

ANALÝZY DIEL TANEČNEJ SEZÓNY 2022/2023

Vypracovala Platforma pre súčasný tanec, o. z.

Koordinátorka projektu: Barbora Chomová Uríková

Manažment návštev predstavení a kalendára: Silvia Bakočková

Tvorba analýz: Eva Gajdošová, Michaela Hučko Pašteková, Marek Godovič, Adam Nagy

Odborná redakcia textov: Katarína Kövesdi Cvečková

Jazyková korektúra textov: Anna Zajacová

Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.

EVA PRIEČKOVÁ, KATARÍNA POLIAČIKOVÁ:
HOLDING RIVER / DRŽAŤ RIEKU

Autorka analýzy: Michaela Hučko Pašteková

Čo znamená *držať riek*u? Vieme si predstaviť, že usmerňujeme či skúšame *zadržať* jej prúd. Ale naozaj držať ju nedokážeme. A uvedomili si to aj tanečná umelkyňa Eva Priečková a vizuálna umelkyňa Katarína Poliačiková. „Dá sa však zakúšať, počúvať, prežívať telom,“ hovoria. Niekoľko mesiacov sa spoznávali a rozprávali s najväčším slovenským veľtokom – Dunajom. Výsledok ich hrania sa na rieku a hrania sa s riekou predstavili v jeden novembrový slnečný víkend prostredníctvom site-specific performancie.

Pre Priečkovú a Poliačikovú je to už tretia spolupráca. Ich spoločné uvažovanie o vode začalo v roku 2020 projektom *Learning Water, Salty Eyes*, v ktorom sa zaoberali aj tým, ako si voda, ktorá nás opúšťa, pamätá naše telá. Tentokrát po prvý raz vykročili priamo do prírody, vstúpili do neutíchajúceho prúdu rieky. Zatiaľ čo ich prvé dva spoločné projekty boli vystavané najmä okolo textu (v roku 2021 to bola performancia *Barefoot Brunch*), na brehu Dunaja sa venovali viac prehľbovaniu pohybového poznania. Napriek tomu, že obe žijú v Bratislave dlhšie, tento rok sa v ňom kúpali prvýkrát v živote: „Do Dunaja nechod', veď ťa odplaví,“ povie Priečková počas performancie. Mnohé a mnohí sme počas detstva počúvali, že v Dunaji sa plávať nedá. Je načase vyskúšať veci, ktoré sme nikdy nerobili.

Performancia v trvaní asi 35 minút začína na brehu spoločným rozhovorom umelkýň. Obe majú oblečené neoprény, Poliačiková kľačí a Priečková čupí pár metrov od nej. Pozerajú sa a prehovárajú k sebe, niekedy priamo k divákovi, občas pohľadom zablúdia k rieke, ktorá je v tomto momente za ich chrbtami. Poliačiková berie do ruky kameň a začne rozprávať. V noci sa jej vraj snívalo, že keď sem dnes prišli, bola celá pláž zatopená. A že teda premýšľala, či to budú musieť zrušiť alebo vojsť rovno do vody. Priečková nadviaže skúsenosťou, že vždy, keď

sem prišli na skúšku, hladina Dunaja bola inde: „A tak sme sa zamýšľali nad tým, či Dunaj má prílív a odliv.“ Poliačiková berie do ruky iný kameň a hrá sa s ním. Popritom rozpráva, ako tento priestor postupne spoznávali, pozorovali úkazy, ktoré sa tu diali, ako sa menilo svetlo alebo že o štvrtej im nad hlavami vždy preleteli divé husi. Pýtali sa, či miesto rozpoznávalo aj ich, keď sa tu stále objavovali. Ak áno, akým spôsobom? „Raz sme skoro performovali pre štyridsať vrán,“ spomína Priečková. „A zrazu ste tu vy, nie vrany,“ obracia sa k publiku. Stojíme okolo nich, a popritom vnímame, ako občas po Dunaji prejde niekto na kajaku alebo po brehu beží a na niekoho volá dieťa. Hlasy performeriek a okolia, ktoré možno ani netuší, že tu prebieha umelecký akt, sa prirodzene dopĺňajú, nerušia sa navzájom.

Vraj keď na pláž pod Mostom Lanfranconi začali Priečková s Poliačikovou chodiť, premýšľali, o čom to celé vlastne má byť – o brehu, o rieke, o nich... Mala by byť ich performancia nejakým politickým statementom? Vraj to mali možno urobiť v časti LIDO, čítali rôzne články o odklonení Dunaja, riešili environmentálne otázky. A potom si zrazu uvedomili, že bez ohľadu na to, ako explicitne sa im budú alebo nebudú venovať, nejakým spôsobom tam všetky tie témy prítomné vlastne sú. Píše o tom aj umelkyňa Roni Horn, ktorej textami sa Priečková a Poliačiková inšpirovali. Rieka pojíma podľa Horn všetko, odráža sa v nej celá spoločnosť, ekonomika, politika, aj voľný čas. Nesie všetko v sebe a všetko v nej raz skončí.

Terapeutka vraj Poliačikovej raz napísala: „Hlavne neplačte rieke.“ Koľko vody vyplaví smútok? Rieka sa pre Priečkovú s Poliačikovou stala metaforou všetkých tekutín, ktoré sú obsiahnuté v našich telách a časom sa z nich vylievajú – hlienov, slíz, výtokov... Rieka však nie je len voda, ale aj jej brehy. Alebo kamene, z ktorých je vyskladané jej dno. Dali ste si niekedy kameň do úst? „Možno, keď som bola dieťa,“ hovorí Poliačiková a jeden si vkladá do úst. Znova sa stáva dieťaťom a nanovo objavuje svoje telo.

Tu sa rozhovor končí a namiesto slov si teraz obe performerky v ústach prevaľujú kamene. Niekedy sa zdá, že im trochu bránia v dýchaní alebo prehĺtaní slín, že zžívanie sa s kameňom nie je úplne príjemné. Občas zaklonia hlavu, ako keby skúšali, či ostane v ústach alebo sa zosunie dole hrdlom. Potom zas kameň len tak držia medzi zubami. Na chvíľu ho vyberú, zas siahnu po inom – tvare, veľkosti.

Následne si kamene začínajú klásť na telo – Poliačiková na hlavu a ramená, Priečková si vytvára akúsi kamennú inštaláciu na svojej ľavej ruke. Vyberie si z úst kameň a kropí ho slinami, ktoré z neho stekajú. Poliačiková sa postaví a skúša kráčať tak, aby z nej kamene nespadli. Priečková ju nasleduje, kamene udržiava na ruke zdvihutej do výšky ramien. Pomaly sa otáča okolo svojej osi, občas niektorý z kameňov spadne. Poliačiková zdvíha ruku do rovnakej pozície ako Priečková, hoci bez kameňov. Pomaly sa k sebe približujú, začínajú kopírovať svoje pohyby, trochu, ako keď dva prúdy vody hľadajú spôsob, ako splynúť do jedného (toku). K úplnému spojeniu však nedôjde, performerky sa dotknú iba hlavami. Obrátia sa k sebe chrbtami, pričom hlavu si položia (či presnejšie by bolo napísať „uložia“) na rameno tej druhej. Chvíľu hľadajú spoločný balans, to správne napätie, kedy im uvedená póza prinesie skôr úľavu ako nepohodlie. Keď tento bod dosiahnu, jemne klesnú v kolenách za hlasného výdychu. Viackrát to zopakujú.

V jednej chvíli klesnú celkom na zem, líhajú si na kamene, pričom hlavy ostávajú na ramenách. Plynulosť pohybu (tak ako plynulosť toku rieky) ostáva zachovaná.

Rukami za hlavou obľapia telo tej druhej (potiaľ, ako im je to v pozícii dovolené) a zamotané v symbiotickom útvare sa začnú spoločne kotúľať smerom k Dunaju. Vodu však ešte nedosiahnu a po pár otočeníach sa opäť rozpájajú. Každá zaujme inú pózu (Priečková sedí na päťkách, Poliačikovej telo pripomína jogínsku pózu), chvíľu sa v nej pohoďávajú. Neskôr si obe ľahnú na chrbát, podopierajú sa laktami. Ako keď ležíte na deke a pozorujete vodnú hladinu pred sebou. Opäť sa začnú rytmicky v tejto póze pohybovať, vpred a vzad, v jednom okamihu zaklonia hlavy (stále sa pritom opierajúc o lakte), čím výjav naberie trochu sexuálny podtext. Pomaly sa postavia, telá sa kníšu, nie celkom synchronne, možno trochu pripomínajú pohyb žubrienok alebo drobných nepokojných vín (až na to, že sú zatiaľ na súši). A opäť klesnú k zemi, do drepu, simulujú skákanie žiab.

Odrazu sa zastavia, berú do rúk kamene – tentoraz si vyberajú tie väčšie, ale pozerajú na ne, ako keby ich videli prvýkrát. Alebo sa na ne pozerali novými očami. Skúšajú búchať kameň o kameň, začínajú vytvárať rytmus (možno to teda neboli žaby, ale pravekí ľudia objavujúci primitívne hudobné nástroje?). Tempo sa zvyšuje, kamene zrazu púšťajú z rúk, telá však pokračujú v dynamickom pohybe, hýbu sa celé, ako keby sa zahrievali pred vstupom do vody.

A potom konečne vstúpia do rieky. Najskôr len po členky a chvíľu sa rozhliadajú. Poliačiková vzápätí vykročí hlbšie, Priečková ju o chvíľu nasleduje. Telá sa zoznamujú s vodou, zvykajú si pravdepodobne na chlad, vlhko (alebo sa len rozpamätávajú na to, čo cítili počas skúšok – avšak voda plynie, a tak ich nikdy neomýva tá istá). Kráčajú občas s prúdom, miestami proti nemu, zatiaľ ešte voda nevystúpila nad ich pás, aj ruky sa držia nad hladinou. V tejto fáze je v Dunaji každá performerka skôr za seba, hoci občas sú pohyby ich rúk podobné a niekedy sa na seba ženy letmo pozerú. Keď sa aj k sebe priblížia, obídu sa bez dotyku, hoci s vedomým pohľadom. A potom sa objímu. V pomalom pohybovaní sa točia, zakliesnené do seba spoločne vzdorujú toku rieky, ktorá im občas podtrháva nohy. Aj keď sa časom rozpoja, pokračujú v krútení sa, s rukami zdvihnutými nad hlavou.

Postupne sa od seba vzdávajú. Následne Priečková začne kráčať proti prúdu naspäť, vodu má asi po prsia. Občas sa zastaví, obráti sa a pozrie na Poliačikovú, natiahne ruku, gestom ju volá k sebe. Zavýska a zatiaľ čo stojí, Poliačiková sa vodou brodí smerom k nej. Nejde to ľahko, voda je ťažký súper. Občas sa zdá, ako keby Poliačiková ešte na sebe ťahala akési závažie. Napokon Priečkovú dostihne, dostane sa až k nej a naloží si ju na plecيا. Nato si roly vymenia a zas Priečková chvíľu nadnáša Poliačikovú na svojich rukách. Scéna pôsobí ako krátky tanečný duet. Opäť nasleduje objatie, voda siaha už iba po pás, rozchod a cúvanie proti prúdu rieky, pričom vzdialenosť medzi nimi sa zväčšuje.

Vylovia zo dna rieky kameň, vložia si ho do úst. Na chvíľu zastanú, obzerajú sa a potom pomaly začnú vystupovať z vody. Opatrne prekladajú váhu z nohy na nohu, pozerajú sa jedna na druhú, snažia sa kráčať naraz. Slnko sa zlatisto odráža na oknách panelákových domov za ich chrbtom.

Koniec.

O čom všetkom mohlo uvažovať publikum, ktoré pomerne osobnú performanciu sledovalo? Aký význam mohli náhodné diváčky a náhodní diváci prisudzovať dvom ženským telám, ktoré si z toku rieky urobili javisko a tanečnú partnerku súčasne? Hoci, to, čo sa vo vode odohrávalo, by asi neoznačili ako tanec. Pohybový slovník, s ktorým performerky pracovali, neraz vychádzal z bežného života, z nášho prirodzeného stretávania sa s vodou. Veď podobne ako Priečková s

Poliačikovou, tiež v riekach bojujeme so silným prúdom, skúšame kráčať proti nemu. Alebo sa len tak krútime vo vlnách. A možno sme tiež ako deti oblizovali kamene.

Dunaj tu je s nami odpradáva, Priečková a Poliačiková sa pokúsili sprostredkovať nám nové stretnutie s ním. Alebo minimálne intenzívnejšie, koncentrovanejšie. Odrazu sme ho prestali vnímať len ako rieku, ktorá okolo nás každý deň tečie, ponad ktorú behávame alebo sa vezieme do práce autobusom. Začali sme spomínať možno na prvé stretnutie s ňou, alebo sme uvažovali, prečo sme vlastne nikdy nenabrali odvahu okúpať sa v nej. A niektorí možno pláž, na ktorej sme stáli, dôverne poznali, pretože si na ňu chodievajú opekať. Budú po jej kameňoch odteraz kráčať inak?

Umenie, hoci aj môže vychádzať z každodenného života, osvetľuje skutočnosť okolo nás nanovo, dokáže posilniť mimoumelecké kontexty. A tie telá umelkýň obtekali – vlievali sa medzi naše osobné skúsenosti, ale aj tie politické, environmentálne, ktoré naznačili v úvodnom rozhovore. Pretože, čo ak tu o niekoľko desiatok rokov ostanú iba tie kamene? Budeme ich chodiť lízať, aby sme im navrátili vodu? Budeme nostalgicky spomínať, pokiaľ kedysi siahala hladina? Generácie po nás možno budú poznať Dunaj už iba z fotografií. Alebo zo záznamu, ktorý z performancie *Holding River* vznikol. Z neho však neucítia chlad ani vlhkosť vody. Možno už nebudú rozumieť metafory „nechať sa unášať prúdom“.

Projekt *Holding River* vznikol ako jednorazová performance, umelkyne však nevyklúčujú jej zopakovanie. Bolo by zaujímavé porovnať, čo všetko by ich telá rozohrali pri inom riečnom koryte. Hoci, aj keby opäť vkročili do Dunaja, jediný, čo by ostalo rovnaké, by bolo jeho meno. Voda, do ktorej by sa vnárali, by bola predsa celkom iná.

LÁSZLÓ FÜLÖP / DIVADLO ŠTÚDIO TANCA

NA HORIZONTE BEZ NÁVRATU / AT THE HORIZON OF NO RETURN

Autorka analýzy: Eva Gajdošová

Je slobodná vôľa skutočná, alebo je len ilúziou náhodne vytvorenou v priebehu evolúcie ľudstva? Je ľudská rasa odsúdená k zániku? Sme prekliati alebo požehnaní ilúziou vlastného ega? Tieto a ďalšie otázky si kládli tvorcovia inscenácie *At the horizon of no return (Na horizonte bez návratu)*.

Autor konceptu a choreograf László Fülöp, ktorý s umeleckým súborom Divadla Štúdio tanca spolupracoval po prvý raz, žije a pôsobí v Budapešti. Absolvoval Budapeštiansku akadémiu súčasného tanca, neskôr založil združenie *Timothy and the Things*, pod ktorým vytvára autorské choreografické diela. Vo svojej tvorbe skúma formy ľudského správania, podoby ich komunikácie, snažiac sa o čo najúprimnejšiu optiku. Tieto elementy preniesol aj do tanečnej inscenácie *At the horizon of no return*. Jej ťažiskovou témou je stav civilizácie, Zeme a vesmíru. Východiskom sa pre Fülöpovu reflexiu stalo pozorovanie tela, ktoré na dané udalosti vedome či podvedome reaguje. Je však telo schopné podať správu o tak komplikovaných témach?

Čierno-biely svet

V priestore javiska visia objekty, ďalší v tvare kocky je umiestnený v zadnej časti . Počas vchádzania divákov a ich usádzania po obvode javiska sú tanečníci na scéne. Na podlahu s čiernym baletizolom ukladajú a spájajú pásy bieleho baletizolu. Už tento ich úvodný pracovný proces, pri ktorom kľačiaci tanečník natáhuje pásku a druhý ju v stojí kráčajúcou nohou pritláča, bol tiež zaujímavou súčasťou choreografie. Keď sa zdalo byť javisko pripravené, spod jedného pásu baletizolu sa vyplazila tanečnica a postupne sa odtiaľ trúsili ostatní. Scéna ako

obraz nedefinovanej nehostinnej krajiny po apokalypse, kde sa ocitnú neznámi ľudia, ktorí sa snažia prežiť. Dve vrstvy baletizolu evokujú dve roviny – to, čo sa deje na povrchu a to, čo pod povrchom (Zeme). Čierno-biela farebnosť bola základom aj pri tvorbe kostýmov Ivany Mackovej, ktoré sú kombináciou civilnosti a divadelnosti, s využitím kontrastu transparentných a nepriehľadných materiálov.

Od sóla k sextetu

Na scéne dominoval visiaci kváder (potrubie, nádrž), z ktorého po celý čas pomaly kvapkala voda. Bol dôležitým miestom, východiskovým bodom tanečných obrazov. Tanečníci opatrne nastavovali ruky kvapkajúcej vode, postupne sa pridávali ďalší, opakujúc jednoduché gestá a kroky. Spoločne sa presúvali po priestore a zachovávali pritom formáciu, rozostupy medzi sebou – ešte bez vzájomnej interakcie. Pozorovali sa navzájom s obozretnosťou až nedôverou. Postupne vytvorili dvojice, skúšali prvé kontakty, skúmavé dotyky s intenzitou, ktorá prechádzala od jemnosti k výbušnosti či neadekvátnej agresivite. Vyjadrovali pocity strachu, ohrozenia. Ich pohyby boli čoraz smelšie, dynamickejšie a vyústili do spoločnej improvizácie, ktorú vždy niekto zastavil ostrým impulzom, no po chvíli sa znovu rozbehol.

V spleti tiel sa v impulzívnom tanci presúvali tanečníci priestorom. Jeden z nich (Tibor Trulík) sa po chvíli vyčlenil, aby predviedol sólo v štýle bojového tanca. Prerušila ho tanečnica, pomaly ho chytila za ruku a zdvihla zo zeme – ich dueto prinieslo inú dynamiku, pomalým a plynulým tempom klesali k zemi striedavo tanečnica a tanečník, navzájom si odovzdávali podporu. Z dueta sa po chvíli stalo trio, potom kvarteto a postupne sa pridávali ostatní. Po chvíli sa jedna tanečnica zo skupiny oddelila, aby svojím sólom opäť strhla všetkých ostatných. Dvojice sa striedali v bizarných duetách, kde sa nečakane menila dynamika a emócie – z nehy bola razom krutosť, z pohladenia úder, z logiky absurdnosť. V jednom z obrazov prilepil tanečník lepiacou páskou jednu z tanečníc k podlahe. Súčasne sa Indira Chamalé a Michaela Mirtová prezentovali sugestívnym duetom, v ktorom bola hranica medzi zápasom a objímaním veľmi tenká. Do ich tanečného dialógu vstúpil najstarší z tanečníkov – Diego Álvarez Sanóu, rozdelil tanečnice a začal s jednou z nich tancovať. V akrobatickom, tanečne brilantnom – drsnom aj zmyselnom duete sa snažil podrobiť si ženu, napokon bezúspešne.

Sólo ako rituál

Dueto zrelého muža a temperamentnej ženy skončilo odchodom tanečnice zo scény. Tanečník sa pomaly začal natierať bielou farbou, medzitým prichádzal celkom blízko k divákovi, nadväzoval s nimi očný kontakt, pohybom aj pohľadom akoby zvädzal, flirtoval s obecenstvom. Pomalé kroky salsy striedal výbušný tanec, ktorý sa stupňoval a menil na rituál, pri ktorom si natieral čoraz viac farby na tvár aj telo. Extatický tanec na klzisku z farby, ktorá z neho stekala, pomaly ustával, prešiel do pohybov rúk, ktorými si prechádzal po tvári. Nakoniec zostal celý biely sedieť v meravej polohe ako socha. Hoci sa do konca predstavenia nepohol, jeho sólo rezonovalo ako vrchol celej inscenácie.

Posledným výstupom bolo sólo Cindy Ng, ktorá sa trhanými pohybmi vymanila spod lepiacej pásky a chaoticky pobiehať javiskom. Jej snaha nadviazať kontakt s najmladším mužom (Jason Yap) bola márna. Nevnímal ju, bol priveľmi zaujatý samým sebou. Keď jeho predvádzanie sa v štýle vogue dosiahlo vrchol, tanečnica mu vyliala na hlavu vedro s bielou farbou, čím ho doslova paralyzovala. V závere sa tanečníci vrátili na začiatok, obkolesili teleso s kvapkajúcou vodou a rýchlo ňaťahovali ruky, akoby sa snažili zachytiť pád kvapky vody. Tanečnica opäť vliezla pod „svoj“ pás baletizolu, tentoraz tam s ňou vliezol aj jeden tanečník. Pohyb vystriedala nehybnosť, ktorú po chvíli prerušil objekt na scéne – kocka sa zrazu začala pomaly a s istým technickým zaváhaním presúvať do iného bodu javiska. Celkom na záver zasvietilo bodové svetlo na objekt, ktorý po celý čas visel v rohu javiska a zdá sa, že to bola jeho jediná chvíľa, kedy „mal zahrať“.

