprety. Zjevně uvažují o strukturování prostoru, o tom, jak světlo ovlivňuje dojem volnosti i vytváření hranic, tušení nekonečného horizontu či neproniknutelné temnoty. Hned **Marek Svobodník** ve své choreografii ***Co všechno je možné zažít pod Svobodovou rampou...*** přímo vzdává hold proslulému scénografovi Josefu Svobodovi, který nízkovoltovou osvětlovací rampu pro dramatické nasvícení vyvinul a i ve světě se tomuto typu světla říká „Svoboda“ (Marek byl dříve členem Laterny magiky, proto zřejmě má k odkazu profesora Svobody hlubší vztah). Pokud jde o jeho choreografii, hraje si v ní formálně právě s linií světla, po které se pohybují tanečníci, respektive tanečnice unifikované černými trikoty a parukami. Jeho pohybový slovník také patří k těm nejbližším současnému tanci. Nadhodil zde téma výměny mužských a ženských atributů (červené střevíce pro tanečníka, unifikovaný oděv i paruky pro dívky), ale co za vztahy se mezi tanečníky může pod Svobodovou rampou rozvinout, se už nedozvíme, leda by se tato krátká choreografie rozrostla.

Co do délky a propracovanosti choreografií, ukazuje se v *Taneční laboratoři* velký rozptyl. **Štěpán Pechar** postavil duet pro Morgane Lanoue a Mathias Deneux,



s využitím jejich spolupráce už z projektů Dekkadancers. Vedle Marka Svobodníka je Pechar dalším mladým tvůrcem, který má blíže k tanci současnému než tradiční moderně, „jeho“ tanečníci se nesoustředí na formální podobu choreografie, ale na svá těla, na napětí v nich, na energii, která se přelévá z jednoho na druhého. Odkazem malíře Egona Schieleho se inspiroval **Matěj Šust**, jehož choreografie je podle programu fragmentem připravovaného „multiartového“ projektu, o kterém ovšem jinak zatím není nic známo. Choreografie samotná je moderní duet ozvláštněný kostýmy z lehké látky, které nesou motivy Schieleho obrazů (z dálky jsou ovšem trochu málo viditelné, takže připomínají jen abstraktní čáry). **Gianvito Attimonelli** vytvořil trio pro dva tanečníky a jednu tanečnici na nadčasové téma trojúhelníku lidských vztahů, odkazuje se v něm víc na neoklasiku než na modernu. Choreografie příjemně plyne a vizuálně jí v závěru dominuje nasvícená diagonála jako symbol cesty, po které trojice jde.

Na večer se podílely také tři choreografky. **Tereza Kučerová** si v choreografii **Know-how** vybrala téma inspirace a opuštění komfortní zóny. Využívá čitelné symboly: kabát jako všednodenní svazující starosti, krok do prázdna jako osvobození. Sympatické je vedení duetu s částečně zrcadlovými pohyby. Choreografii dokonce doplnila i projekcí, z níž optimismus dýchne trochu prvoplánově, ale přitom divákovi vykouzlí na tváři spokojený úsměv. Dívka je nafilmovaná na molu směřujícím do čistého jezera, obklopena zelení. Po skoku do vody se pod hladinou vlní jako akvabela. Není to skok do prázdna z beznaděje, ale osvobozující krok ke svobodě. Závěrečný záběr dívky ležící na louce, nad níž se vznáší kamera a vzdaluje se směrem vzhůru, zřejmě připevněna na dronu, trochu evokuje reklamu na aviváž. Nicméně pokud chtěla choreografka diváka uklébat do pocitu spokojenosti, podařilo se jí to.

Alice Petit si pro svou choreografii vybrala citaci z Nového zákona, vytvořila však bohužel cosi velmi patetického a nepůvodního, ale naštěstí krátkého. Duchovní



Luminiscence (Irina Burduja a Renato De Leon). Foto Sergej Gherciu.



*Nave Nave Mahana (soubor ND).
Foto Sergej Gherciu.*

téma je ošidné a těžko se zpracovává. Rozumím touze autorů vyjádřit na scéně jejich víru či pokoru, ale zrovna v tomto případě jevištní prostředky nefungují. Choreografie plná rozmáchlých gest odkazuje na americkou modernu, která takovými tématy nešetřila, ale to bylo před padesáti, šedesáti lety... O to víc pak překvapuje, že ve společné choreografii s **Morgane Lanoue** naopak obě tanečnice vytvořily nejdynamičtější kus večera s dramaturgickou strukturou, která skutečně zaujala a vyvolala ten příjemný a často chybějící pocit, že je na co se v příštích minutách těšit. Jejich dílo **Dny rozkoší** rámuje jakési setkání skupiny mužů a dívek, chlapci evokují vojáky nebo námořníky a dívky s rozevlátými sukněmi působí exoticky. Choreografie se rozvine v extatický tanec dvojic, který připomíná hru na svádění či rituál. Vizuálně zaujme například moment, kdy je stojící tanečník obtočen pažemi žen, jako by ho jejich síla ohrožovala a stahovala. Tenhle kousek má zkrátka náboj choreografie, která obstojí i při reprizování.

V programu se vymykají dvě díla, v nichž se autoři rozhodli jít cestou neoklasického tance a zkoumat jeho tvarosloví. Demisólista souboru **Zachary Rogers** vytvořil krátký duet **Luminescence** na filmovou hudbu Jonnyho Greenwooda, který, ač původem rockový kytarista, skládá i romanticky rozněžnělé soundtracky. Duet dvou mladých tanečníků je příjemně plynulý, a i když nepřekvapí neobvyklými kombinacemi, udrží divákovu pozornost. Jeho jednoduchost ostatně odpovídá záměru, autor se netají tím, že prostota je jeho cílem. Naopak **Benjamin Husson**, který se už v minulosti rovněž pokusil o choreografii vycházející z akademické techniky, se stále zarputile snaží o vytancování každé noty, jež v hudební předloze zazní. Už před pěti lety svůj choreografický debut stavěl na Gershwinovu *Rapsodii v modrém*. Nyní pracuje s hudbou Franze Schuberta, s první větou jeho symfonie č. 3, která je po krátkém úvodním *adagiu* komponovaná v tempu *allegro con brio*. Choreografova snaha udržet ve stejném tempu i pohyb tanečníků je poněkud urputná, sám si tak brání v možnosti rozvést pohyb do sofistikovanější kombinace, protože v tempu skladby lze často stihnout na jevišti jen rychlé kroky, není čas na rozvedení nápaditějšího *port de bras* nebo rozvinutí složitější partneriny. Autor nakládá na své mladé přátele ze souboru větší nároky, než jednorázový projekt snese, nemohou se vyhnout nepřesnostem a zakončením, která hrozí pády. Na druhou stranu jsme v minulosti i u zkušenějších choreografů zažili okamžiky, kdy se s dynamikou a tempem skladeb zcela míjeli a hudební materiál zůstal nevyužitý. O zbytečnou práci tedy rozhodně nejde, jen je škoda, že není soustavná. Volá po pedagogickém vedení, po vlivu mentora, který by mladému choreografovi ukázal i jiné způsoby, jak naslouchat hudbě, než se jen a jen soustředit na temporytmus.



Protože jistou fantazii ve vytváření kombinací a prací s prostorem Benjamin Husson určitě má. A co si budeme povídat, choreografů, kteří by se u nás věnovali baletům na bázi klasické a neoklasické techniky není právě přebytek, zvláště v nejmladší generaci.

Taneční laboratoř tedy nepřinesla velká překvapení, ale splnila svůj účel, aby si tanečníci mohli ověřit, zda jejich tvůrčí síly stačí na vlastní choreografickou kariéru, aby se mohli konfrontovat nejen mezi sebou navzájem, ale také viděli svůj vlastní vývoj. Snad přijmou i zpětnou vazbu, která by jim měla pomoci najít individuální cestu svého stylu, pokud to s tvorbou opravdu myslí vážně.

Psáno z představení 13. května 2018, Stavovské divadlo.

Co všechno je možné zažít pod Svobodovou rampou...

Choreografie: Marek Svobodník

Hudba: David Bowie

Schiele / Taneční fragment z připravovaného multiartového projektu

Choreografie: Matěj Šust

Hudba: Dominik Svoboda

Námět a kostýmy: Oldřich Vojta

cōnsuētūdō

Choreografie: Gianvito Attimonelli

Hudba: Patrick Doyle

Video: Marco Chiodi

Gone Too Soon

Choreografie: Štěpán Pechar

Hudba: Darkside

Kostýmy a světelný design: Štěpán Pechar

Luminescence

Choreografie: Zachary Rogers

Hudba: Jonny Greenwood

Know-how

Choreografie: Tereza Kučerová

Hudba: Savages

Film: Roman Kučera

Kostýmy: Anna Homola

Symphony No. 3

Choreografie: Benjamin Husson

Hudba: Franz Schubert

Kostýmy sólistů: Miro Sabo

Kdo však vytrvá až do konce, bude zachráněn

Choreografie: Alice Petit

Hudba: Pavel Grigorjevič Česnokov

Nave Nave Mahana / Dny rozkoší

Choreografie: Alice Petit, Morgane Lanoue

Hudba: Nicolas Jaar

Autor: Lucie Kocourková

19. května 2018

SvětLo – Internetová intimita žiarnej súčasnosti

Umelecké zoskupenie **Spielraum Kollektiv** uviedlo v priestore Venuši ve Švehlovce pohybovú inscenáciu s názvom *SvětLo*. Autori konceptu a umeleckí vedúci súboru **Linda** a **Mathias Straub**, ktorí sa na pražskej scéne stihli etablovať najmä cez rezidenciu v Divadle Archa, tentokrát pracovali v špecifickom priestore. V sále v neskorom art-deco štýle vytvorili pohybovú inscenáciu pre štyroch performerov. Spolu s Lindou Straub sa v spolupráci predstavili už skúsení tanečníci **Eliška Brtnická**, **Veronika Knytlová** a **Florent Golfier**.

Priamy a jednoduchý názov predstavenia nevzbudzuje konkrétne očakávania, vďaka zrozumiteľnosti však podnecuje otázku jeho tematického smerovania. Motív svetla, alebo jeho absencie sprevádza divákov od samotného začiatku. Tí sa musia v kompletne zhasnutej sále usadiť pomocou vlastných rozsvietených telefónov. Vzniknutú situáciu možno považovať za zámerný scénický ťah. V rámci myšlienkového konceptu predstavenia je totiž závislosť na tomto type zdroja svetla predmetom centrálnej kritiky. Na scéne sa postupne stretáme s rôznymi typmi umelého osvetlenia, od klasických divadelných reflektorov cez podlahové LED panely a ručné baterky, ktoré svojim tvarom každému nevyhnutne pripomínajú displej smartphonu. Od prvého kontaktu so svetelnými zdrojmi fungujú s nimi performer i v takmer fyzickej zrastenosti. Po formálne pohybovej stránke sa práca s baterkou ako s objektom stáva ťažiskovým motívom choreografickej výstavby.

Pohybovú zložku najvýraznejšie zastupuje mladý tanečník Florent Golfier, ktorý má okrem fyzického skúseností aj s činoherným divadlom. To naň prezrádza tanečný jazyk, aj celková sústredenosť mimického a telesného výrazu. V predstavení má najväčší priestor jednak v zmysle času strávenom na javisku, jednak vynaliezavosťou v prejave, ktorá na seba upozorňuje aj v prítomnosti ďalších performeriek.

Světlo (Florent Golfier).
Foto Vojtěch Brtnický.





Světlo (Florent Golfier). Foto Vojtěch Brtnický.

Práve ním je scénicky odštartovaná mánia za svetlom, ktorá významovo prepája jednotlivé, v rovine príbehu, nespojité obrazy predstavenia.

I-internet, I-nstagram, I-, Ich- ?

Polonahá útla postava muža vo svetelnom centre energicky reaguje jedine na elektrický šum, ktorý súvisí so vzdialeným rozsvetovaním niečoho v pozadí. Od kedy *niečo* začne existovať, stáva sa jediným hýbateľom a motívom pohybu. Od momentu rozsvietenia podlahového LED panelu sa na svetelnú plochu tanečníkovo telo hádže, vyhrieva sa na nej a vsakuje energiu, ktorá v konečnom dôsledku vyčerpáva. Vyčerpaním však privádza do raušu a zabezpečuje tak závislosť od prvého kontaktu.

Ďalšia rozsvietená plocha je okamžite obsadená Eliškou Brtnickou a nastáva spojenie. Paradoxne nie dvoch ľudí na scéne. Oddelenú dvojicu tiel spája jedine podobnosť ich reakcie na seba samých v kontakte so svetlom. Reprodukované hlasy recitujú znenie najčastejších vyhľadávaní na internete a potvrdzuje sa tušený význam jediného možného spojenia, toho *online*.

