

Tanečná sezóna 2018/2019 – celoslovenský projekt analýz predstavení súčasného tanca a diskusií

Platforma pre súčasný tanec

Cieľom tohto projektu bolo vyskúšať si formát hlbších diskusií a analýz tanca, aký sa nám zdalo, že chýba v našom prostredí. Na rozdiel od rozprávania s umelcom, v ktorom sa stretávajú dve odlišné perspektívy (perspektíva tvorcu, stojaceho vo vnútri procesu a perspektíva kritika posudzujúceho zvonku), našim úsilím bolo rozprávať o diele z hľadiska diváckeho potenciálu, komunikatívnosti, chceli sme konfrontovať a následne zverejniť rôzne pohľady na dané dielo a umelecké postupy, ale bez ambície dospieť k jednotnému a finálnemu názoru, ktorý sa očakáva od autora pri písaní recenzie. Zároveň cieľom bolo odskúšať aj určitú zostavu ľudí v argumentácii, umožniť aby sa prejavila rôznorodosť názorov, ktorá je predpokladom aj pre kvalitný kurátorský výber v projekte, akým je plánovaná Tanečná platforma, keďže sa na neho potrebujeme pripraviť. Už dlhodobo postrádame ľudí, ktorí sami nie sú tvorcovia, ale orientujú sa v súčasnej tanečnej tvorbe a ktorých nelimitujú staršie predstavy o tom, čo môže a má byť reprezentatívne tanečné dielo.

Pri diskusiách sme sa väčšinou snažili dotknúť troch aspektov – témy a celkového zámeru/konceptu diela, analyzovali sme zvolený pohybový prístup a na záver sme zdieľali navzájom otázky alebo témy, ktoré pre každého z nás zostali v diele nezodpovedané, čiže bavili sme sa o úskaliach, ale aj o výnimočnosti stratégie, či jej potenciáloch.

Ide o prepisy textov diskusií, ktoré sa konali v období apríl – september 2019. Finálny text prešiel miernym krátením a úpravou pre potreby zverejnenia.

Maja Hriešik

Projekt z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia



Tomáš Danielis: 21&counting

Diskutovali: Katarína Cvečková, Michaela Pašteková, Barbora Uríková, Jitka Pavlišová, Maja Hriešik

Katarína

V rámci toho, čo som mala možnosť posledné roky v našom kontexte vidieť, je toto dielo zaujímavé konceptuálnym prístupom a Danielisovým špecifickým pohybovým slovníkom. Ústredným motívom sú spomienky na doterajšiu tvorbu. Danielis si prechádza jednotlivými choreografiami, ktoré následne na zemi zostávajú zachované v podobe značiek. Za zaujímavú považujem aj druhú rovinu diela, prostredníctvom ktorej ponúka Danielis divákovi priestor na uvažovanie o tom, ako sa dá nahliadať na tanec. Robí to skrz monológy či komentovanie pohybových sekvencií a póz.

Stopy, ktoré zostávajú na podlahe, sú prítomné aj na jeho tele. Upriamuje teda pozornosť aj na to, ako sa určité skúsenosti zapísali do jeho tela. Toto dielo malo premiéru v Rakúsku v tradičnom štúdiom priestore, tu ho uviedol v Štúdiu 12, ktorého súčasťou sú dva dominantné stĺpy. Danielis sa však správal k priestoru svojším spôsobom dištancujúco, akoby ignoroval jeho rušivé elementy.

Michaela

Predstavenie som sa snažila vnímať ako repetíciu tanečného života Danielisa, ktorý nás sprevádza choreografiami, ktorými si prešiel. Máme možnosť ocitnúť sa v rôznych štýloch pohybu, tanečnom prejave, ktorému je vlastná rôznorodosť projektov, na ktorých spolupracoval. Zároveň som to vnímala (možno aj kvôli citátu Georga Carlina – “It’s context that counts.”) ako predstavenie o tom, ako čítať súčasný tanec, čo všetko je dôležité v interpretačnom procese tanca, do akej miery sú kontext a širšia znalosť potrebné, aby som vedela dešifrovať predstavenie.

Obkresľovaním a izolovaním svojich pohybov, figúr, ponúkal Tomáš interpretáciu, že ide o rekapituláciu života – určité momenty vyberá a izoluje – takže do hry vstupuje kontextualizácia a dekontextualizácia. V niektorom okamihu to autor aj explicitne povie, že toto predstavenie je o jeho vzťahu k performatívnemu umeniu vôbec, o tom, akým spôsobom sa pracuje s významom.

Takže v diele som vnímala dve línie: osobnú, Danielisovu, a potom výskumnú (výskum v tanci) – čo je súčasný tanec. Tým, že materiál rekonštruje, Danielis otvára aj otázku, čo z pôvodného diela pri procese rekonštrukcie zostáva v pamäti, čo je možno sprostredkovať?

Utkvelo mi, čo hovoril na diskusii: „Som človek, ktorý sa len hýbe v priestore.“

Ako keby sa na seba pozeral očami neznaleho diváka a satirizoval aj prílišné snaženie sa súčasného tanca – veď on sa naozaj len nejako hýbe v priestore, a ide keď tak o to, ako je ten priestor kontextualizovaný. Zaujala ma aj téma politickej korektnosti – vo vzťahu k stand-upu Georgea Carlina, ktorý v predstavení zaznie, či sa vôbec dá rozprávať o nejakej politickej korektnosti v tanci?

Na prezentácii work in progress tohto projektu na Stanici Žilina Záriečie si spomínam, že vodka, ktorú ponúkal divákovi, mala trošku inú funkciu. Mala

sprostredkovať pocit, ktorý kedysi zažil, keď musel tancovať nahý a kedy mu alkohol pomohol to zvládnuť. Chcel si zrekonštruovať vtedajšiu hladinu alkoholu, pokúšal sa vrátiť späť v čase k pocitu, aký mal.

Teraz to zostalo skôr v skratke a viac to pre mňa bolo o vyrušení vnímania diváka tým, že ide len o letmý návrat do minulej, sprostredkovanej skúsenosti, tým, že sa musím venovať nejakej vlastnej činnosti, napr. narábaniu s fľašou vodky a džúsom. Podporil tým už spomínaný názor, že nie je nutné to brať až tak vážne, sledovať každé gesto, aby tomu bolo možné rozumieť. Že sa treba uvoľniť a tak to vnímať.

Otázka je, či vôbec mal zámer sa vyjadriť k tomu, čo sa deje v spoločnosti nahrávkou, alebo ho iba lákalo ju použiť a postupne sa aj sám začal zaujímať o stand up viac. Pomáhala mu to nájsť vlastnú formu. Zároveň bol o jazyku, jeho premenách, vývoji.

To reflektoval aj na záver, zaujímal gesta a pozície, ktoré vzápätí rozkladal a srandovne prekladal – neustále sa pohrával s konštruovaním významu, a tým kto to vlastne číta a kto predpisuje, ako to máme čítať? Keď robil obrisy, vyzeral ako keby si niečo izoloval, alebo ako vo filmoch Larsa von Triera, obrisy boli náznak toho, že tam kedysi stálo niečo reálne, čo si teraz už musím iba predstaviť – nábytok, kulisa.

No ale tak ako sa hovorí v tom texte o politickej korektnosti, že už nevieme priamo povedať, čo je čo, rovnako aj Danielis je názoru, že v tanci už pomaly nemôžeme povedať, že gesto je len gestom, bez akéhokolvek iného významu, ale musíme to zaobaliť do komplikovaného konceptu, aby to malo vyššiu hodnotu.

Barbora

Danielisa vnímam ako konceptuálneho umelca veľmi hlboko ponoreného do seba, no v tomto projekte kvitujem, že hoci znovu zostal autoreferenčný, istým spôsobom vyšiel zo seba a pozerá sa na seba z výšky, hodnotí sám seba z istého odstupu. Reflektuje svoju tvorbu. To, akú formu volí, to že používa aj slovo, robí z diela veľmi dynamicky formát, čitateľnejším aj pre nie len výsostne skúseného diváka súčasného tanca.

Hodnotí stopy, ktoré za sebou zanechal, spočiatku obkresľuje iba časti tela v nejakej konečnej polohe, ale neskôr obkresľuje celé telo, čím vzniká paralela k tomu, že aj všetky tie značky, ktoré na zemi pribúdajú, vedú k celku, k tomu ako v tomto projekte „uzatvára“ svoju tvorbu.