Čo sa dá vyjadriť tancom

Konanie medzi jednotlivými aktérmi bolo často nejasné, vzťahy pôsobili náhodne, emócie boli akoby zámerne potlačené a príbeh pôsobil zašifrovane. Mal to byť obraz budúcnosti? Svedectvo o tom, že v časoch apokalyptu stratíme empatiu, schopnosť prejavovať emócie, staneme sa robotmi? Autor sa v spracovaní komplikovanej témy otázok o budúcnosti, o pocitoch neistoty a ustavičného chaosu spoliehal výlučne na telo a telesnosť ako bezprostredný kľúč k vyjadreniu obsahu. Vnímal telo ako nevyčerpatelný zdroj inšpirácie.

Pohyby vychádzali z každodennosti, choreograf využíval repetitívnosť, jednoduché väzby, ktoré sa opakovali a striedali v rámci rôznych pohybových motívov, rytmu, dynamiky atď. Kontrastné obrazy držala pokope pevná os dramaturgie, vďaka ktorej mala inscenácia jasný koncept, gradáciu, napätie, adekvátne strihy, kulminačné body a odkaz – hoci nie vždy jasný.

„Všetko okolo sa mení a my často nevieme, ako so zmenami naložiť. Kladieme si otázku, čo môžeme ovplyvniť svojím vedomím a čo je už mimo našej kontroly,“ hovorí László Fülöp k téme. To všetko môžeme nachádzať medzi „riadkami pohybu“, rovnako však aj mnoho iných tém.

Tanec ako spoločný jazyk

Zostavu účinkujúcich tvoria okrem stáleho člena súboru Tibora Trulíka aj novoangažovaní tanečníci s rôznym tanečným backgroundom, skúsenosťami, fyziognómiou. Stmeluje ich nasadenie a spôsob hýbania sa, predstavujúci novú kvalitu interpretácie. Je výsledkom fyzickej a technickej prípravy tanečníkov pod vedením umeleckého vedúceho Zebastiána Méndeza Marína. Podľa jeho slov je „tanec jazyk, ktorý vytvára vo veľmi abstraktnom prostredí hlboké spojenie medzi ľuďmi. Je to rozhovor medzi tým, čo do choreografie vkladá režisér, a tým, čo si z toho vezme publikum.“ V tejto inscenácii sa podieľal na tvorbe pohybu, ale jeho prínos je zreteľný aj v rámci dramaturgie a tvorby konceptu. Čo sa týka výtvarnej stránky, najvýraznejšie umocňoval dianie na javisku svetelný dizajn Jána Čiefa. Svetlo vytváralo v každom obraze špecifickú atmosféru a zároveň zvýraznením fragmentov príbehu a scény bolo kľúčom k lepšej čitateľnosti miestami zašifrovanej inscenácie.

Nová inscenácia Divadla Štúdia tanca otvára jeho ďalšiu etapu s novými tanečníkmi a novou poetikou. Po odľahčenej inscenácii *Punk Pyjama Party* predstavili sugestívne dielo s angažovaným obsahom, kladúce otázky o budúcnosti nás všetkých. Víziou nového vedenia je vytvárať tanečné diela ako reflexie života. Vnímať tanec ako pohyb či gesto, ktoré nám pomocou našich zmyslov pomôžu reflektovať určitú situáciu, tému, bolo aj cieľom autorov inscenácie *Na horizonte bez návratu*.

J. VLK, S. VLČEKOVÁ / DEBRIS COMPANY / BRATISLAVA V

POHYBE

VEĽKÝ NÁDYCH

Autor analýzy: Marek Godovič

Asociácia Bratislava v pohybe sa už od začiatku organizovania festivalu v 90. rokoch 20. storočia snaží divákovi predstaviť súčasný tanec komplexným spôsobom. Teda priniesť slovenskému obecenstvu nielen špičkové tanečné diela, ale rozšíriť jeho povedomie o tomto druhu umenia aj prostredníctvom workshopov či rôznych site specific projektov. Práve tie otvárali nové možnosti prezentácie tanca aj na pre niekoho dostupnejších miestach ako sú divadlá či tanečné sály. Posledná taká performance – *Veľký nádych*, bola situovaná do nádvorja Primaciálneho paláca v historickom jadre Bratislavy.

Uvádzanie tanečných diel v netradičných priestoroch má svoje miesto v programe festivalu už od jeho začiatku. V prvých rokoch bol úspešným projektom *H2O/Danubiana/H2O* (2001), kde skupina tanečníkov a performerov pracovala pod vedením nemeckého choreografa a režiséra Fritza Vogelsa. Galéria Danubiana v Čunove a jej okolie predstavovali pôdorys pre performatívne akcie umelcov, vznikali tu pohybovo-vizuálne obrazy, projekcie na objekty galérie, či malé intervencie do prostredia. Udalosť sa stretla s nemalým záujmom divákov a bola jednou z tých, ktoré stáli za pozvoľným zoznamovaním sa slovenských divákov so súčasným tancom.

Festival Bratislava v pohybe postupne pracoval s divákmi aj prostredníctvom ďalších formátov. Divácku pozornosť si získalo aj niekoľko ročníkov performatívneho sprievodu *Kilometrový tanec* v uliciach bratislavského Starého Mesta, ktorý ako autorka námetu zastrešila choreografka Katarina Zagorski. Koncept stál na pohybových akciách popredných tanečných tvorov a tvorkyň slovenskej scény. V rokoch 2017 a 2018 na ňom participovali napríklad Martina Hajdyla Lacová, Jaro Viňarský, Soňa Ferienčíková, či Lívia M. M. Balážová. Tanečníci na vytýčenej trase zastavovali na miestach, kde priamo reagovali na ich atmosféru, či na

samotných okoloidúcich. Diváci, resp. účastníci tejto performatívnej prechádzky ich pri tom nasledovali. Bonusová verzia projektu sa dokonca uskutočnila počas festivalu Pohoda in the Air 2020. V podobnom koncepte, len od brány k bráne pracovala dramaturgia festivalu aj v roku 2019 s projektom *Gate to Gate*. V roku 2021 zasa autorka konceptu a dramaturgička projektu Miroslava Kovářová oslovila tvorcov s myšlienkou vytvoriť štyri tanečné performancie na konkrétnych miestach so spoločným názvom *Genius Loci*. Generačne i tvorivo rôznorodí umelci a umelkyne Barbora Janáková, Lucia Holinová, Yuri Korec a Stanislava Vlčeková s Jozefom Vlkom sa nechali inšpirovať atmosférou či históriou nádvorí, s ktorými a v ktorých tvorili. Diváci mohli vidieť rôzne podoby tanca od konceptuálneho cez abstraktný až po fyzické divadlo.

Počet ľudí, ktorí počas rokov s festivalom putoval starou Bratislavu, sa líšil, záviselo to možno od počasia či od konkrétneho tanečníka. Faktom však je, že tanečné prechádzky vzbudili značnú pozornosť a niekedy sa konkrétna skupina divákov aj spontánne rozšírila o náhodných okoloidúcich a vytvorila početný dav. Tieto site specific formáty tak prilákali rozličných divákov, ktorých zároveň mohli zároveň upozorniť aj na hlavný program festivalu.

Dramaturgia nepochybne uvažovala, ako ďalej s konceptom site specific performance v programe festivalu? V roku 2022 začal festival tam, kde v predchádzajúcom roku skončil – na nádvorí Primaciálneho paláca. So špecifickou atmosférou vklepenou do srdca paláca, kde v súčasnosti zasadá mestská rada a sídli primátor. Historická hodnota a zároveň komornosť predurčuje tento verejný priestor k performatívnym aktivitám. V centre nádvorcia stojí fontána so sochou svätého Juraja na koni, ktorý bojuje s drakom. Práve na tomto mieste vytvoril súbor Debris Company v roku 2021 počas projektu *Genius Loci* performanciu *Water Project*. Pracovali tu vtedy s konceptom vody v spojení so studňou a históriou Bratislavy. Režiséra Jozefa Vlka a choreografku Stanislavu Vlčekovú miesto zaujalo natoľko, že v roku 2022 vytvorili pre festival ďalší site specific projekt – *Veľký nádych*.

Koncept *Veľkého nádychu* spočíval v aktuálnej téme, ktorá už bola rôznymi spôsobmi spracovaná: žena a jej podoby. S tým sa spájajú očakávania spoločnosti na ženy i očakávania ženy od seba samej. Čo sa deje so ženou pred rozhodnutím a čo po ňom? „Pohybovo-hudobno-výtvarná inštalácia“ (ako ju nazvali samotní tvorcovia) je zároveň inšpirovaná

poéziou Ivana Štrpku, konkrétne zbierkou *Veľký dych: Psychopolis, tenký ľad...* Do celkovej štruktúry sa daný text dostal skôr v drobných pozorovateľných intenciách. Tvorcovia pre dielo hľadali štyridsať tanečníc s rôznou skúsenosťou s tancom. Na ich výzvu zareagovali desiatky žien rôzneho veku.

Choreografka Stanislava Vlčeková aj vzhľadom na počet účinkujúcich choreografiu postavila na jednoduchých zmenách priestorových pozícií a na jednoduchých, ale výrazných pohybových premenách. Skúšobný proces sa realizoval formou pohybových workshopov, počas ktorých mohli účastníčky spoznávať tvorbu diela, jeho ciele či hranice a predovšetkým pracovať so svojím telom či sa integrovať s tanečnými partnerkami.

Performanciu logicky ovplyvňovalo počasie. Ja som ju videl počas festivalu Biela noc, kedy prevládalo slnečné počasie. (Počas inej reprízy prevládal dážď, ktorý mohol zohrávať svoj význam hlavne v mokrých tvárach performeriek a v ich výrazoch.) Na nádvorie prichádzajú diváci pomedzi performerky, ktoré sú všetky oblečené v bielych šatách pripomínajúcich svadobné šaty. Bez pohnutia stoja, sedia, alebo ležia v rôznych pozíciách. Vzniká tak nádvorie plné živých sôch. Postupne sa začínajú hýbať, meniť pozície v spoločnom tempe valčíka. Dynamicky si zakrývajú dľaňami tváre, prehýbajú sa v páse, skláňajú sa do podrepu, aby si vzápätí ľahli na zem. Nasledujú scény pohľadu na svoje telo, performerky sa pozorujú a dotýkajú sa častí tela, nôh či rúk. To všetko v totálnej sústredenosti. Jedna po druhej vstávajú, aby okolo fontány vytvorili kruh. Tu počuť ich spoločný prudký výdych a nádych. Kruh sa pomaly rozpadáva a tanečnice zase vstupujú do priestoru, každá vytvára pohybovú etudu akoby sama so sebou. Jedny detailne pracujú s rukami, iné skáču, ďalšie dramaticky bežia zo strany na stranu. Znova sa dostávajú do kruhu okolo fontány, ktorý vyvára pocit bezpečia. Nasleduje znova rituál nádychu a výdychu. Po ňom sa atmosféra diametrálne mení. Performerky sa stávajú harmonickými bytosťami, ktoré sa začínajú rytmicky plynulo hýbať a vytvárajú spoločenstvo žien, v ktorom môžeme sledovať pocit uvoľnenia nielen v čase (svadobného) rozhodnutia, uvoľnenia ako na svadobnej párty, ale aj celkovo v živote.

Jednoduchý koncept, v ktorom bolo zaujímavé pozorovať pohyby a výrazy tváre jednotlivých performeriek. Spoznávame v nich tanečnice z rôznych tanečných zoskupení, ale sú tam

i celkom neznáme tváre žien, ktoré možno tancujú len sporadicky, vo svojom voľnom čase. Vekovo tu boli zastúpené takmer všetky generácie – od dospievajúcich žien po seniorky.

V tomto zložení vidieť aj cestu ženy životom, jej prístup k svojmu telu i sebe samej. Koncept je prispôsobený schopnostiam účinkujúcich, ich počtu i času (celá performancia má okolo dvadsať minút). Preto dochádza k istému ideovému i pohybovému splošteniu. Herecký prejav performeriek tak zostal najmä pri výraze, mimike. Pre mnohé z nich, hlavne tie, ktoré nemali profesionálnu skúsenosť s tancom a pohybom, išlo zrejme o očistný, až terapeutický rituál. Uvedomenie si svojich fyzických daností, ovládanie tela, naplnenie životného sna, ale aj určitý boj so skutočnosťou, pred ktorou stoja. Tvorcovia lavírovali na hranici sentimentu, nostalgie, či až naivity, ale podarilo sa im tieto aspekty vyrovnať prirodzenosťou a autenticitou jednotlivých performeriek. *Veľký nádych* otvára aj tému ženskej súdržnosti, ich sily, ale aj zmierenia po boji.

Nádvorie, ktoré býva svedkom nejednej svadobnej fotografie, odrazu vstreballo približne štyridsať tanečnic oblečených v rôznych druhoch bielych šiat, pričom viaceré boli priamo svadobné: od romantických a prezdobených, po jednoduché, odhaľujúce i zahaľujúce ženské telá. Na základe kostýmov by sa mohlo zdať, že sa tvorcovia zamerali práve na jeden z kľúčových okamihov v živote ženy. Slávnostný okamih svadby pritom zahŕňa množstvo dôležitých aspektov, ktorých uvedomenie si nespočíva na momente, ale na dlhšej dobe rozhodovania sa, porozumenia samej sebe, svojej hodnote, harmonizácii rozhodnutia a svojich ambícií a očakávaní. Autorka kostýmov Andrea Pojezdálová pracovala formou recyklácie – dlho nenosený svadobný odev tak nadobudol v rámci performancie ďalšiu hodnotu. Pohyblivosť performeriek zároveň bola daná nielen ich fyzickými a pohybovými schopnosťami, ale aj strihom jednotlivých svadobných šiat.

Jozef Vlk vychádzal najmä z variácie na klasickú hudbu. Reprodukovaná elektronická hudba tu znela v kombinácii so živým sláčikovým triom, ktoré bolo umiestnené na balkóne nad nádvorím. Nápaditá hudobná zložka pracovala s veľkými plochami a výrazným spôsobom určovala celkové vyznenie performancie.

Veľký nádych sa dá interpretovať ako nádych do života, nádych do rozhodnutia, ktoré mení život, ako nádych do budúcnosti. Ale môže to byť aj nádych do období, v ktorých svet postihli rôzne konflikty, z ktorých môže prameniť istá neistota. Zistenie, že existuje niečo ako spoločné zdieľanie osobného života vo verejnom priestore a vzájomné pochopenie, môže byť v mnohom povzbudzujúce. V kontexte predchádzajúcich site specific projektov festivalu Bratislava v pohybe ide o dobrý krok zapojiť divákov a diváčky priamo do tanečnej tvorby. Postupnými krokmi sa môžu dostať aj k naplneniu zložitejších konceptov.

JANA TEREKOVÁ / BEES-R

ABNORMAL REPETITIVE BEHAVIOUR

Autorka analýzy: Michaela Hučko Pašteková

Choreografka a tanečnica Jana Tereková dlhodobo pôsobí súčasne na slovenskej a francúzskej tanečnej scéne. Pred vyše desiatimi rokmi založila združenie *bees-R*, s ktorým tvorí multižánrové inscenácie. Telá v týchto dielach vstupujú do interakcií s rôznymi umeleckými druhmi, napríklad s experimentálnou poéziou alebo s princípmi bábkového divadla. Žánrovo teda balansujú na pomedzí od tanečnej inštalácie, performancie k multimedialnej či tanečnej inscenácii.

Ako Tereková spomína v [rozhovore](#) s Marekom Godovičom pre časopis *mloki.sk*, na tanci ju zaujíma predovšetkým telo a jeho schopnosť transformovať sa, „stať sa niečím iným“. Zaoberá sa limitmi tanca, tanečného tela, hľadaním nových pohybov, foriem, dôležitá je pre ňu fyzikalita. „Všetko, čo robím, má vzťah k času, priestoru, dotyku, svalovému napätiu, plynutiu, forme,“ hovorí v rozhovore. V staršom sóle *70 sukni mala* (2018) vytvárala na scéne priestor, v ktorom tanec osciloval medzi telom a oblečením. Telo niekedy pripomínalo bábku, odev sa vplyvom pohybu premieňal na ľudskú figúru. V choreografii pracovala s napätím, ktoré vznikalo z tohto preberania rolí, z odtlačania tela do šiat a naopak. V posledných rokoch sa Tereková intenzívne zapodieva najmä komparáciou ľudského a animálneho sveta. V tanečnej inscenácii *Priviazaní na kôl okamihu* (2020) skúmala pôsobenie zvieracích zvukov na ľudské telá, ako píše v anotácii: „prenikala do materiality zvuku“. Pozorovala, aké pohybové kvality a formy dokážu zvuky generovať. V tomto výskume pokračovala aj pri príprave najnovšieho diela *Abnormal Repetitive Behaviour* (2022, ďalej ARB). Od zvukov sa však posúva k výskumu opakujúcich sa pohybov, ktoré vznikajú u zvierat ako dôsledok dlhodobého uzavretia v priestoroch, akými sú zoologické záhrady, cirkusy či výskumné laboratóriá. Zviera v zajatí čelí stresu a frustrácii, čím dochádza k zhoršeniu jeho fyzického aj emocionálneho zdravia. To sa prejavuje často abnormálnym stereotypným správaním, repetíciou istých motorických vzorcov.

Prvá premiéra inscenácie *ARB* sa uskutočnila v galérii Umelka v Bratislave, ktorá sa v posledných rokoch stala „útočiskom“ viacerých divadelno-tanečných uvedení. Ide o čistý, svetlý a pomerne veľký priestor, a hoci nie je black boxom, násilne nevnucuje galerijný kontext. Navyše, ako sa vyjadrila Tereková v už spomenutom rozhovore: „má lepšiu podlahu ako mnohé kultúrne centrá“.

Tanečníci sú prítomní na scéne ešte pred vstupom divákov do sály, tí sú usádzaní v radoch z troch strán. Jana Tereková, Edita Antalová a Daniel Raček pripomínajú akési pohyblivé exponáty, vystavené našej observácii. Raček v hlbokom predklone kýva jednou rukou zo strany na stranu, Tereková čiastočne leží na chrbte (či skôr na lopatkách) a taktiež bez prestania opakuje rukou určitý posunok, Antalová v jemne uvoľnenom postoji rovnako reprízuje jeden pohybový vzorec. Všetci traja sú oblečení civilne (nohavice, blúzka či sveter, tenisky), kostýmy Gabriely Čechovej im nepodsúvajú žiadnu špecifickú identitu, možno podčiarkujú status súčasného mestského človeka. Jediným scénografickým prvkom je biela páskou na podlahe vymedzený pôdorys trojuholníka, ktorého ramená presahujú až k stene galérie. V priebehu predstavenia si tieto trajektórie môžeme interpretovať ako pomyslené steny klietok či laboratórnych boxov alebo ako vychodené cesty zvierat v ZOO. Tanečníci následne trasy bielych línií niekedy nasledujú, ale často ich prekročia či celkom odignorujú.

Diváci, najmä tí, ktorí si neprečítali vopred anotáciu k dielu, majú niekoľko prvých minút na to, aby premýšľali, čo im minimalisticky hýbuce sa telá, zaseknuté v repetitívnych pohyboch sprostredkujú. Niekedy sa totiž zdá, akoby ich pohybujúce sa údy ukazovali na niečo konkrétne alebo túžili čosi uchopiť, niekam dosiahnuť, pretaviť pohyb do jasne čitateľného známeho gesta. Avšak nakoniec význam zotrvá v abstrakcii. Osvetlenie je v tejto fáze pomerne neutrálne, hudba nekonkrétna, skôr atmosférická.

Postupne začína dochádzať k jemným zmenám. Antalová si líha, pozíciu začína obmieňať aj Raček. Čo sa nemení, je charakter, estetika pohybu. Prítomné ostávajú kývania rúk, neurčitost', repetitívnosť. Krátko pred uplynutím piatej minúty hudba ustupuje do úzadia, ostáva z nej len akýsi industriálny ruch. Raček na chvíľu zaujme statickú pozíciu pripomínajúcu plameniaka stojaceho na jednej nohe, potom podíde kúsok ďalej a opäť sa do nej inštaluje. Antalová začne chodiť po priestore trojuholníka, ruky sa jej pohodávajú vedľa tela. Tereková sa posadí do

podrepu pripomínajúceho pozíciu gorily, napodobňuje ju aj mimikou. Divák si vtedy definitívne uvedomí, že síce sleduje tanečné telá, ale tie siahajú po pohyboch a gestách zo zvieracej ríše. Konkrétne po tých, ktoré sa vyvinuli u zvierat v zajatí.