Fyzicky najvypätejšie pasáže sa odohrávajú v kontakte nahej pokožky s umelým svetlom svetelného panelu. Excitovaný stav, zrýchlený dych, sexuálne vzrušenie. Citelná telesnosť prejavu je ale skomprimovaná na kontakt so štvorčekom svetla v obkolesení tmy. Svetelný štvorec funguje ako okno do vyššieho sveta, ikona, kde ako svätec figuruje jedine sám používateľ. Ten ochutnáva sám seba vo svojej internetovo sakrálnej podobe presne tak ako sa vytvoril iba pre ňu. A mimo nej prestáva existovať.

Stelesňovanie versus telesnosť

Jednotlivými výstupmi predelenými tmou prevádza Linda Straub, ktorá ako jediná zastupuje výlučne herecký element. Objavuje sa takmer v každej scéne, jej úloha pritom ostáva nejasná. Niekedy máme pocit, že tanečníkov k závislosti na svetle privádza, inokedy sa ich snaží chrániť. Rozhodnutie autorov použiť rekvizity ako piknikový kôš a vôdzka pre psa navyše vytvára rušivý kontrast medzi princípom stelesňovania postavy a vlastnou telesnosťou performera. Silné stránky predstavenia sú práve v mimojazykových a asociatívnych sekvenciách založených na materiálnosti tela. Keď Florent balansuje na samom okraji balkóna na poschodí a niekoľko metrov pod ním sa rozprestiera tmavé javisko, možnosť, že naozaj spadne netreba inscenovať, je skutočná.

U autorov konceptu sa jednoznačne prejavil zmysel pre prácu s priestorom, výstup na rímse balkóna, ktorý patril medzi najzaujímavejšie, mohol nadobudnúť performatívny charakter práve vďaka jeho scénickému umiestneniu. Vynaliezavosťou zaujala aj sekvencia s využitím zadných výklenkov sály, kedy tanečníci v rýchлом slede krkolomných polôh vytvárali rytmus rozsvecovaním a zhasínaním ručných bateriek. Súsošia osôb bez osobnosti, ktoré nemajú záujem na seba skutočne reagovať ani keď na to majú v najfyzickejšej blízkosti príležitosť, výborne stelesnili správu o dobrovoľnej odstihnutosti od seba aj od ostatných.

Spielraum Kollektiv ostal v inscenácii *SvětLo* koncepčne verný tendencii reagovať na ťaživé javy v súčasnej spoločnosti, pričom uplatnil inscenačnú stratégiu inovatívnej práce so scénickým priestorom. V momentoch vystavaných na telesnosti sa autorom podarilo sprítomniť kontaktnosť bez kontaktu, ku ktorej sa dokážeme ako súčasní požívatelia ilúzie vzťahov strácajúcich v *offline* svete svoju funkčnosť, jasne vzťahnuť.

Písané z predstavenia dňa 10. mája, Venuše ve Švehlovce.

SvětLo

Koncept, scénografie: Mathias Straub

Koncept, performer: Linda Straub

Světelný design: Michal Horáček

Dramaturgická supervize: Sodja Lotker

Hudba: Myko

Autor: Simona Baková



Světlo (Eliška Brtnická, Veronika Knytllová). Foto Vojtěch Brtnický.



20. května 2018

Tanec HAMU 2018 #1 – Ve znamení žen



Jeřáb č. 1000 (Petra Hájková).

Ke konci divadelní sezóny a akademického roku tradičně patří studentská a absolventská představení, kde mladí tvůrci uměleckých vzdělávacích institucí představují své dovednosti a díla. Jednou z takových událostí je i představení studentů choreografie katedry tance pražské HAMU, které se uskutečnilo ve dvou večerech.

Prvnímu z nich, odehranému 6. května na scéně divadla Ponec, dominovaly ženy: tři choreografky ve svých dílech pracovaly s převážně ženskými interpretkami (až na jednu výjimku). Na druhou stranu, tematika jednotlivých choreografií a celého večera se nedá považovat za „typicky ženskou“, ale spíše za obecně lidskou. Tančilo se o smrtelné nemoci, o hektickém životě dnešní doby a nechyběla ani abstrakce inspirovaná přírodou.

Vendula Poznarová, nyní již bývalá studentka a absolventka HAMU, se ve své práci ***Jeřáb č. 1000*** zaměřila na využití veškerých pohybových možností interpretky **Petry Hájkové** a choreografii v pohybovém slovníku současného tance jí takříkajíc postavila „na tělo“. Obzvláště vynikly interpretčiny dispozice dlouhých nohou, které často zvedala do výšky. Ve druhé části díla aplikovala choreografka princip stínohry, kdy prostor za třemi pruhy světlé látky zobrazoval svět za hranicemi vědomí. Děj se totiž inspiroval v japonské legendě o nemocné dívce, která se snaží poskládat 1000 papírových jeřábů, aby si tak prodloužila svůj život na zemi. Ač Hájková jeřáby poctivě a s vervou skládala, potřebný počet se jí složit nepodařilo. Postupně se tak oddala přechodu do jiného světa. *Jeřáb č. 1000* působil jemně, klidně a vyrovnaně.



*Reloj de arena (Petra Houšková, Tereza Svobodová, Anna Benháková).
Foto Michal Hančovský.*

Druhou choreografií večera bylo **Reloj de arena** (v překladu *Hodiny z písku*) z dílny studentky druhého ročníku **Anny Benhákové**. Prostor ovládla meditativní až orientální nálada. Tři dívky – **Anna Benháková**, **Petra Houšková** a **Tereza Svobodová** –, ač dle programu měly vyjadřovat písek a duny, působily spíše jako voda, vlny či vítr, a to hlavně díky modravým a velmi slušivým kostýmům. Abstraktní, nedějová choreografie čerpala námět z přirozeného hnutí přírody i lidského těla a také z rejstříku pohybů současného a moderního tance. Koncepce díla však byla těžko uchopitelná a nejasná, představení místy působilo trochu monotónně, bez větších změn nebo zřejmých vrcholů. Ocenit lze zacházení s prostorem, využití partnerské práce a různého tempa pohybu ve trojici, dvojici či sólově. Autorka obohatila svou choreografii o výraznou videoprojekci, která byla dobrým nápadem, zasloužila by si však většího cíleného využití a propracování.

Po přestávce následovalo dílo **n o m a d** studentky třetího ročníku **Alice Minárové**. Tématem se stal fenomén dnešní doby – život v „moving society“, v neustálém pohybu a na nikdy nekončící cestě, na níž se člověk stále nachází. Oproti předchozím dílům byl **n o m a d** delší, kompaktnější a ve všech oblastech vhodně a kvalitně propracovaný. Za velmi zdařilý považuji světelný design **Tomáše Morávka**. Také hudební složka, kterou z velké části produkovala performerka **Mira Studer** živě přímo na scéně, patřila ke kladům díla. Tanečníci projevili i svůj smysl pro humor, v choreografii nechyběly komické scénky a kontakt s publikem. V pohybu Minárová hojně používala práci rukou, různá gesta, nevyhýbala se však ani skokům a četné akrobacii. Samostatnou výraznou figurou byla nahá – nedotčená – dívka, která během své životní pouti postupně sbírala z podlahy kousky obleče-

ní znázorňující životní zkušenosti, zážitky a příběhy, až na konci zůstala zahalená a skryta v hromadě látky, která naprosto pohltila její vlastní osobnost. Minářová propojila všechny elementy díla ve vzájemném souladu a harmonii a vzniklo poutavé a dynamické dílo.

Na studentská představení se zpravidla musí pohlížet s jistou rezervou. Mnozí mladí tvůrci se teprve seznamují s profesionálním prostředím, získávají zkušenosti a pomalu vstupují do své choreografické dospělosti a vyzrálosti. Tento večer *Tanec HAMU* předvedl tři díla, každé v jiném stadiu své cesty a propracovanosti. Všechny choreografie však měly svůj originální námět a provedení. Přeji mladým tvůrkyním mnoho zdaru a úspěchů v jejich vyvolené profesi.

Psáno z představení 6. května 2018, divadlo Ponec.

Tanec HAMU

Jeřáb č. 1000

Choreografie: Vendula Poznarová
Hudba: Markéta Čonková

Reloj de arena

Choreografie: Anna Benháková
Hudební koláž: David Horčíčka
Scénografie: Anežka Straková
Projekce: Lukáš Dřevjaný
Produkce: Alice Teslíková

n o m a d

Koncept: Alica Minářová
Hudba: Mira Studer
Scénografie: Rufina Bazlová
Světelný design: Tomáš Morávek

Autor: Monika Čižmáriková



*nomad (Mira Studer, Sabina Bočková, Solene Schnüriger, Tereza Slávkovská, Tomáš Janyška).
Foto Michal Hančovský.*

21. května 2018

Tanec HAMU 2018 #2 – Tápání i nacházení v ročníkových výstupech

Ve druhém večeru prezentace posluchačů oboru choreografie na HAMU se představili **Eduard Adam Orszulík**, **David Mikula** a **Eva Urbanová**. Každý z nich je v jiné fázi studia a uvedené práce jsou či byly ročníkovými výstupy, v nichž studenti obhajují získané znalosti.

Okusit a otestovat si jeviště v roli choreografa, vytvořit pro diváka přitažlivou a sdělnou divadelní produkci vyžaduje pevné odhodlání. Kromě toho je zapotřebí znalost divadelních zákonitostí nejen technických, ale rovněž dramaturgických, režijních a samozřejmě tanečních. Na bedrech studenta choreografie leží veškerá zodpovědnost za výslednou podobu díla. Musí si poradit se svícením jeviště a návrhem scény (pokud nespolupracuje se světelným designérem a scénografem), vybírá si a zpracovává námět i hudební doprovod a často se podílí na podobě kostýmů (nemá-li při ruce kostýmního výtvarníka). Není toho opravdu málo, co choreograf k zvládnutí své profese potřebuje.

Příliš mnoho otazníků

V rámci studia posluchači zmíněného oboru získávají cenné zkušenosti právě při prezentaci svých projektů na jevišti divadla Ponec. Jeho hlediště zaplnilo 12. kvě-



Ó, čištění. Foto Michal Hančovský.

na 2018 téměř do posledního místa převážně mladé publikum – příznivci autorů a tanečního umění. Eduard Adam Orszulik, absolvent Janáčkovy konzervatoře v Ostravě, jehož choreografie se objevily u nás i v zahraničí, zde představil svou bakalářskou práci nazvanou **Ó, čištění**. Vystupuje v ní pětice praden a jeden muž jako jejich vedoucí, jak autor svůj záměr vysvětluje a dodává: „*Každodenní snaha neutopit své duševní zdraví v hoře špinavého prádla, ale zároveň odvést dobrou práci je jakousi úsměvnou paralelou bojů, které nedoceněné pradeny svádí v osobním životě se svými protějšky.*“ Z názvu by se dalo usuzovat, že frustrované ženy pracují v čistírně, a přestože nad scénou kromě bílých hábitů visí také košile a obleky na ramínkách pod igelity, výjev se odehrává v prádelně. Již v tomto okamžiku se otevírá polemika o zavádějícím pojmenování **Ó, čištění**, k čemuž Orszulik popisem obsahu svého kusu v podstatě vybízí (vhodnější by možná bylo *Ó, úmorné praní* s přihlédnutím k tomu, jak se tanečnice s prádelnkem posléze namáhavě potýkají). Po zhlédnutí produkce se ukázalo, že se choreograf ve zvoleném námětu a hudebním doprovodu španělského skladatele **Roberta de Simone** a kapely *Selektiv Mutism* bohužel ztratil.

Ženy přicházejí na hrací plochu z hlediště, stahují dolů bílé ošacení, svlékají se z šatů a pomalu si oblékají neforemné pláště s asi dvoumetrovými rukávy, s nimiž prudce mrskají o zem. Vypadají spíše jako klientky sanatoria pro duševně choré. Jsou evidentně unavené, se skloněnými hlavami a schoulenými zády chodí po scéně, lezou po čtyřech, dlouhé rukávy tahají po zemi jako břímě, občas některá z nich bezvládně spadne. Spolu s nimi je tu Marek Strýček, jenž se postupně zbavuje vrstev sportovního i společenského *outfitu*, a když už mu zbývají jen slipy, odchází. Lamentace přítomných žen tak může ničím a nikým nerušena nabírat na gradaci. Těla tanečnic těkají, performerky nervózně třepotají svými pažemi, působí upachtěně a zoufale. Z čeho jsou tak frustrovány? Z té kopy prádla, kte-



Ó, čištění. Foto Michal Hančovský.



Ked' započuješ ticho. Foto Michal Hančovský.

rou tu zanechal jediný muž alias vedoucí provozovny? Dle choreografa jsou ženy vyčerpány z „*bojů se svými protějšky*“, přesto se s žádným z nich neodehraje ani jediný duet.

Jak jsem již předeslala, Orszulík svůj opus navíc uvádí jako „*úsměvnou parabolu*“. Tu pravděpodobně představuje svůdné kroužení boků jedné z účinkujících, jež drží plastovou nádobu od pracího prášku a laškovně cosi zamumlá o účinku prostředku (snad Perwollu) na bělost tkanin. I když přistoupíte na tuto neobvyklou konstelaci, vyvstává další otázka: v jaké době se vlastně příběh o ubohých pradelnách odehrává? V časech, kdy se pralo ručně v plechových škopcích, v nichž později tanečnice hadříky zuřivě bez vody máchají, se používalo spíše mýdlo. Proč se tedy autor uchýlil k rádoby vtipnému skeči odkazujícímu k současnému fenoménu, zůstává záhadou (pokud byste přistoupili na alternativu žen trpících ručním praním v postmoderní době, neodpustím si kacířskou poznámku, že jejich strádání by pak snad mohla ukončit koupě automatické pračky).