V pohybovom materiáli a kvalite výkonu sa dajú badať stopy toho, že sa pohybuje na medzinárodnej a veľmi rozmanitej scéne a že jeho kultúra pohybu je na veľmi vysokej úrovni. Je to európsky tanečník.

Alkohol je spojený s témou nahoty, Tomáš spomína, že raz bol vyzvaný choreografom, aby tancoval nahý a o alkohole vieme, že pomáha uvoľniť sa, zbaviť zábran. Vnímam to ako provokáciu – lebo nevieme, či sa po vypití alkoholu znovu neuvolní natoľko, že by sa aj teraz mohol vyzliecť, ale zároveň dopraje aj nám alkohol, aby sme sa aj my uvoľnili a vedeli bez ostychu prijať prípadnú náhotu v performancii.

V predstavení použije nahrávku Carlina, no pri tom si všímam jednu nezrovnalosť – kým pri nahrávke Carlin kritizuje iných, Tomáš kriticky pristupuje k sebe. V tom vidím istú nedôslednosť, alebo skôr neopodstatnenosť toho, že sa nakoniec nahrávka v diele nachádza. Rieši úplne iné témy.

Jitka

Já Tomášovu tvorbu moc neznám, bylo to vlastně moje první setkání s ním. Takže jsem neousouzdávala, že to nějak souvisí s jeho předchozími díly. Brala jsem to obecně jako možnosti přístupu k tvorbě v Performing Arts a k choreografii a že vytváří jakýsi komentář k dílu, a ten, což je třeba zdůraznit, je sarkastický, ironický. Je v něm velká míra nadsázky. Není to ponor do research, nýbrž komentář k různé multiplicitě v tanci, doprovázen komentářem o politické korektnosti – a v tom mi to přišlo dokonce až jako anti-koncept.

To mi bylo sympatické, to nesmírné spektrum možností, které nám dával, ale zároveň nám pomáhal tím, že to komentoval. Od performativního obratu jsou mnohdy kódy, co si z díla máme odnést, ponechané čistě na nás. Ale zde jde o dialog s námi, o fakt, že to můžeme vnímat tak anebo jinak... a Tomáš to vždy udělá ironicky.

I v kontextu jiných děl, které jsem viděla, byla pro mě tato tvůrčí strategie sympatická, protože právě tento přístup v rámci naší československé scény mnohdy postrádám. Tím, že umělci neustále bojují o existenci, chybí odstup.

Ale zároveň je to legitimní, neboť je to umělec, který má zkušenosti s různými současnými choreografickými postupy. Proto to není jen tak nahodilé, naopak, Tomáš Danielis působil dlouhou dobu v Rakousku, kde má konceptuální přístup silné zázemí. Vymezuje se vůči něčemu, čím si sám prošel, projekty, které jsou na hraně sdělitelnosti směrem k recipientovi.

Tomáš Danielis v díle sebereflektuje choreografické postupy, ale přesahuje při tom do společenských aspektů. Nerozumíme, proč umělec citovaný projev používá, proč toto vrcholově aktuální téma zpracovává ve svém díle i on... tím se pro mě tento tvůrčí krok stává neurčitým a nedopovězeným. Projev reflektuje dobu a v současném diskurzu je předmětem velice aktuálních diskuzí, pro mě však nestačí to jenom tak neokomentovaně použít. Pokud zakomponuji do uměleckého díla projev tohoto typu, měla bych ho někam posunout, něco nabídnout, polemizovat s ním, aby bylo zřejmější, proč materiál používám, a jak já na tuto problematiku nazírám, jaký status k ní zastávám. Zde chybí být jen minimální komentář.

Stejně tak slabším místem pro mě bylo v současnosti často uplatňovaný moment performance – a to, když jdeme něco nabídnout divákům. Vodka s džusem byla pro mě nadbytečná, vůbec tam tento okamžik být nemusel, aby to fungovalo.

Značky jsem vnímala ještě jako trefnou narážku na tzv. místo činu – podobalo se to tomu, jak se obkresluje mrtvola. A tím se zaplňuje celý prostor, ale jsou to ty jeho stopy, jeho mrtvoly, jeho místa činu. Zmnožení různých zkušeností, ale zároveň místo, kde se stane nějaký čin, který se potom obkreslí a rekonstruuje se, jak k tomu došlo... byl to proto pro mě takový odkaz na žánr detektivy, jak rozkrýval svoji minulost. A taky se mi líbil ten vklad, když naznačoval, jako to tělo padne a znovu vstane, stále je naživu, stále je to živá entita a může jít dál...

Na české scéně jsme před nedávnem debatovali o jazyku. Angličtina se stala univerzálním jazykem tance, ale bohužel právě to se může stát problémem pro lokální publikum. Na příkladu několika českých produkcí se to ukázalo jako poměrně zásadní problém, neboť slovní projev je v dané performance důležitý, a když mu nerozumím, tak půlka myšlenky jde pryč.

Maja

Išlo o slovenskú premiéru. Predchádzala tomu work in progress ukážka na Stanici Žilina Záriečie a premiéra v Grazi. Zahraničná premiéra a to, že dielo vznikalo ako medzinárodne koproduktovaný projekt, vysvetľuje využívanie angličtiny v predstavení. Danielis je umelec, ktorý je na tanečnej scéne aktívny od 90tych rokov, kedy tancoval chvíľu aj v Štúdiu tanca. Na Slovensku pôsobil v ére začiatkov profesionalizácie, potom odišiel do Rakúska. Nasledujú spolupráce s Freyom Faustom a čoraz väčšia prítomnosť konceptuálneho prístupu, dôraz na výtvarnú stránku diela.

Nie je to typický *lecture dance*, formát v ktorom tanečník okamžite kontextualizuje to, čo vytvoril. Nesie charakteristiky akéhosi *stand-upu*, kedy sa krutým glosovaním vlastných zážitkov dokumentárne premieňa na fiktívne.

Danielis silno odkazuje aj k *one man show*, je sám na javisku, mení svetelné podmienky, púšťa a vypína hudbu, čiže v celkovom spôsobe riešenia technickej stránky inscenácie je to celé na ňom. Toto je rovnako odkazom znovu k tomu, ako vníma vlastnú kariéru či umeleckú tvorbu – že je nakoniec ajtak on sám zodpovedný za všetky zložky.

Otvoril tak pár nových tém, ktoré sa na našej tanečnej scéne až tak neobjavujú. Napríklad aj tému politickej korektnosti, ktorá je dominantná aj kvôli rozsiahlemu textu, ktorý zaznieva zo záznamu. Pýtala som sa ale do akej miery toto dielo naozaj danú tému aj spracúva? Nakoľko téma politickej korektnosti je v diele nakoniec prítomná? A do akej miery on od tejto témy prechádza k ďalším, ktoré prežíva a považuje za dôležitejšie.

Možno to, ako akciu zdieľania rámcuje, a koľko z toho vytáži pre celkové dielo, sa môže zdať ako kontraproduktívne. Hneď vzápätí ako nám pošle vodku, aby sme si naliali, pokračuje ďalej, opúšťa túto akciu, a je minimálne kontaktný s nami, no vodka a džus u nás zostávajú a kolujú. Pre neho je dôležitejšie komunikovať formou *stand-upu*, nesnaží sa vytvoriť interaktívnu performanciu. Rezumuje pred nami doterajšie skúsenosti ako keby listoval v albume. Vytáhuje z neho rôzne konkrétne skúsenosti. Raz je to letmé nahliadnutie, zhruba obkresľovanie kontúry figúry a inokedy nám sprostredkuje skutočnú vodku. Rôznorodá je miera vtáhovania diváka do prežívania jeho zážitkov.

Hoci ste hovorili o väčšej prístupnosti tohto diela vďaka komentárom, ja naopak vnímam ako možnú bariéru u bežného diváka vždy sebareferenčnosť umenia. A tá v tomto diele bola prítomná. On zrejme aj vie z nadhľadu pomenovať únavu z konceptualizmu v tanci (rakúskej tanečnej scény), ale práve v sebareferenčnosti zostáva verný práve tej istej tradícii.