Chodenie do kruhu, búchanie či nekonečné pohojdávanie hlavou, zbieranie ničoho, neprirodzené krútenie sa, hojdanie sa dopredu a dozadu, to všetko začíname identifikovať v pohybovom prejave tanečníkov. Podkladom pre choreografiu, ktorá však má skôr podobu krátkych pohybových kompozícií či pohybových foriem, sa stali už spomínané abnormálne repetitívne vzorce správania sa zvierat. Tereková ako autorka choreografie sa pohráva s prelínaním ľudského a animálneho, pričom raz dominuje jedno, inokedy druhé.

V prvej polovici tanečníci medzi sebou nekomunikujú. Chodia či postávajú primárne vo svojom teritóriu, ak aj náhodou prejdú okolo seba, ignorujú sa. Niekedy sa zdá, že sú možno v jednej klietke, ale skôr ide o prehliadku individuálnych typov pohybových reakcií na izoláciu a nie je potrebné hľadať medzi postavami súvzťažnosť. Tanečníci niektorý charakter abnormálneho správania v priebehu predstavenia opakujú, občas niektoré pohyby ako keby kopírovali aj medzi sebou. Ak sa aj niekedy svojím prejavom priblížia viac k identite konkrétneho zvierata, nezotrvávajú v nej dlho a časom ju zas vymenia za inú. S mimikou pracujú minimálne, občas pohyb doplnia zvieracím zvukom, pokrikom.

Zásadnejšie obsahové vyrušenie nastane približne v 20. minúte, kedy začína hrať skladba *Passacaglia della vita* s výraznejším ženským vokálom a tanečníci sa počas nej vrátia do roly človeka. Pomaly vzpriamene kráčajú ku stene galérie, jednotne, hoci každý iným smerom. Chôdza je len zdanlivo ľudská, pretože nie je úplne prirodzená. Pomalosť, s akou tanečníci našľapujú, z nej vytvára niečo strojené, neuvolnené. Toto intermezzo trvá len asi dve minúty. Vzápätí sa na scénu vracajú „zvieratá“ a ich nútené pohybové stereotypy.

Už som naznačila, že väčšinu času sa pozeráme na jednotlivcov, ktorí sa ocitli v jednom priestore a konajú bez ohľadu na konanie druhého. Vítaným narušením sú preto situácie, kedy tanečníci medzi sebou začnú interagovať. Nie je to vždy vedomá mentálna komunikácia, niekedy to pôsobí, ako keď cez seba preložíte kresby na priehľadných papieroch a tie zrazu vyzerajú ako jedna. Aj tu sa telá takmer alebo trochu dotýkajú, no ako keby sa necítili, nevideli.

Len s pohľadom upreným nevedno kam robia, čo majú alebo k čomu ich niečo nevedomky núti.

Hudba, ktorá sa strieda s úplne tichými mlkvými časťami, počas predstavenia viackrát zmení žáner. V 34. minúte napríklad hrá hlasná metalová pieseň od skupiny Welcome-X, aj osvetlenie v tomto momente získava dramatickejšie odtiene. Tanečníci začínajú na hudbu reagovať podobne ako ľudia na metalových koncertoch – vyskakujú, mávajú rukami, ale ani tento metalový prejav nie je úplne bežný a uvoľnený. Akoby telá stále ostávali čiastočne pripútané k tomu, čo robili predtým. Skúšajú sa rozpamätať na to, čo im je vlastné, hľadajú cestu naspäť k slobodnému pohybu, ale nie je to možné. Azda aj preto sa ešte počas skladby vzdávajú a vrátia sa k abnormálnemu správaniu, ktoré sme sledovali doposiaľ.

Ku koncu predstavenia dochádza k intenzívnejšiemu telesnému kontaktu medzi tanečníkmi. Začínajú na seba vyliezať, vešať sa jeden na druhého, ženské telá na mužské a naopak. Popri tom sa však ich údy stále kývajú, zachovávajú vnútenú gestikuláciu. Opäť nejde o vyslovene vedomú kolektívnu činnosť, vlastne ani nie je zrejmé, prečo konajú tak, ako konajú. Ale to pravdepodobne nevedia ani zvieraťá v izolácii. Predstavenie uzatvára zvukovo dekonštruovaná remixovaná skladba *Macko Uško*, ktorá je spomalená natoľko, až spev pripomína len znôšku zvieracích nezrozumiteľných zvukov, animálnych kvílení. Tanečníci sú v tomto momente sformovaní do akejsi pyramídovej kompozície, svetlo v sále potemnie. Žiadna zásadná katarzia sa však nekoná.

Pre Janu Terekovú je tanec dlhodobý výskumným nástrojom a potvrdzuje sa to aj v diele *ARB*. V porovnaní s jej predchádzajúcimi inscenáciami sa tu už úplne vzdáva akejkoľvek naratívnej línie, všetko koncentruje do pohybu, telesnosti, vzťahu tela a priestoru, tela a iného tela. Naplno využíva fyzické predispozície tanečníkov, pričom ale potláča ich individualitu a premieňa ich na objekty výskumu. Adaptácia animálnych pohybových foriem tanečným telom nikdy nebude absolútna, nakoľko v diskurze ľudského nás udržiava minimálne oblečenie tanečníkov. Avšak predstavenie v nás môže vyvolávať otázky, v čom sú pohyby človeka a zvieraťa analogické, v čom sa líšia, či existuje pre človeka príznačný pohybový prejav, ktorého sa nedokáže zbaviť. Môžeme byť provokovaní tiež k pýtaniu sa, k akým zmenám fyziologických parametrov ľudských tiel môžu určité obmedzenia viesť? Možno nie sme nútení žiť v klietkach,

ale aj kancelárie korporátov či továrne ich niekedy môžu evokovať. Nekonečné sedenie za počítačom či vykladanie tovaru do regálov obchodov alebo aj obyčajné scrollovanie na mobile vytvára podobné nevedomé abnormálne pohybové prejavy a podnecuje fyziologické zmeny na našich telách.

Skúmanie možností a foriem pohybových prejavov ústi vo výsledku takisto do rozširovania pohybového slovníka súčasného tanca. Pre bežného diváka môže byť sledovanie predstavenia pomerne náročné, pretože pracuje s často opakujúcimi sa formami a štruktúrami, ponúka málo vybočení, narušení, a neponúka až tak veľa záchytných bodov pre interpretáciu. Poľahky môže začať nudiť, otupovať pozornosť a koncentráciu (čo však môže byť jedným zo zámerov, nakoľko s niečím podobným sa pasujú aj zvieratá v zajatí). Ak však *ARB* chápeme aj ako sústredenie sa na čistý pohyb, čistý tanec a hľadanie jeho ďalších pohybových možností, je forma performancie, ktorá pripomína viac základný výskum než aplikáciu poznatkov do dramaturgicky premysleného uzatvoreného celku, opodstatnená a pre slovenskú tanečnú scénu prínosná. Dnes sa (a nielen u nás) diskutuje o tom, čím je súčasný tanec? Aký má v súčasnosti charakter? Akým smerom sa vyvíja jeho slovník? Tereková svojimi performanciami otvára diskusiu aj na tieto témy a nové pohybové a výrazové možnosti aktuálne hľadá v zvieracom svete. Vyberá si z neho však veľmi špecifické prejavy a činnosti, ktoré nútia ľudské telá pracovať neraz proti ich prirodzenosti. Čas ukáže, ako nový pohybový materiál využije Tereková v budúcnosti.

LÁSZLÓ FÜLÖP / DIVADLO ŠTÚDIO TANCA

NA HORIZONTE BEZ NÁVRATU / AT THE HORIZON OF NO RETURN

Autor analýzy: Adam Nagy

Divadlo Štúdio tanca v Banskej Bystrici vstúpilo do novej sezóny s novým súborom. Jednotliví členovia pochádzajú z rôznych krajín, zároveň ide o vekovo a rodovo vyváženú skupinu, ktorá ponúka mnoho možností pre ďalší vývin samotného divadla, ale aj posunutie hraníc recepcie súčasného tanca. Ich technické zručnosti sú navyše na vysokej úrovni, čoho dôkazom je aj nová inscenácia *At the horizon of no return* (*Na horizonte bez návratu*), ktorú pre divadlo režijne a choreograficky pripravil László Fülöp.

Maďarský tanečný umelec tvorí najmä so svojou budapeštianskou skupinou Timothy and the Things. Dlhodobo sa venuje téme ľudského správania a komunikácii z odlišných uhlov pohľadu, skúma rôzne konvencie a podvedomé myšlienkové toky, ktoré ovplyvňujú naše každodenné rozhodnutia. Aj v najnovšom diele *At the horizon of no return*, ktoré Fülöp vytvoril v bystrickom Divadle Štúdio tanca, sa snaží reflektovať súčasný stav spoločnosti, ktorá je v morálnej kríze. Pomaly už neexistujú čisté a úprimné ľudské vzťahy. Hlavnú úlohu preberá egocentrizmus, nadrženosť a chorobný karierizmus. Čoraz viac sa meníme na pretechnizované zvery, ktoré si žijú vo svojom virtuálnom priestore. Ide o témy, ktoré sa za posledné roky v umení neustále spracovávajú a dostávajú najrôznejšie podoby.

Fülöp prostredníctvom choreografie vytvoril priestor, v ktorom sa každodenné ľudské prejavy a náklonnosti ako objatie či podanie rúk stali apatickými a na javisku pôsobili bezcitne. To isté platí aj pre negatívne prejavy – facka, bitka, napadnutie – ktoré tiež odrazu stratili význam. Choreograf akoby zotrel hranicu medzi láskou a nenávisťou. Dielo ako celok dokonca

môže pripomínať trinásty obraz z Madáchovej *Tragédie človeka*, keď Adam s Luciferom dorazia do ďalekej budúcnosti a nájdu ľudí, ktorí sú neschopní komunikovať. Ich jedinou starosťou je, že už je málo tuleňov a oni nemajú pomaly čo jesť.

Najvýraznejším prvkom v inscenácii je popri choreografii scénografia Ivany Mackovej. V spolupráci s Fülöpom sa scénická umelkyňa snažila celý priestor, každú jeho časť, vyskladať v duchu feng-šuej. Scénografia pracovala najmä s piatimi elementmi tohto čínskeho učenia – drevo, zem, voda, oheň a kov. Drevo sa objavuje ako drevený kváder, ktorý sa na konci začne pohybovať. Zem je prítomná ako hlina alebo bahno, ktorým sa tanečník Diego Álvarez Sanóu natiera. Vodu tvorcovia zobrazili v jej elementárnej podstate: pomaly kvapká z veľkej rúry. Môžeme to vnímať ako narážku na čoraz menej pitnej vody, alebo aj ako symbol plynutia času. Zároveň vo filozofii feng-šuej voda znamená aj nedostatok, chlad a zimu. Oheň a kov sú tu prítomné iba v metaforickej podobe ako svietiaci reflektor na záver a lesklé kovové dosky okolo neho. Žiarivé žlté svetlo zaplaví snehobiely priestor ako fakľa nádeje. Škoda, že takýto výrazný prvok nie je použitý viackrát. To isté platí aj pre veľkú rúru, z ktorej kvapká voda.

Fülöp sa snažil vytvoriť mozaiku osobností, ktoré nie sú schopné prejať emócie. Každý z tanečníkov má svoje sólo. Niekedy sa medzi sebou sóla prelínajú až do takej miery, že vzniká nepriamy partnering. Každý tanečník disponuje individuálnym pohybovým slovníkom. Tibor Trulik napríklad výrazne pracuje s motívom ázijských bojových športov ako je tai chi či aikido. Jeho pohyby sú pevné a trhané, prevádza ich akoby s veľkou fyzickou námahou a ide až do úplného vysilenia. Jason Yap a Cindy NG sú na začiatku spoločne ukrytí pod bielym baletizolom. (Tento obraz pripomína divadelnú hru Samuela Becketta *Šťastné dni*. Oni reprezentujú pozostatky ľudskosti.) Ich pohyb sa často zakladá na vzájomnom kontakte, ktorý je však bez emócií. Stali sa šedou, bezcitnou masou, ktorá okupuje zemský povrch. Vzájomne si ubližujú a potom sa udobria. Je to neustály kolobeh, akoby chceli znovu nájsť bolesť, strach, lásku a šťastie. Nakoniec sa opätovne vrátia pod baletizol, akoby to pre nich už nemalo význam. Diego Álvarez Sanóu sa pohybuje po obvode javiska a snaží sa nadviazať očný kontakt s divákmi. Akoby v nich hľadal oporu alebo pochopenie svojej bolesti. Nakoniec to však nevydrží a natiera sa bahnom. Michaela Mirtová a Indira Chamalé Ortiz pracujú prevažne s princípmi kontaktnej improvizácie. Tvoria dvojicu, ktorá podobne ako Jason Yap a Cindy NG zobrazuje ľudské akty bez emočného podtextu. Mimo duetov tvoria choreografickú trojicu s Trulikom okolo

kvapkajúcej rúry. Ich pohybový slovník sa mení a pripomína skôr istý typ rituálu, pravdepodobne privolávanie dažďa.

Celkovo je choreografia priveľmi rozdrobená. Jednotlivé fragmenty na seba len ťažko nadväzujú a tým sa aj ťažko čítajú. Často vznikajú hluché miesta, a popri nich sú tu aj neustále repetície a opakujúce sa motívy. Príkladom je hneď úvodný obraz, keď tanečníci rozprestierajú baletizol po javisku a rozkladajú stoličky po jeho obvode. Akoby prezentovali akt reorganizácie hodnotového rebríčka. Bežnú každodennú realitu zahalili pod biely materiál, ktorý naznačuje stratu identity a emočného zdroja.

László Fülöp sa pozrel na náš svet cez mikroskop a zväčšil bezcitnosť a apatickosť súčasnej spoločnosti. Môžeme to vnímať ako memento pred tým, čo nás zrejme čaká, ak sa nevrátíme k ľudským hodnotám a naďalej sa budeme riadiť na chamtivosťou a túžbou po moci. Inscenácia zároveň predstavila nový tanečný súbor bystrického divadla, ktorý v nej preukázal svoju vysokú pohybovú kvalitu. Nielenže sú tanečníci typovo zaujímaví a rôznorodí, ale okrem pohybovej zdatnosti v niektorých momentoch vynikali aj až herecky presnou mimikou. Okrem tanečných choreografií je tu teda predpoklad, že sa súbor bude profilovať aj smerom k performatívnemu umeniu.

M. BÁRTA, M. ŠTOFČÍKOVÁ, J. SLOVÁK / LIPTOVSKÉ DIVADLO

TANCA

ČAKANIE....NA?...KEĎ?!

Autor analýzy: Eva Gajdošová

Pôvodná tanečná inscenácia *ČAKANIE....NA?...KEĎ?!* vznikla v produkcii Súkromného tanečného konzervatória v Liptovskom Hrádku ako výsledok spolupráce bývalých absolventov Margaréty Štofčíkovej a Jakuba Slováka a súčasných študentov tejto školy. Autorom pôvodnej hudby je úspešný český skladateľ, saxofonista, klarinetista a výtvarník Marcel Bárta.

Choreograf Jakub Slovák je pôvodom Čech. Tancu sa venuje od malička, tanečné základy a prvé veľké úspechy získal vďaka tréningom v spoločenskom tanci v rodnom Rýmařove. Absolvoval Súkromné tanečné konzervatórium v Liptovskom Hrádku. Prvé choreografie vytvoril v prvom ročníku na konzervatóriu, v súčasnosti študuje na Akadémii múzických umení v Prahe. Inšpirácie na svoje práce hľadá v bežnom živote, snaží sa reagovať na spoločenské témy, kauzy. Margaréta Štofčíková, absolventka Súkromného tanečného konzervatória v Liptovskom Hrádku, aktuálne študuje na Katedre tanečnej tvorby VŠMU. Ako tanečnica aj autorka sa zapája do viacerých projektov.

Východiskom pri hľadaní témy inscenácie boli krátko po sebe nasledujúce udalosti z blízkeho okolia VŠMU. Obe – autonehoda na MHD zastávke na Zochovej ulici, aj streľba pred barom Tepláreň, zasiahli celú spoločnosť, no obzvlášť silno sa dotkli umeleckej obce. Tvorcovia sa inšpirovali Beckettovými absurdnými hrami, najväčšmi ikonickou hrou *Čakanie na Godota*. Predstavenia začína obrazom čakárne, postavy sa ocitajú v bezvýhodiskových a nezmyselných situáciách. Príbehy sú neskutočné, reakcie postáv absurdné, odvíjajúce sa v neurčenom čase a na neznámom mieste. Centrom jednotlivých obrazov sa stal autor aj interpret hudby (Marcel

Bárta) vystupujúci v postave Pozza z Beckettovho *Čakania na Godota*. Tému inscenácie *ČAKANIE...NA?...KEĎ?!* zadefinoval tvorivý tím slovami: „Politická chudoba nás uväznila do čakárne. Sme (ne)dobrovoľní otroci v kapitalistickej demokracii po slovensky. Všetci (ne)poslušne čakáme... na to, kým zavraždia novinárov... kým opitý šofér so synom zrazí piatich študentov... kým devätnásťročný terorista chladnokrvne zastrelí dvoch gayov v kaviarni...“

Hra na Godota

Vychádzajúc z poetiky Beckettovej absurdnej drámy autori zobrazujú postavy v odcudzenom a nereálnom svete. Vzťahy medzi nimi sú nejasné, reakcie absurdné, prevláda nekomunikácia. Jednotlivé pohybové interakcie spolu iba zdanlivo súvisia, ale nerozvíjajú sa, nevyúsťujú do pointy, sú nezrozumiteľné.

Na začiatku predstavenia tanečníci sedia roztrúsení v hľadisku spolu s divákmi. Neznámy hlas postupne oznamuje čísla a interpreti sa po jednom predierajú hľadiskom a bočnými schodmi vystupujú na javisko. Na pleci si nesú skladáciu stoličku, na ktorú si každý z nich postupne sadne a napokon všetci jeden vedľa druhého uprene hľadia do hľadiska. Sú oblečení v rovnakom čiernom unisex kostýme, ktorý odráža trendový štýl mladých ľudí – prepája šport aj zábavu. V kostýmoch (Dáša Veselovská) prevládajú voľné tepláky – nohavice, pozdĺž paží majú „vytetované“ čierne čiary. Ťaživú atmosféru anonymnej čakárne pretne improvizované sólo jednej tanečnice. V snahe nadviazať kontakt a upútať pozornosť „shakuje“ v štýle party dance, avšak bezúspešne. Po chvíli excentrického vlnenia si znechutene sadá na zem. Aj ďalšia tanečnica sa pokúša o komunikáciu cez dotyk a zrazu sa extaticky vlnia obe spolu. Ďalšie si strihnú hru kameň, papier, nožnice, niekto vykrikuje, niekto padne na zem. Konanie postáv je nevypočítateľné, nelogické, nepredvídateľné. Počas celého obrazu na zadnom horizonte kráča jediný tanečník.

Siločiary pohybu

Na scéne sa v ďalšej časti objaví červená priadza. Jej rozmotávaním vznikajú červené dráhy, ktoré akoby nadväzovali na čierne čiary na rukách tanečníkov a poukazovali na plynutie času v neznámom priestore. Dominantným výtvarným prvkom je veľký čierny klobúk. Jeho nasadením sa z tanečníkov stávajú herci, ktorí sa predstavujú v krátkych verbálnych výstupoch. Dievča vo veľkom klobúku po svojom krátkom výstupe klesá spolu s ďalšími k zemi. Ležiac na boku sa pohybujú po kružnici akoby kráčali v smere hodinových ručičiek. Neskôr si klobúk nasadí iná tanečnica, ktorá vo svojom monológu rieši relativitu pojmov včera, dnes a zajtra, ďalšia sa okázalo predstaví v krátkom reklamnom šote, objavujú sa slogany na tému ekológie, biostravy, udržateľnosti atď. Výstupy pretne ostrý zvuk klarinetu, tanečníci sa dajú do pohybu.