Každá z žen má zároveň vyprávět jiný příběh, má se svěřovat se svou bezvýchodnou situací. Jedna z nešťastnic říká, že dostala od svého přítele knihu o penisu a anatomii. Nic nechápe, ničemu nerozumí. Stejně pochybnosti asi zaskočily i mnohé diváky. Rozluštit významy Orszulíkových myšlenkových spekulací, proložených v jevištním reálu zapojením jednoho z mužů z hlediště do instalace prádelní šňůry, není popravdě řečeno v předložené dramaturgii a pohybové materii dost dobře možné.

Zdařilou záležitostí produkce *Ó, čištění*, jejíž zapeklitý syžet je rozveden do pětačtyřiceti minut, se stalo nasvícení. V něm zaujaly momenty, kdy do světelných výsečí pronikají jen ruce tanečnic zpodobňující stereotypní skládání a věšení prádla. Zkušenějšímu oku neunikne, že takto pojatý světelný design je znám už z baletů Jiřího Kyliána, který jej do detailu a perfekcionismu dovedl ve svém tzv. černobílém období.



Prostor pro imaginaci

V Ponci se také odehrála repríza bakalářské choreografie ***Ked' započuješ ticho/ When you hear the silence*** od Evy Urbanové, která se ukázala jako vnímavá, přemýšlivá a tvůrčí osobnost. Ve svém díle zúročila studia a zkušenosti ze zahraničních stáží, znalosti z moderní gymnastiky a tanečních technik.

Do tmy se zatínají jako břitva dráždivé zvuky, tleskání, podupy. Prudké světlo zalévá mužskou postavu vydávající tento zvukový, elektronicky zesílený doprovod, k němuž se přidávají melodické skladby islandské post-rockové skupiny Sigur Rós a taneční rytmy vycházející z keltské a africké tradiční hudby v podání seskupení Afro Celt Sound System. V další moment vidíme muže a ženu v ozářené čtvercové výseči. Pohyby dvojice jsou stejně úsečné, strohé a ostré jako udávaný rytmus. Tanečníci v šedých kostýmech vstupují do dalších bodů ohraničených světlem, až se dostanou k sobě. K výraznému dupání a tleskání se přidává minimalisticky znějící experimentální hudební doprovod. Ačkoliv nemusíte zcela souznít s textem, který Urbanová ke svému dílu uvádí, ponechává prostor i pro vaši imaginaci, na níž svou kreaci založila – pojala ji jako zamyšlení nad tím „*kdo jsme a kým se v dnešní době stáváme*“. V její práci se odrazila zdařilá spolupráce se světelným designérem **Israelem Lópezem**, jenž dodal dílu další profesionální punc.

Urbanová nabízí proměny tanečních frází, textury a naplňuje svou kompozici dostatečně přesvědčivou škálou dynamických akcí. Více pozornosti a barevný kontrast by si sice zasloužily kostýmy, ale i tak je choreografie E. Urbanové příslibem do budoucna (jistě není náhoda, že ke spolupráci ji už také přizvala Taneční konzervatoř hl. m. Prahy a s ní spjatý soubor Bohemia Balet).



Bohyně. Foto Michal Hančovský.

Poslední část večera patřila Davidovi Mikulovi a jeho **Bohyním**. Inspirován románem Kateřiny Tučkové *Žitkovské bohyně*, který oživuje legendu o věštkyních v podhůří Bílých Karpat na základě odborných výzkumů Jiřího Jílka, vystavěl kratší taneční etudu. V choreografii se projevuje vliv folklóru, kterému se Mikula aktivně věnuje. Zásadní vjem a atmosféru dotvářejí kroje, v nichž páry tančí. Už jejich barevnost přináší esteticky libý vjem a požitek. Mikula využívá základních folklórních prvků (např. cifer a párové držení), které doprovází nahrávka hudební a vokální složky Sľuku. Krokovou materii lidových tanců spíše nesměle a skromně kombinuje s náklony trupů a mírným čeřením paží. S jistou pohybovou stručností a bez zřetelnějšího dramatického zabarvení načrtává i roli věštkyně, jež pomáhá hledat dívce jejího vyvoleného. Mikula prokázal ve své ročníkové práci především muzikalitu a celkem zdařile si poradil i s prostorovým uspořádáním své taneční kompozice.

Možnost prezentace práce studentů choreografie na HAMU v prostoru s profesionálním zázemím je nezbytnou a vítanou profesní zkušeností. Posluchači školy skrze ni dostávají důležitou zpětnou vazbu od diváků, profesorů, ale rovněž se musí umět vypořádat i s kritickou reflexí, která nebývá pokaždé (ne)lichotivá.

Psáno z představení 12. května 2018, divadlo Ponec.

Ó, čištění

Choreografie: Eduard Adam Orszulík

Hudba: Pan Daijing, Roberto de Simone, PUPO, Selektiv Mutism

Scénografie: Eliška Ďásková, Iva Bartošová

Kostýmy: Martin Kohout

Ked' započuješ ticho/When you hear the silence

Choreografie: Eva Urbanová

Hudba: Sigur Rós, Afro Celt Sound System

Sound Design: Barry Wan

Light design: Israel López

Bohyně

Choreografie: David Mikula

Hudba: Henrich Leško, Stanislav Palúch (nahrál Sľuk)

Autor: Lucie Dercsényiová

22. května 2018

Divadelní Flora a experimentující tanečníci Visegrádu



Solos (Csaba Molnár). Foto Lukáš Horký.

Dvacátá druhá Divadelní Flora přivezla do Olomouce nejenom divadelní, ale také taneční performance. Desetidenní festival věnoval celou sekci Visegrádskému performativnímu umění. Hned první den festivalu mohli diváci zhlédnout dvě produkce – **SOLOS** maďarského uskupení **Hodworks** a **Untied Tales** Clary Furey a **Petera Jaška**.

Mozaika výstupů

Autentické výpovědi samotných performerů a jejich vyčerpanosti ze současného scénického průmyslu přineslo představení **SOLOS** choreografky **Adrienn Hód**. Trojice performerů ze skupiny **Hodworks** složila téměř dvouhodinovou mozaiku z několika svých krátkých výstupů, které vznikaly na základě improvizací pod vedením **Adrienn Hód**.

Každý z performerů disponoval jedinečným tanečním projevem a užíval odlišné výrazové prostředky. Tanečnice **Emese Cuhorka** pracovala se svým tělem v úzkém propojení s oděvem, který v jednom výstupu úplně svlékla. **Csaba Molnár** využíval nejenom čistého tance, ale také verbálního projevu a celkem třikrát se během

*Solos (Emese Cuhorka).
Foto Lukáš Horký.*



představení objevil i jako řečník. Poslední z trojice **Imre Vass** zapojil do výstupu objekty, například železnou krychli nebo balící papír.

Poprvé a nejčastěji se na jevišti objevil Csaba Molnár, který v upnutých šortkách a bílém svršku s výšivkami přitancil na jeviště ohraničené ze čtyř stran řadami diváků. Jeho výstup započal malými až banálními pohyby pomalu prováděnými s maximálním vypětím a silou. Molnár působil jako omezený svým vlastním tělem, z jeho projevu byla patrná neschopnost se plně a svobodně vyjádřit. Tanečníkův svršek připomínal folklórní oděv, který nabízel interpretovat celé sólo jako nemožnost ve své zemi, Maďarsku, svobodně a uvolněně existovat. Jeho drobné pohyby na ploše velkého prázdného jeviště zvyšovaly napětí výstupu. Tyto momenty brzy vystřídal dynamické a trhané pohyby, které společně s performerovým výrazem ve tváři navozovaly až groteskní náladu. Mrštné tělo se linulo prostorem tak rychle, až připomínalo nafukovací balónek, který právě někdo vypustil. Molnárovo první sólo oscilovalo na hraně mezi trapností a napětím, smutkem a vtipem. Molnár se kromě nátělníku s vyšitými vzory ukázal také v leskle modrém jednodílném body, jako by se zbavil všech zábran, pohyboval se svobodně a s lehkostí. Mezi těmito dvěma sóly se na scéně objevili i Emese Cuhorka, poté Imre Vassa.

Na řadu přišel i Molnárův monolog. Tanečník, oblečený do neformálního oblečení s batohem na zádech, jako by do sálu právě vešel z ulice, se postavil do rohu jeviště a spustil tok slov připomínající poslech radiové stanice. Tanec vyměnil za proslov a anglicky vyprávěl o probíhajícím představení. Krátce představoval kontext skupiny Hodworks a způsob práce choreografky. Nejde o jejich běžný styl práce, obvykle totiž pracují ve skupině, sdělil divákům. Další část výkladu byla Molnárova osobní výpověď o tom, jak vypadá život tanečníka a jaké různé práce má již za sebou, aby se uživil. S přibývajícými výstupy a slovním projevem jsem měla pocit, že začínám Csaba Molnára poznávat. Dva odlišné prostředky – tanec a slovo – měly pro mě funkční spojení, které navíc usnadnilo vnímání celé performance. Její první třetina, v níž se tanečníci vystřídal, totiž působila poměrně chaoticky, nutila diváky přemýšlet a hledat možné vazby mezi jednotlivými sóly. Molnárův monolog vás ze zmateného stavu vytrhnul a vaše hloubání usnadnil, neboť poskytl jasný klíč, jak k performanci přistupovat.

Žádné pojítko totiž mezi sóly neexistovalo, jednalo se pouze o jednotlivá vystoupení trojice tanečníků spojených působením ve zmíněné taneční skupině. Molnár



také hovořil o současném uměleckém průmyslu. Každý kus musí přeci o něčem být, něco sdělovat, a tvůrci si musí shánět granty, uspokojovat sponzory, diváky, a tak pokračoval, až jsem si monolog interpretovala jako osobní výpověď celé skupiny, jež už má zřejmě uměleckého procesu po krk. Nejspíš proto se na vše jednou vykašlali a prostě si zaimprovizovali. Výsledkem se stal tvar, který pohromadě vůbec nedrží, ale alespoň odhaluje osobnosti, těla a emoce účinkujících. Poměrně dlouhé provedení jednoduchého konceptu neskončilo pohromou jenom díky profesionalitě a výborným projevům tanečníků Hodworks.

Halucinogenní nálada

Hlasitá a expresivní hudba se rozléhala celým sálem, jeviště připomínalo uzavřený a nepřátelský box, ve kterém ležela dvě těla. Tak začínala performance *Untied Tales*, v níž vystoupili kanadská tanečnice Clara Furey a Slovák Peter Jaško.

Scénu zezadu ohraničovala pouze černá zeď a podél černé šály. Jasně vymezený minimalistický prostor evokoval odcizené a syrové místo, kde tanečníci leželi na zemi. Schoulená těla, zprvu se téměř nepohybuující, vyvolávala dojem malých, poddajných a ztracených jedinců, kteří se ocitli uvěznění v uzavřeném světě.

I během hlasité hudby tanečníci zůstali přilepeni k podlaze. Pomalu a plynule se jako natahovací, pružná hmota vlnili po povrchu jeviště. Postupně se začali opírat jeden o druhého a vzájemnou pomocí povstali. Přičemž silně emotivní hudba autora **Tomase Fureye** jako by na ně ani nepůsobila a její rytmus nevedl pohyby. Tanečníci hudební složku mnohdy zcela ignorovali, když pouze ilustrovala okolní svět, prostor, krajinu či zrovna prožívanou životní situaci.

Performeré jeviště vyplňovali prostou chůzí, minimalistickými těkavými pohyby a také významovými gesty vzdávání, prosby či klidu. Jejich výraz zůstával bez emocí, pohyby sterilní a suché jako samotné prostředí. Tanečníci submisivně prolétávali prostorem, minimálně projevili vzdor či změnu nálady. Monotónní atmosféra celé performance připomínala průhled oknem, za nímž diváci mohou spatřit



Untied Tales (Clara Furey). Foto Lukáš Horký.



Untied Tales (Clara Furey, Peter Jaško). Foto Lukáš Horký.

ubíhající čas dvou jedinců, kteří zůstali uzavřeni do sebe a nenavázali s přihlížejícími žádnou komunikaci. Nálada zobrazená v tanci a situace, ve které si divák připadal jako nezvaný host, nebyla ani dostatečně impozantní a fascinující, abychom ji chtěli více jak hodinu pozorovat. Hudební složka i tanec přinesly určité kvality, nicméně posloužily slabému konceptu. Performance by se dala přiřadit k některým výstupům současného tanečního umění na způsob „my si tvoříme a vy se dívejte“.

Psáno z představení 11. května 2018, Dům u parku a S-klub, Olomouc.