Katarína Brestovanská: *INDIGO*

Diskutovali: Maja Hriešik, Katarína Cvečková, Michaela Pašteková, Barbora Uríková, Jitka Pavlišová

Maja

Hlavnou osobnosťou tohto projektu je Katarína Brestovanská, ktorá zvykne spolupracovať so širším tímom, psychológmi, dramaturgičkou, dizajnérkou. Prizvala si aj spolupracovníka pre vytvorenie pohybového materiálu - Andreja Petroviča. Projekt mal viaceré fázy. Najprv s Danielom Račekom, Zuzanou Burianovou a návrharkou Janou Gavalcovou. Potom to malo pauzu a do finálnej fáze vstúpil do projektu ako tanečník Lukáš Bobalík.

V *Indigu* Brestovanská siaha po zdrojoch, ktoré tu máme, a ktoré sa zriedkavejšie využívajú v súčasnom tanci, a to ľudové motívy. Robili s nimi síce Csaba Molnár (v *Potmehúdovi*) a Les Slovaks, ale skôr s princípmi spevu a tanca ako formy, nie obsahovo. Opiera sa o témy, symboly slovenskej ľudovej kultúry, ktoré sú menej mýtizované alebo sprofanované.

Všetci zapojení do projektu majú cit pre hru s ľudovými motívami (napr. Ján Kružíak, autor hudby) a prejavilo sa to aj v práci s výpravou.

V inscenácii sa zliali dva typy rozprávania a niekoľko rozprávkových motívov. Napríklad sa pohrávali s obrazom transformácie do zvieratá, ale aj do princeznej s korunou. Bolo viac výrazných a prepracovaných statickejších obrazov, ale spôsob ako sa materiál prelieval z jedného do druhého, z naivnorozprávkového, archetypálneho, do brutálnejších, drsnejších dejov, ktoré rozprávka obsahuje, a dokonca aj od reprezentácie symbolov k interpretácii rozprávok a motívov v nej, nebol až tak zrejмый. Je jasné, že rozprávky majú tento potenciál, že sa dajú vykladať vzťahovo, sexuologicky. To dosvedčí aj zámer inscenačného tímu, ktorý po predstavení organizoval diskusie so sexuológom. Ale materiál veľmi často morfoval, absentovalo vysvetlenie, ako dochádza k premene a čo si divák má všímať, cez čo má interpretovať dielo.

Tvorcovia ako keby si zobrali priveľké sústo a nerozhodli sa, na čo konkrétne sa zamerajú. V materiáli, ktorý delili pred predstavením, sa napríklad zdôrazňuje akási brutalita rozprávok („*odrezala si a hodila prsník na paveň a pripravila ho ako jedlo*“) a nie základný príbeh o Bračekovi Jelenčekovi, pripomenutie ktorého tiež mohlo byť nápomocné, vzhľadom k veľmi voľnej interpretácii rozprávky autormi. Práca s brutalitou mohla byť pozoruhodná, keďže pre dnešnú priveľkú politickú korektnosť sa deje isté zjemňovanie, eufemizácia, a to nie len v príbehoch pre deti. Ale ak by sa na brutalitu zamerali, tak by o to viac bola potrebné jasnejšie zdefinovať pre aké publikum dielo vytvárame - pre dospelé publikum alebo deti.

Úvodný obraz interpretoval rozprávku cez konkrétny vzťah sestry a brata, a podarilo sa im ho urobiť nadčasovo. Obsiahol bežnú každodennú brutalitu, akú každý pozná, veď koho starší súrodenec nevyhadzoval z izby.

Hudba vznikala súčasne s pohybovým materiálom, čo vytváralo dojem väčšej previazanosti, ale žiaľ miestami trpela na prekombinovanosť a tak aj obrazy, ktoré mohli byť veľmi zdieľne, ako ten o hanbe z inakosti (keď sa Bobalík pýta, prečo je iný ako sestra), tak hudba a využitie ozveny ho priveľmi scudzovali.

Mne sa to zdá ako veľká škoda, lebo keby sa nebáli zostať pri tých jednoduchších pocitoch, situáciách, a pokúsili sa ich sprítomniť, tak by predstavenie bolo veľmi vzácnym kusom trebárs aj pre dospelujúceho diváka (10-12rokov), pre akého momentálne nemáme takmer žiadnu tvorbu.

Katarína

Dramaturgiu robila Janka Smokoňová, divadelná dramaturgička, a tá bola prekvapená z toho, že *Indigo* bolo na festival Nu Dance Fest, kde sme ho mali možnosť teraz vidieť, zaradené ako detské predstavenie. Čím sa dostávame hneď k otázke zacielenia tohto projektu. Po vzhliadnutí mi nebolo vôbec jasné pre koho je. Prvá polovica hovorila jazykom komunikatívnym s mladším divákom, napokon deti na to aj výrazne reagovali, kým druhá bola jednoznačne skôr pre dospelého diváka. Preto som sa nevedela zbaviť pocitu, že to boli dve diela v jednom.

No ale či už to bolo alebo nebolo myslené ako predstavenie pre deti, začiatok bol veľmi konkrétny a tému spracovával úplne iným spôsobom ako neskoršie časti. Aj v choreografickom zmysle.

Staré divadlo Karola Spišáka v Nitre malo túto schopnosť. Zámerne narábali so symbolickým scénickým jazykom takým spôsobom, že v predstavení si našli niečo nielen deti, ale aj dospelí. Tu bolo priveľa efektných vecí, ktoré zastierali symboly. Napríklad využitie mikrofónu.

Michaela

Zrejme nálepka, že je to pre deti, vzišla zo skutočnosti, že ako východisko pre tvorbu poslúžila rozprávka. Žánrovo je to rozmanité dielo – prechádza od hravých, až k temným a dokonca hororovým pasážam. Nevnímala som v diele príbeh ako dominantný, nedominovala určite narácia, ale skôr obrazy, ktoré zobrazovali určité vzťahy. Niekedy čitateľnejším spôsobom, ako napríklad pri úvodnom obraze súrodeneckého vzťahu. Inokedy to boli expresívne vyjadrenia rôznych dojmov, dochádzalo k vstupovaniu iných postáv, nie len bračeka jelenčeka.

Miestami sa téma súrodeneckého vzťahu alebo mužsko-ženského súperenia pretavila aj do súperenia dvoch odlišných druhov javiskovej prítomnosti, ktoré reprezentovali Zuzana a Lukáš. Zamýšľala som sa nad tým, kedy je dominantný jeden, kedy druhý. Nevyrovnanosť mala svoju príťažlivosť, aj hudobný podmaz sa neustále premieňal, bola to zaujímavá hra s rôznorodými motívmi a prvkami. Pestrosťou použitých prvkov sa dosiahol dojem výpravnosti, aký nezvykneme vidieť na domácej scéne. Dielo teda obsahuje výpravné kostýmy, originálnu hudbu, rôznorodé pohybové prejavy.

V diele som spoznávala pohybový materiál Andreja Petroviča, ktorý je prítomný aj v jeho nedávno premiérovanom sóle. No v prevedení za ním Lukáš mierne zaostával. Prekážala mi v tom prílišná expresivita, ktorou Lukáš pokrýval aj Zuzku. Žiadal sa mi medzi nimi a v rámci samotného pohybového materiálu väčší súlad.

Za slabinu predstavenia považujem jeho prílišné prekombinovanie. Chceli tam dostať priveľa vecí, každý kostým, každé gesto niečo znamenalo. Ešte aj to, ako bol rysovaný pohyb, gestá (najmä u Bobalíka), to všetko zaťažovalo diváka a vnucovalo dojem, že každý prvok nesie nejaký dôležitý význam.

Barbora

Ak sme hovorili o spolupracovníkoch, ktorí majú skúsenosť s prácou s folklórom, tak toto v tanci zastávala Zuzka Burianová, je multižánrová, všestranne nadaná, hrá na rôzne hudobné nástroje, napr. aj na gajdy, ale zároveň vychádza z prostredia súčasného tanca. Ako prvé som si poznačila: vizuálne a hudobne veľmi pôsobivé predstavenie. Hudba určite vytvárala veľmi silnú emóciu. Kostýmy a sukne zavesené v priestore zasa silný scénický prvok... Bolo cítiť, že na tomto projekte sa dlho a starostlivo pracovalo. Že jednotlivé zložky sa navzájom dopĺňajú, detaily každej jednej z nich sú dôsledne pripravené. No ich dávkovanie nám nedovoľovalo vydýchnuť si, chcelo byť príliš epickým, dokonale vystavaným.