Tancujú sóla, každý vo svojom vlastnom mikrosvete vymedzenom svetlom a v sprievode klarinetu. Vždy niekto prebehne cez javisko a v behu sa náhodne zachytí o ďalšieho tanečníka, je to letmý dotyk, moment súzvuku, po ktorom opäť každý beží iným smerom. Klobúky sa znova objavujú na hlavách tanečníkov, tentoraz z nich visia dlhé nite ako vlasy – opakuje sa teda motív čiar, plynutia, nekonečnosti. Ďalší obraz otvára zaujímavé sólo dievčiny s brčkavými vlasmi, ktoré pretína pokojnú atmosféru ostrým pohybom, výbušnou dynamikou, originalitou prepájania pohybu. Sólo, ktoré mohlo pokojne trvať o niečo dlhšie, po chvíli vystrieda trio tanečníc po diagonále. V ich tanci sa s rýchlou strieda vertikálny a horizontálny pohyb, z tria je čoskoro kvarteto, postupne sa pridávajú ostatní, pohyb sa zrýchľuje a stáva sa divokejším.

Choreografia využíva civilný pohyb, chôdzu, beh, animalitu, napodobňovanie pohybov zvierat (psov, vtákov) a pod. Keď postupne tanečníci opustia javisko, zostane na podlahe červená čiara z priadze. V tanečne „nadupanom“ obraze prezentujú účinkujúci – študenti posledných troch ročníkov Súkromného tanečného konzervatória v Liptovskom Hrádku – svoju tanečnú všestrannosť, herectvo, partnerskú prácu, schopnosť improvizácie atď. Za ich výkonmi je nesporne kvalitná tréningová príprava v rámci štúdia, ako aj spolupráca s viacerými osobnosťami scény súčasného tanca na Slovensku i v zahraničí.

Svet podľa Pozza

Javisko sa ponorí do tmy. Po chvíli zaznie tiahly, plačlivý zvuk, pripomínajúci sirénu. Neskôr svetlo odzadu, akoby z hľadiska odhalí hudobníka (Pozzo) hrajúceho na saxofóne. Nevidíme mu do tváre, o chvíľu sa k nemu zozadu priblížia tanečníci, ktorí ho osvetľujú baterkami z mobilov, akoby sa ocitol na policajnom výsluchu. Hudobník neprestáva hrať, jeho monotónne sólo sa mení, pridáva elektronické bicie a javisko opäť ožije.

Tanečníci si prinesú stoličky a javisko sa zmení znova na priestor čakárne s panoptikom bizarných postáv. Žena v klobúku ťahá na vôdzke z modrej priadze tanečníka, ktorý kráča „po štyroch“ popri nej. Ostatní sa usádzajú na stoličkách. Jedna z tanečníc nonšalantne skáče a každým skokom posúva ďalšie pradenie červenej priadze do stredu javiska. Tanečníci vstanú zo stoličiek a v sprievode rytmickej elektronickej hudby tancujú unisono rýchle, dynamické variácie, občas sa niekto oddelí, aby vytvoril kontrastný pohybový fragment v rámci tempa, ich pohyb sa nabaľuje. Jednotný opakujúci sa pohyb z času na čas naruší sólo niekoho, kto sa odčlení. Tanečníci manipulujú so stoličkami, tie sa stávajú ich tanečnými partnermi. Nakoniec sa každý hýbe v rámci svojho stereotypu, v rôznych pozíciách sa všetci horúčkovo zrýchľujú. Pohyby sú čoraz chaotickejšie, ústia do akéhosi pohybového tranzu... Postupne sa všetci zamotávajú do priadze, ktorá je natiahnutá v rôznych uhloch a vytvára akúsi sieť, odkiaľ niet úniku. Obraz pripomínajúci divokú jazdu na študentskej party a zároveň obraz z kultového filmu *Prelet nad kukučím hniezdom*. Nakoniec sa hudba v jednom momente zastaví a s ňou aj pohyb, poskladané stoličky si tanečníci zavesia na krk a pomaly, rezignovane odchádzajú.

S meniacou sa hudbou sa mení choreografia, po spoločnej variácii upúta zvláštnymi gestami, posunkovou rečou, variabilitou zdvihov, prenášania dievčenského duetu o strachu z osamelosti a nástrahách pripútanosti. Plochou pre ich tanec sa stáva stôl a stoličky. Spreádzajú ich pritom zvuky hudobníka fúkajúceho do veľkej mušle, ktoré pripomínajú nejaké zviera. Veľká pletená deka, ktorú niekto prehodí cez tanečnice (jedna sedí a druhá kľáči oproti nej) zakrýva ich milostný akt. Priadza ako scénografický prvok je prítomná v rôznych pletených rekvizitách, napríklad obrus či opletené stoličky. Keď je javisko prázdne, vchádza Pozzo (Marcel Bárta), nasadí si čierny klobúk a posadí sa na stoličku vpredu. Jedna z tanečníc mu kladie

zdanlivo banálne otázky, jednoznačná odpoveď však neprichádza. Tanečník za Pozzom vymenúva všetky skupiny ľudí, ktoré v našej spoločnosti čelia nenávisti, odcudzovaniu, agresivite. S tmou Pozzo odchádza z javiska.

Marcel Bárta je výnimočný český saxofonista, klarinetista, skladateľ a výtvarník a uznávaný jazzman, ktorý spolupracoval s mnohými hudobníkmi. Je členom pohybového divadla Farma v jeskyni, pre ktoré vytvoril aj hudbu k inscenácii *Informátoři*, okrem toho je autorom scénickej hudby, napríklad k performanci *Nude Ants* tanečníkov Iriny Andreevy a Andrého Jollesa (Teater Novogo Fronta). Jeho hudba v inscenácii Liptovského divadla tanca dômyselne prepája rôznorodosť jednotlivých obrazov. Nie je len kľúčom k dramaturgickej koncepcii (Peter Maťo) a čitateľnosti diela, ale dodáva mu istú epickosť, vytvára atmosféru každého obrazu, kreuje charaktery postáv, prináša gradáciu, určuje zlomové momenty, pauzy, vrcholy.

Hudba tu teda zďaleka nemá len sprevádzať pohyb. Je zvučným hlasom, ktorý s naliehavosťou otvára, umocňuje a dotvára jednotlivé obrazy. Hudobník Marcel Bárta čerpá motívy údajne z absurdity súčasného sveta. Tvorivá skúsenosť zrelého a skúseného skladateľa a hudobníka je pevným základom, na ktorom vznikala originálna choreografia mladých tvorcov a tanečníkov ako autentická výpoveď o svete dospievajúceho človeka v chaose súčasnosti.

M. RONDA / TANEČNO

YOLT – YOU ONLY LIVE TWICE

Autor analýzy: Marek Godovič

Značka Tanečno, za ktorou stojí najmladšia generácia tanečníkov, sa postupne etablovala na scéne súčasného slovenského tanca. A to nielen vďaka rovnomennému oravskému festivalu, ktorý prebieha každé leto v Námestove a dnes sa už pravidelne objavuje v kalendároch slovenských i zahraničných tvorcov či domácej kritickej komunity. Tanečno sa v poslednom období dostáva do povedomia aj svojim tanečnými produkciami ako site-specific performanciou *Passing/Station* (2021), jej adaptáciou z priestoru vlakovej stanice na divadelné štúdio pod názvom *Pass in, Antrophos Anthem, The Urge Grows* či tromi sólam *Be off, Perma* a *Na hlásku*. Vo všetkých dielach sme sa mohli stretnúť s tanečným a performatívnym prejavom Miriam Budzákovej, Silvie Svitekovej, Matúša Szeghőa a Andreja Štepitu. Štvorica má za sebou aj rôznorodé skúsenosti z iných projektov s odlišným prístupom k pohybu a tancu. Vo všetkom spomínanom môžeme nájsť určité črty, ktoré sa objavujú aj v ich najnovšom spoločnom diele *YOLT – You only live twice*. Tanečno v ňom spolupracovalo s talianskym choreografom Manuelom Ronom, ktorý sa okrem pohybu podpísal aj pod réžiu.

Silvia Sviteková inklinuje skôr k performatívnemu a konceptuálnemu chápaniu tanca. Matúš Szeghő sa objavil vo viacerých dielach súčasného tanca alebo fyzického divadla – napríklad choreografky Marty Polákovej alebo choreografa Yuriho Korca. Spolu s Andrejom Štepitom účinkujú aj v inscenácii *Commander* českého súboru Farma v jeskyni. Miriam Budzáková spolupracovala s Andrejom Štepitom na viacerých fyzických či site-specific performanciách. Taliansky umelec Manuel Ronda zasa inklinuje k fyzickému divadlu a silnému formálnemu i obsahovému konceptu. Spolupracoval s belgickým choreografom a režisérom Wimom Vandenkeybusom či s dvojicou z RootlessRoot Company, ktorej tvorbu tiež

charakterizuje poetika postavená na fyzickej akcii, ale aj na experimentovaní s umeleckými druhmi.

YOLT sa tematicky venuje formám manipulácie, násilia, nekomunikácie, či možnostiam reparácie a repetitívnosti udalostí života v inom kontexte. Sme ako ľudia schopní čítať komunikačné vzorce svojho okolia, je možné, že keď mlčíme, tak sa situácia otočí voči nám a môže prejsť do inej, už neakceptovateľnej polohy? Zmeny v spoločnosti, pri ktorých dochádza k preformulovaniu hodnôt a noriem, sa vymkli kontrole. Vrodené správanie ľudí, vtierané vzorce myslenia i konania sú stále silné. Pod vplyvom chaosu, ktorý sa prehnal nad týmto priestorom, však strácame o ich existencii poňatie a môžeme ich tak pomerne ľahko zmazať. Manuel Ronda spolu s tanečníkmi vytvoril obraz sveta, ktorý funguje na pravidlách a hraniciach, ktoré ale nemusia vždy platiť, často sú popierané alebo redukované.

Inscenácia sa formálne delí na dve časti s odlišnými pohybovými prostriedkami. V prvej časti sa štyria tanečníci pohybujú v rámci štvorcového obrazca zloženého z ďalších 16 štvorcov, rozdelených na trojuholníky. Tento útvar je zakreslený na podlahe a vytvára dojem geometricky presne narysovaného priestoru. Spôsob, akým sa tanečníci hýbu, pripomína ťahy šachovými figúrkami. Keď sa jeden tanečník posunie, nasleduje druhý. Účinkujúci stojaci po okrajoch sa postupne pohybujú z jednej strany na druhú, striedajú polohy. Presúvajú sa po čiarach a dostávajú sa do krátkej vzájomnej konfrontácie, ktorá je vypointovaná presunom partnera na iné miesto. Postupne pohybové znaky dostávajú štruktúru, chôdza sa stáva akciou. Zoradení tanečníci zneistením polohy partnera alebo ohybom, dotykom spustia kolobeh ďalších reakcií. Výpady voči partnerovi sú tým druhým zneistené, paralyzované, celkom utlmené, až obaja tanečníci po takomto manipulovaní končia na zemi. A hra či súboj môže začať znova, ale už v inej konštelácii. Postupne sa do akcie dostáva celá štvorica v rovnakom momente. Tanečníci spájajú pohybové štruktúry a ich fragmenty do súvislejšieho celku, v ktorom na seba interagujú v točiacich sa pohyboch. Tempo sa postupne mení, po fáze spoznávania, nadviazania kontaktu a rozostavenia pozícií v priestore dochádza k častejším interakciám a postupne sa jednotlivé pohyby spájajú do súvislejšej choreografie.

Ako inšpiračné zdroje tvorcovia označujú aj capoeiru, vďaka ktorej sa bojovo-tanečné výpady smerom k svoju partnerovi/protivníkovi dejú dynamicky s prvkami akrobacie. Z capoeiry ostáva v pohybovom slovníku tanečníkov aj priestorové riešenie súbojov – prebiehajú v strede, pričom ďalší dvaja tanečníci sa súboju prizierajú, aby vzápätí po jeho skončení nastúpili oni. Postupne sa akcia dekonštruje, až všetci zostávajú ležať nehybne na zemi. Zostáva len nasvietený obrazec na zemi, ktorý sa stane na chvíľu samostatnou entitou, ústredným scénografickým objektom. Štruktúra, podľa ktorej sa tanečníci pohybujú, čiary narysované na podlahe, zrazu strácajú význam. Nie je možné sa ničoho pevného a daného chytiť a dochádza k deštrukcii. Miriam Budzáková postupne odstraňuje čiary – pásku, až z nej zostáva len lepkavá guľa. Performeri zostávajú bez štruktúry, bez hraníc, sami v tmavom priestore.

Druhá polovica inscenácie je už na pohľad iná. Nejde len o kontrastné kostýmovanie performerov, ktoré pripomína bizarné postavičky z hier absurdnej drámy. Univerzálne pôsobiace trenčkoty strieda červený úplet pripomínajúci plášť Červenej čiapočky, trenírky, košele, sako s klobúkom, časť fraku alebo kožušina okolo krku či zvierací vlčí chvost. Z tanečného prejavu zostávajú v druhej časti len fragmenty. Tanečníci už využívajú na komunikáciu nielen pohyby, ale aj text, zvuk, či aj civilný prejav. Štepita šepká, zatiaľ čo Budzáková opakuje nahlas jeho slová a takýmto spôsobom komunikuje so Svitekovou. Dialóg, ktorý predstavuje skôr slovný labyrint, sa deštruje na malé situácie. Niekedy nie je jasné, kto na koho reaguje, či a ako niekto na niekoho útočí, alebo naopak, po niekom túži. Performeri svoju akciu významovo zreálnia.

Akcia dopĺňaná slovom, opakovaním rôznych slovných spojení zároveň nadobúda atribúty až absurdného humoru. Pohybové štruktúry, ktorých náznaky sme mohli sledovať v prvej polovici, tu majú iný, konkrétnejší význam. Performeri sa vyhrávajú s mimikou tváre, gestami, vstupujú do akcie viac herecky. Vytvárajú mizanscény, v ktorých vznikajú mikro príbehy a hierarchické vzťahy, ktoré poukazujú na výhody či nevýhody postavenia protagonistov v priestore.

Formálne precízna prvá časť sa tak premieňa do frivolnej podoby, s vnútornou komikou a iróniou. V tejto polohe vyniká štvorica aj verbálne. S dobrou intenzitou hlasu aj jej polohou

pracuje najmä Sviteková, ktorá dokola opakuje jednu textovú sekvenciu, a tým budí pozornosť. Na malom priestore kreuje postavu, ktorá dáva situácii náboj a dynamiku. K tomu výrazne prispel aj režisér Manuel Ronda, ktorí štvoricu performerov viedol k úspornosti hereckých prostriedkov.

Charakter už spomínanej výtvarnej koncepcie autorky Doroty Volfovej ovplyvňuje celú performatívnu akciu. Hudba Evy Sajanovej zasa evokuje monotónnu atmosféru, ktorá pomocou zvukov či zdvihnutia zvukových hladín rozrušuje aj zvukovú štruktúru. Ambientná hudba s nábojom tajomstva, z ktorej výrazne prerážajú fragmenty zvukov bubna, vytvára pocit nepreniknuteľnosti priestoru, v ktorom sa akcia odohráva. V druhej časti zvukovú zložku tvorí najmä herecký prejav a v reprodukovanej rovine si vystačí len s akýmsi rytmickým bublaním či kvapkaním vody.

Je možné, že *YOLT* vzbudí rôznorodé reakcie práve pre svoje dve svojbytné a predsa úzko prepojené časti, ktoré majú vyhranený pohybový jazyk. Spojenie pohybu, fyzickej akcie a textu sa v slovenskom umeleckom kontexte objavovalo už v 90. rokoch 20. storočia, napríklad v tvorbe *STOKY* či *Hubris Company*. Tam prepojenie verbality a fyzikality fungovalo ako niečo preexponované, čo odrážalo realitu v podtextoch. Práve v druhej časti použité vyjadrovacie prostriedky môžu v inscenácii *YOLT* túto poetiku pripomínať. Tu však ide o dôsledok a eskaláciu nahromadenej absurdnosti súčasnosti, z ktorej je spoločnosť dezorientovaná, frustrovaná a odsúdená na sebadeštrukciu v priestore, ktorý už stratil hranice. Diváci sa nemusia hneď v štruktúre orientovať, ale po sledovaní oboch častí môžu dostať mnoho podnetov na rozmýšľanie. Práve toto zdieľanie dvoch rozdielnych poetík počas jedného diela tvorí priestor pre rôznorodosť interpretácií.

ROBIE LEGROS

DEAR SHELTER

Autorka analýzy: Michaela Hučko Pašteková

Drahý úkryt, môžem v tebe zmiznúť, schovať sa pred svetom? Dovolíš mi zaobaliť sa do tvojej tmy? Sledovanie tanečnej performancie *Dear Shelter* je tak trochu ukrývaním sa, vnáraním sa – do nás samých, aj do pohybových, zvukových a svetelných kompozícií, ktoré tu a teraz vytvárajú a rozvíjajú performerka Robie Legros, svetelný dizajnér Matthieu Legros a hudobník Amund Roe. Autorská trojica uviedla začiatkom marca v Novej Cvernovke premiéru krehkého, no zároveň silného diela, ktoré je poetickou symbiózou niekoľkých umeleckých jazykov.

Nasledujúci text je reflexiou bratislavskej premiéry a súčasne reaguje aj na videozáznam z reprízy, ktorá sa uskutočnila o týždeň neskôr v Brne. Dielo *Dear Shelter* je založené na improvizácii a umení instantnej kompozície, čo sú metódy, ktoré Legros dlhodobo rozvíja a pracuje s nimi vo väčšine svojich projektov (viď napríklad jej spolupráca s Tomášom Janypkom). Všetky uvedenia tak síce vychádzajú z tej istej dramaturgickej štruktúry, ale výsledný tvar vzniká vždy v konkrétnom priestore a čase priamo pred divákmi.

Robie Legros sa ako performerka na Slovensku zjavuje v posledných rokoch častejšie, viditeľnejšie však ako súčasť kolektívnych projektov (*Eight Cups and the Devil* či *Bod spojenia*) než v rámci autorských sól. Od roku 2017 pôsobí najmä v Brne ako na telo orientovaná psychoterapeutka, vyštudovanú má psychológiu. Práve tento jej background výrazne formuje aj jej osobnosť tanečnice, spôsob, akým pristupuje k telu, ako sa k nemu vzťahuje, ako ním a s ním komunikuje. Na svojej webovej stránke píše, že „v procese psychoterapie privádza pozornosť k aktuálnemu telesnému prežívaniu.“ Sústrediť sa na telo znamená sústrediť sa aj na seba samú. Aj úkryt sa môže stať priestorom pre intímnejší a intenzívnejší dialóg s telom a

myšlienkami. Ukrývanie nemusí nevyhnutne znamenať vyhýbanie sa nebezpečenstvu, ale môže byť šancou pre stíšenie a počúvanie.

Sú to skôr obrazy, fragmenty neuchopiteľného príbehu, ktoré sa pred divákmi začínajú rozohrávať v šere sály. Niekedy sú tie obrazy pohybujúce sa, inokedy ustrnú – v póze, jazyku, zvuku. Miznú a opäť sa vynárajú. Tam niekde za polopriesvitnou látkou cítime telo. Kúsok svetla vykresľujúci na látke biely obdĺžnik môže byť vstupom do úkrytu. Alebo referenciou na čisté plátno, ktoré neskôr performerka zaplní svojím gestom, či už maliarskym alebo tanečným.

Telo netancuje, skôr znázorňuje, vyjadruje, ale nie doslovne. Je telom, ktoré sa zahĺbi do seba, aby si skúsilo porozumieť a následne sprítomnilo emóciu, s ktorou bolo kdesi a kedysi konfrontované. Jeho pohyb je občas minimalistický, takmer meditatívny, chvíľami expresívny a dynamický, miestami dokonca zvädza boj s neviditeľným efemérnym súperom. Abstraktné, samoreferenčné gestá koexistujú s konkrétnejšími posunkami. Impulz k pohybu raz vychádza zvnútra samotnej majiteľky tela, niekedy je podnetom externá okolnosť – zvuk, objekt. Ťažko nájsť vhodné slová, ale z času na čas sa zdá, akoby Legros bola v pohybe a súčasne mimo neho, je v tele a zároveň sa snaží od neho oslobodiť. Ako keby sa telo premieňalo na úkryt, z ktorého nie je možné vyjsť.

V niektorých scénach si performerka sadá za počítač osvetlený bodovou lampou a začína písať. Ide o akési automatické, intuitívne písanie. Slová sa paralelne premietajú na stenu za ňou. *Have you come to touch the dark? Why are you so shy?* To, čo píše, zároveň hovorí nahlas. Avšak v jednom momente si uvedomíme, že verbalizované slová sa nie vždy stotožňujú s tými napísanými. Kto od čoho uniká? Jazyk od tela, alebo telo od jazyka? Hovoríme to, čo si v skutočnosti myslíme? Choreografka a tanečnica Simone Forti v jednom zo svojich textov píše, ako začala rozprávať počas tancovania, kedy slovo aj pohyb vyvierajú spontánne z rovnakého zdroja. Chcela vedieť, čo jej beží myslou skôr, než divokosť v kostiach pomíne a myšlienka sa racionalizuje. Legros tak trochu na túto diskrepanciu poukazuje.