SOLOS

Choreografie: Adrienn Hód

Hudba: Coil

Kostýmy: Anikó Németh a tvůrčí tým

Světla: Miklós Mervel

Dramaturgie: Ármin Szabó-Székely

Premiéra: 16. února 2017

Untied Tales

Choreografie: Clara Furey a Peter Jaško

Hudba: Tomas Furey

Světla: Alexandre Pilon-Guay

Premiéra: 30. října 2015

Autor: Kristýna Břeská

24. května 2018

Go Figure Out Yourself – Sám sobě leadrem

Od **Wima Vandekeybuse**, uměleckého ředitele a klíčového tvůrce souboru **Ultima Vez**, jsme zvyklí na ledasco. Viděli jsme rozsáhlé multimediální fresky, záhadná sóla, self-remaky, krátké i dlouhé filmy, a hlavně choreografie plné zmatku, rozhořčení a vášně. Ne vždy jsme Vandekeybusovi úplně rozuměli. Jeho scénický surrealismus často kombinovaný s akustickou hypnózou dokáže rozvibrovat hluboké vrstvy vědomí, odstavit racio a nechat oči zírat. Vandekeybus umí uvést diváka do transu, diskomfortu, do stavu nadšení i pobouření. Ale do lhostejnosti – to nikdy. Od první choreografie *What the Body Does Not Remember*, kterou jsme v Praze viděli v roce 1995, čekáme od Vandekeybuse vždycky šamanský zážitek. V **Go Figure Out Yourself** se k rituálnímu principu divadla dostal snad nejbližší. Se souborem Ultima Vez jsme se setkali v hlavním sále Divadla Archa, která ve sjednoceném prostoru, bez hlediště a jeviště, mohla někomu připomínat skutečnou archu nebo loď moderního chrámu. Diváci v ní postávali, obhlíželi strop, okukovali se navzájem a čekali. Odborníkům mezi zevlujícími v podvědomí zablikala kontrolka imaginární katastrofy, oblíbeného motivu v díle Wima Vandekeybuse, a čekali, co se spustí. Rozpačitou náladu přerušil vysoký charismatický mladý muž proslovením úvahy o nicotě. Stačilo pár vět a gest a už divácký mini-dav hněl jako těsto: lidé přistoupili na nabídnutou sartreovskou hru o nicotě vůkol a začali na ni reagovat. Nicotou procházeli, brali ji do dlaní, vlastními těly stlačovali její objem



Go figure out yourself. Foto Jakub Hrab.

a pak ji zase zvětšovali. Češi nejsou bůhvíjak aktivní, a už vůbec ne interaktivní publikum, ale nekazí hru. Proto se mohl happening (to slovo zní tak archaicky, ale je žánrovým podtitulem uvedeným v programu) bez problémů rozvinout. Mezi hrou, spoluprací a poslušností může být ale nebezpečná souvislost...

Na scéně se postupně zjevovaly další postavy – malá ohnivá černoška (**Sadé Alleyne**), asijský akrobat s kulturistickou muskulaturou (**Kit King**), blondátá kráska asi odněkud z Pobaltí (Ruska **Maria Kolegova**), malý hbitý divoký *action man* (**Hugh Stainer**) a **Tim Bogaerts**, vlámský herec a mimo to skvělý tanečník, který mezi ostatními trochu dominoval. Další Jerry Killick?

Úkolem tanečníků bylo vést bloudící nevědomé skrze nejrůznější situace, vystavovat je rozmanitým úkolům a klást otázky. Někdy, rozděleno do skupinek, naslouchalo publikum jejich příběhům, někdy všichni pospolu sledovali jednu akci. Rozdělování a spojování lidí bylo jedním ze základních principů hry. Tanečníci často vytáhli někoho z davu, klidně tři čtyři diváky najednou, a v jejich těsné blízkosti předváděli divoké taneční kreace. Byly to tance zaklínací? Zastrášovací? Za odměnu? Integrační?

Jedním z vrcholů celého happeningu byla válka. Stačilo, aby se na balkoně zjevil někdo dostatečně sugestivní, trochu šílený, a přesvědčivě deklaroval absurdní premisy a všichni dole se stali vojskem povinným padnout za toho šílence za zábradlím. Když se dav zmateně přemísťoval prostorem na určené kóty, určitě někoho napadalo, jaký tady prožíváme nebezpečný nesmysl... naštěstí jenom „jako“. V kvalitě toho „jako“ může tkvít určitý problém celého projektu. Ocítáme se v éře imerzivního divadla, virtuální reality a podobných zážitkových intenzit a princip, který Vandekeybus zvolil, není objevený. Podobně například pracovala **Anouk van Dijk** v choreografii *Stau*, kterou Divadlo Archa uvedlo v rámci festivalu Tanec Praha v roce 2009. Intenzitu přenosu informace ať intelektuální, estetické či emocionální Vandekeybus zajistil v mnohých jevištních či filmových dílech daleko bravurněji.



Go figure out yourself. Foto Jakub Hrab.



Go figure out yourself. Foto Jakub Hrab.

Go Figure Out Yourself chápu jako Vandekeybusovu snahu stáhnout lidi k sobě na jeviště a nechat je prožít to, čím se trápí sám, nechat je prostoupit otázkami, jejichž odpovědi by mohly zvrátit nikoli imaginární, ale skutečnou katastrofu, která je podle autora hry na spadnutí. V *Go Figure Out Yourself* nejde o choreografii a tanec, nejde o umění, jakkoli jsou výkony všech tanečníků obdivuhodné a působivé. Důležité je to, co je za ním, intence a motivace, jejichž obsah se nás existenčně, a řečeno se Jean-Paul Sartrem existenciálně, týká.

Na konci hry se diváci ocitají zase v pěti skupinkách a v každé je k dispozici mikrofón. Diváci se mohou ujmout iniciativy a pozvednout hlas. Nikdo to sice neudělá, ale *message happeningu* je i tak dokonale předána. Stejně jako krize *leadershipu*, potřeba zodpovědnosti a odvahy každého z nás. Musíme na to, jak se zachránit, zkrátka přijít sami.

Psáno z české premiéry 10. května 2018, Divadlo Archa.

Go Figure Out Yourself

Režie, choreografie, scénografie: Wim Vandekeybus

Stanier, Kit King, Tim Bogaerts

Dramaturgie: Aida Gabriëls

Světelný design: Davy Deschepper, Wim Vandekeybus

Kostýmy: Isabelle Lhoas

Premiéra: 22. března 2018

Autor: Jana Návratová

25. května 2018

Volitant – Bezhlavé telo vo zvuku morzeovky



Voliant (Rita Góbi).

Divadelná Flora v Olomouci vo svojom bohatom programe ponúkla výrazné sólo maďarskej tanečnice **Rity Góbi** s názvom **Volitant**.

Góbi je performerka srbského pôvodu, ktorá žije a pracuje v Maďarsku, kde vedie aj svoju Góbi Dance Company. Jej tvorba je typická minimalizmom a extrémnymi podobami telesnosti. České publikum ju môže poznať zo spolupráce s Andreou Miltnerovou a Janom Komárkom v koprodukčnej inscenácii Kontrapunkt (*Counterpoint*), ktorú naštudovala v roku 2016.

Performancia *Volitant* je v programe charakterizovaná ako výbušná. Divák je však, paradoxne, svedkom obrovskej sebakontroly performerky, ktorá vyvoláva dojem robotického až mimozemského tvora. Prázdna scéna je definovaná iba svetlom a bielymi pásmi tvoriacimi trojuholník na podlahe, v ktorom sa performerka pohybuje, neprekračujúc jeho hranice. Tieto dva elementy sú inšpirované slnečným svetlom, čo počas dňa preniká oknom do tanečného štúdia a na podlahe vytvára dlhé pásy vymedzujúce určitý priestor. Protiklad svetla a tmy, čiernej a bielej



farby, je motív vo *Volitant* pomerne výrazný. Pracuje s ním aj **Pavla Beranová**, ktorej osvetlenie dáva postavu performerky oblečenú v čiernom do kontrastu s bielym pozadím alebo vytvára jej čistú siluetu či tieň.

Špecifickú atmosféru precízneho minimalizmu podčiarkuje hlavne hudba, autorské dielo **Dávida Szegóa**. Inšpirovaná morzeovkou, veľmi abstraktná, plná ťukania, pípania či dunenia vytvára dojem určitého mechanizmu alebo odcudzenia od ľudského sveta. Samotná Rita Góbi pracuje s pohybovým jazykom, ktorý do trojice elementov zvuk – svetlo – pohyb zapadá úplne dokonale. Jej tanec je sústredený a disciplinovaný. Používa pomalé, náročné a precízne vypracované pohyby, zobrazujúce telo ako živý mechanizmus, ako objekt v inštalácii priestoru. Výrazným motívom je malý, minimálny pohyb. Kmitanie prstu či žmurkanie oka sa postupne rozvíja do pohybov celého tela, aby sa po chvíli opäť vrátilo späť.

Performancia *Volitant* hľadá nové, nezvyklé podoby ľudského tela. Rita Góbi sa často stavia do polôh vytvárajúcich telo bez hlavy, telo, ktoré má na mieste hlavy ruky, telo odporujúce tradičnému usporiadaniu seba samého. Zobrazuje telo ako skulptúru, esenciu telesnosti. Mechaniku pohybov a materiálnosť tela zdôrazňuje aj sugestívna hudba.

Volitant nie je performancia o niečom. Nezobrazuje konkrétnu tému či príbeh. Predstavuje súhru tela, zvuku a svetla, aj špičkovú variáciu čistej telesnosti, sily a sebakontroly. Rita Góbi ponúka divákovi meditatívne, no zároveň energické predstavenie, ktorým spochybňuje hranice ľudského organizmu.

Písané z predstavenia 17. mája 2018, Divadlo K3 Olomouc

Volitant

Choreografie: Rita Góbi
Hudba: Dávid Szegő
Svetla: Pavla Beranová
Kostýmy: Judit Sinkovics
premiéra: 2017

Autor: Klára Hešková



*Voliant (Rita Gobi).
Foto Lukáš Horký.*

26. května 2018

XENOS – Tělo vždy mluví pravdu



Xenox (Akram Khan). Foto Jean Louis Fernandez.

Akrama Khana není třeba dlouze představovat. Tento umělec původem z Bangladéše, dnes žijící ve Velké Británii, staví ve svých choreografiích mimo jiné na tradičním indickém tanci *kathak*, jehož formy a symbolika prostupují většinou jeho děl. Jinak tomu není ani u jeho nejnovější produkce s názvem **XENOS**, na níž spolupracoval s **Ruth Little** a **Jordanem Tannahilem** a kterou 18. května 2018 hostil Festspielhaus v rakouském Sankt Pöltnu.

Toto dílo vytvořené ke stému výročí první světové války spojuje několik témat. Nejvýrazněji v něm rezonují hrůzné zážitky vojáků během válečného konfliktu, zároveň se dotýká krize humanity a boje jednotlivce proti soukolí dějin. Do inscenace je zakomponován i bájný příběh Prométhea, ve kterém se naplňuje Khanovo krédo „*Tělo vždy mluví pravdu*“. Tělo performerů se stává středem zájmu, postupně je zbavováno nánosů civilizovaného světa, je zranitelné a zároveň neuvěřitelně silné, animální, nádherné a zuby nehty se držící života.

Představením *XENOS* Akram Khan zároveň ohlásil své poslední účinkování v celovečerním sólovém kusu. Dal si proto nesmírně záležet jak na zpracování látky, tak na výběru spolupracovníků. A vrací se bez nadsázky zpátky ke kořenům jak po taneční stránce, více než kdy jindy inklinující k umění tance *kathak*, tak po stránce lidské a kulturní – hlavní postava je totiž prezentována jako koloniální voják/tanečník bojující v první světové válce za Británii.



Scénografii představení od německé designérky **Mirelly Weingarten** definuje několik výrazných prvků. V první řadě je to šikmá plocha, za níž všechno začíná i končí. Je symbolem hranice, zákopu i nedosažitelným vrcholem, skálou či zdí. Stejně důležitá jsou i různě dlouhá a různě propletená lana představující pouta nebo naopak záchranu. Khan je však dovede proměnit i v dráty ozvučující lidský hlas nebo v plášť zvláštního stvoření, které jako by vystupovalo z indické mytologie. Neméně důležitou součástí jsou také živly, znázorněné zeminou, kameny i s pomocí světla. Divák se při pohledu na ně nemůže vyhnout myšlenkám na válkou zničené, zaprášené budovy, špinavá těla, vyschlá ústa a prach mísící se s krví. Ostatních rekvizit je na jevišti skutečně poskrovnu – nejprve vidíme židli, houpačku, koberec, které jsou však přivázanými lany odtaženy po šikmině do neznáma. Tato scéna je výjimečně působivá, zvláště když se tanečník snaží zadržet předměty, které mizí v černé díře a jemu jsou tak odebrány všechny zachytné body. Později z hlásné trouby zní hlas otřeseného vojáka, ale vychází z ní také světlo pátrající po zbytcích života. Scénografii dokresluje působivý lighting design **Michaela Hullse**, který proměňuje a zhutňuje atmosféru (například praskající žárovky během výbuchu, pátrací světla).