Vďaka dominancii scény a kostýmov a toho, ako k nim tanečníci pristupovali, sa pre mňa téma jelenčeka postupne stávala druhotnou, začala oveľa viac vystupovať sexuálna téma. A téma akejsi transformácie a výmeny rolí, ktorú bolo možné čítať cez princíp obliekania a prezliekania. Tanečnica má nohavice, potom sukňu, rovnako aj tanečník Lukáš. Aj keď efektné, nebolo to pre mňa vždy čitateľné, v čom spočíva premena, kto sa mení a ako. Čo to znamenalo, keď si sukňu obliekol a čo keď ju vyzliekol.

Od začiatku sa v inscenácii pracuje s rekvizitou, ktorá raz pripomína lampu, neskôr prsník, ku ktorému sa Lukáš prisaje ako dieťa, no a na koniec si ho Lukáš dáva na hlavu, ako symbol ženskosti, ako kalich. Preto ako téma pre mňa dominovala premena mužského na ženské.

Nevedela som rozlúsknuť, aký súvis to má s pôvodnou rozprávkou Braček jelenček, akú rolu tam hrá ženskosť. Cítila som, že postrádam hlbšie vedomosti o rozprávke, aby som mohla vyčítať všetky obrazy.

Čo sa týka tanečného výkonu - Bobalík je veľmi expresívny tanečník, ktorý strháva na seba pozornosť, pri ktorom sa mi Burianová občas strácala.

Jitka

Pro mě je dominantou představení hudební kompozice, dokážu si v hlavě stále notovat konkrétní místa a motivy, ale paradoxně na pohyby, jak se divákovi během představení nuancovaly a proměňovaly, si již nevzpomenu. A už tento fakt vytváří určitý kritický paradox v rámci této performance. Moc se mi líbil nápad choreograficky zpracovat pohádku; geneze jednotlivých pohádek mají v sobě implicitně velké množství nejrůznějších elementů, počínaje lyricko-epickými až k hororově morbidním, které jsou při uměleckých ztvárněních často záměrně velmi explicitně podávány. Ale tyhle elementy šly během představení do ztracena, dle mého nebylo důsledně využito toho, že fyzický projev je dokáže velmi specificky uchopit. Zůstalo to tak pro mě výsostně fragmentarizovanou formou. A pokud má tato choreografie oslovit rovněž dětské publikum, tak způsobem, jak fragmentárně bylo vystavěna, přece představení nemůže být sdílné pro dětského diváka, který tolik nekonceptualizuje jako dospělí. Prvních dvacet minut, kdy ještě platil model hry, ve které se pošťuchovali a hráli si, pitvořili se, velice dobře fungovaly i pro ty nejmenší děti. Ale jakmile aktéři přešli do vážnosti, syrovosti, děti rázem ztratily pozornost. A já s nimi. Stal se ze mě prototyp dětského diváka, pozornost šla úplně do ztracena. Převlékání kostýmů se mi pak zcela slilo v jeden celek.

Jediné, co si pamatuji, je, jak si nasazuje to stínítko, které jsem četla spíše jako korunu, a v tom jsem viděla konec pohádky.

Proto se mi nakonec všechny ty dílčí výrazové prostředky, jak byly do inscenace zakomponovány (jako scéna a kostým), zdály až na škodu, zůstalo to spíše určitým konstruktem a ne něčím, co se mnou jakkoliv komunikuje.

Začátek byl dynamický, hravý, ale potom to všechno jaksi potemnělo a zminimalizovalo se, i když hudební stránka stále udržovala jistou epičnost.

Zmínili jste několik motivů, které byly stěžejní, a vůbec se nemusely přetavit ve vizuálně pohybový tvar celé té pohádky, se všemi přesahy. Ale kdyby si tvůrci vzali některé motivy, které ukotvují tu pohádku, ale zároveň jsou funkčně přesaditelné do každodenního pohybového projevu, bylo by to funkčnější. Proto se mi zdá jako největší problém asi otázka dramaturgie. Že si neřekli: proč.

Yuri Korec & Co.: *Habibi 2196-18*

Diskutovali: Jitka Pavlišová, Barbora Uríková, Michaela Pašteková, Katarína Cvečková, Maja Hriešik

Jitka

Je to re-enactment choreografie, která nás nutí uvažovat o tom, jaké jsou společné jevy/problémy roku 2008 a roku 2018, kdy se dílo znovu uvádí. Kam se posunula interpretace, jestli se zformovaly nějaké nové dispozitivní, které do díla vstupují v rámci společnosti ke konci druhé dekády 21. století.

Je to rekonstrukce vztahu dvou mužů, toho, co se jim stane, vykresluje dva odlišné osudy. Na Slovensku a v centrální Evropě lidé sice nejsou za svou sexuální orientaci ukamenováni, ale otázky xenofobie a nesnášenlivosti jsou zde v daleko skrytější, tekutější a paradoxně částečně i možná nebezpečnější formě. V současnosti se tento problém přesouvá více na problematiku transgender.

Moc fandím tomu, když se tanec v československém prostoru stává politickým; političnost fyzického projevu tanečníka je něco, co mě vždycky zajímá, hlavně jak se to, co je politické, uchopí mimo verbální kód.

Jeho výraz byl koncentrovaný, ale také rezignovaný. Tanečník působil, jako by věděl, co ho čeká, jako by ho někdo tahal, když ležel na palandě, když vstával. Byl precizní, ale jako by to nedělal on. Nebyl však loutkou, kterou někdo pohybuje seshora zvenčí, jím jako by popotahovali ze všech stran. Jako ve společnosti, ve které vás udá i vlastní sused. Může to přijít odkudkoliv.

Video a samotný pohyb Lukáše vytvářely vzájemnou distinkci. Videem se vyprávěl příběh druhého z páru, ale s jiným koncem. Zde bylo možné zvolit komiksovou formu vyprávění, která byla odlehčená (superhero + supervlastnosti při útěku), ale nevím, jestli nebyla moc doslovná. Až moc dávala kód sdělení, který jsem nepotřebovala. Nevytvářelo to syntézu s pohybovým materiálem, který byl ve své podstatě ale také velice přesný. Mnohem zásadnější než principy možné fabulace bylo to, jak se Lukáš proměňoval v pohybu z osvojených, každodenních, uniformních pohybů až k vysoce exponovanému pohybu vyjadřujícímu vzdor, ale i uvolnění, to, když se převlékal a mohl tančit. Prolínání uniformity a toho, kdy jsem v soukromí a můžu ventilovat emoce, to bylo pro mě daleko stěžejnější.

Barbora

Pozitívne vnímam uchopenie témy inakosti. Spracovanie je veľmi zaujímavé v tom, koľko dielo má rokov, a že stále dokáže byť aktuálne. Veľmi dobre bola zvládnutá hra s priestorom, s konkrétnosťou nábytku, akú často nevidáme v súčasnom tanci, ale zároveň aj to, ako sa s ním pracovalo, že ani raz tanečníkovi nestal v ceste. Tanečník pracoval s celým priestorom. Lukáša Zahyho som predtým nepoznala a prekvapilo ma, že je Slováčok. Prekvapilo ma koncentrovaným výrazom, uzavretým do seba, do priestoru izby. Pohyby boli veľmi presné, limitované, no napriek tomu ich vykonával uvoľnene. Akoby plával medzi jednotlivými prvkami priestoru. Bol skutočne skvelý a zároveň pôsobil tak mlado.

Repetitívnosť a jednoduchosť pohybových vzorcov udržiavala napätie a diváka v koncentrácii.

Michaela

Vzťah medzi videozáznamom a fyzickou akciou na javisku som vnímala ako vzťah dvoch mladých ľudí, jeden je zatknutý a druhý naopak uteká a nakoniec príde na slobodu. Úzkym formátom projekčného plátna projekcia evokuje väzenské okienko, ktoré je prierezom, kontaktom so zdanlivo slobodnejším priestorom. Hoci aj v ňom sa aktér nachádzal stále v behu a zápasil o slobodu, ale ten boj bol uchopený klipovo.

Bavil ma dialóg medzi videom a tancom. Niekedy sa spojenie nachádzalo v naratívnej linke inokedy bolo doslovné v spôsobe napájania princípov pohybu, napríklad, kde jeden skončil, druhý pokračoval, bol to neustály dialóg medzi obrazom a tým, čo je priamo na javisku. Bol to okrem toho aj duet tanečníka s väzenským zariadením.