Keď písanie preruší, príbeh ďalej dokončuje telo. Na stene sa zjavuje performerkin tieň, odrazu pred divákmi tancujú dve postavy. Jedna má konkrétne črty a mimiku, druhá ju

nasleduje, hoci jej pohyb je definovaný len obrysami tmavej plochy tieňa. Je tanečným telom bez tváre, bez identity, bez jasných telesných či rodových znakov.

V jednej časti predstavenia berie Legros do rúk bal hrubého papiera, rozmotá ho a zakryje sa ním. Matériu tela zaobalí do inej matérie, ľudské sa odrazu premieňa na podivnú homoľu bez končatín. Telo je v úkryte a ten sa stáva ďalšou podivuhodnou bytosťou. Objekt, ktorý sa vďaka tomuto jednoduchému aktu na scéne zjavil, totiž nie je statickým predmetom, pôsobí viac ako zviera, zvláštny tvor, možno pohybujúci sa kameň alebo kopa hliny. Myká sa, presúva sa, ako keby dnu niečo bojovalo. Vylieza na múrik, utieka sa do kúta ako nejaký netopier. Je zaujímavé pozorovať, ako ľahko myseľ zabudne, že pod tým všetkým je ľudské telo, ako málo stačí na zmenu významu, interpretácie. Keď Legros odrazu spod papiera vychádza, pripomína to proces motýľa opúšťajúceho kuklu. Skelet, ktorý bol predtým skrýšou a bezpečím, ostáva prázdny a opustený. Tento výjav sa udial v tichu, zvukovú stopu vytváral len šuchotajúci papier.

Legros sa opäť vracia k jazyku, rozpráva, nie vždy sú slová zreteľné. Popritom „tancuje“ rukami, naprázdno ohmatáva priestor okolo seba, ten sa zaobaľuje do tlmeného červeného svetla, ktoré padá na telo z bodovej lampy nad ním.

V ďalšom z obrazov je papieru prinavrátená jeho tradičná funkcia. Performerka berie do rúk štetec vyrobený z palice a kusov látok, ktorými je omotaný jeden koniec, namáča ho do vedra s čiernou farbou a začína maľovať. Maľuje a tancuje súčasne, maliarske gesto je predĺžením toho tanečného. Nie je to však ladný pohyb, ale skôr agresívny, impulzívny. A kým jedno gesto ostáva trvalo viditeľné, druhé sa udeje a zmizne. Celý akt pripomína trochu japonskú kaligrafiu a ťahy, ktoré sa na papieri objavujú, by pokojne mohli byť slovami haiku. Haiku najskôr zachytené telom, vypovedané slovom a zhmotnené do farby. Následne Legros berie do rúk menší štetec, ponára ho do žltej a narúša čiernu abstrakciu, komponuje k nej farebný kontrast. Štetce z palíc sa v niektorých častiach performance stávajú bojovými nástrojmi či hudobnými rekvizitami, dokonca si ich performerka sype na telo.

Hudobné vstupy a reakcie Amunda Roea sú rovnako ako choreografia instantné, vznikajú ako momentálna a rovnocenná reakcia na performerku a svetelný dizajn. Zvuk tak niekedy rozvíja a dopĺňa pohybový motív, miestami je popudom pre pohyb, občas ustúpi

autentickým ruchom. Divák ho zavše takmer nevníma, v niektorých častiach však naberá na intenzite, vie byť škripavý, až nepríjemný. Práca so svetlom Matthieua Legrosa je rovnako precízna a citlivá k umeleckým prejavom svojich kolegov. Buď dokresľuje dianie alebo vystúpi do popredia a zásadne výtvarne formuje výjav, vytvára pôsobivé obrazové sústavy. Jednotlivé médiá sa vzájomne vnímajú, počúvajú, sledujú, aby vyskladali architektúru, v ktorej sú všetky zložky v rovnováhe.

Písať o *Dear Shelter* je ako pokúsiť sa niekomu prerozprávať báseň. Možno budete používať rovnaké slová, aké ste v nej čítali, ale ich význam bude celkom iný. Budete dúfať, že sprostredkujete emóciu, že umožníte porozumieť, ale zažiť dotyk s metaforickými obrazmi na diaľku nie je možné. Robie Legros so svojím tvorivým tímom priniesla na slovenskú tanečnú scénu osobitú poetiku založenú na rokmi brúsenej improvizácii. *Dear Shelter* je dielom, ktoré diváka skutočne môže vtiahnuť ako do úkrytu. Pohráva sa s jeho imagináciou, provokuje a zintenzívňuje jeho emócie, prístupuje k nemu pomaly, potichu a prívetivo, aby ho následne vyrušilo neočakávanými atakmi expresie a telesného napätia. Napriek tomu (alebo práve preto) je to úkryt, z ktorého nebude chcieť opäť vyjsť na svetlo.

TOMÁŠ MORAVANSKÝ, MIRIAM BUDZÁKOVÁ, SILVIA

SVITEKOVÁ

NO IT DOES NOT HAPPEN

Autor analýzy: Marek Godovič

Všestranný umelec Tomáš Moravanský sa postupne začína etablovať aj v tanečnej komunite, kam prichádza s výskumom pohybu, relativizovaním vzťahu pohybových štruktúr, spochybňovaním či zdôrazňovaním javov, ktoré si na prvý pohľad tvorcovia ani diváci príliš nevšímajú a berú ako samozrejmé. Moravanský, známy aj pod menom Panáčik (v rámci svojej hudobnej tvorby), vytvoril viacero výrazných performancií, v ktorých využíva štylizáciu pohybu, zvukov, hudby, prácu so slovom. V jednom zo starších diel, *Interpellation*, na ktorom tiež spolupracoval s tanečnicou Miriam Budzákovou, analyzoval ako intervenuje digitálna technika v spojení so živou trojicou performerov a ako zasa oni reagujú na seba.

V najnovšom diele *NO IT DOES NOT HAPPEN* sa Moravanský v spolupráci s tanečnicami Miriam Budzákovou a Silviou Svitekovou zaoberá otázkami: ako dôležité je v pamäti tela zachovať obraz o videnom pohybe? Je pohyb zrekonštruovateľný, prenositeľný? Všetko sú to dotazy možno až príliš insidersky spojené s umením. Ale v podtexte performancie cítiť aj inú ambíciu – preniesť skúsenosť z pohybu do súvislosti s konkrétnymi životnými udalosťami, ktoré zažívame každodenne. Explicitne sa k týmto témam tvorcovia nevyjadrujú, ale opakovaná repetitívna činnosť, ktorá sa dohráva v priestore, sa dá aplikovať aj na prenos životných skúseností, prenos informácií. Kedy budeme autentickí? Keď dokážeme naplniť predstavy iných, alebo tie svoje? A ak skopírujeme svoj vzor, naplní nás to rovnakým obsahom?

V *NO IT DOES NOT HAPPEN* na seba reagujú dve performerky, jedna v priestore – Miriam Budzáková, druhá komentujúca z hľadiska – Silvia Sviteková. V priebehu performancie,

ktorá môže mať pol hodinu, dve hodiny, ale pokojne aj osem, sa Budzáková snaží pracovať s konceptom, pohybovou zostavou Svitekovej, ktorú nemala šancu vidieť ani naživo, ani sprostredkované. Akoby sa ocitla v zvláštnej miestnosti, ktorú treba prejsť po doteraz neznámej pohybovej súradnici. Na presnú štruktúru pohybov musí prísť sama, cez nekonečné opakovanie

Spôsob uvažovania i proces realizácie zámeru sa podobá natáčaniu, v ktorom sa jedna scéna opakuje niekoľkokrát za sebou, len s drobnými obmenami. Reflexia na malé zmeny choreografie, jej postupná výstavba, je podmienená razantným „nie“, ktoré rezolútne zhmotňuje akúkoľvek konkrétnu pripomienku. *NO IT DOES NOT HAPPEN* vytvára priestor pre štúdium štruktúry pohybu, gravitácie či techniky. Štruktúra pohybu začína otvorením dverí a príchodom do priestoru. Každý pohyb navyše, ktorý sa aj v najmenšom môže líšiť od vzorovej zostavy, Sviteková preruší a celá akcia sa tak musí zopakovať od začiatku. Prvotný nápad sa pomaly rozvíja do drámy pohybu.

Sviteková vystupuje v pozícii diváčky, ako kritička alebo ako skúsená mentorka, ktorá vyžaduje presnú techniku, presný temporytmus pohybu či celkový výraz. Rovnako tak pôsobí aj ako rozhodkyňa, ktorá určuje, či daný pohyb bol alebo nebol spojený s originálom. Jej neustále opakovanie slova „nie“ pri každom chybnom kroku, výraze či dynamike, môže znieť po niekoľkých desiatkach minút ako drzosť či nadradenosť a neempatia, ktorá môže v divákoch vzbudzovať nevraživosť. V priestore sa s tým ale musí vysporiadať predovšetkým Budzáková. Pocit zvedavosti, hrania sa a odhodlania sa postupne mení na frustráciu a únavu. Donekonečna sa opakujúci rituál návratu k východiskovému bodu, záblesk svetiel ako pri natáčaní filmu alebo ako pri hraní na javisku sa stupňuje na dlhý nekonečný dril.

Moravanský otvára otázku, či je možné zrekonštruovať niečo, čo človek nevidel, nemá s tým osobnú skúsenosť. (S touto otázkou sa stretávajú pravidelne napríklad aj študenti a študentky divadelných štúdií, ktorí rekonštruujú scénické diela len podľa dochovaných záznamov a dokumentov.) Rovnako je však logické pýtať sa aj, čo je vlastne choreografia. Pri rozložení na jednotlivé pohybové sekvencie sa zdá takmer nemožné zopakovať niečo také tekuté v priestore ako pohyb. Sviteková postupne naviguje Budzákovú, aby presne zopakovala tú istú zostavu. Postupne pribúdajú pohybové prvky, prichádza istota opakovania, ktorá

prináša rutinu aj postupné pridávanie nových elementov. Majú rovnaké oblečenie, snažia sa o rovnaký pohyb, ale predsa len sa v stvárnení odzrkadľuje aj osobnostný vklad.

Celú performanciu, respektíve priestorovú rekonštrukciu pohybovej štruktúry, môžeme chápať aj ako tvorivý proces, ktorým prechádza každý performer a každá performerka. Proces skúšania, v ktorom zažívajú okrem pozitívnych chvíľ aj pocity frustrácie z nenaplnenia či nemožnosti naplnenia svojho tvorivého zámeru, hnev voči sebe i ostatným spolutvorcom. Subjektivita umelca k sebe, k svojmu výskumu tu stojí proti pozícii pozorovateľa – kritika, ktorý dielo ďalej posudzuje. V ďalšej rovine funguje performancia ako proces sprítomnenia si spomienky, jej čo najpresnejšieho prenosu z minulosti do prítomnosti. V prítomnosti sme odrazom minulosti, máme v sebe vzorce, ktoré už nie sú rovnaké, ale prispôsobujú sa okolnostiam a špecifikám okamihu.

Netreba opomenúť psychologickú stránku diela, ktorá vyplýva práve z odmietania a nespokojnosti zo strany pozorujúcej, hodnotiacej performerky. Jej odmietanie v prípade zistenia chyby a zvýraznené slovo „nie“ nekompromisne strhávali sebadôveru druhej performerky v priestore. Ďalším kľúčovým aspektom performancie je súnalezitosť divákov s Budzákovou, ktorá sa stala terčom kritiky, stálych pripomienok, vyčítania. Chceme vidieť úspech, chceme vidieť niečo dokonalé, správne, a postupom času na dokonalosti vlastne nezáleží. Prahujeme po zážitku, ale cestu k nemu prestávame vnímať, možno chceme aj určité etapy cesty prekročiť, len aby sme sa k výsledku dopracovali čo najskôr, bez straty energie.

NO IT DOES NOT HAPPEN vytvára priestor pre rôzne interpretácie, ktoré ale spája téma uvedomenia si štruktúry pohybu. Ten vo svojej plynulosti skrýva mikroštruktúry, ktoré voľným okom takmer nereflektujeme. Je si ich treba zafixovať a v mene subjektívne prijatej estetiky ich tvarovať, zžívať sa s nimi, alebo proti nim bojovať.

MICHAL HERIBAN, VERONIKA MALGOT / JEDNÝM DYCHOM

REPRODUCENT

POHYBOVÁ REFLEXIA O HĽADANÍ IDENTITY MUŽA V 21. STOROČÍ, JEHO SCHOPNOSTI REPRODUKČIE. AKÉ JE TO BYŤ MUŽOM?

Autorka analýzy: Eva Gajdošová

Na premiéru do fitnesscentra na Miletičovej, ktoré bolo ešte pred pár rokmi divadlom a tanečnou školou elledanse (a pôvodne bitúnkom), som šla s teniskami na prezutie – podľa inštrukcií na pozvánke. Bola som zvedavá, do akej miery môže tanec poľudštiť industriálnosť priestoru a preraziť pach železa a spotených tiel, ktorým sú presiaknuté všetky telocvične. Priestor „fitka“ nebol zvolený náhodne. Pojmy ako telesnosť, mužskosť, fyzikalita, sila, exhibicionizmus priamo súvisia s témou inscenácie. Tá vychádza z rôznych pohľadov na mužov dneška a problémy, ktoré riešia v modernej spoločnosti, s dôrazom na polemiку v rámci tradičného vnímania kontroverzných tém, akým je napríklad darovanie spermií, osvojenie dieťaťa ľuďmi z komunity LGBT atď.

Autora námetu, libreta a choreografie Michala Heribana, ktorý aktuálne žije a pôsobí v Českej republike, sme mali vďaka projektu možnosť u nás vidieť po dlhom čase. Už počas vysokoškolského štúdia zaujal svojím výnimočným talentom vo viacerých oblastiach – najmä však v sfére výtvarného umenia a súčasného tanca. Jeho rozsiahla kolekcia obrazov, ktorá vznikla počas obdobia pandémie covidu, je originálnym a sugestívnym pohľadom na telo ako pracovný nástroj tanečníka – s koncentráciou na nohy, ktoré majú akoby konečne čas na oddych. Zároveň je poctou náročnej a krátkotrvajúcej tanečnej profesii. V minulosti spolupracoval s Lenkou Vagnerovou a jej Company, kde bol predovšetkým interpretom, ale tiež scénografom niektorých inscenácií. Ako tanečník sa pravidelne objavuje na nemeckej

tanečnej scéne, kde spolupracuje s choreografom Michom Pureckerom. V novom divadelno-tanečnom súbore Jedným dychom sa spojil s hercom a tanečníkom Emilom Leegerom a divadelnou režisérkou Veronikou Malgot. Jej tvorba je charakteristická otváraním intímnych tém na pozadí aktuálneho diania v spoločnosti, s akcentovaním vzťahov v rodine a tém materstva, partnerstva, feminizmu atď.

V inscenácii *Reproducent* sledujeme mikropříbehy troch mužov, popretkávané vstupmi jednej ženy. Ešte skôr ako sa predstavenie začne, privíta v šatni divákov Monika Čertezni so zanietením premotivovanej zamestnankyne fitnesscentra. V priestore telocvične trénujú traja muži oblečení v cvičnom oblečení inšpirovanom športovou značkou a zladení do modrej a čiernej farby. Sú zabratí do cvičenia na rôznych posilňovacích strojoch, spolu s nimi cvičia aj dvaja náhodní diváci (komparz), ktorí sa po čase odčlenia. Svetlo, ktoré sa zmenilo z chladného pracovného na javiskové svietenie, je signálom, že sa začína predstavenie.

Interpreti predstavovali tri vyhranené typy mužov – intelektuála (Michal Heriban), športovca (Stanislav Stanek) a outsidera (Michal Noga). Každý z nich vytvoril svojský charakter, vstupovali do diania s osobitým prejavom a postupne sa prezentovali svojším pohybovým monológom. K najpôsobivejším obrazom patrilo sólo Heribana, ktorého imidž pôsobil sofistikovane a tajomne. So znepokojivou presnosťou opakoval tanečné väzby so stupňujúcou dynamikou, akoby vybuchujúce do priestoru. V pohybovej spovedi vyjadril zúfalosť, bezmocnosť, obavy a strach vo svete, ktorý mu pripisuje úlohy otca, vodcu, živiteľa atď.

Postupne všetci traja vstupovali do dialógu (dueta) s tanečnicou Monikou Čertezni, ktorá kládla mužom naliehavé otázky v snahe preniknúť do ich myslenia a konania. V každom obraze prinášala ženský aspekt, iný uhol pohľadu. Akoby poháňaná tikotom biologických hodín sa pokúšala o kontakt so športovcom, ktorého vyhodnotila ako najvhodnejšieho muža pre svoj cieľ stať sa matkou. Športovec odolával jej pozornosti únikom do sveta biznisu, monotónnym, priam hypnotizujúcim pohybom sa pokúšal obliecť si sako a zmeniť svoju identitu. Michal Noga vďaka kombinácii nižšieho vzrastu a zároveň sugestívnosti a sile prejavu prináša na javisko inakosť, špecifickosť. V jednom zo svojich výstupov prezentoval komplikovanosť vzťahu syn-otec v rámci pojmov moc či manipulácia. Jeho pohyb bol zemitý, zároveň prirodzený, performer využíval bezprostrednosť a civilný herecký prejav, verbálne najvýraznejší.

Čertezni pretínala sled mužských výstupov dvomi sólami. V prvom, oblečená v krinolíne, improvizovala pomocou prudkých pohybov a meniacej sa dynamiky, akoby sa pokúšala zdefinovať prahmotu, pohyb embrya v tele matky. Počas toho jej hlas informoval o poznatkoch, faktoch a výskumoch o reprodukciu z historického kontextu, z pohľadu národnostných menšín či rôznych náboženstiev. Pohybová reč tanečnice niesla už tradične svojský a miestami neuchopiteľný rukopis performerky s dlhoročnými javiskovými skúsenosťami. Jej výstupy sa zväčša diali mimo hlavnej scény. Tento priestor naboku niekoľkokrát vhodne využili scénografka Laura Štorcelová aj svetelný dizajnér Juraj Čech. Divák mal možnosť sledovať druhý plán príbehu, niečo, čo sa dialo v inom čase a v inom príbehu. V jednom obraze performerka oblečená v modrom krátkom kožuchu a s okuliarmi na očiach odviazane tancovala na techno hudbu. Obraz pôsobil ako manifest nezávislej nespútanej ženy, ktorá sa v živote vie zaobísť aj bez mužov.

Choreografiu tvorilo niekoľko voľne nadväzujúcich obrazov. Ich atmosféra bola skôr ťaživá, dramatická, miestami depresívna. Príjemný kontrast priniesla scéna v štýle kabaretného tria, v ktorej sa trojica rozdielnych a rozporuplných mužov zjednotila v šarmantnej choreografii ako vystrihnutej zo zlatej éry muzikálov. Muži na záver vytiahli z vreciek retro klik-klak guľky a začali sa s nimi hrať. Scénu vtipne ukončila Čertezni, ktorá postupne brala hračku, so slovami: „Toto už nebudete potrebovať!“

Na konci sa tvorcovia pokúsili o obraz akéhosi dokonalého cieleného stavu spoločnosti výberom „ideálneho“ prototypu muža. Finálny obraz sa odohráva opäť na scéne naboku a je príznačný motívom laboratória. Žena s námahou prekladá figuríny, v obraze fyzicky ťažkej, mužskej práce akcentuje svoju ženskosť. Aspekt ženskosti a mužskosti umocňuje duálny princíp, prítomný v rámci celej inscenácie. Komentár poukazuje na spoločnosť s jej náboženskými predsudkami a tradíciami, ktoré bránia chápaniu vecí v nových kontextoch a súvislostiach. Je rodina ešte vždy základnou bunkou spoločnosti? Do akej miery je určujúca rola otca v živote muža? Akými zmenami prechádzajú muži a ako sa mení naša cesta k rodičovstvu na biologickej úrovni?

Objavnosť inscenácie *Reproducent* nevnímam ani tak z pohľadu pohybu a choreografie, ako skôr témy a jej prístupu k nej. Tvorivá trojica Michal Heriban, Veronika

Malgot a Marek Godovič sa pokúsila priniesť do tanečnej scény problematiku presahujúcu oblasť anatómie, antropológie aj etiky. Viac vo verbálnej rovine ako v pohybovej reči načrtli otázky nikdy nekončiacej reprodukcie, súvisiace s vedecko-technickým pokrokom a súčasnými výtvarnými medicíny v súvislosti s umelým oplodnením, darcovstvom, novými postojmi muža v rámci spoločnosti atď. V kontroverzných témach autori skôr kládli otázky, ako nachádzali odpovede.