Už před začátkem představení sedí na doruda nasvíceném jevišti dva hudebníci, zpěvák a bubeník. Tóny, které spolu vytvářejí, znějí meditačně a poklidně. Do jejich „zenového“ světa připomínajícího útulné odpočívadlo doslova vpadne Khan, jenž se nechá rozhýbat hudbou v klasických pohybech a pózách kathaku s tradičními rolníckovými pásky kolem kotníků. Tanec je přerušen náhlým zhasnutím světla a do nastalé tmy Khan rozsvěcí drobné světýlko jako symbol života (už zde nalézáme odkazy na prométheovský mýtus, v němž Titán natolik věřil v lidstvo,



Xenox (Akram Khan). Foto Jean Louis Fernandez.

kteřé stvořil, že byl ochoten pro jeho záchranu přestoupit Diovy zákony a ukrást životadárný oheň) a zaznívá znepokojující věta: „*This is not a war, this is the end of the world.*“ (*Toto není válka, ale konec světa.*) Poklidný svět se pak začne hroudit, lana odtahují veškeré předměty ze scény a Khanovy ozvučné kotníkové pásky se mění na svazující pouta. Následuje zápas člověka s tím, co ho vysoko přesahuje – Khan se pohybuje pod šikmou plochou, šplhá na ni po provazech, občas se pohybuje jen na její horní hraně a občas za ní mizí.

Na samém počátku si tanečník z hlíny pečlivě uhněte malou hroudu, k níž se neustále vrací jako k jediné jistotě a která na jevišti přibývá (opět si vzpomeneme na Prométhea, který stvořil člověka z hlíny a dešťové vody). Mění se také tanečníkův vzhled. Nejdříve jednoduchý a světlý tradiční indický mužský oděv (návrh kostýmní výtvarnice **Kimie Nakano**) se postupně špiní hlínou, trhá na cáry, aby se ho v závěrečné scéně znovuzrození Khan úplně zbavil a jeho tělo, zcela pokryté načervenalou zemí, se mohlo spojit s živly a povstat jako Fénix z popela (symbol nutného přerodu člověka, ale i současné konzumní společnosti).

Pohybový projev Akrama Khana je nesmírně silný, a přestože je na jevišti sám, dokáže zcela přitáhnout divákovu pozornost nejen v tanečních pasážích, kde se ukáže jeho výjimečná technika kathaku i současného tance, ale rovněž v pantomimických a hereckých momentech, kdy svým tělem převypráví příběh. Neuvěřitelná plasticita pohybu, přesnost, animalita, odvaha, přirozenost – to vše definuje Khanův pohybový projev.

XENOS by však nebyl tím, čím je, bez působivé hudby a zvuku, jejichž autorem je Khanův dvorní skladatel **Vincenzo Lamagna**. Ten kombinuje epickou, téměř filmovou hudbu s indickými lidovými motivy, industriálními zvuky, elektronikou a současnými hudebními vlivy. Jeho doprovod tvoří neoddělitelnou složku před-



Xenox (Akram Khan). Foto Jean Louis Fernandez.



Xenox (Akram Khan). Foto Jean Louis Fernandez.

stavení – sugestivní, silnou a ve spojení s pohybem opravdu dechberoucí. Mezi nejsilnější hudební momenty patří upravená Mozartova *Lacrimosa*. Tento odkaz na zádušní mši, kdy Khanovo už téměř nahé tělo prožívá katarzi, se opravdu silně vryje do paměti. Skladby jsou hrány živě pěticí hudebníků, kteří jsou na začátku Khanovými partnery, později stojí na plošině vysoko nad jevištěm a jejich hlasy se buď ozývají ze tmy, nebo díky nasvícení představují jakési hlasy shůry.

XENOS je Khanovým dalším mistrovským dílem. Představení graduje od poklidného začátku k epickému závěru, neustále diváky překvapuje novými nápady a vnímavějším z nich vhání do očí slzy. Khan ze sebe vydává všechno, vyvolává emoce, vzpomínky, asociace. A vy si uvědomíte si, jak silná může být výpověď lidského těla.

Psáno z představení konaného dne 17. května 2018, ve Festspielhaus St. Polten, Rakousko.

XENOS

Choreografie: Akram Khan

Dramaturgie a scénář: Ruth Little, Jordan Tannahill

Scénografie a design: Mirella Weingarten

Lighting design: Michael Hulls

Návrhy kostýmů: Kimie Nakano

Hudba: Vincenzo Lamagna

Hudebníci: B C Manjunath, Aditya Prakash, Nina Harries, Andrew Maddick, Tamar Osborn

Premiéra: 21. února 2018, Onassis Cultural Centre, Atény

Autor: Tereza Cigánková

26. května 2018

Tamara Karsavina: „Matka snila o tom, že se jednou stanu tanečnicí. Je to pro ženu krásná kariéra.“

26. května si připomínáme 40 let od úmrtí **Tamary Platonovny Karsaviny** (10. 3. 1885 Petrohrad – 26. 5. 1978 Buckinghamshire), význačné ruské primabaleriny Mariinského divadla a pozdější členky Ballets Russes Sergeje Ďagileva.

Začátky taneční kariéry

Tamara Karsavina se narodila do rodiny známého tanečníka, mima a baletního mistra petrohradského Carského baletu **Platona Konstantinoviče Karsavina** a jeho manželky **Anny Josifovny Karsaviny**. Její otec mimo jiné vyučoval na Carské (dnes Vaganovové) baletní akademii. Mezi jeho žáky patřil i **Michail Fokin**, pozdější taneční partner Tamary Karsaviny.

Karsavin zpočátku své dceři studium baletu nedovolil. Nakonec musela zasáhnout její matka a v zimě roku 1896 domluvila tehdy osmileté Tamaře první baletní lekce u bývalé tanečnice a rodinné přítelkyně **Very Zhukovy**. Karsavina později vzpomínala: „*Matka snila o tom, že se jednou stanu tanečnicí. Je to pro ženu krásná kariéra.*“

Když se o několik měsíců později otec o návštěvách tanečních lekcí dozvěděl, neprotestoval, ale rozhodl se trénovat dceru sám. Karsavina ho v pozdějších letech označovala za „*nejnáročnějšího učitele vůbec*“.

V roce 1894 přijali Karsavinu na Carskou baletní akademii v Petrohradě. Měla možnost učit se u nejslavnějších osobností té doby: **Paula Gerda**, **Enrica Cecchettiho**, **Christiana Johanssona**, **Nikolaje Legata** nebo **Eugenie Sokolovovy**. O výjimečnosti jejího talentu svědčí i to, že již v 15 letech měla možnost tančit pro cara Mikuláše II. a jeho sestřenici velkovévodkyni Marii Pavlovnu.

Počátkem roku 1902 Karsavina akademii absolvovala a v sedmnácti letech získala angažmá v Mariinském divadle, nejprve jako řadová členka souboru. Její hvězda však stoupala raketovou rychlostí a brzy se vypracovala až na nejvyšší pozici sólistky. V Mariinském divadle dostala příležitost ztvárnit řadu rolí pod vedením **Maria Petipy** – například titulní roli v *Giselle*, Odetu a Odilii v *Labutím jezeru*, Lisu v *Marné opatrnosti* nebo Medoru v *Korzárovi*.



Tamara Karsavina, 1905.



Zároveň cestovala po celé Evropě a hostovala na význačných scénách. V Mariinském divadle tančila takřka nepřetržitě až do náhlého odchodu z Ruska v roce 1918. V této době byla jednou z nejznámějších osobností v Rusku. Její portréty vycházely i na pohlednicích a fotografiích, které se prodávaly v divadle.

Osobní život

V roce 1904 se vzepřela naléhání své matky Anny Josifovny, aby se provdala za Michaila Fokina. Tato skutečnost údajně ovlivnila i jejich další pracovní vztahy. Později se vyjádřila, že „*Fokin s ní málokdy mluvil mimo baletní studio*“. V roce 1907 se provdala za důstojníka **Vasilije Vasiljeviče Mukhina**, jenž ji příležitostně doprovázel na cestách s Ďagilevovým souborem.

V roce 1913 se seznámila se svým druhým manželem, britským diplomatem **Henry Jamesem Bruce**m. V roce 1916 se jim narodil syn Nikita. Kdy a za jakých okolností se v červnu 1918 Karsavina provdala, není jasné. Informace a zdroje se velmi různí a jedná se spíše o dohady a spekulace. Karsavinin první manžel V. Mukhin sice s rozchodem souhlasil, ale ortodoxní pravoslavná církev rozvod nepovolovala. Jisté však je, že na britskou půdu vstoupila již jako madam Bruceová.

Hostování v Čechách

Karsavina hostovala v Praze třikrát. Na scéně Neues deutsches Theater uvedla 17. srpna 1908 v úpravě Achilla Viscussiho první premiéru baletu Louskáček mimo Rusko. O rok později vystoupila v Národním divadle v baletech Giselle a Egyptské noci. Zároveň se objevila i v domácí baletní pantomimě Oskara Nedbala Z pohádky do pohádky, v níž si zatančila postavu Berenice. Karsavina během tohoto hostování v Praze vystoupila celkem pětikrát, v rozmezí 24. dubna – 6. května 1909. V souvislosti s jejím hostováním dobový tisk psal: „*Tamara Platonovna Karsavina – vzácný a milý host Národního divadla – je z těch tanečnic umělkyně, při jejichž oceňování nelze mluvit pouze o neskonale grácii a lehkosti tance, nýbrž také, ba především o tom, co je hlavní a nezbytnou podstatou umění každého: Její tanec je umělecké krásno samo. Nevítězí tedy pouze uměním tanečním, dokonale jemným a půvabným, spíš opájejícím než oslňujícím, ale ještě víc duší a citem, které vkládá do svého tance.*“ (Týdeník Zlatá Praha. Ročník XXVI., 1909, č. 33, s. 394, 7. května 1909). Potřetí Prahu navštívila v prosinci roku 1927 s partnerem **Keithem Lesterem**.



Tamara Karsavina a Achille Viscusi.
Zdroj: ND.

Ballets Russes Sergeje Ďagileva

Tamara Karsavina byla Ďagilevem oslovena v roce 1909. Podstatnou část své taneční kariéry spojila právě s jeho souborem, jehož členkou zůstala až do roku 1922. Své nejznámější role ztvárnila v neoromantických baletech **Michaila Fokina** mezi lety 1909 až 1914. Jejími tanečními partnery byli **Václav Nižinskij**, Michail Fokin, **Leonid Mjasin**, později **Harold Turner** a **Laurent Novikoff**. Spolupracovala s nejvýznamnějšími umělci té doby, mezi něž patřili **Pablo Picasso**, **Henri Matisse**, **Alexander Benois** nebo básník **Peter Potěmkin**. Inspirovala Stravinského balet *Pták Ohnivák*, v němž tančila hlavní roli (1910). Svým temperamentem pro ni byla jako stvořená. Nižinskij zde překvapil svými neuvěřitelně lehkými skoky i přes nádherný těžký kostým. V souvislosti s tímto představením se hovoří o tom, že jeho partnerka Tamara Karsavina neunesla, že sklídl větší potlesk než ona, a ze vzteku mu jeho kostým po představení měla doslova rozervat.

Vyhlášení první světové války zastihlo Karsavinu v Berlíně. Její cesta zpět do Ruska vedla přes Berlín, Holandsko, Anglii a trvala bezmála měsíc. Během první světové války pobýval Ďagilevův soubor v zahraničí a musel se obejít bez Fokina a Karsaviny, kteří zůstali v Rusku. Po Velké říjnové revoluci v roce 1917, kdy se bolševici dostali k moci, se společenská a ekonomická situace začala rychle zhoršovat. V této době již Karsavina nedostávala od obdivovatelů po představení květiny a šperky, ale sáčky s moukou. Ve svém rozlehlém pětipokojovém bytě žila společně s dalšími úředně nastěhovanými rodinami.

Vzhledem k tomu, že James Bruce byl diplomat a navíc příslušník cizího státu, vznášela se nad Karsavinou neustálá hrozba zatčení. Z těchto důvodů se v roce 1918 rozhodla s Brucem, dítětem a dvěma kufry Rusko opustit. Společně uprchli do Paříže, kde se opět připojila k Ballets Russes. V roce 1919 ztvárnila společně s Mjasinem hlavní roli v baletu *Třírohý klobouk*, který měl premiéru v pařížském



Tamara Karsavina a Václav Nijinsky.



divadle Alhambra. O rok později tančila v dílech *Píseň slavíka*, *Ženské rozmary* a *Pulcinella*. Později s manželem odjeli do Londýna, kde se usadili natrvalo.

Taneční idol

V roce 1920 se Karsavina podílela na vzniku Královské taneční akademie v Londýně, kde v letech 1930–1955 zastávala pozici viceprezidentky a chvíli také vyučovala. Karsavina je rovněž považována za jednu ze spoluzaklatelek Královského baletu v Londýně.