Lukášova interpretácia sa vyznačovala úspornosťou prejavu, ktorú dokázal udržať celé predstavenie. Dominovala repetitívnosť, ktorú narušovalo iba občasné presakovanie niečoho zvnútra tanečníka, kedy sa Lukáš (resp. jeho postava) objavuje v celkom novej podobe, v expanzívnejšom, emotívnejšom prejave. Ale iba na okamih. Vzápätí prepínal chladne späť do uniformity.

Repetitívnosť a rozkladanie pohybu v tanci sa zrkadlili aj vo videu v cyklení niektorých scén, behu, úniku a zároveň v princípe scudzovania.

Hoci je to apelatívne predstavenie, účinkovalo na mňa aj ako čisto umelecká výpoveď.

Video bol aj nástroj, ktorý pomáhal, aby príbeh netlačil priveľmi na úzkosť, depresívnosť príbehu. Zároveň to robil úctivo, neprekročí mieru.

Habibi 2196-18 je dielom, ktoré môže vyprovokovať diskusiu, ale tá nie je nutná pre jeho pochopenie.

Katarína

Zaujímavý sa mi zdal kontrast medzi videom a tancom na javisku. U jedného, ktorý je uväznený, je pohyb viditeľne obmedzený, kým ten druhý na videu je v neustálom pohybe, na úteku za slobodou. Prevedenie videa a akčnosť až nerealistickosť scén navodzovali dojem, že ide len o sny, predstavy chlapca v cele o úteku jeho priateľa.

Striedanie videa a tanca sa však v istej chvíli javí na úkor choreografie, po istom čase tento pravidelný model môže pôsobiť únavne. Dodržané je však pravidlo, že vo vonkajšom svete je tých možností viacej, chlapec na úteku zažíva rôzne prekážky, je v rôznorodých prostrediach, kým ten v cele má stále len ten istý nábytok, oblečenie aj pohyby. Tento priestor sa stáva aj metaforou spútaného vnútra, akejkol'vek izby, v ktorej sa skrývame, kde sme dlhodobo zaseknutí.

Otvorenie priestoru sa deje len na šírku škáry a znovu sa zavrie. V týchto momentoch sa objavuje veľmi výrazné gesto tanečníka, či skôr séria pohybov, ktorá sa opakuje niekoľkokrát. Nedá sa jednoznačne interpretovať, k čomu odkazuje. Či je to niečo, čo musí spraviť, alebo je to symbol odmietnutia spolupráce a prezradenia svojho milenca. Čo sa týka samotnej choreografie v pamäti mi utkvela akási tekutosť pohybov Lukáša Záhoráka, chvíľami akoby sa zlieval po nábytku, topil sa.

Maja

Tému slobody vyjadrili cez princíp ne/slobody pohybu. Tá sa objavovala aj v tanci aj v projekcii, buď bol pohyb obmedzený, alebo naopak prehnaný, nadrozmerný, nemal reálne hranice. V priestore javiska chladne a nebezpečne pôsobiace kusy nábytku robili pohybu zvláštny rámeč. Boli ako ostrá čiara, ktorá ho zastavuje. A naopak to, čo bolo v projekcii, bolo prehnané slobodné, nič ten pohyb nelimitovalo. Toto vnášalo do apelatívneho predstavenia istý humor, nadhľad, a zároveň to spôsobom rozprávania odkazovalo ku generácii, ktorej sa to deje, či skôr ich veku – že ide len o mladíkov, takmer deti, pre ktorých predstavivosť často siaha po superhrdinských archetypoch. Takže to neboli len martýri, ktorých prichytili, ako sa držia za ruku alebo sa bozkávajú, ale aj drzí chalani, v čom nám mohli byť sympatickí.

Zaujímavá sa mi zdala aj práca s časom. Pre tanečníka v cele akoby neexistoval, bol zacyklený a nič, čo bolo predtým, už neexistovalo. To, akí boli predtým, nám sprítomnilo video a zároveň ukazovali náznak slobodnej budúcnosti, no aj v ňom bolo akési zacyklenie, neustále utkanie, či stav bezčasu, čakania na novú hrozbu. Pôsobilo to veľmi stiesňujúco a kriticky – nenávisť ničí nielen to tu a teraz ale aj predstavu budúcnosti.

mimoOs: Millenial Magic Mirror

Diskutovali: Katarína Cvečková, Barbora Uríková, Michaela Pašteková, Maja Hriešik

Katarína

Súbor mladých generačne spriaznených tanečníkov, ktorý si často aj prizýva choreografov. V tom vidím paralelu s mladým činoherným súborom DPM a znakom rodenia sa nových typov súborov, ktorý aktuálne charakterizuje tvorbu mladšej generácie interpretov – hercov, tančníkov, v kontexte našej nezávislej scény. V tomto projekte tanenčiči z mimoOs spolupracovali s generačne spriazneným tímom Priekopník Veverička – Líviou Mendez Marin Balážovou a jej partnerom Zebastianom Mendéz Marínom.

Súčasťou predstavenia sú aj falošné profily tanečníkov, ktoré žijú aj mimo predstavenia na sociálnych sieťach, v čom ako v konceptuálnom diele, vytvárajú manipuláciu, ktorá presahuje priestor javiska. Za škodu alebo trochu problematické považujem akurát to, že pri návšteve predstavenia nie je dostatočne jasne komunikované to, ako sa dajú profily sledovať, nie sú úplne jasne zdelené pravidlá a tak daná linka nevynikne dostatočne.

Prvú časť predstavenia som brala ako prólog, obraz toho, ako sa narába s fotkami na instagrame alebo facebooku. To ako sa štylizujeme do niečoho neprirodzeného, aby sme vytvorili čo najdokonalejší obraz seba. Pozoruhodné bolo to, ako sa Lukáš dostával k správne výrazu, napr. musel sa vykričať, aby fotka pôsobila autentickjšie. V druhej časti zase vidíme, ako sa aj počas relatívneho pokoja stáva klikanie súčasťou ich tiel, sú pokrútení. Nie sú to už ľudské bytosti, ale niečo zvláštne, čo nedokáže normálne fungovať. Hoci odpočívajú, stále sú pripojení. Zmysel slovnej improvizácie mi však v tejto časti unikal. Komunikácia medzi tanečníkmi na javisku bola zaujímavá, keď pôsobila, že tam žiadna nie je.

Veľmi príjemným prekvapením bola nová poloha, v ktorej sme mohli vidieť inak skvelých mladých tanečníkov, performatívna rovina a ich verbálny prejav.

Michaela

Mladé, svieže, v niečom drzé dielo. Generačné. Práca so súčasným jazykom, performatívne-tanečným, ale aj s jazykom, ktorým komunikuje generácia mileniálov. Dielo má 3 časti a každá má inú dramaturgiu, veľmi rôznu. Prvá a tretia časť sú expresívnejšie a dynamickejšie, stredová pasáž je viac statická. Úvod je postavený na výraznej interakcii s publikom - cez priame zapájanie diváka, alebo cez využívanie aplikácií, ktorými divák môže vstupovať do predstavenia komentármi či lajkovaním. Tanečníci na to reagujú, "postujú" v priamom prenose.

Barbora Janáková a Lukáš Bobalík veľmi dobre fungovali ako dvojica, jeho prejav bol chvíľami veľmi energický, inokedy úsporný. Chvíľu som mala pocit, že Lukáš má aj spontánnosť dobre odmeranú, on rád pracuje s precíznosťou. U neho nič nie je len tak. Obaja tanečníci mali veľmi plynulé prechody medzi fixovanými pasážami a improvizáciou, bolo nemožné zistiť, čo vzniká práve teraz a čo bolo plánované, reagovali veľmi spontánne na všetko, čo sa dialo v hracom priestore.

Dramaturgicky na mňa zapôsobilo aj to, že dielo v nás vytvára dojem, že to celé speje k niečomu, ale nakoniec sa ukáže, že vôbec nie. Tým sa stáva metaforou súčasnej generácie, ktorá akoby sa stále na niečo veľké chystala a prežívala naplno aj to, čo sa nakoniec ani vôbec nestane. Je to obraz fungovania cez správy, cez fragmenty, limitovaný počet znakov, ktorý má za dôsledok roztrieštenú pozornosť.