LUCIA BIELIK, MICHAELA ŠELIGOVÁ, RADOSLAV PIOVARČI

IGNORE

Autor analýzy: Marek Godovič

Choreograf a tanečník Radoslav Piovarči vo svojich dielach zvykne vychádzať z hlbšieho ponoru do archetypov správania spojených aj s mytológiou. Príkladom je staršia inscenácia *Charon* inšpirovaná antickou kultúrou, ktorá bola prezentovaná aj v rámci Slovenskej tanečnej platformy 2023. V najnovšom diele *Ignore* spolu s tanečnicami Luciou Bielik a Michaelou Šeligovou otvára aktuálnu tému brutality v medziľudských vzťahoch a svoju pozornosť obracia výsostne do súčasnosti a dnešnej spoločnosti. Čo spôsobí, že sa k situáciám, hoci aj násilným, správame ignorantsky alebo reagujeme diplomatickým tichom, odvrátením pohľadu a sústredení sa na svoje myšlienky či mobil? Znamená to, že s daným konaním súhlasíme, alebo sa učíme náznaky aktivity radšej v sebe dusiť?

Tvorivý tím tu reflektuje našu schopnosť postaviť sa šokujúcej brutalite. Zobrazuje situácie, na ktoré nie sme dopredu pripravení, no napriek tomu si vyžadujú našu reakciu. My ich však často opomenieme len taktným mlčaním alebo ignoráciou – zo slušnosti či z ľahostajnosti, alebo z hodnotiaceho prístupu k účastníkom situácie. Mohlo by sa zdať, že nevšimáť si dianie okolo seba dnes takmer nie je možné. Avšak to, že sledujeme udalosti sprostredkovane, cez médiá, spôsobuje, že sme od nich vlastne oddelení. Nevieme s nimi pracovať, aj keď nás konfrontujú na dennodennej báze: v električke, na ulici, v práci, škole, kdekoľvek sa nachádzame.

Koncepcia inscenácie *Ignore* je založená na autentických skúsenostiach tvorcov, ale aj na odpozorovaných javoch v spoločnosti. Lucia Bielik a Michaela Šeligová spolu s Radoslavom Piovarčim vytvárajú situácie a okolnosti, v ktorých narážajú na seba agresivita a pasivita, násilná dynamika a ignorujúca ľahostajnosť. Trojica sa na scéne navzájom ustavične sleduje,

pohľadom či fyzicky sú aktérmi vťahovaní do konfliktu. Obe tanečnice sú dobre fyzicky disponované, plasticky vedia pracovať s telom, udržať si tempo i napätie pohybovej akcie. U Piovarčiho je z inscenácie na inscenáciu stále zrejmejšie, že svojím fyzickým zjavom i tenziou, ktorú dáva do jednotlivých pohybov, dokáže vzbudiť dramatický efekt.

Manipulovanie s telami sa stáva pohybovým leitmotívom inscenácie. Tanečné telá sú neustále odnášané, nadnášané a premiestňované. V momentoch, keď neznie hudba, tanečníci sa pohybujú na mieste akoby sa rozhodovali, hľadajú impulz, ktorý by ich posunul ďalej. Telami narážajú do seba, manipulujú s jedným z nich, aby si vzápätí úlohy vymenili a stali sa tými manipulovanými. Tvorcovia pracujú s krehkou hranicou obeť a agresora. Piovarči po vzájomných atakoch tanečníc zostáva odťažitý, chce sa vyčleniť z ich konfliktu a pokračovať vo svojej pohybovej štruktúre. Ale po chvíli je do interakcie znovu včlenený. Akcia prerastá do násilného manipulovania, ktorému sa tanečník uhyba.

Manipulácia je zdôraznená aj cez prácu tanečníkov s hlavami figurín. Používajú ich na kontakt až atak, či náznaky narušenia osobnej zóny. Toto narušenie prerastá až do situácie evokujúcej sexuálne násilie a presadenie si svojej vôle aj napriek nesúhlasu druhej strany. Hlavy sú postupne umiestňované do stojanov rozložených po priestore, stávajú sa tak akoby viditeľnejšími svedkami diania. Hlava je tu prítomná aj ako duch, ktorý nás ovláda a núti nás konať či nekonať, skryto nahlodáva našu osobnosť. Tanečníci si pred sebou zakrývajú oči, každý sa nachádza sám so sebou, ale nedívajú sa na seba. Ignorujú situáciu, v ktorej sa nachádzajú, nech je akokoľvek násilná a brutálna voči obeť.

Násilie v performancii prichádza vo vlnách. Buď vznikajú situácie, v ktorých sa obeť s agresorom objaví náhodne, alebo naopak, veľmi koncentrovane a sústredene si agresor vyhľadáva, koho napadne. Hlavy figurín sú spočiatku nastoknuté na tyčiach, evokujú tak bezmenný tichý dav svedkov, ktorý nie je schopný reakcie na to, čo sa okolo nich deje. Stávajú sa imúnnymi voči násiliu a tým sa stávajú pasívnymi agresormi neschopnými väčšej ľútosti, len ako tej zobrazenej emotikonmi na sociálnych sieťach. Tvorcovia inscenácie *Ignore* si všímajú reakcie ľudí, ktorí sa ocitnú v pre nich nekomfortnej situácii, kde by mali na agresiu reagovať či už sprostredkované alebo priamo. Podľa tvorcov nejde tak o strach, ale skôr o pocit, že sa ich situácia netýka, zaštiľujú sa ľahostajnosťou, až sa sami stávajú agresormi.

Diváci a diváčky sedia po celej šírke priestoru a nemajú vždy výhľad na celú akciu, ale zároveň tvorcovia majú viac možností rozvinúť pohybové akcie. V pozadí sa na menšom plátne premieta projekcia (autorka Veronika Šmírová), ktorá znázorňuje hlavu ako masku takmer v posmrtnom stave. V diele je využitá naživo mixovaná hudba (elektronické sample spolu s akordeónom) v podaní Jána Gondu a Jakuba Bielika a do toho sa echovito ozýva Piovarčeho hlas. Hudba reaguje na pohybovú akciu, pridáva jej atmosféru. Tanečníkov dostáva do rytmu a tempa, do kolobehu neustáleho „rituálu“, ktorý ich prenasleduje, alebo ktorým sa vzájomne prenasledujú.

Ignore pracuje s aktuálnou témou nenávisťi a ľahostajnosti voči kritickým situáciám, v ktorých dochádza aj k nespravodlivosti. Tvorcovia sa tému snažia variovať a pracovať s ňou, ale zostávajú skôr pri hľadaní možných ciest k ucelenejšej koncepcii, ktorá by postihla tému komplexnejšie. Na druhej strane sa tím vyhol konkrétnym edukatívnym vsuvkám, ku ktorým by mohol ľahko skĺznuť. Pohybový materiál tanečníkov, ktorý je štruktúrovaný a precízne interpretovaný, sa tiež viacej dramaturgicky nevrství, skôr dáva divákovi priestor pre vlastnú interpretáciu videného.

LUKÁŠ BOBALIK, MAJA HRIEŠIK, DANA TOMEČKOVÁ

LIGHT WORK

Autorka analýzy: Michaela Hučko Pašteková

Lukáš Bobalik uviedol v roku 2020 tanečné sólo s názvom *Timeout Burnout*, v ktorom sa zaoberal témou vyhorenia. Sám ho ako tanečník zažil a performance, kvôli ktorej sa naučil hrať tenis, sa stala spôsobom, ako opäť nájsť chuť k tancu a k tvorbe. V diele *Light Work*, ktoré malo premiéru v marci v Novej synagóge v Žiline, na tému vyčerpania nadväzuje, avšak skôr sa sústreďuje na stav „po“ a na to, ako nadobudnúť v živote stratený balans.

K spolupráci si Bobalik opäť prizval dramaturgičku Maju Hriešik. No súčasťou projektu je aj výtvarníčka Dana Tomečková, ktorá v posledných rokoch čoraz viac preniká do slovenskej tanečnej scény ako scénografka. S Bobalikom sa stretli napríklad v kolektívnej performancii *Diaries of Touch*. V prípade *Light Work* však Tomečková nie je len scénografkou, ale vzala na seba aj rolu performerky. Rovnako Hriešik neostáva v pozadí diania, ale prostredníctvom svojho hlasu aktívne do predstavenia vstupuje. V poslednom období sme na slovenskej tanečnej scéne boli svedkami viacerých živých vstupovaní dramaturgov a dramaturgičiek do predstavení (napr. Marek Godovič v *Custom View* či Dáša Čiripová v inscenácii *Matter*).

Nasledujúci text je reflexiou a tak trochu komparáciou spomínanej premiéry a videozáznamu z prvej reprízy, ktorá sa uskutočnila počas festivalu *Dni tanca* v Banskej Bystrici v Divadle Akadémie umení. Danu Tomečkovú v nej mimoriadne zastúpila Alexandra Mireková a z performance sa neplánovane stala vlastne re-performance. Porovnanie oboch verzií ukázalo, čo všetko je v diele fixné, plánované a čo je ponechané náhode, improvizácii. Konfrontácia tiež potvrdila, ako priestor, v ktorom sa performance odohráva, dokáže meniť jej charakter a vytvárať odlišné emocionálne nastavenie. Nová synagóga je síce veľkolepou

architektúrou, ale prináša nemalé technické výzvy. Otvorený priestor ponúka na prvý pohľad veľkú slobodu pohybu, na strane druhej sa vyznačuje komplikovanou akustikou. To sa prejavilo aj na premiére, kedy nebolo vždy jasne rozumieť textu, ktorý čítala Maja Hriešik. Priestorná plocha zároveň zvädza k jej maximálnemu využitiu, čo v tomto prípade vyústilo do straty určitej intimity a blízkosti (k divákovi, k scénografickým prvkom), najmä v porovnaní s uvedením v black boxe v Banskej Bystrici. Otázkou je, s víziou akej atmosféry tvorcovia dielo vytvárali. Vo výsledku môže byť samozrejme prínosom vyskúšať si rôzne formy správania sa tela a jeho komunikácie s okolitým kontextom.

Tanečná performancia sa začína pohľadom na telo zavesené uprostred scény na bungee lane. Obkolesené je veľkoformátovými papierovými hárkami, vztýčenými ako stĺpy. Telo sa začína postupne roztáčať a formovať sa do rôznych figúr – niektoré sú takmer baletné, iné hraničia s akrobaciou. Bobalik vytvára s lanom duet, niekedy súznie, inokedy ako keby išli vedome proti sebe, napínajú svoje možnosti. Zatiaľ čo v Novej synagóge sa telo najmä krútilo, v banskobystrickej verzii sa občas zastavuje a opätovne roztáča. Čím rýchlejšie sa točí, tým väčší prievan okolo neho vzniká a postupne zhadzuje stojace hárkové papiera. No zatiaľ čo v Žiline je ich odolnosť pre vzdialenosť narúšaná iba prúdením vzduchu a pomerne veľa ich vo finále ostane stáť, v druhom prípade Bobalik do hárkov naráža aj svojím telom, nakoľko stoja bližšie pri ňom. Napokon ostáva stáť iba jeden.

Po necelých desiatich minútach sa telo zastavuje a Bobalik sa z popruhových vyvlieka. Svetelný dizajn, ktorý je najmä v banskobystrickej úvodnej scéne pomerne výrazný a výtvarný, ustupuje civilnejšiemu svetlu, prichádza Tomečková/Mireková, lano odopína a odnáša ho zo scény. Popri tomto intermezze sa ozýva hlas Maje Hriešik, ktorý naživo číta: „Lukáš B. trénoval na bungee lane dvadsať mesiacov, aby mohol v tomto predstavení lietať desať minút. Prepáčte, to je šesťsto sekúnd.“ Alebo: „Dana T. hľadala vyše troch rokov papier, ktorý dokáže odolať gravitácii.“ A pokračujú ďalšie výpočty o trvaní úsilia niečo dosiahnuť. Dozvieme sa napríklad, že Alexandra M. potrebuje tridsať tri záberov na to, aby preplávala päťdesiat metrov, alebo že Vasil H. si pozrel dvadsaťšesť návodov, ako poskladať Rubikovu kocku, kým našiel taký, podľa ktorého sa ju naučil poskladať za osemnásť sekúnd. Vypočujeme si, koľko času trvalo objaviť Pluto alebo koľkokrát niekto spieval operu *Othello*.

Súbežne s týmito bizarnými štatistikami sledujeme dianie na scéne – v Žiline začínajú Bobalik s Tomečkovou postupne do priestoru umiestňovať jednotlivé papierové tubusy, v Banskej Bystrici ich Bobalik na scénu prináša v jednom zväzku ako ťažký náklad. Zápasu s ním venuje niekoľko minút. Tubusy v tejto forme pripomínajú otep dreva, ktoré váha ťahá k zemi. A Bobalik s ním „tancuje“ najmä poležiačky – odtláča ho nohami, skúša ho na nohách nadvihnúť nad svoj trup, balansuje fyzicky a súčasne aj metaforicky – rozhoduje sa, dokedy tento nevyrovnaný duel bude zvädzať. Napokon rezignuje, s pomocou Mirekovej zbavuje tubusy popruhu, ktorý ich držal v kope, zväzok sa rozsypáva. Tu sa obe uvedenia opäť obsahovo dobehnú – no zatiaľ čo počas premiéry stavajú tubusy performerka aj performer súbežne, prípadne Tomečková niekedy naštrbuje Bobalikove zámery, pri repríze je to najmä Mireková, ktorá duté papierové rúry umiestňuje do vertikály a Bobalik prichádza, aby jej túto snahu prekazil alebo ich položil zas na zem. Tubus je pre neho niekedy prekážkou, ktorú potrebuje zhodiť, niekedy partnerom, okolo ktorého (alebo s ktorým) začína tancovať. V ďalšom z obrazov sa pomedzi tubusy plazí po chrbte. Zatiaľ čo performerka (či už Tomečková alebo Mireková) ostáva civilná, Bobalikovo telo strieda rôzne škály pohybu. Kým v Novej synagóge je jeho prejav bližší identite tanečníka, v Banskej Bystrici je viac performerom/hercom. Jeho pohyby tu sú menej konkretizované do choreografie či tanečnej figúry a viac pracuje s expresivitou, výrazovosťou tela. Miestami pôsobí unáhle, ako workoholik, ktorý sa nevie upokojiť.

V jednej scéne si vyberá iba jeden tubus, pohráva sa s ním, občas až súperí. Osobné súboje sa v rôznych formách a metaforách objavujú v priebehu predstavenia viackrát. O tubus sa opiera hlavou, tlačí naň nohou, pozerá sa do neho – nie je to však poetická hra, skôr pokúšanie, dokedy tubus vyvíjaný tlak vydrží. Ako keby sa ho chcel Bobalik zbaviť a súčasne sa ho bojí. V jednom momente sa tubus konečne zlomí, na zem však padá aj Bobalik. Berie do rúk zlomené časti a zvažuje, či je možné ich opraviť. Samozrejme, nedá sa to, nachádza im teda novú funkciu. Polovičné tubusy si navlieka na ruky ako nejaké protézy (deje sa tak v oboch verziách). Mireková mu následne jeden tubus kladie na chrbát, Bobalik kráča a pôsobí ako zvierka, možno gorila, pričom sa usiluje nezhodiť tubus na chrbte. Aby si to ešte skomplikoval, skúša sa s tým všetkým postaviť na zhluk tubusov ležiacich na zemi. Akú záťaž je človek schopný uniesť? Dokedy vieme balansovať svoj život? Voľný čas a prácu? Zábavu a stres?

V pozadí už nejaký čas opäť počujeme hlas Maje Hriešik, tentokrát niekedy viac, inokedy menej zreteľne opakuje slová ako „rozhýbať, rozbehnúť, ustáť, uniesť, rozkývať, vydržať... povýšiť, dostať sa na vrchol... zastať, klesnúť, uniesť, vydržať... neslesnúť, zachytiť...“

Záver je v každej verzii o niečo iný. Počas premiéry je finále dialógom bez slova medzi Bobalikom a Tomečkovou. Ona mu postupne nakladá na ruky všetky tubusy a keď ich už takmer nevládze uniesť a musí ich oprieť o stenu, preberá bremeno samotná výtvarníčka. Bobalik sa vracia do stredu sály a začína sa točiť, ale už bez lana. Telo akoby sa túžilo rozpamätať, sprítomniť si akciu z úvodu. Vtedy bolo roztáčané lanom, teraz musí námahu vykonať samé.

V Divadle Akadémie umení sa na scénu vracia lano a Bobalik sa opäť navlieka do jeho popruhov. Už však nenasleduje nejaké rýchle krútenie sa, telo sa v horizontálnej polohe skôr pohodáva, nie je to choreografia či tanec, ale akási odovzdanosť, uvoľnenie. Na pozadí stále počujeme slová „neslesnúť, pochopiť, neupadať... nepadať, vydržať, nespustiť sa...“ Svetlo potemnieva, až všetko postupne zahaľuje tma, zmĺkne aj hudba. Jej autorom je Nikolaj Nikitin a v priebehu predstavenia dokresľuje či podčiarkuje snahy balansovať, bojovať, podriaďiť sa. Občas je takmer nepočuteľná, poetická, inokedy znepokojujúca, škrípajúca až agresívna.

Performer má na sebe počas predstavenia kostým pozostávajúci z voľných nohavíc a trička svetlej farby s motívmi čiar, pretínajúcich sa pruhov, ktoré pripomínajú tubusy. Overall performerky okrovou farbou odkazuje na farebnosť niektorých tubusov či hárkov papiera z úvodu. Autorkou kostýmov je Michaela Bednárová (Puojd).

Zdá sa, že Lukáš Bobalik si našiel formu aj tému, ktorú postupne rozvíja. *Light Work* a *Timeout Burnout* na seba prirodzene nadväzujú, nie sú opakovaním, ale rozvíjaním. V každom z diel pracuje Bobalik s nejakou výraznou rekvizitou (tenisová sieť či raketa, bungee lano, tubus), ktorá sa pre neho stáva partnerom, hýbateľom deja, hoci ani v jednej z performancií nesledujeme nejaký naratívny oblúk. Prostredníctvom spomenutých objektov, nástrojov sa však priamo pred divákmi a diváčkami tvaruje choreografia, emócia, charakter Bobalikovho pohybu. Do *Light Work* navyše pridal spoluprácu s výtvarníčkou, ktorá nie je performerka, a vzniká tak na scéne medzi nimi prítlačivé napätie tanečného a civilného tela. Dve analyzované uvedenia predviedli, že na rozdiel od *Timeout Burnout* tu Bobalik viac

PLATFORMA PRE SÚČASNÝ TANEC
TANEČNÁ SEZÓNA 2022/2023

PLAST

experimentuje s výrazom svojho tela, pohybom, usiluje sa nebyť rovnaký, neopakovať zabehnuté a fungujúce formy. Cítiť, že tanec po vyhorení si zas užíva a baví ho nachádzať nové spôsoby, ako so svojím telom pracovať, ako ho provokovať, klásť pred neho nové výzvy bez toho, aby ho ničil. Stále balansuje na hrane, ale zdá sa, že tentoraz to ustojí.

ODIVO

VNORENÁ

Autor analýzy: Adam Nagy

Počas rekapitulácie minuloročnej sezóny v rámci tanečnej scény vo mne silno zarezovala reperformancia *Vnorená*. Neviem úplne verbalizovať dôvody – či je to pre tému, formu alebo kvôli tomu, že sa ma samotné dielo bytostne dotýka.

Tvorivé duo Mária Danadová a Monika Kováčová tu otvára tému dlhodobej starostlivosti o blízku osobu, ktorej už nie je pomoci a treba jej už len pomôcť dôstojne dožiť. Vo všeobecnosti je známe, že slovenská zdravotnícka infraštruktúra je v kritickom stave. Jedným z dôsledkov je, že absentujú zariadenia, ktoré sú určené pre dlhodobo chorých pacientov. Tí sú odkázaní na starostlivosť rodiny, ktorá sa musí vzdať svojho doterajšieho života a ten preorientovať iba na toho jedného príbuzného (či dokonca viacerých príbuzných naraz). V tejto spoločenskej situácii ODIVO pravidelne reprízuje, resp. nanovo premiéruje svoju (re)performanciu.

Mal som možnosť vidieť tri performancie s troma odlišnými tanečnicami, a tým pádom tri odlišné výpovede. Textový základ kolektívu autoriek je pritom vždy ten istý, v performancii nahovorený Zuzanou Galkovou. Ide o Galkovej osobný príbeh, ktorý možno vnímať ako formu umeleckej terapie. Hoci celkový príbeh má blízko k tomu, aby prešiel do citového vydierania, text je v skutočnosti vecný a istý odstup umožňuje aj civilný prejav Galkovej. Ten udržuje vecnú, až faktografickú rovinu napriek tomu, že vypovedá o jej skúsenosti so starostlivosťou o jej deda.