Stejně tak jsou jí připisovány zásluhy na vzniku Camargo society v roce 1930. O rok později asistovala jako hlavní poradce **Ninette de Valois** při vzniku Vic-Wells (pozdější Sadlers Wells Ballet). V pozdějších letech Karsavina příležitostně pomáhala s nastudováním baletů *Giselle*, *Karneval* nebo *Pták Ohnivák*, v nichž sama tančila. Asistovala rovněž u baletu *Duch růže*, když ho tančili **Margot Fonteyna** a **Rudolf Nurejev**. Kromě dalších spolupracovala i s dnešním Skotským baletem. V roce 1959 spolupracovala se sirem **Frederickem Ashtonem** během inscenování *Marné opatrnosti* pro Královský balet v Londýně.

Do povědomí vešla i jako autorka několika knih o tanci a řady článků pro *Dancing Times*. V roce 1930 vydala svoji autobiografii *Theatre Street*, v níž se věnovala především svému dětství, létům v baletní akademii, divadle a posléze baletům Sergeje Ďagileva. V dalších letech napsala knihy *Ballet Technique* (1968) a *The Flow of Movement* (1974.)

Tamara Karsavina zemřela 26. května 1978 v Beaconsfieldu v Anglii ve věku nedožitých 93 let.

Stala se tanečním idolem své doby. Její krása, technická dokonalost a inteligence okouzly a inspirovaly choreografy, skladatele a designéry. Karsavina hovořila plynule francouzsky a anglicky a díky všestranné rodinné výchově byla v uměleckých kruzích uznávána nejen jako tanečnice. Kromě divadla a tance ovlivnila také módu, hudbu a umění po celé Evropě.

Zdroje:

HASKELL, Arnold L. *Tamara Karsavina*. London: British-Continental Press, 1931.

Karsavina, Tamara. *Theatre Street: the reminiscences of Tamara Karsavina*. London: Dance Books, 1981. Print. ISBN: 0903102471.

SALGADO, Susana. *The Teatro Solís: 150 years of opera, concert, and ballet in Montevideo*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, c2003. ISBN 0819565946.

SUÁREZ, José I. a Jack E. TOMLINS. *Mário De Andrade: The Creative Works*. Pensylvánie: Bucknell University Press, 2000. ISBN 978-1-61148-114-3.

BAŘINKA, Miloš. *Ďagilevův Ruský balet v Praze a v Brně* [online]. Brno, 2015 [cit. 2018-04-23]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Miloš Štědroň. Dostupné z: <<https://is.muni.cz/th/ave3r/>>.

Česká pozice - internetový magazín Lidových novin. ceskapozice.lidovky.cz/sveceni-jara-barvity-pribeh-jednoho-predstaveni-v-nemz-se-misi-svet-mody-a-umeni-gdl-/tema.aspx

New York Times. <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1916/01/16/104236080.pdf>

New York Times. <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1916/01/18/104663695.pdf>

Encyclopedie Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Tamara-Platonovna-Karsavina>

The Guardian. <https://www.theguardian.com/stage/2011/apr/07/rachel-cameron-obituary>

Autor: Ladislav Beneš

27. května 2018

Večer laureátů Ceny Jarmily Jeřábkové 2017

Určitě se sluší začít gratulací, protože večer 18. května 2018 se v Divadle Archa představily dvě choreografky – **Johana Pocková** a **Sadie Cansu Ergin** –, které v předchozím roce v klání o Cenu Jarmily Jeřábkové zvítězily. Obdiv jim patří i za to, že v květnovém večeru dokázaly ovládnout jeviště, když každá zatančila hned dvě vlastní sóla. Gratulace míří také k Festivalu Nové Evropy, k němuž se Cena Jarmily Jeřábkové váže, neboť se pod taktovkou Evy Blažíčkové konal jeho jubilejní patnáctý ročník.

V první polovině večera laureátky předvedly vítězné choreografie na výběr z hudby **Aleše Březiny**, kterou určila pravidla soutěže jako povinnou složku. Skladby tohoto současného autora byly samy o sobě velmi bohaté na emoční sdělení, v mnoha případech se jednalo o hudbu filmovou. Umělkyně bojovaly s nelehkým zadáním, jak smysluplně postavit zvuk do dialogu s tancem tak, aby spolu obě složky komunikovaly či se doplňovaly, a nevedly tak zápas o divákovu pozornost. Avšak přistihla jsem se, že při sledování díla Sadie Cansu Ergin ***Everlasting*** jsem pociťovala úlevu, když po zaznění první skladby autorka zařadila pohybovou pasáž na ticho, a byla jsem jaksi zklamána, když se pak ozvala další kompozice. Tím v žádném případě nekritizuji kvalitu hudby, ale právě naopak poukazuji na výzvu, s jakou se choreografky potýkaly. Je otázkou, zda se z Březinovy nabízené tvorby dala vybrat jiná díla, v nichž by kombinace množství pohybu a bohatosti hudby vyzněla o něco méně „přehlceně“.

Johana Pocková použila pro své dílo ***Vražda! Malá komiksová historie*** rovnou čtyři Březinovy skladby. Hned na začátku interpretka zaujala silným pohybově-herceckým projevem, když se s nadhledem vtělila do mužské postavy v saku. Tu vystřídal charakter s růží v klopě a v třetí části pak výtvarně působivá postava s pta-

Everlasting (Sadie Cansu Ergin). Foto Dragan Dragin.





čí hlavou. Moment, v němž bytost s velkým zobákem a lesklýma očima postupně sklesávala, ve mně svým procítěním zůstal jako jeden z nejsilnějších obrazů večera. Johana Pocková se předvedla jako velmi suverénní a nápaditá interpretka v hereckých i tanečních částech projevu. Vystávala mi však na mysli otázka, jak choreograficky zacházet s balancem a kompaktností mezi výrazným hereckým projevem a tanečními pasážemi, když do hry vstoupilo tolik tanečních prvků (flexibilní práce nohou, otočky, změna úrovní pohybu), že to někdy bylo na úkor ztvárnění charakteru představované postavy. Ocenila bych, kdyby do sebe byly tyto dvě polohy více integrovány, abych jako divák nikdy nepostřehla rozdělení mezi sledováním sdělení výrazu a taneční fráze.

Po první části představení následovaly premiéry zcela nových děl, vytvořených jako poslední krok k završení působení v soutěži. Obě choreografky v této tvorbě potvrdily, že styl a postupy použité v první části večera nebyly náhodné, a pokračovaly v obdobné linii svého uměleckého zájmu. I když konferenciérka oznámila, že dílo **Glimpses** vzniklo jako reakce na chování členů poroty, což u diváků vzbudilo pobavení, autorka Sadie Cansu Ergin i v této choreografii zůstala, stejně jako v předchozím díle, u výrazu trpícího člověka. Po minimalistickém začátku vleže s přísně rovnou paží se postupně vrátila k pohybovému stylu předchozí choreografie zvýrazňující vztah paží, přední části hrudníku a hlavy a vyjádření zranitelnosti akcentací hrdla při záklonu hlavy. Tentokrát výpověď obsahovala konkrétní gesta a na závěr byla interpretka symbolicky bita vlastní odosobněnou pěstí. I v tomto momentu se však pohyb nesl v lyrickém duchu bez extrémů, což se zdá být poloha, ve které se autorka cítí jistě. Johana Pocková v díle **Proč ne teď?** pobavila diváky pěveckým výstupem songu *I love you baby*, aniž by vydala jedinou hlásku. Následoval sled scén, které byly (stejně jako v předchozím díle) výtvarně distinktivní. Drátěná klec, do níž se tanečnice zavřela, se stala prostorem pro zvnitřněný pohyb, aby se po jejím opuštění roztančila v prostoru, přešla k laboru a v souladu s hudebním doprovodem obsahujícím zvuk padajících kapek se smočila v obsahu vody. Výstup opět zakončila herecky-pěveckou performancí. Snad právě v tento moment autorka naplňovala slova předdeslaná v anotaci: „Často žijeme ve stínu vlastního já. Je ale tak osvěžující utéct z něj alespoň na chvíli. Proč ne teď?“

*Vražda! Malá
komiksová historie
(Johanna Pocková).
Foto Dragan
Dragin.*





Proč ne teď? (Johana Pocková). Foto Dragan Dragin.

Jestli a kdy interpretka utíká od vlastního já, anebo mu naopak dovoluje se plně projevit, jsem v průběhu členitého díla jen nejasně tušila. Pozoruhodná umělkyně by si určitě mohla dovolit být ve svém sdělení ještě odvážnější a zvolené roviny vybrousit. Prozatím zůstalo přání vidět velmi silnou jevištní osobnost Johany Pockové v choreografii, kde si budu jistá, že se přesvědčivý výraz performerky občasně nerozmělní v proudu tanečních prvků, ale bude jimi naopak kompaktně komunikován, nenaplněno. O to víc se těším, až ji na jevišti uvidím znovu.

Psáno z představení 18. května 2018, malá scéna Divadla Archa.

Vražda! Malá komiksová historie

Choreografie a interpretace: Johana Pocková

Hudba: Aleš Březina (Fucking Weather, Suita, Buttoners, Lay, Up and Down)

Premiéra: listopad 2017

Everlasting

Choreografie a interpretace: Sadie Cansu Ergin

Hudba: Aleš Březina (Files of Secret Police, Zítřka se bude)

Premiéra: listopad 2017

Glimpses

Choreografie a interpretace: Sadie Cansu Ergin

Hudba: Alper Maral, Mehmet Can Özer

Premiéra: 18. května 2018

Proč ne teď?

Choreografie a interpretace: Johana Pocková

Hudba: Radovan Pock

Premiéra: 18. května 2018

Autor: Jana Bitterová



28. května 2018

Jarní gala 2018 American Ballet Theatre – Od Petipy k McGregorovi

Mluví-li se v evropském kontextu baletních souborů o divadelní sezóně, rozumí se samo sebou, že je řeč o časovém rozmezí zhruba od září do června následujícího kalendářního roku. Naproti tomu americké soubory fungují poněkud odlišně, jelikož svou práci dělí do výrazněji ohraničených, intenzivních několikátýdenních hracích bloků. Pro American Ballet Theatre (ABT), přední baletní uskupení Spojených států, je již několik let nejvýznamnějším obdobím tzv. jarní sezóna, která podle Newyorčanů začíná na konci května. A jste-li souborem s mezinárodní reputací, nadto sídlícím v jednom z nejatraktivnějších měst světového konzumu, není až s takovým podivem, že začátek dané sezóny otevřete velkolepým gala večerem a sociální sítě následně necháte zaplavit fotografiemi hvězd divadelního, filmového i módního světa, které poctily Metropolitní operu svou návštěvou. Ostatně převážné procento amerických baletních souborů je přímo závislé na penězích sponzorů a mecenášů, rozpočet se neptá, a dostane-li jednou ročně ABT či New York City Ballet místo na křídovém papíře předních stran společenských magazínů, je to jediné dobře (jakkoli se z nich spíše dozvíte, kdo z pozvaných dostatečně umně zkomboval boty s kabelkou). Nepředstavujte si ale, že jsou tato gala představení jen vyprázdněným, naleštěným pozlátkem pro jedince, kteří do divadla zavítají jednou za uherský rok zlákáni prestiží, indikovanou cenou nejlepších vstupenek. Baletní soubor, jakkoli mohou být jeho intence v takovýchto případech velice komerční, je stále uměleckým tělesem a na toto poslání minimálně ABT nerezignuje. V letošním roce si pro diváky připravil trojici stylově naprosto rozdílných děl, z toho dvě ve světové premiéře, jedno dokonce uvedl pouze a jedinečně v ten daný večer.



Harlequinade (Isabella Boylston and James Whiteside). Foto Marty Sohl.

Residenčním choreografem americké první scény je již několik let **Alexej Ratmanskij**, jenž se kromě čistě autorské tvorby věnuje i uvádění historických, na dobových zápisech ve Stěpanovově taneční notaci založených rekonstrukcí petipovského repertoáru. Letos padla jeho volba na **Harlequinade**, balet **Maria Petipy** ze samého počátku 20. století (premiéra 23. 2. 1900 pod francouzským názvem *Les millions d'Arlequin*), který ve své ucelené podobě zmizel z jeviště v průběhu 20. let (na soutěžích, či gala představeních je dnes možné vidět jen *pas de deux*, patrně v redakci Fjodora Lopuchova, případně verzi George Balanchina). V rámci slavnostního večera byly jako návnada pro nadcházející premiéru uvedeny dvě části, závěrečné *ballabile* 1. jednání, z dramaturgického hlediska poněkud nadbytečné, a scéna z 2. dějství *Hon na skřivany* s velkým duetem pro Harlekýna (**James Whiteside**), Kolombínu (vynikající **Isabella Boylston** s ocelově pevnými výdržemi) a dámský sbor.