Keď hovorím o generačnej výpovedi, tak tú vidím najmä v spôsobe uchopenia témy, vo výraze. Ale zároveň si uvedomujem, že sa mi samotná téma nezdá ako niečo, čo sa týka len tej jednej generácie. A nevnímala som to ani tak, že by hádzali všetkých mileniálov do jedného vreca. Skôr som videla náznaky nejakého fenoménu, všeobecného nutkania alebo pôsobenie sietí aj na nás, staršie generácie. Všetci trpíme stratou pozornosti, fragmentárnosťou a zápasíme s neschopnosťou vydržať dlhodobo v prúde informácií.

Barbora

Veľmi dobrý výber témy. Ako mladí tvorcovia si vybrali to, čo im môže byť blízke. Spracovali to dynamicky, s humorom, no zároveň s vážnosťou. A dokázali ukázať aj niečo všeobecnejšie, kritiku – negatívne stránky toho, ako sa dobrovoľne vzdávame vlastnej identity a presúvame do imaginatívnej reality. Prežívanie vecí bolo neustále intenzívne a rozplývali sa hranice toho, čo je reálny zážitok (napríklad náznak zážitku z detstva, ktorý sa objavil u Bobalíka) a čo je len fikcia. Tanečník pôsobil, že je otrokom množstva fiktívnych prežívaní. Ale vzápäti sa stával aj sám manipulátorom Barbory v tretej časti, v ktorej ho Barbora stopercente poslúcha, ona je zavesená na jeho pokynoch. Čiže sme naďalej v rovnakej téme, hoci sa prevedenie mení, vrství, a vidíme aj sami seba a to, ako prostredníctvom sledovania rôznych profilov a instagramových príbehov, slepo ideme za tým, ako si žijú iní ľudia, lpneme na tom, čo iní udávajú ako dôležité.

Ocenila som neuveriteľnú dynamiku predstavenia, striedanie postupov, ktoré ale nie sú vyprázdnené a samoučelné (napr. zapájanie diváka). Preto mi záverečná časť prišla až katarzne. Dokázali ma do toho natolko stiahnuť, že som emotívne bola na nich zavesená. Oceňujem, že sú ich instagramové profily živé, boli napísané na tabuli a dalo sa ich reálne sledovať v tom ich virtuálnom prostredí. Vidieť ich v dvoch priestorových rovinách.

Jedine v strednej časti, v ktorej boli staticky usadení, som si všimla odlišnosť ich prístupu k pohybu. Bolo vidieť, o koľko je Lukáš viac expresívny tanečník, a trochu to prekážalo aj v pasáži, kde sa stlmil pohyb. Aj v minimálnych gestách vkladal priveľa sily do prevedenia a preto to pôsobilo rušivo. Barbora bola omnoho prirodzenejšia, uvoľnenejšia v tejto časti. Ten stredný obraz mohol aj trochu jasnejšie ukázať, či je za tým všetkým prázdno.

Pobavil ma okamih, keď si v tej strednej časti začnú písať navzájom nezmyselné slová na K, hľadala som v tom urpútne zmysel, dokonca som interpretovala ako narážku na to, že často komunikujeme o ničom na sociálnych sieťach. Aby mi Lukáš potom povedal, že išlo o improvizáciu, že to vzniká v rámci predstavenia spontánne.

Maja

Zaujal ma chaos, ktorý na javisku vytvárali a dokázali mať pod kontrolou. Ich veľmi fyzický prejav ale zároveň ledabološť. Pripomenula by som preto aj nultý obraz, ktorý začína pred príchodom divákov a kedy sa tanečníci šúchajú neporiadkom, ktorý generujú v priestore. Nazvala som si to pre seba ako punkový prístup, snahu vytvoriť chaotickú, živelnú kompozíciu, ktorá nie je bežná na našej scéne a bol to pravdepodobne najväčší vplyv Lívie a Sebastiana, a rys belgickej tanečnej scény, na ktorej obaja donedávna pôsobili.

Po tomto úvode nasledoval veľmi extrovertný obraz, v ktorom som ako dominantnú čítala tému odpojenia a zapojenia, dokonca zapojenia na plné pecky, extrémna snaha prežívať všetko. Ich pohybové uchopenie sa mi zdalo veľmi vydarené, rovnako aj to, ako narábali s divákom, prekračovali priestor javiska, prenášali určitú vibráciu aj na nás. Fascinoval ma obraz, kedy sa po tom extrémnom zapojení, rovnako náhle vypli. Toto je niečo, čo je pre mňa presným obrazom súčasnej doby. Oscilovanie medzi zapojením a odpojením. Prepodnetované mysle vnemami a následne náhle a totálne odpojenie. Ľudia sa jednoducho zrazu odmlčia, bez fadeout-u, ide to náhle. Čiže uchopili veľmi aktuálnu tému a zabrdli aj do témy vyhorenia (ktorá sa pred časom objavila v diele *Adrena Axis*).

V strednej časti sa mi však zdalo, že nevyužili dostatočne možnosť hovoriť o tej odvrátenej stránke. Ako to vyzerá, keď sa odpojíme. A čo to robí s telom. A či sa vôbec dokážeme odpojiť. Vtedy sme ich totiž poprvé mohli vidieť takých, akí sú, predtým sa vrstvlili, zahalovali kostýmami. Boli zrazu pokojní. No napriek tomu vibrovali. Sila obrazu spočívala v pokoji, hoci latentnom. A zaujímalo ma, kde sa nachádza motor pohybu - je v tom mobile, ktorého si položili vedľa seba na stoličku alebo pod zadok? Alebo je v hlave? V tom to mohlo byť ešte kúsok desivejšie, keby ukázali, že sme „napnutí napojením“ až do prasknutia.

Názov *Millenial Magic Mirror* odkazuje k rozprávkovému motívu, k zázračnému zrkadlu, ktoré nám má povedať pravdu a ale je také, aká je doba. Zároveň, ako každá dobrá rozprávka odkazuje k archetypu určitého poklesku. Ako v Snehulienke, keď macocha núti zrkadlo, aby hovorilo len takú pravdu, ktorú ona chce počuť aj oni spochybňujú to, či chceme naozaj na sociálnych sieťach komunikovať, alebo chceme obraz a výmenu informácií prispôbiť tej predstave o nás, ktorú považujeme za správnu, príťažlivú, zaujímavú.

Princíp narábania s obrazmi, motívmi spočíval v úplnom zahlcovaní impulzami. Punkovým spôsobom. Lebo tým dosiahli to, že žiadna z banalít nedostane príliš veľký význam.

Renata Ptačin: *Sólo pre 3 vysávače*

Diskutovali: Marek Godovič, Katarína Cvečková, Michaela Pašteková, Barbora Uríková, Maja Hriešik

Marek

V *Sólo pre tri vysávače* reflektuje Renata Ptačin svoj návrat z materskej do pracovného procesu. V prologu je nesená na javisko, nesie ju ako objekt Nič (Daniel Raček). Nasleduje doslova virvar. A potom sa presúvame do intímneho prostredia, je vo vyťahanom tričku, ide späť k sebe. To je pomerne zriedkavé na slovenskej tanečnej scéne – reflexia života umelca. Ona je v prvej časti inscenácie viac menej taký objekt, nosí svoju hlavu ako lampu, v niečom podobne pracuje s objektom ako Sláva Daubnerová v *Sólo Lamentoso*, kde jej telom je domček, z ktorého trčia iba nohy. Tým autorka podčiarkla, že nie je dôležité, kto je, ale čo robí.

Dominantné sú vysoké topánky, proces motora, stroja v nej ... tým mi to prišlo ako posolstvo doby, o žene, i jej rozpoltenosti a na koniec aj jej obete, keď si líha zmorená na vysávače. Záverečný obraz mi pripomínal až pietu.

Obaja tanečníci sú v prvej časti bez tváre, anonýmni, ale ona sa v druhej časti stáva niekym, takže sa trochu mení spôsob ich vzťahu. Aj Nič sa stáva Niekym. Aj nekonkrétne nič sa zhmotní. Kým v prvej časti jej nosí tašky, v druhej nosí ju, niečo omnoho podstatnejšie, dostáva väčšiu zodpovednosť, význam.