Samotný text otvára mnoho morálnych otázok, ktoré súvisia aj s vyššie opísanou problematikou. Keď sa stav starého otca zhoršoval, položila si Galková otázku, či ho dať do

ústavu pre dlhodobu chorých. Nie je to však sebecké rozhodnutie? Zároveň, keď vidíme, ako vyzerajú tieto zariadenia, asi v nás vyhrá poctivosť a láska, podobne ako je to aj v diele. V širokej diskusii môže ísť o formu obety. Tento moment akcentuje vo svojej scénografii Juraj Poliak v podobe plavčíckej pozorovacej stoličky. Každá performerka si na ňu vysadne. Z tejto situácie niet úniku, je nemožné len tak odísť, dať si prestávku a potom pokračovať. Áno, je to neustály kolobeh, ktorý má iba jedno východisko. Človek je vo svojej podstate empatický tvor, no napriek tomu v každom z nás žije časť, ktorá je výsostne egoistická a chce to celé nechať tak a odísť. Ale prevažne zvíťazí empatia a pocit zodpovednosti, a z toho dôvodu performerky vždy zosadnú zo stoličky a vrátia sa do „reality“. Zároveň vyvýšené miesto dáva možnosť pozrieť sa na situáciu s odstupom a uvedomiť si ďalšie kroky.

Vyvýšená stolička vytvára základ scénografického riešenia spolu s kinetickou inštaláciou vaní, s ktorou je zároveň v kontraste. Kým stolička symbolizuje odstup, vane práve naopak – hlboký ponor do problémov. Aj keď toto konštatovanie nie je celkom jednoznačné. Videl som tri performerky – Líviu Mendéz Marín Balážovú (ktorá je aj autorkou choreografie), Jazmínu Piktorovú a Martinu Hajdyla Lacovú – a každá z nich interagovala s vaňami na inej úrovni. To malo vplyv aj na zvukovú stopu, ktorá je vytváraná prostredníctvom interakcie tela performerky s vaňami. Jednotlivé objekty predstavujú abstraktnú prekážkovú dráhu, na ktorej musia performerky balansovať. Scéna vytvára priestor pre improvizáciu a pohotovú reakciu.

Štruktúra diela sa dá rozdeliť na tri tematické časti oddelené výstupom na stoličku. Prvá predstavuje úvod: zistenie choroby a prvotný šok z tejto informácie. Druhá časť pracuje s procesom liečenia či so sínusoidou choroby, kedy má pacient dobré a zlé dni. Z vlastnej skúsenosti viem, že tých horších je bohužiaľ viac, ale tie lepšie sú pamätné. Aj v nahrávke zaznie, že dedo je nervózny a mrzutý na každého, ale Galková si zapamätala tiež pocit, keď si spomenul na členov rodiny, čo ich ďalej povzbudilo v boji. Tretia časť je záver, a nielen samotného diela, ale aj samotného života. Tvorkyne ho koncipovali ako ticho pred búrkou. Zobrazuje posledný nádych zomierajúceho, ale aj posledné spoločne strávené chvíle.

Napriek tomu, že v každom uvedení účinkuje iná tanečníčka či dokonca tanečník, základné choreografické princípy vytvorila a ako prvá (v premiére diela) predviedla Lívia Mendéz Marín Balážová. Každá časť má jedinečný choreografický jazyk, ktorý každá z mnou

videných účinkujúcich dokázala prezentovať vlastným štýlom. Prvý fragment sa vyznačoval floorworkom, druhý výskokmi a pádmi a tretí rotáciami. Sú to univerzálne prvky, ktoré dávajú veľký priestor na prispôbenie si ich pre vlastné potreby. Jednotlivé interpretačné posuny diela sú úzko prepojené s telesnosťou a fyziológiou každej performerky, ako aj s ich profesionálnym pozadím.

Prvé uvedenie s Líviou Mendéz Marín Balážovou akcentuje viac krehkosť vzťahu v rámci rodiny. Snaží sa sprítomniť bolesť a tenkú hranicu medzi životom a smrťou. Určite tento dojem podporuje fakt, že v čase premiéry bola tehotná. Jej fyziognómia vytvorila kontrast s danou témou. *Vnorená* tým získava ďalšiu tému, a to nádej. Tvorkyne vystihujú kolobeh života – narodenie a smrť, čím sa posunula interpretačná línia. Balážová sa snaží udržiavať priamy kontakt s okrajmi vaní, čím ešte viac zdôraznila tému hranice, ale aj rozpoltenosti – zostať, alebo odísť. Napriek tomu, že bola vo vyššom štádiu tehotenstva, jej pohyby boli plastické, aj veľmi jemné a pomalé. V prvej časti zapája iba nohy, ktorými sa odtláča a horná časť tela zostáva statická. V druhej na pravidelnej báze strieda polohy úplného napätia a uvoľnenia. Jej telo je buď v kŕči od hlavy až po päty, alebo sa uvoľní a každá končatina sa stáva individuálnym článkom. Tretiu časť charakterizujú pomalé rotácie, ktoré sprevádzajú vystreté ruky dopredu. Pri práci s rukami je možné odsledovať isté gestá, ktoré sa počas rotácií menia. Prvý pohyb znázorňuje, akoby sa snažila niečo odovzdať, podať. To sa pomaly pretransformuje na fotorám a nakoniec na objatie, ako zavŕšenie celého diela. Aj na záver akcentuje v choreografii Balážová tému nádeje, keďže dochádza ku konečnému zmiereniu. Jej interpretáciu najviac vystihuje krehkosť a nádej, či sa to vzťahuje na pohyb alebo obsah, ktorý sa snažila pretlmočiť.

Floorwork Jazmíny Piktorovej najviac definuje pohyb dáždovky. Odtláča sa chodidlami, vyvinutá sila rezonuje celým telom, až k ramenám, ktorými sa následne odtláča od zeme. Vytvára dojem, akoby jej telo bolo zložené z článkov, ktoré sú schopné individuálneho pohybu. Výskoky a pády strieda v pravidelných intervaloch ako symbol vyrovnávania sa so správou. Kým rotácie u Balážovej sú cestou k zmiereniu, Piktorovej slúžia na zacyklenia sa v problémoch. Je to stupeň, keď si je človek vedomý toho, že sa už blíži koniec, ale musí zostať silným. Celé ho to pomaly zomelie a stráca silu. Kým Balážovej uchopenie príbehu má pozitívne vyznenie, u Piktorovej je to úplný opak. Tým, že je nielen tanečnicou, ale aj herečkou, oveľa viac pracuje

s mimikou, ktorá vyjadruje bezvýhodiskovú situáciu a beznádej. Aj z pohybov, ktoré sú ostrejšie a kľčovité, je zjavná únava, ktorá je súčasťou starostlivosti o chorého. Zároveň je tam prítomná miera frustrácie a bezmocnosti, lebo nie je schopná pomôcť, napriek tomu, že by chcela.

Martine Hajdyla Lacovej sa podarilo vytvoriť syntézu predošlých dvoch verzií. Snažila sa udržať balans medzi bezvýhodiskovou situáciou a nádejou. Hoci sú choreografické princípy dané, jej prevedenie sa najviac líši od pôvodného. Vytvorila fúziu medzi jednotlivými pohybovými princípmi s prvkami baletu. Najvýraznejším momentom je citácia sóla bielej labute z Čajkovského *Labutieho jazera*. Doslovne do choreografie vložila labutiu pieseň deda, ktorý sa chystá odísť a poslednýkrát si spomenie na svoju rodinu. Lacová sa často pohybuje na špičkách, čím celkovému vyzneniu dodáva jemnosť a krehkosť. Pri interpretácii je nutné brať do úvahy aj fyziognómiu Lacovej. Pôsobí maskulínnejšie, preto tiež viac prebýjala téma vnútornej aj fyzickej sily, ktorú musí mať, aby dokázala prekonať celé toto ťažké životné obdobie. Predošlé interpretky pristupovali ku choreografii emotívne, aj ju emočne nasýtili, ale Lacová pôsobila veľmi racionálne. Vzala to ako svoju povinnosť a vníma, že nemá na výber. Musí sa osudu postaviť čelom a vydržať.

Iba jediný moment je totožný vo všetkých troch uvedeniach, a to umývanie si rúk v tretej časti. Našťastie to má opačný význam, než ako ho poznáme z Biblie. Pre mňa ide o znak zmierenia s osudom, s tým, že nemajú na výber. Definitívne sa ponoria do toho kolobehu, z ktorého niet úniku.

Vnorená je unikátny projekt na slovenskej tanečnej aj divadelnej scéne. Otvára tému, ktorá bude vždy nadčasová, ale podľa aktuálnej spoločensko-politickej situácie dostane zrejme vždy inú konotáciu. Jej jedinečnosť tkvie aj v možnostiach interpretácií, ktoré sú založené na individuálnych skúsenostiach účinkujúcich umelkýň a umelcov (okrem reflektovanej trojice dielo ODIVO ďalej uviedlo aj s Luciou Kašiarovou, Barborou Janákovou, Terezou Ondrovou a Jarom Viňarským). *Vnorená* má svoj význam aj z pohľadu zdieľania a prežívania ťažkých chvíľ. Je dôležité, aby tú fáchu nenosil iba jeden človek, ale aby sa mal s kým o ňu podeliť. ODIVO tu vytvára bezpečné miesto, kde sa každý môže individuálne vyrovnáť so svojou skúsenosťou.

MARTIN MIKLOŠOVIČ, KATARÍNA JUNGOVÁ, DOMINIKA
MALENOVSKÁ

ZMÄTENÍ POD KOBEREC

Autor analýzy: Marek Godovič

Téma rodinného násilia, medzigeneračných tráum, absorbovanie či kumulácia bolestí a skúseností z detstva sa stáva čoraz aktuálnejšou a naliehavejšou. Na slovenskej scéne súčasného tanca sa doposiaľ objavovala len sporadicky. Mladá generácia divadelných a tanečných tvorcov Martin Miklošovič, Katarína Jungová a Dominika Malenovská s touto témou prichádza v inscenácii *Zmätení pod koberec*.

Choreografka Dominika Malenovská, zakladateľka NØIR Dance company, pracuje s tanečnicami s rôznymi pohybovými skúsenosťami a ich prejav zjednocuje do spoločnej choreografie. Súbor má už za sebou niekoľko ucelených diel ako *Absurdity* či *Čierne oči chod'te spať*, v ktorých často vychádzal z neoklasického či moderného tanca s prvkami street dance a akrobacie. Je dôležité, aby sa v súčasnom tanci objavovali aj tendencie, ktoré sú vlastné poloprofesionálnym telesám avšak s profesionálnym vedením, ako bol napríklad Bralen. Ambíciou NØIR Dance company je vytvárať aj inscenácie, ktoré budú presahovať možnosti tanca. *Zmätení pod koberec* práve takou je. Tvorivý tím si zvolil silnú tému so snahou prepojiť dramatický rámec príbehu s pohybom.

Dominika Malenovská už vo svojom absolventskom diele *ROOM* priniesla rodinnú tému Pracuje s ňou aj v najnovšej inscenácii *Zmätení pod koberec*, v ktorej zobrazila nerovné vzťahy medzi členmi rodiny, kde sa vytvárajú skôr bariéry ako silné väzby. Aj vďaka spolupráci s poslucháčmi divadelnej réžie a dramaturgie Martinom Miklošovičom a Katarínou Jungovou obsahovala inscenácia aj plán príbehu, ktorý raz fragmentárne, inokedy zase priamejšie

rámcoval pohybovú štruktúru inscenácie. Koncept vďaka tomu dostal aj detailnejšie kontúry, ktoré toľko nepracujú s archetypmi podobných rodinných udalostí, ale dostávajú tieto udalosti priamo do tanečnej akcie. Ideové rámce, na ktoré sme ako pozorovatelia zvyknutí z denných správ alebo skúseností iných, sa v pohybových scénach zosobňujú a vytvárajú úprimný aj bolestivý obraz o živote čoraz disfunkčnejšej rodiny.

Priestor Štúdia 12, kde mala inscenácia premiéru i ďalšie reprízy, je pre širší javiskový pohyb obmedzený svojou architektonickou dispozíciou. Na scéne sa pohybuje jedenásť tanečníc, pričom v jednej z alternácii je aj jeden tanečník. Sled obrazov sa skladá z osobnejších a intímnejších duet alebo sól. Komorný priestor je úsporne rozdelený na niekoľko častí. Vpravo vpredu je stôl, za ktorým sedí muž (Lujza Spáčilová). Na stole je položený nahrávací prístroj, v ktorom znie komentár k celému príbehu ako spomienka na detstvo. Hlavná akcia prebieha medzi dvoma stĺpmi a v zadnom pláne. Napravo vzadu je priestor, kde sa tanečnice zhromaždia pri úvodnom vstupe, a z ktorého vchádzajú do jednotlivých akcií.

Skladať tanečné situácie tak, aby sa neopakovali, aby prichádzali s inou emóciou a zároveň dostávali význam, je náročné. Všetko závisí aj na fyzických možnostiach jednotlivých tanečníc a tanečníka, na ich skúsenostiach, vzdelaní i osobnostnom vklade do choreografie. Malenovská princípom kombinácie neoklasického tanca s akrobatickým partneringom vytvára tanečné obrazy, ktoré sú výzvou pre tanečnice v súbore, ale zároveň pri vydarenom prevedení majú potenciál byť estetickým artefaktom so silnou výpovednou hodnotou. V jednotlivých scénach však badať niekedy dlhšie nástupy alebo pomalšie tempo a aj synchronizáciu.

Sústredený výkon podali najmä Melánia Ondrejčíková, Lucia Spiššáková a Dominika Horváthová, ktorých plastický prejav s presvedčivým výrazom sa aj v malom priestore dokázal sebaisto prejaviť. Vrcholom inscenácie je záverečný duet Malenovskej s Lujzou Spáčilovou. Práve záverečným obrazom, ktorý nás dostáva do atmosféry vnútorného sveta tanečníc, chceli tvorcovia povedať najviac. Počas sugestívnej cover piesne nemeckej speváčky Neny 99 *Luftballons* sa otvorenosť a intímnosť tanečného prejavu oboch tanečníc stáva silným posolstvom. Nie všetky účinkujúce mali rovnakú možnosť sa pohybovo prejaviť. Značne ich obmedzoval nielen priestor Štúdia 12, ale aj samotný dramaturgický koncept. Niektoré obrazy tak mohli pôsobiť viac ako dramaturgické vsuvky než dejotvorné scény.

Všetky protagonistky sa v akcii ocitli v centrálnom obraze z rodinnej oslavy. V jednej z alternácii figuruje mužský protagonista – Stanislav Stanek, ktorý priniesol vďaka svojim pohybovým schopnostiam a muskulatúrnej predispozícii do inscenácie nový element a aj sprehľadnil konkrétne vyznenie diela. Jeho duet s útlou Melániou Ondrejčíkovou, s ktorou sa hrá ako s bábikou, pôsobil v kontexte témy dramaticky silne. Keď mužské postavy tancujú tanečnice, neraz narážajú na hranice zrozumiteľnosti, ale na druhej strane takáto alternácia prináša nové podnety a motívy k príbehu. Možno pre dispozície priestoru, ale aj samotného príbehu, by inscenácii uvažovanie nad skomornením príbehu a docizelovaním pohybových prostriedkov prospelo.

V inscenácii *Zmätení pod koberec* sa objavuje niekoľko konkrétnych predmetov: písací stôl so stolovou lampou a kazetovým prehrávačom, dlhý stôl v scéne narodeninovej oslavy, kreslo, v ktorom sedí otec. Tieto predmety skonkrétňujú tanečné dianie na scéne a uvádzajú divákov do priameho kontextu. Takýchto dopovedaní je v inscenácii viac, hlavne pri scéne narodenín či v dialógu muža so susedom v závere.

Hudba Miloslava Lacha sa pohybuje od samplových zvukov až po širšie orchestrálne plochy, v ktorých sú choreografie najdynamickejšie. Vďaka dĺžke predstavenia sa stáva hudba nakoniec repetitívnou a vo vyhranených situáciách iniciatívu preberajú hity, ako zmieňované *99 Luftballons* či *Girl You'll Be a Woman Soon* z filmu *Pulp Fiction*.

V tvorbe súboru NOIR zohráva úlohu fascinácia pohybom, nadšenie a tvorivé presvedčenie. Do slovenského tanečného kontextu prináša súbor iné skúsenosti s kreovaním tanečného diela a iné inšpiračné tendencie. Tým je špecifická aj inscenácia *Zmätení pod koberec*, ktorá svojou priamočiarosťou môže zapôsobiť aj na inú cieľovú skupinu, než aká zvykne tvorbu súčasného tanca u nás sledovať.

Z. MÉNDEZ MARÍN / DIVADLO ŠTÚDIO TANCA

SEN

Autor analýzy: Adam Nagy

Divadlo Štúdio tanca sa programovo snaží nasadzovať aj tituly pre detského diváka. Tento trend je zjavný v celom slovenskom divadelnom kontexte, lenže v globále nerieši problematiku návštevnosti mladého diváka ani jeho výchovy. Obzvlášť vo sfére tanečného umenia u nás výrazne chýbajú tituly práve takéhoto charakteru. Divadlo Štúdio tanca do nových projektov zapája aj absolventov tanečných kurzov, ktoré ponúka v rámci svojho fungovania. Takýmto spôsobom vznikla aj inscenácia *Sen*, ktorá na repertoári vystriedala predošlý titul pre detského divadla – *Číra radosť*.

Ak niekto vyniká vo výchove budúcich návštevníkov, je to Balet Slovenského národného divadla. Jeho repertoár obsahuje viacero choreografií, ktoré podnietia rodičov, aby vzali svoje deti do divadla, ako napríklad *Narodil sa chrobáček*, *Popoluška* alebo *Luskáčik* nasadzovaný počas vianočných sviatkov. Súčasný tanec v tomto smere skôr zaostáva, hoci napríklad počas tejto sezóny tvorivé duo choreografka Barbora Janáková a výtvarníčka Zuzu Hudek uviedli dielo *Metamorphosis* zamerané na mladého diváka. Choreografovia a tanečníci však väčšinou volia odlišnú stratégiu. Detského diváka sa snažia prilákať na predstavenia cez rôzne formy pohybových workshopov (príkladom je detská verzia projektu Telohra súboru mimoOs) alebo vedľa svojej činnosti majú aj tanečnú školu. S týmto princípom pracovala už Šárka Ondrišová v elledanse, kde popri divadle fungovala aj škola, a následne mali študenti pod profesionálnym vedením celovečerné predstavenie. Totožný princíp si pri svojom fungovaní osvojilo aj Divadlo Štúdio tanca v Banskej Bystrici. Aj v ich prípade mimo bežnej divadelnej prevádzky a reprízovania titulov funguje tanečný kurz pre deti, ktorý je tiež ukončený celovečerným predstavením, v ktorom mladí tanečníci vystupujú s členmi súboru divadla. Toto dielo následne tvorí súčasť repertoáru.

Už v roku 2019 mala premiéru takto vytvorená inscenácia *Číra radosť*, ktorá bola nekonvenčnou oslavou prirodzeného pohybu. S odstupom štyroch rokov Divadlo Štúdio tanca nasadilo nový titul s názvom *Sen*, ktorý vznikol rovnakým spôsobom. Toto dielo je oveľa viac konceptuálne než tanečné. Kým v *Čírej radosť* choreografia pracovala vo veľkej miere s imagináciou, s citáciou biblických príbehov a zároveň s oveľa väčším diapazónom pohybového slovníka, *Sen* je v pohybe viac konkrétny, pričom mu chýba punc divadelnej mágie.

Štruktúru inscenácie *Sen* je možné rozdeliť na dva samostatné celky. Prvú časť predstavuje pomalý prechod zo sveta reality do ríše snov, ktorý je diametrálnym opakom našej každodennej reality. Odkazuje sa tu na teóriu kompenzácie Carla Junga, ktorá je založená na Freudovej psychoanalýze. Teória hovorí o tom, že v sne sa snažíme kompenzovať svoje ja, teda to ja, v ktorom je potlačená naša identita. Preto sa cestou do ríše snov pozeráme do zrkadla. Tanečníci chodia medzi divákmi a posúvajú medzi nimi veľké zrkadlové obdĺžniky, ktoré odrážajú ich obraz. Neustály pohyb zrkadiel tanečníci ukončujú ich poukladaním do radu na javisku. Vďaka svetelnému dizajnu sa zrkadlový chodník premieňa na žltú trasu z diela *Čarodejník z krajiny Oz*, ktorá ukazuje Dorotke cestu za čarodejníkom. V tomto prípade je to cesta, ktorá smeruje do tajuplného miesta snov a nezrealizovaných plánov, ktoré sa v podvedomí stávajú skutočnosťou. Veľmi poetický obraz dotvára dievčatko, ktoré sa po chodníku zo zrkadiel prechádza. Tanečníci jej ich vždy nanovo preskupujú a vytvárajú jej stále novú cestu.