Ratmanského práce s historickým materiálem je jako obvykle velmi pečlivá, zohledňující nároky dobové estetiky a jevištní praxe. Allegrové pasáže jsou opravdu bryskní, jejich tempo nepolevující, plné drobných kroků a prvků *batteries* v místech, kde je divák odkojený tradicionalistickým odkazem klasického baletu nečeká. Spolu s nesmírně ženskými kostýmy, které se **Robertu Perdziolovi** podařilo vybalancovat přesně na hranici, kde jsou historizující, ale ne zastaralé či trapné, petipovsky dekorativními a hravými sbory a opravdu dotaženou taneční technikou (jejíž některé požadavky musí být pro tanečníky odchované zejména tzv. balanchinovskou technikou úkolem téměř protichůdným) je výsledkem rozkošně malebný, svěží obraz. Uvědomíme-li si, že se díváme na rekonstrukci přes sto let starého díla, je jeho živost až paradoxní. Otázkou je, zda navozená roztomilá atmosféra vydrží Ratmanskému během celého baletu a bude dostatečnou protiváhou námětu, tíhnoucímu k prostoduchosti.

Praedicere choreografky **Michelle Dorrance** bylo oním dílem s přívlastkem po-prvé a současně naposledy. Dorrance pochází ze stepařského prostředí a rytmič-



Praedicere. Foto Marty Sohl.



AfteRite (Alessandra Ferri, Herman Cornejo). Foto Marty Sohl.

nost, energii a zejména určité principy tohoto tanečního stylu se ve své první práci pokusila skloubit s klasicky školenými tanečníky. Využila a podpořila zvuk klapajících špiček tanečnic nejen zdůrazněnými údery o podlahu, ale rovněž v zadní třetině jeviště rozvinutým pásem dřevěné podlahy, který jednak dělil prostor, a jednak sloužil coby místo efektních, dlouhých skluzů na špičkách či patách. Jakkoli sama autorka není klasickou tanečnicí, pohybový slovník měl v základu blíže právě k tomuto tanečnímu vyjádření. K virtuoze tradičního stepařského stylu se nejvíce přiblížila část se sólistou (**Craig Salstein**), jehož doprovázeli rytmickým vytleskáváním (na způsob tzv. clapping music minimalisty Steva Reicha) jeho kolegyně a kolegové.

Událostí večera ovšem měla být poslední z uvedených choreografií. Světová premiéra **AfteRite**, nového zpracování ikonického *Svěcení jara* očima **Wayna McGregora**. Ten měl své *Svěcení* poprvé uvést již v roce 2013 ve Velkém divadle v Moskvě, nicméně dramatické události útoku na tehdejšího uměleckého šéfa souboru Sergeje Filina zapříčinily, že ke spolupráci nikdy nedošlo. Tentokrát tedy dostal druhou možnost, jen na opačné straně světa.

McGregorovo pohybové tvarosloví, plasticita, dynamika, energičnost a jistá syrovost mají všechny předpoklady k úspěšnému naplnění Stravinského hudby. Jeho intelekt, osobité vidění světa, umění i možností lidského těla pak zaručují novou perspektivu, jíž chce na dílo nahlížet. Ostatně už název *AfteRite* (tedy řekněme *PoSvěcení*) naznačuje, že bychom neměli čekat žádné tradice. A důkazem budiž i velký skleník plný zeleně dominující levé části jeviště.

Nesmírně silnou stránkou baletu je krystalicky čistý a svou jednoduchostí dokonale výmluvný výtvarný design **Vicki Mortimer** a s genialitou hraničící svícení **Lucy Carter**, které se v některých momentech stává samostatným aktérem dění nesusoucím emoci. Už na první pohled tak McGregor přináší do *Svěcení jara* estetiku křehkosti a do jisté míry abstrakci. Nenechává se zajmout tématem rituálu, nezajímá ho primární animálnost a pudovost, s níž pracuje velké množství tvůrců. A po úvodním mužském duetu, který nehnutě a jakoby nezúčastněně sleduje v rohu stojící dívka (**Misty Copeland**), se zdá, že to může fungovat. V komorních, jen dvanáctičlenných, sborových pasážích posiluje McGregor individualitu jednotlivých tančících a s milimetrovou přesností zvládá reagovat na změny v rytmu či na objevující se nové melodické hlasy. Roztříštěnost scházející se jen v určitých momentech pak o to víc posiluje náhlé unisono, které dopadá na diváka s nesmlouvavým účinkem, podobně jako kombinace expanzivní exprese s jemnou pohybovou drobnokresbou. Jenže pak se v dobře rozehrané partii něco pokazí. Emocionálně i dramaticky naplněné momenty se čím dál častěji střídají s bezradně plytkými, otrocky metaforickými či naopak zbytečně doslovnými. Mimořádně muzikální části zapadají vedle těch, kdy hudba nekompromisně přebíjí dění na jevišti způsobem, že nemůže jít o záměr. Rozkolísanost scén narušuje jejich vzájemnou kontinuitu,



AfteRite (Misty Copeland). Foto Andrea Mohin.

choreografie ztrácí tah na branku a závěr, který by pohříchu měl vyvolat nějakou až fyzicky hmatatelnou emoci, se utápí v rozpačitosti a je zcela lhostejno, že původně vybraná oběť (**Alessandra Ferri**) přežívá, zatímco její předpokládaný kat (**Herman Cornejo**) padá k zemi.

Osobně se nemohu zbavit pocitu frustrace z promarněného potenciálu a lítosti, jelikož povedené momenty, a není jich málo, jsou zářivými ukázkami toho, jak vynikající by výsledek mohl být. Jen kdyby se McGregor včas rozhodl, co chce říct a jak, a uvědomil si, že zřejmě nemůže sdělit úplně všechno najednou.

Psáno z představení 21. května 2018, Metropolitan Opera House, New York.

Harlequinade – část z 1. a 2. jednání

Choreografie: Marius Petipa

Rekonstrukce a dodatečná choreografie: Alexej Ratmanskij

Asistentka choreografa: Taťána Ratmanskij

Hudba: Riccardo Drigo

Scéna a kostýmy: Robert Perdziola dle Oresta Allegriho a Ivana Vsjevoložského

Světla: Brad Fields

Dirigent: David La Marche

Premiéra celého baletu proběhne 4. června 2018

Praedicere

Choreografie: Michelle Dorrance

Hudba: Dawn of Midi

Světla: Brad Fields

Premiéra 21. května 2018

AfteRite

Choreografie: Wayne McGregor

Hudba: Igor Stravinskij

Scéna a kostýmy: Vicki Mortimer

Světla: Lucy Carter

Video design: Ravi Deepres

Premiéra: 21. května 2018

Autor: Zuzana Rafajová

29. května 2018

Juno a Avos – Baletní zpracování slavné rockové opery



Juno a Avos (baletní soubor SDO). Foto Tomáš Ruta.

Díky novému představení **Juno a Avos** se baletnímu souboru Slezského divadla v Opavě naskytla možnost ukázat své přednosti. Choreografie se ujal **Jiří Pokorný**, současný šéf baletu Divadla Josefa Kajetána Tyla v Plzni, který vytvořil taneční ztvárnění stejnojmenné „rockové opery“ z pera ruského skladatele **Alexeje Rybnikova** a spisovatele **Andreje Vozněsenského**. Tato opera, vytvořená již v sedmdesátých letech minulého století, však byla kvůli kontroverznímu tématu a příliš experimentální hudbě poprvé uvedena v moskevském Divadle leninského Komsomolu až v roce 1981. Od té doby se s úspěchem hrála v mnoha zemích světa, mimo jiné i v bývalém Československu.

Juno a Avos je inspirován příběhem ruského barona Rezanova – reálné historické postavy –, který v 19. století podnikl námořní výpravu do Ameriky. Když pobýval v Kalifornii, zamiloval se do mladičké Conchity, dcery španělského místodržícího, ale jejich lásce nepřálo štěstí – Rezanov byl nakonec z Kalifornie vyhoštěn a zemřel při zpáteční plavbě. Conchita na svého milence léta čekala, nakonec však vstoupila do kláštera, kde žila až do své smrti. Dojemný milostný motiv spolu s okolnostmi



Juno a Avos (Tomáš Hoš, Lucie Zapletalová). Foto Tomáš Ruta.

setkávání dvou mocností světa je jistě lákavý, o vytvoření ryze taneční verze tohoto libreta se však dosud nikdo nepokusil a před premiérou vyvstala otázka, jak se s takovou výzvou tvůrčí tým a opavský baletní soubor popere.

Výsledkem je spíše temná choreografie s mystickými momenty, dramaturgicky ucelenou linkou a potřebným spádem. Představení dodává na síle neotřelá Rybníkovova hudba, která zní ze záznamu původního operního provedení včetně zpívaných pasáží. Rybníkov mísí různé styly, od klasické opery, přes ruskou lidovou a religiózní hudbu, až po populární hudební prvky své současnosti (zaznívají zvuky elektroniky a syntetizátorů typické pro 70. léta). Slyšet je i mluvené slovo v ruštině či španělštině. Spojení modlitby, atmosféry starých ruských filmů a historického příběhu, kombinace modernity a bohaté ruské tradice dodávají inscenaci zajímavý nádech. Stejnou diverzitu můžeme nalézt i v choreografii. Jiří Pokorný má osobitý rukopis, kombinující kroky a gesta ruského lidového tance (připomínající chorovody či pravoslavné žehnání), neoklasického tance, jazzu i současného tance. V kontextu soudobé tvorby není tato choreografie příliš inovativní, cítíme z ní vliv 80. let i inspiraci Kyliánem. Přesto nepostrádá originální, překvapivé pasáže, které opavským tanečníkům sedí.

Pro nepočetný baletní ansámbl Pokorný vytvořil rafinované sborové scény, v nichž si pohrál s prostorovým řešením, a dosáhl vizuálně zajímavého efektu i s menším počtem tanečníků (jako kupříkladu v úvodní scéně truchlení za Rezanovovu zemřelou ženu, tanec námořníků nebo vstupy španělských tanečnic). Celkově převažují dramatická gesta, pantomimické pasáže, ostré a přesné taneční i civilní pohyby, což se děje občas na úkor velkých skoků, piruet či zvedaček.



Juno a Avos (baletní soubor SDO). Foto Tomáš Ruta.

Představení stojí na výkonu **Tomáše Hoše**, který tančí hlavní roli Rezanova a objevuje se v centru dění téměř ve všech scénách. Hoš se soustředil na dramatické ztvárnění postavy odhodlaného i vášnivého mořeplavce. Kromě romantických setkání s Conchitou ale jeho role mnoho dalších hereckých poloh nenabízí. Pohybovou složku technicky zvládl bez větších problémů a bylo znát, že šel do výkonu naplno. Krásným estetickým dojmem působily výkony **Lucie Zapletalové** (Rezanovova žena Anna a její duch) a **Karolíny Walachové** (Conchita). Ačkoli se jejich role nedají příliš srovnávat, stále tyto tanečnice něco spojuje – subtilnost a křehkost, nádherné linie, jevištní elegance a velmi dobrá technika (Conchita je hned po Rezanovovi druhou nejdůležitější postavou a Anna se zjeví jen v prvním jednání v krátkém *pas de deux*). Karolína Walachová se snažila svoji úlohu rozvinout i po herecké stránce a doplňovat svého tanečního partnera ve společných duetech, což se jí velmi dařilo. Fokus a přesnost ukázal i baletní sbor, zejména jeho ženská část. Ostatní role (Federico **Michala Klapetka** nebo Místodržící **Martina Tomsy**) byly spíše charakterního rázu a především podporovaly protagonisty příběhu a jejich výstupy posouvaly děj.

K celkovému dojmu z inscenace bezpochyby přispěly kostýmy a scénografie **Dany Hávové**. Její styl je elegantní, decentní, jednoduchý a zároveň promyšlený. Kostýmní design se opírá o tradiční ruské a španělské oděvy, ve scéně s námořníky vsází na současný vzhled (krátká trička tanečnic, úzké dřínové kalhoty). V některých momentech se kostýmy zásadně podílejí na výsledné atmosféře. V úvodní scéně smutečního obřadu je ženský sbor oblečen do splývavých dlouhých šedých šatů a kolem hlavy má ovázané černé šátky – obraz jako by vystoupil ze starých ruských bájí; v závěrečném obraze z kláštera se zase Hávová inspirovala strohými hábity jeptišek.

Scénografie se během večera téměř neproměnila. Scénu tvořila otočná zrcadla po stranách a dvojité schodiště v zadním plánu jeviště, které vedlo k vyvýšené plošině. Ta byla často ústředním dějištěm akcí a její funkce se postupně měnila. Jednoduché kulisy doplňovaly rekvizity, které symbolicky znázorňovaly zásadní okamžiky baletu. Maketa lodi, kterou táhl malý chlapeček-tanečník, znázorňovala Rezanovovy plavby, zapálené svíce připomínaly světlo naděje i nábožnou náladu. Conchita na závěr také zapálí svíci, aby se spojila aspoň s duší Rezanova a mohli společně odejít z tohoto světa.

Balet *Juno a Avos* splnil v opavském souboru to, co si jeho autoři vytyčili. Toto představení semklo soubor a zdůraznilo kvality tanečníků. Zároveň dává baletnímu sboru možnost tančit kvalitní choreografii. Příběhem a zpracováním zaujme širší škálu diváků a nejenom baletní znalce. Přitom plně využívá technických možností opavské hlavní scény. Odborník může sice namítnout, že se soubor choreograficky i esteticky vrátil s tímto titulem o pár či dokonce desítek let do minulosti, ale to neznamená, že by byl *Juno a Avos* méně atraktivní. Navíc se toto představení ne-snaží prvoplánově zalíbit a naopak v mnoha ohledech zůstává velmi originální.