V inscenácii je prítomný princíp opakovania, ktorý podčiarkuje rituálnosť, každodennosť. Zároveň v prvej časti je prítomná tendencia k nadsádzke, irónii, Renata využíva diskotekový pohyb, jednoduché, často opakované pohyby. Krokovanie silno pripomína estrádu. Blízke je klipovému tancu alebo tancu televíznych šou. V druhej časti, kde je už matka, pohyb má skôr reálnejšiu, civilnejšiu podobu, nie je až tak štylizovaný.

No vďaka tomu, že sú na javisku dvaja, vzniká akési echo pohybu. Navyše, ten jeden sa nikdy „neodanonimizuje“, a treba povedať, že došlo k úplnému potlačeniu individuality pohybu Dana Račeka, nedalo sa vylúštiť, že ide o neho.

Rád by som ešte niečo poznamenal na margo hudby – Peter Groll robil hudbu napríklad aj ku *Elegancii kvantového kráľíka* a rovnako aj tu mieša abstraktnejšiu s parodickejšiou hudbou, ktorou posilňuje efekt komixovosti, prítomnú v kostýme (napr. narážka na Batmana v kostýme Nikoho). Hudba a pohyb sú v prvej časti mimoriadne v súhre. Ale najviac toto predstavenie ovplyvňuje najmä kostým. Pôsobí ako brnenie.

Je viacvýznamový.

Jediné, čo chvíľami zanikalo bol osobný postoj k tejto téme ako performerky, ako to teda je – je premenená, vyšťavená, nahnevaná, zmierená, na pokraji síl... ? Zrejme to spôsobil neutrálny výraz tváre, ktorý sa počas diela nemenil. Nevyužila možnosť viac diferencovať stavy, v ktorých sa nachádza. Preto sa aj druhou časťou niesla robotická nálada, na akú naskočila v prvej časti.

Katarína

Aj bez znalostí jej osobného života, som v diele jasne čítala, že ide o vykreslenie dvoch svetov alebo dvoch obrazov života. Prvú časť tvorí obraz aktívneho života,

samá party a nakupovanie. Do neho vstupuje postava Nikto a postupne ju nahľadáva a ona zisťuje, že jej telo prechádza nejakou premenou. Tá je symbolizovaná aj premenou kostýmu, postupným zbavovaním sa jednotlivých vrstiev. Miesto nich sa na scénu pridávajú 3 vysávače. Tanečnica spolu s nimi prechádza do obrazu domáceho života, obyčajného, ktorý je síce tiež plný aktivít, ale iného druhu. Táto premena smeruje k akejsi záverečnej rituálnej obete, keď si ľahne na tri vysávače ako na oltár. Preto je tento projekt síce návratom tanečnice do pracovného života, ale vyjadruje aj neschopnosť nájsť to svoje ja. Do umeleckého prestupuje súkromné. V poslednom období na našej nezávislej scéne vzniklo niekoľko projektov, ktoré tematizujú materstvo, napríklad *Lúbim ťa, dávaj si pozor* Divadla NUDE.

V prvej časti je dominantná frontálna orientácia podľa konvencií estrádneho tanca. V diele vidím ešte jednu narážku, a to na japonské divadlo Nô, v ktorom existujú takzvaný sluhovia javiska, ktorí prinášajú a odnášajú rekvizity, asistujú hercom. Táto inšpirácia tam bola čitateľná v kostýme, ktorý mal Nikto, pripomínajúcom oblek samuraja. Celkovo kostým Martina Kotúčka bol veľmi imaginatívny. Všetko čo tam je, dostáva mnohoraké využitie, najmä v prvej časti. Napríklad rukávy pripomínajúce krídla, ktoré odkazujú k jej nemožnosti vzlietnuť.

Dielo sa volá *Sólo PRE tri vysávače*. To je zrejme kľúč, že vždy je tam niečo okolo nej, pri nej, kvôli čomu ona existuje, prostredníctvom čoho sa ona stáva.

A keď sa úplne obnaží, na záver, príde to sólo. Ktoré je ale tiež pre niekoho. Pre ne – pre tie tri vysávače.

No v už spomínanej inscenácii *Lúbim ťa a dávaj si pozor* vychádzali autorky oveľa viac z konkrétnej skúsenosti. Napriek tomu, že aj tu ide tiež o osobnú rovinu, navonok pôsobí rámec a „príbeh“ skôr univerzálne. A záverečný obraz so stromom je všeobecnou, univerzálnou bodkou, ktorá toto dielo posúva na záver až do roviny banality. Čo je škoda, no ide o cudzorodý prvok, ktorý je iným spôsobom rozprávania oproti všetkému, čo sa dovtedy na scéne objavilo.

Michaela

Prvá línia čítania bola pochopiteľne cez to, že je to jej osobná reflexia životného obdobia (narodenie detí, materstvo ako také). Naratívna linka je pomerne čitateľná – prvé obdobie života ukazuje mladú ženu zrejme ešte pred vstupovaním do partnerských zväzkov - som nezávislá žena, užívam si život, dôležité je ako vyzerám, obklopuje ma spektakulárnosť, zábava, žijem podľa diktátu konzumu. Pohyb tu je omnoho dynamickejší, podporený aj hudbou. Ale postupne nastáva zlom, pribúdajú vysávače, symboly detí, žena sa zbavuje party odevu a prezlieka sa postupne až do teplákovkej súpravy. Stále viac je doma, uzavretá, menej rieši zovňajšok. Dáva z hlavy dole to, čo zakrývalo pohľad, odkrýva, ako vidí veci, vidno jasnejšie aj ju. Je to teda akési vyrovnávanie sa so sebou samotnou.

Od začiatku je prítomný aj Daniel Raček – ako prvok, ktorý má niekedy funkciu komickú, napr. keď za ňou cupitá, ale občas vytvára aj hororový dojem – ako nejaké svedomie či pokušiteľ, to, čo ju nahľadáva. Nejednoznačnosť jeho role bola zaujímavým prvkom - je nápomocný alebo vytvára prekážky?

Podobne dvojznačne sa dá čítať aj využitie symboliky vysávačov – sú deti tými, čo vysávajú energiu, alebo sú naopak pomôckou?

Tradične hovoríme o premene z larvy na motýľa - tu to bolo naopak. Na začiatku bola žena krásnym motýľom, postupne sa ako keby stávala larvou. Samozrejme je otázkou interpretácie, či je to skutočná krása, ktorú stratila.

Tak ako sa celkovo predstavenie stáva v druhej časti intímnejšie a osobnejšie, tak sa mení aj tanec. Z popových a party tanečných pohybov sa Renáta dostáva k individualizovanejším, osobnejším. V prvej časti využíva skôr všeobecne známe pohybové prvky, ktoré sú tu reprezentáciou nejakej skupiny (mladé, slobodné ženy), kým v druhej časti je tanečný prejav viac reprezentáciou jej samotnej. Čiže je tam prítomná aj takáto zmena – zmena tela, práce s telom, čo odráža jej postupnú individualizáciu.

Vizuálne je to veľmi ľúbivé predstavenie. Práca s postavou Nikoho tiež. Ale tematicky som zostala zmätená, či to mala byť kritika, alebo skôr osobná arteterapia, alebo diagnóza, konštatovanie. Nevedela som, čo si z toho vziať.

V podstate zobrazila očakávané kliše, že keď mám 3 deti, tak budem vyčerpaná, unavená a bude náročné ich všetky tri ťahať za sebou. Nič, čo by tento obraz narušilo a prinútilo ma o premene na matku premýšľať inak, než prvoplánovo, som tam nenašla. Takže to pre mňa zostalo trochu obsahovo ploché. Áno, bolo to ženské, ale bolo to povrchné zobrazenie ženského, ktoré navyše nemusí s realitou mať nič spoločné.

Barbora

Téma premeny ženy v matku, osobná výpoveď a stále aktuálna. Prvá časť, kedy je v ligotavom kostýme odkazuje ku konzumnému životu, je v trblietavom, prezdobená... Najvýznamnejšie v tejto časti je pre mňa to, že je celý čas s maskou na hlave, ako s hlavou v oblakoch, ružovom obláčiku dokonca, a to, že si ju dala dole, umožní, aby sme konečne videli ju. Pracovala teda so zmenou identity, a akoby až narodením detí spoznáva seba. Je to istým spôsobom paradox, lebo sa hovorí, že deťmi a venovaním sa im matka stráca seba.