Dramaturgické sklamanie prichádza v momente, keď tanečníci vstupujú do pomyselného sveta snov. Jednotlivé obrazy predstavujú najčastejšie situácie, ktoré sa ľuďom snívajú – napríklad, že sa bicyklujú, že nevedia chodiť alebo im vypadali zuby. Lenže tieto fragmenty nedostali v diele významovú náplň. Zobrazujú iba prekvapivosť a fantáziu sveta snov. Práve v tomto dramaturgickom naplnení *Sen* zaostáva popri už spomínanej *Čírej radosť*. Kým tá výrazne pracovala s kreativitou a fantáziou obrazov, ktoré podnecovali schopnosť imaginácie diváka, v tomto prípade sú jednotlivé obrazy iba priamočiare. Chýba v nich poetickosť a kreativita prítomná v úvodnom obraze so zrkadlami.

Slabou stránkou diela je aj realizácia celkového zámeru. Absolventi tanečných kurzov dostali pomerne malý priestor v celkovej choreografii, skôr sa do nej zapájali verbálne. Oni sú

tými, ktorí na základe vedeckých formulácií vysvetľujú priebeh snívania, rozprávajú, ako jednotlivé hormóny vplývajú na podvedomie a vytvárajú sen. Texty sú však výrazne vedecké, preto v ich pretlmočení znejú iba ako namemorované štúdie. Medzi najvýraznejšie výstupy patrí záverečná hromadná choreografia, kde sú na javisku všetci účinkujúci. Štruktúrou pripomína sériový sen alebo *déjà vu*. Svetlá sa stiahnu, no choreografická pasáž sa opäť začne nanovo. Tento princíp je zopakovaný trikrát. Táto choreografia je založená na jednoduchých princípoch zmeny horného a dolného horizontu cez vlny.

Najvýraznejší tanečný obraz vypovedal o neschopnosti chodiť. Stvárnil ho Diego Álvarez Sanóu a využíva pri tom najmä floorwork. Pripomínal handrovú bábiku, pri ktorej je možné každou končatinou hýbať do iného smeru. V snahe pohnúť sa nohy aj ruky odizoloval, aby s nimi dokázal pohybovať samostatne. Zaplňa tak celé javisko a pohybuje sa do každej strany, napriek tomu, že sa ani raz nepostaví.

Najproblematickejšou zložkou inscenácie je využívanie objektov. V tvorbe Divadla Štúdio tanca je prítomná dlhodobá estetická nesúhra medzi tvorbou choreografie a scénografie a *Sen* nie je výnimkou. Scénografiu vytvorila Ivana Macková, ktorá tvorivému tímu opäť ponúkla veľa objektov a predmetov, s ktorými je možné pracovať. V tomto bode nastáva nezhoda v umeleckej ambícii a vo výslednom tvare. Kým scénografka svojou tvorbou aplikuje viac princípov objektového divadla, choreograf naopak uplatňuje tvorivé princípy moderného a súčasného tanca, čo spôsobuje, že výrazné objekty ako zrkadlá, bicykel či oblak skôr choreografiu ohraničujú a vytvárajú pre ňu výrazné mantinely. Najbadateľnejšie je to pri práci so zrkadlami. Tento príliš výrazný objekt na začiatku poeticky naznačuje smerovanie diela. V nasledujúcich obrazoch vyniká inscenácia skôr vizuálnosťou než choreografiou. Tanečníci jednotlivé zrkadlá ukladajú do svetelných lúčov reflektorov. A lámanie svetla vytvára širokospektrálnu a intenzívnu škálu farieb. Jednotlivé farebné kombinácie boli ohromujúce, ale obraz zostal bez hlbšieho významu.

Sen z banskobystrického Divadla Štúdio tanca je ambiciózny projekt, ktorý chce popularizovať tanec medzi deťmi, lenže zvolené prostriedky sú veľmi prvoplánové. A napriek tomu, že dramaturgické poradenstvo robila Monika Kováčová zo zoskupenia ODIVO, štruktúra inscenácie je príliš priamočiara a nepodnecuje kreativitu detského diváka.

ZUZU HUDEK, BARBORA JANÁKOVÁ, DANIEL RAČEK, SOŇA
KÚDELOVÁ, MAGDALÉNA TAKÁČOVÁ, DÁŠA GRAMBLIČKOVÁ

METAMORPHOSIS

Autor analýzy: Adam Nagy

Puberta alebo proces dospievania znamená pre mnohých zmenu. Svet sa zdá byť oveľa nehostinnejší, očakávania rastú a tomu všetkému sa treba prispôbiť. Práve týmto citlivým obdobím sa zaoberá inscenácia *Metamorphosis* dvojice Zuzu Hudek a Barbora Janáková. Taneční umelci zvyčajne vo svojej tvorbe neberú do úvahy generáciu adolescentov, ktorí sú pritom potenciálnymi divákmi ich tvorby. Hoci pracujú s témami ekologickej krízy alebo duševného zdravia, vyberajú skôr výrazové prostriedky, ktoré pre mladé publikum môže byť ešte náročné uchopiť. Nepatria už medzi deti, ale nie sú ani dospelí, aj keď sa k im generačne približujú. *Metamorphosis* je v tomto smere výnimkou.

Na ústrednú líniu diela poukazuje aj samotný názov, ktorý značí premenu – biologickú, ale aj spoločenskú. Mladí ľudia sa stávajú sexuálne aktívnymi a súčasne preberajú svoje miesto v spoločnosti. Mení sa aj ich status z dieťaťa na skoro dospelého a s týmto skokom na spoločenskom rebríčku prichádza väčšia miera zodpovednosti a tlaku od svojho okolia. V tomto prípade treba jednoznačne vyzdvihnúť nielen výber témy, ale aj prípravu na jej spracovanie. Autorka konceptu a vizuálu tanečnej inscenácie Zuzu Hudek pristúpila k tvorbe cez menší sociologický výskum o súčasných adolescentoch. Do dotazníka sa zapojilo sedemdesiat mladých ľudí, ktorí sa rozpisali o viacerých hudobných a módných štýloch, ktoré ich práve zaujímajú, ale najmä vyjadrili vlastný pohľad na svet. Svojimi spomienkami a zážitkami z tohto obdobia sa k výskumnému materiálu pripojili aj zvyšní členovia tvorivého tímu. Ďalším inšpiračným zdrojom bola publikácia španielskych autoriek Irie G. Parente a

Seleny M. Pascual *Sedem strašidiel pod posteľou*, prostredníctvom ktorej sa tvorkyne priblížili aj téme duševného zdravia mladých ľudí.

Samotný koncept nepredstavovala jedna konkrétna téma, vďaka spomínanému výskumu načerpal tím dostatok relevantných informácií, akurát tohto materiálu bolo pravdepodobne až príliš veľa. Vo výbere spracovaného spektra bolo cítiť absenciu dramaturga alebo niekoho, kto vytvorí logický sled jednotlivých obrazov. *Metamorphosis* teda hovorí veľmi veľa o živote mladých dospelých, ale nekoherentne. Možno práve preto, že ide o jedno z prvých diel venujúcich sa tejto citlivej generácii, sa tvorkyne snažili pochopiť jej každodenné emočné prežívanie zoširoka a zobrazit' jej zložité životy zhutnene. Problémom teda nie sú jednotlivé témy, ktoré inscenácia otvára, ale ich následnosť a dramaturgické prepájanie. Každá jedna časť funguje ako samostatná jednotka a podá výpoveď, ktorá je veľmi jasná, no dokopy sa zlievajú, a rovnako tak aj výrazové prostriedky. Stráca sa tým zámer ukázať zložitost' premeny dieťaťa na mladého dospelého.

V choreografii Barbora Janáková zámerne pracovala s prvkami disco v kombinácii s bežnými tanečnými pohybmi, ktoré sú typické pre mladých ľudí na párty. Jednu z účinkujúcich – Dášu Grambličkovú, študentku druhého ročníka gymnázia – si tvorivý tím vybral zámerne ako autentickú tínedžerku na základe konkurzu. Aj z toho dôvodu musela Janáková choreografiu zjednodušiť a prispôbiť tak, aby pohybové kreácie dokázala zvládnuť i ona. Spolu s ňou v inscenácii účinkovali profesionálne tanečnice Soňa Kúdeľová, Magdaléna Takáčová a tanečník Daniel Raček. Ten ako najstarší člen inscenačného tímu sa dokázal úplne relevantne prispôbiť téme adolescentov, zvládol ju naplniť s dôvtipom a nadhľadom. V choreografii sa spájajú jemné a oblé pohyby, ktoré pripomínajú krehkosť bytia teenagerov v každodennom živote. Tie sa striedajú s ostrými a prudkými strihmi, ktoré možno interpretovať ako nástrahy, ktoré ich obklopujú alebo tlak, ktorý je na nich vyvíjaný. Janáková musela navyše pracovať s množstvom objektov a kusmi odevu, čo jej aj zabránilo vo výstavbe dynamickejšej a výraznejšej choreografie. Vizuálne prvky neboli pre tanec rovnocenným partnerom, skôr ho vo svojom objeme utláčali.

Úvodný obraz slúži pre dielo ako rám a súčasne ho aj uzatvára. Každý z tanečníkov nafukuje svoj vlastný čierny vankúš a izoluje sa od ostatných. Izolácia sa stala ústrednou

témou, ktorá zarámcovala tie ostatné. Napriek tomu, že dnes vďaka sociálnym sieťam máme neskutočný počet kamarátov či sledovateľov, súčasní mladí ľudia zažívajú najväčšiu mieru sociálnej samoty. Chýba im priamy kontakt, v čom im ani covidové obdobie nenapomohlo. Tento aspekt zdôraznili aj kostýmy – obojstranné bundy. Čiernou stranou si zakrývali účinkujúci tvár, aby vytvorili svoje anonymné ja, ale so striebornou docielili pravý opak, akoby hľadali signál pre vzájomný kontakt. Pohybmi sa navzájom obchádzali, vyhýbali sa jeden druhému, aby nedošlo k osobnej konfrontácii a styku. Zároveň to signalizovalo aj ich snahu schovať sa pred svetom a skryť si svoje tajomstvá.

Medzi najvýraznejšie obrazy patrí ten, v ktorom Grambličková stojí v strede a ostatní traja účinkujúci ju ťahajú za fosforeskujúce laná, ktoré pripájajú na jej odev. Tanečnica tak pripomína veľkú marionetu, ktorú naraz ovládajú traja vodiči. Technické prevedenie ovládania nebolo dokonalé, tanečníci manipuláciu a vyvíjaný tlak skôr iba znázorňovali. Tanečnica však pohybom neodzrkadlila, kam jej jednotlivé časti tela ťahajú, alebo práve ostatní nevyvinuli dostatočnú silu, aby jej sťažili pohyb. Platí však, že tematicky je obraz veľmi silným a presne vypovedá o súčasnej generácii adolescentov. Každý od nich niečo očakáva. Naraz vedú viacero životov, každé okolie, v ktorom sa nachádzajú, na nich vyvíja tlak a očakávania, často sa však zabúda na to, že ešte stále nie sú dospelí.

S týmto súvisí aj súčasná téma klimatickej úzkosti. Výtvarníčka každého tanečníka v istom momente uzatvorila do plastového vreca ako do bezpečného miesta, kam každý jeden adolescent uniká. Zároveň je to aj istý spôsob snahy izolovať sa pred svetom. Čierňava poukazuje na skepsu, v ktorej sa táto generácia nachádza. Tanečníci vo vreciach pripomínajú amorfné tvary. Pohybujú sa v neprístupnom priestore, Janákovej choreografia navyše pripomína postapokalyptickú disonanciu medziľudských vzťahov. Konkrétne pohyby, zaoblené a obmedzené priestorom, sa podobajú na bitku medzi entitami.

Napriec s generáciami v spoločnosti vládne snaha odlišiť sa a v najväčšej miere sa to vzťahuje na mladých ľudí, ktorí chcú do sveta vstúpiť ako osobnosti a nie byť iba súčasťou bežnej masy. Táto snaha však v mnohých prípadoch sklízne do opaku, teda do uniformity. Výtvarníčka Zuzu Hudek pracovala aj s týmto motívom. Každý má rovnaký kostým – čierna bunda, čierne nohavice. Pod povrchom je ich skutočné ja, ale to schválne schovávajú, lebo ak

ho odkryjú, tak sa automaticky stavajú obeťou šikany. Nastáva konflikt individuality a uniformity. Do jednoliatej čiernej farby však dokázala kostýmová výtvarníčka prepašovať aj osobitné módné štýly ako punk alebo emo.

Metamorphosis je vo svojej podstate ambicióznym projektom a otvára svet súčasného tanca mladým dospelým využívajúc jazyk im vlastný. Hovorí o nich v komplexnosti, čo je zároveň najväčšou slabinou diela. Aj táto tanečná inscenácia ukázala dôležitosť dramaturgie v súčasnom tanci, takže neotvorila len spoločenský, ale aj odborný diskurz.

LUCIA HOLINOVÁ / RESERVA

SEN

Autorka analýzy: Eva Gajdošová

„Načo sú nám sny? Sú zmätočné, nedávajú zmysel a za každým pekným snom aj tak väčšinou nasleduje aspoň jedna nočná mora,“ zamýšľa sa choreografka Lucia Holinová vo svojej novej tanečnej inscenácii *Sen*. Pokúša sa skúmať sny a možnosti vyjadrenia zvláštnej novej reality, ktorú prežívame počas spánku, prostredníctvom pohybu.

Lucia Holinová je v rámci scény súčasného tanca etablovanou choreografkou, autorkou viacerých celovečerných diel, ktoré spája intimita príbehov a dôraz na tanečnú virtuozitu. V posledných troch projektoch spolupracovala so Zuzanou Očenášovou-Vasičákovou, ktorá je aj tentoraz spoluautorkou námetu. Interpretmi a spoluautormi choreografie sú výrazné osobnosti súčasného tanca a streetdance Lukáš Bobalik, Daniel Raček, Paulína Šmatláková a Katarína Chilli Čillíková. Tanečníci s rôznym tanečným backgroundom a vekom priniesli do projektu svieži pohybový kontext zjednotený meditatívnymi obrazmi, počas ktorých sa menili na hudobníkov hrajúcich v sede na krištáľových misách.

Východiskom pre improvizáciu počas výskumu bola abstraktnosť a zároveň absurdita snov. Mnohovýznamovosť témy, ktorá čerpá z biologických procesov, intuície, no predovšetkým z nekonečného množstva príbehov, ktoré sa dejú počas okamihov snívania a ktoré môžeme zažiť iba v spánku. Pri vstupe do hľadiska divák nadobúda pocit stíšenia, spomalenia, koncentrácie, priam meditatívneho stavu. Javisko je ponorené do šera, v ktorom sa črtajú štyri sediace postavy hrajúce na krištáľových misách. Trením paličky o povrch misy vytvárajú dlhotrvajúcu rezonanciu, ktorá sa stáva spevom, hudbou. Zvláštna, dlhá zvuková vibrácia je ako neviditeľná podoba pohybu, s ktorým prichádza silný, priestor vyplňujúci tón.

Autorka hudby k inscenácii je slovenská producentka a dídžejka žijúca v Berlíne Nina Pixel. Začínala ako dídžejka, postupne sa prepracovala k vlastnej tvorbe, v ktorej smeruje od techna k temnému doom ambientu, s využitím folklórnych a tradičných prvkov. Téma snov a spánku sa venuje už niekoľko rokov, komponuje hudbu pre tzv. spiace koncerty, kde sú prítomní ľudia v bdelom stave celú noc, často v pyžame. Sen vníma Nina Pixel ako bránu do iného sveta, do reality, kde je lietanie, chodenie cez steny alebo návšteva miest, ktoré sme nikdy predtým nevideli, úplnou samozrejmosťou. Spolu s choreografkou vnímajú tvorbu hudby ako konverzáciu. Počas procesu sa hudba menila – od hrubého návrhu až po finálnu podobu, aby sa stala, podľa slov autoriek: „Jazykom, ktorý pomáha vnímať inscenáciu na emočnej a fyzickej úrovni.“ V hudbe k inscenácii *Sen* využila skladateľka aj zopár upravených trackov zo svojich predošlých vydaných prác a albumov.

Inscenáciu tvorí niekoľko obrazov prinášajúcich zakaždým nové motívy, atmosféru, zoskupenie tanečníkov, meniacu sa dynamiku atď. Holinová spolu s tanečníkmi komponuje choreografiu ako premyslenú konštrukciu, ktorej hlavným stavebným materiálom sú duetá a triá, vyvažované výraznými sólamí. V spoločných variáciách vidíme jasne zafinované pohybové dráhy tanečníkov, ktoré sa pretínajú v originálnych zdvihoch a partnerských väzbách. Holinovej prístup k choreografii je – tak ako aj v jej predchádzajúcich prácach – založený na tanci a posúvaní hraníc tanečného potenciálu a kreativity interpretov. Zaujímavo využíva ich rozdielnosť, inokedy ich dokáže zjednotiť, stmeliť do organického celku. Východiskom jej práce je improvizácia, možnosti pohybu v rámci jeho kontrastov, vnímanie javiskového času, priestoru, s dôrazom na plynutie pohybu, ktorý sa akoby nikdy nezastaví. Tanečná reč využíva civilný pohyb, prvky streetdance, akrobaciu.

Každý z účinkujúcich má priestor prezentovať svoju tanečnú virtuositu a zároveň jedinečnosť. Holinovej „dvorný“ interpret Dano Raček je akýmsi sprevádzačom snami, nasadzuje si masku šamana, ktorá visí v priestore javiska, a mení tak svoju identitu. V každom z obrazov je technicky dôrazný a výrazovo sugestívny, dokáže vedľa mladších tanečníkoch majstrovsky zúročiť svoje dlhoročné skúsenosti. K pocitu bezváhového stavu, ktorý zažívame v snoch, má v prejave najbližšie Paulína Šmatláková, absolventka Contemporary Dance na Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance v Londýne. Drobná tanečnica s fenomenálnou dynamikou pohybu, s ktorou obaja muži manipulujú s nevšednou ľahkosťou, sa doslova

vznášala v priestore. K vrcholným tanečným obrazom patrili trio Bobalika, Račeka a Šmatlákovej, dueto Šmatlákovej a Bobalika a sólo Čillíkovej. Tá svojimi aktivitami už dávno presiahla oblasť streetdance a prezentuje sa ako všestranná a výrazná performerka a choreografka prinášajúca do súčasného tanca nový rozmer. Bobalik patrí k tanečnej špičke súčasnej slovenskej scény, aj tentoraz prejavil úžasnú schopnosť kooperácie, partnerskej práce a javiskovej prezentácie i technickú pregnantnosť. Charakter diela mierne narúša obraz nočnej mory, v ktorej sa Čillíková konfrontuje s dvomi tanečníkmi predstavujúcimi akýchsi zlých démonov oblečenými v čiernych habitoch, ktorí sa vkrádajú do našich snov. Expresivita a výtvarnosť obrazu mohla odkazovať na tanečné divadlo z doby Mary Wigman či Rudolfa Labana, no v rámci celkovej koncepcie diela bol z môjho pohľadu výtvarne a pohybovo priveľmi popisný a teatrálny.

Inscenáciu nenápadne, no efektne umocňuje výtvarná stránka. V obnaženom priestore javiska A4 dominuje zavesená nasvietená trojrozmerná maska (autor Jozef Kurinec). Kostýmy Veroniky Keresztesovej sú inšpirované ležérnosťou a univerzálnosťou súčasnej módy, jemné farby stavia do kontrastu s čiernou v obraze nočných môt. Svetelný dizajn Roberta Poláka zasa umne zameriava divácku pozornosť na hierarchiu diania na javisku, vytvára sofistikovanú hru kontrastov a definuje atmosféru obrazov. V geometrických výsekoch svetla ešte väčšmi vynikne virtuoza a pohybový štýl interpretov.

Tlmené svietenie, meditatívna hudba a jemné pastelové tóny kostýmov vytvárajú príjemnú monotónnosť inscenácie, ktorá neprináša drámu ani prekvapivú pointu. No je v každom prípade ďalším z radu autorkiných neobyčajných obrazov z obyčajného života. A tiež príležitosťou pre tanečníkov, ktorých snom je ešte vždy tancovať.