Psáno z premiéry 20. května 2018 ve Slezském divadle Opava.

Juno a Avos

Choreografie a režie: Jiří Pokorný

Scéna a kostýmy: Dana Hárová

Hudba a texty: Alexej Rybníkov

Premiéra: 20. května 2018

Autor: Tereza Cigánková

31. května 2018

Festival Dance Brno 100 #1 – Precizní polští tanečníci

Až do poloviny června probíhá v Brně jedinečná evropská taneční událost **Festival Dance Brno 100**, která je součástí oslav 100. výročí vzniku českého státu. Brněnské Národní divadlo pozvalo taneční soubory nástupnických republik habsburské monarchie, aby prezentovaly svou současnou tvorbu. Jako první ze zahraničních ansámbľů se představil Polský národní balet Varšava ve večeru složeném ze tří choreografií vybraných z jeho bohatého repertoáru – s neoromantickou **Chopinianou Michaila Fokina** a dvěma současnými choreografiemi od uměleckého ředitele souboru **Krzysztofa Pastora Moving Rooms** a **Bolero**.

Melancholická nostalgie

V poetické *Chopinianě* složil Michail Fokin poctu bílému baletu z období romantismu. Oživil v ní obraz dobové tanečnice Taglioni a jeviště zaplnil vílami s nadýchanými sukněmi, křidélky a věnečky na hlavách. Premiéra se konala v Petrohradě v roce 1908. V podání souboru Les Ballets Russes jí pod názvem *Les Sylphides* o rok později tleskala celá Paříž. Co je na tomto již více než stoletém titulu zajímavého? Pojednává o mládí okouzleném krásou, hrou a sněním. Strídají se v něm sborové scény s variacemi a *pas de deux*. Ukrývá v sobě mnoho záludností i pro současné interprety. Balet je vytvořen pro tři sólistky, sbor a jednoho tanečníka. Toho obklopují tančící zjevení, která se snaží uchopit, ale ona mu stále unikají. Tanečnice by měly navodit dojem křehkosti a při bězích na špičkách se sotva dotýkat země.



Chopiniana (Polský národní balet). Foto Ewa Krasucka.



Moving rooms (Polský národní balet). Foto Ewa Krasucka.

Musí mít výraznou *balance* a schopnost v dané póze doslova „zmrznout“. Svými vzdušnými skoky by měly vytvářet dojem letu, v jiném okamžiku se naopak zastavit až v koketní póze, jako by jemně naslouchaly. Lze konstatovat, že se to tanečnicím Polského národního baletu podařilo.

Celý sbor dotáhl svou interpretaci na výbornou, s technickou čistotou a elegancí, se smyslem pro styl. Štíhlý Básník v podání **Maksima Woitiuly** vynikal skočnou technikou s neslyšnými dopady a okouzleným výrazem. Absolutní dokonalosti dosáhla i první sólistka **Yuka Ebihara** plná oduševnělosti a dechu paží. Chopinova klavírní hudba v Glazunovově úpravě tentokrát zazněla živě a přidala tak citlivost a vibraci mezi tanečníky a klavíristou. Impresionistický závan starých časů.

Hra těl a dynamického osvětlení

Moving Rooms vytvořil polský choreograf Krzysztof Pastor původně pro Holandský národní balet v Amsterdamu v roce 2008. Když balet inscenoval v Polsku, rozhodl se zachovat jeho původní název. Těmi „moving rooms“, jak sám choreograf uvádí, „jsou myšleny proměnlivé prostory“. Pastorův balet tak promlouvá o emocích, které jsou generovány v prostoru, nebo naopak v jeho nedostatku. Naprosto zásadním a dynamizujícím prvkem inscenace se stává světelný design, který vytváří na jevišti velké množství geometrických změn. Tanečníci se překvapivě objevují ve vymezených světelných plochách a také z nich nenápadně vyskakují. Choreografie na hudbu **Alfreda Schnittkeho** a **Henryka Mikolaje Góreckého** přesně reaguje na ostré disonantní detaily. Je proměnlivá, demonstrující fyzickou sílu a eleganci. Dynamické momenty se rychlostí blesku střídají se senzitivním, intimnějším duetem. Virtuózní sbor, který místy působí až příliš technicky, prokládají impresivní sóla. Pastorův pohybový slovník se vyznačuje pestrostí, pohyby jsou ostré, geometrické, ale i vláčné a plastické, s důrazem na čistotu a srozumitelnost linií. Naprosto rovnocenným partnerem choreografovi je výtvarné řešení. Kromě již zmíněného světelného designu z dílny **Berta Dalhuysena** myšlenku díla podtrhují jednoduché černé či „nahé“ kostýmy **Olivera Hallera**, které dávají vyniknout křivkám lidských těl.

Bolero trochu jinak

V baletní literatuře by se snad nenašlo zpracovávanější dílo než právě Ravelovo *Bolero*. Tento balet se svou emocionální, vášnivou a erotickou povahou zastá-



Bolero (Polský národní balet). Foto Ewa Krasucka.

vá v dějinách hudby a tance zvláštní postavení. Ravel uplatnil v *Bolero* obrovské instrumentální mistrovství i životní zkušenosti velkého impresionisty. Skladba je důsledně monotematická. Jediné téma prochází beze změny postupně různými nástroji a později i jejich skupinami. Síla zvuku a výrazové napětí tak narůstá. Skladba byla původně určena k baletnímu zpracování a autor ji věnoval tanečnici Idě Rubinstein, která při premiéře v roce 1928 tančila sólo v choreografii Bronislavy Nižinské. Neméně slavná je i Bějartova verze, kterou uvedl se svým souborem Ballet du XXe Siècle, odehrávající se kolem velkého stolu se sólistou a postupně se přidávajícími tanečníky. Krzysztof Pastor říká: „*Nechtěl jsem opakovat předchozí verze. Vycházel jsem z Ravelovy hudby. Ten si představoval, že se balet odehrává na náměstí před továrnou. Byl inspirován stroji a jejich motorickými dovednostmi.*”

Leitmotivem Pastorova *Bolera* je interakce mezi muži a ženami, která je zpočátku chladná, avšak nabývá na intenzitě, až nakonec vyvrcholí emocionálním finále. Zatímco většina choreografů, kteří *Bolero* zpracovávali, znázorňovala stupňující se dramatickosti přidáváním počtu tanečníků a rostoucí dynamikou pohybu, Pastor to cítí trochu jinak. Scéna symbolizující španělské slunce je rozjasněna ostrou žlutou barvou podlahy i zadního horizontu. Celou ji zaplňuje tančící sbor v cihlových a fialových kostýmech. Z něj se postupně vyděluje tanečník a tanečnice v červeném a navazují spolu kontakt. Sbor, který jako by si jich zpočátku vůbec nevšímal, následně přejímá jejich vzrůstající emoce. Na závěr se se sólovým párem ztotožní, ale konečná tečka patří pouze spojení hlavních protagonistů. S přibývajícím napětím se scéna zbarvuje do oranžova, barvy jsou až agresivní.



Bolero (Polský národní balet). Foto Ewa Krasucka.

Pastorovo *Bolero* je primárně baletem pro ústřední pár, který skvěle ztvárnili Yuka Ebihara a **Dawid Trzensimiech**. Balerína, která byla na počátku večera éterickou vílou, se nyní projevila jako démonická dračice.

Polský večer přinesl vskutku pestrrou skladbu děl. Hlavní devízou souboru je dokonalost a přesnost provedení, jako by tanečníci varšavského baletu vyšli z jedné „líhně“.

Psáno z představení 26. května 2018, Brno Výstaviště, pavilon F.

Chopiniana

Choreografie: Michail Fokin
Hudba: Fryderyk Chopin / Alexandr Glazunov
Inscenace: Alexej Fadeychev
Scéna: Andrzej Kreutz Majewski
Kostýmy: Tijana Jovanovićová /dle tradice/
Světelný design: Stanislaw Zieba
Premiéra: 25. listopadu 2016

Moving Rooms

Choreografie: Krzysztof Pastor
Hudba: Alfred Schnittke, Henryk Mikolaj Górecki
Kostýmy: Oliver Haller
Světelný design: Bert Dalhuysen
Premiéra: 29. března 2014

Bolero

Choreografie: Krzysztof Pastor
Hudba: Maurice Ravel
Scéna a kostýmy: Tatyana van Walsum
Světelný design: Bert Dalhuysen
Premiéra: 25. listopadu 2016

Autor: Ivana Kloubková

31. května 2018

Obrys – Vymaluj si sám

Brněnský noční rozjezd MHD kupodivu nesmrđěl, nehlučel a nerušil v přemítání nad právě viděným. Zřejmě jej z velké části zaplnili kultivovaní návštěvníci Divadelního světa, kteří mířili před sobotní půlnocí z Reduty domů a stejně jako já tiše rozjímali nad novým dílem **Jiřího Bartovance**. Hledala jsem slova, jak popsat dění, kvalitu, obsah i formu – to vše si totiž pohrávalo s vlastními hranicemi a přitom se spirálovitě nořilo do sebe. Omámena obrazy, které se mi vrývaly do paměti, i snahou odlišit je od představ, jež se během sledování odehrávaly pouze v mé hlavě, vracelo se mi stále jasněji jedno jediné slovo vystihující dokonale celou inscenaci – **Obrys**.

Asi nikdy nezapomenu na bílou linii zad, která nás vítala při vstupu do sálu. Nahá dívka seděla zády k hledišti na černém podstavci. Tento až geniálně jednoduchý prvek byl možná nejostřejším momentem celého představení. Její silueta zanechala i po zhasnutí reflektorů pocit křehkosti, který tanečnice vzápětí rozbila svým až ohlušujícím *entrée* a apelující nahotou. Svou bezmoc však přišlo vypovědět více postav, postupně zaplňovaly prostor svébytnými a zřejmě nikdy nedokončenými pohybovými monology. Jejich projev byl urputný, a přesto postrádal energii, která by přesáhla až do hlediště. Jakoby zakleti v limitech vlastního těla, hledali interpreti místo a smysl svého bytí na scéně. Ač genderově vyrovnáni, scéně vévodily ženy. O svá práva se praly houževnatěji a tělesněji než muži. Ti někdy jako by nevládli vlastnímu tělu, jejich výraz vyjadřoval touhy, které se jejich pohybu nedařilo naplnit.

Ale zrak publika se také neměl uspokojit pouhým pohledem před sebe. Řadou zadních reflektorů byl vyburcován k tomu, aby zpola oslepen musel zachytávat jen siluety tančících postav. Mozek tak spíše odtušil, nebo si měl domyslet vztahy a emoce skryté za geometrií tmavých postav. Masáž senzorů se stupňovala až k maximu, kdy tanec zanechával na pozadí zornic jen fotografické otisky. Hudba



Obrys. Foto Michal Hór Horáček.



Obrys. Foto Michal Hór Horáček.

mnoho nepřidala a buď se soustředila na hlučnost a probuzení mžourajících diváků, nebo trochu monotónní a tklivou zádumčivost. I ona hledala sama sebe, aby se nakonec, stejně jako proudy světla, stáhla do pozadí.

Performeri se ale nevzdávali. Jako obživlé loutky/hračky/sochy/mrtvoly lapali po kontaktu s jinými, po pozornosti a prostoru, po nedosažených možnostech, křídlech z papíru... Po Svobodě, kterou ne a ne nalézt a uchopit. Tvořili bezpočet obrazů, sousoší a nedopovězených příběhů. To vše však zůstalo jaksi prázdné, nevybarvené jako dětská omalovánka. Ponecháno k dopovězení a dosazení vlastního výkladu a nutkání. Tanečníci poskytli přítomným *Obrys* svých snů, ale nic víc. Bez aktivního vkladu divákovy fantazie bylo dílo pouhou črtou.

Psáno z premiéry 26. května 2018, Divadlo Reduta, Brno.

Obrys

Režie a choreografie: Jiří Bartovanec

Text: Martin Hodoň, Jan Razima

Obsazení a autorská spolupráce: Hana Tomáš Briešťanská, Dalibor Buš, Tereza Groszmannová, Tereza Marečková, Aneta Nesvadbová, Pavol Seriš, Martin Sláma, Jakub Šafránek

Dramaturgie: Martin Hodoň

Světelný design: Michal Hór Horáček

Scénografie: Michal Hór Horáček, Jiří Bartovanec

Hudba: Mojmír Měchura, Tereza Marečková (housle, skladba)

Kostým: Andy Mužíková

Premiéra: 26. května 2018

Autor: Lucie Hayashi

Partneři projektu



Státní fond kultury ČR



MINISTERSTVO
KULTURY

Bohemia Balet



Taneční aktuality.cz

Měsíčník TA – květen 2018

Foto na obálce: David Konečný / VIP (Radim Vizváry)

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.