Čo sa týka tieňa, Nikto pri nej zotrval aj po premene. Postupne z nej odpadávali časti kostýmu, odhaľovali ju, aj Nikto bol akoby ťahaný preč, odfúkavaný, ale ona sa usilovala ho udržať pri sebe. Tým sa podčiarkla kontinuita. Že to je stále tá istá osoba. Hoci prechádza premenou, jej podstata ostáva rovnaká.

V druhej časti som čítala dva typy pohybov: prvý je s vysávačmi, čo je náročné už samé o sebe, vo výsledku pôsobia ako brzda, lebo sa im tanečnica musí prispôbiť, manipuluje s nimi, prenáša ich, sú tam káble, ktoré zavadzajú, obmedzujú jej pohyb. Iný charakter pohybu vznikol, keď tancovala bez nich, bola slobodnejšia, a vtedy mohla usilovať o vyjadrenie emócie cez pohyb, expresívnejšie, nie len funkčne. Videli sme postavu samú o sebe s jej emóciou.

Pre mňa je to veľmi zaujímavým znakom v poslednom čase – dôraz, ktorý sa kladie na kostýmy, prepracovanosť detailov v súčasnom tanci. Nie len vizuálne ale aj významovo.

V popise projektu je napísané, že ide o obraz psychickej a fyzickej premeny zo ženy na matku. Znázornenie premeny však bolo trochu zjednodušené, zostala na povrchu, nezadrela ani v jednom do extrémneho fyzického alebo psychického vyčerpania, dna, nevidíme zlom, moment premeny. Vysávače napríklad ponúkali možnosť vytvoriť trochu viac hluku, extrém, prekážania v spôsobe s ich narábaním. Mohli jej zavadzať oveľa viac, dráždiť ju, postupne unavovať, ničiť. Nezápasila s nimi takmer vôbec. Skôr len roboticky vykonávala. Miestami sa stávali až nechcenou prekážkou v pohybe na scéne.

Maja

Dominantný je prechod z vonkajšieho, povrchového do vnútra, do intimity. Kým v prvej časti je kostým jasne rysovaný, nabubralý, a pohyb tiež extrovertný, ostrých hrán, tak následne sa tanečnica ocitá vo vyťahanom tričku a pohyb sa mení na civilnejší, subtílnejší a menej vyhranený, dominuje funkčný pohyb vyplývajúci z riešenia výziev – ako napríklad zobrať všetky tri vysávače naraz?

Skvelo fungoval zvolený kostým, neuveriteľné nohavice, a to ako ho Renata pohybovo využila. Tiež úžasná bola voľba nasadiť si obláčik na hlavu, čím si v podstate „urvala“ hlavu, takže nepôsobila len umelo ale naopak bola prototypom niečoho, čo už nemá hlavu.

K tým dvom obrazom ale patrí aj záverečný, tretí, v ktorom sa vyzlečie vyťahaného domáceho oblečenia. Zostáva v béžovom spodnom prádle, pôsobí krehko, zostáva pred nami iba žena. Dotkla sa pozoruhodne aj témy anonymity. V prvej časti jej ju vnucuje príliš sebavedomý kostým, ktorému sa podvolila, v druhej existovanie v izolácii a banalite domova, ktorá spôsobuje rozklad sociálnych väzieb. Ponúka nám obraz akejsi Everywoman (ako variácia Everymana).

Pozoruhodná je aj súhra medzi dvoma tanečníkmi. Nič pôsobil ako jej tieň. Odvrátená strana. Spôsob ako interagovali, do seba narážali bol aj bizárny aj humorný, ale zároveň odkazovali k nejakému východnému tradičnému divadlu, kde sú na javisku prítomní pomocníci oblečení v čiernom.

Vždy je tam nejaká prekážka, prostredníctvom ktorej vzniká pohyb. Buď je pohyb tela obmedzený tým, čo tanečnica nesie na sebe alebo tým, že naráža do objektov (ako v druhej časti do káblov a hadíc). Ona nemá tým pádom pod kontrolou svoje zmysly, chodidlá, čo silne ovplyvňuje spôsob, ako sa hýbe.

V prvej časti je vždy na nohách, hoci ide do nízkych polôh, ale vždy v stojí, dokonca akoby pri tyči. Čo podčiarkuje prezentačnosť tejto časti choreografie. Ale aj sebakontrolu. Zaujímavý je aj vzťah k hudbe, frázovanie pohybu vo vzťahu k srandovným hudobným témam. Krídielkami dokonca odkazujú aj k Sylfide, romantickej hrdinke.

V poslednej pasáži sa obnažuje a zbavuje prekážok, telo je tu slobodnejšie, pohyb je voľným vyjadrením emócie, precítania, pokojne by mohlo ísť o improvizáciu. A na záver nasleduje akési tableau – záverečný obraz, ktorý podčiarkuje významy.

Práca s vysávačmi možno mohla mať o kúsok viac vyšpecifikovaný zámer. Lebo, kým v prvej časti omnoho nápaditejšie vykreslila toho prelietavého bezhlavého motýľa, tak v druhej s vysávačmi narába často len akože, raz jej prekážajú inokedy ich pol'ahky zoberie. Málo využila aj tú možnosť že vysávače robia zvuk, čiže môžu spraviť vlastný koncert, ktorý si reve svoje. Podarila sa jej však skvelá a nie celkom politicky korektná metafora, že deti sú také malé vysávače, ale nestihla hlbšie pracovať s ňou, len naďalej s tým srandovala, a to dielu trochu ublížilo.

Yuri Korec & Co.: *Nesólo*

Diskutovali: Michaela Pašteková, Barbora Uríková, Marek Godovič

Michaela

Projekt, ktorý mal najprv podobu performatívnej prednášky *Sólo pre nie len jedno telo*, vznikol ako súčasť výskumu počas doktorandského štúdia. Aktuálne sólové predstavenie sa rovnako ako predošlé fázy projektu zaoberá témou objektu a subjektu, performer je subjektom, rieši, aká je pozícia publika, pohráva sa s funkciou performatívneho tela.

V diele je prítomné hovorené slovo, predpokladám, že sú to texty z teoretickej časti Korecovej doktorandskej práce, ale zdá sa mi, že predtým (v *Sóle*) sa zaoberal všeobecnejšími témami a definíciami performancie ako takej, teraz sa viac zamerá na performatívne telo a hlavne jeho objektivizáciu, resp. subjektivizáciu. Pohyb medzi týmito dvoma hranicami sa deje napríklad formou narúšania očného kontaktu, odosobnením, nasadením parochne, odklonom tváre od publika. Je vtedy tým, kto je pozorovaný? Následne sa zas on intenzívne pozerá do publika, stáva sa tým, kto pozoruje a jeho objektom sú diváci.

Predstavenie má teda opäť silný teoretický presah, je šťastí performatívnou analýzou teoretického problému.

Pristavila by som sa pri spôsobe, akým to celé začína. Už samotné vítanie divákov a konverzovanie vo foyeri, popíjanie vína sú brané ako začiatok diela. Následne vojdeme do sály, Yuri sa začne klaňať, akoby to celé išlo odzadu, od konca. No je to princíp, ktorý po istom čase opustí. Ponúka spätne možnosť zaoberať sa tým, či teda už vtedy, keď nás vítal, bol v nejakej role, alebo bol naopak úprimný a sám za seba.

V každej časti je prítomná iná fyzikalita, to je to, čo štrukturuje samotné dielo. Telo je tu výskumným materiálom, pracuje sa s repetitívnosťou, ktorá vytvára akési divácke nepohodlie - ako diváčka som miestami trpela spolu s telom na javisku. Poznačila som si poznámku „vzrgajúce telo“, bolo to pokúšanie hraníc, ktoré telo dokáže dosiahnuť, ale aj dotýkanie sa hranice diváckej trpezlivosti.

Keď si nasadí parochňu, stáva sa postavou, prejav sa mení na viac teatrálny, cez pohyb sa buduje charakter, má bláznivé črty, niekedy je pohyb až ženský. Objavuje sa selfie tyč, ktorá slúži väčšiemu vťahovaniu publika, ruší sa odstup, publikum je viac zapájané do deja cez príbehovosť, postavu. Následne si znovu dáva dolu parochňu (masku) a dostávame sa k záverečnej časti, kde sme v niečom schizofrenickom - pýtala som sa, s čím bojuje, na čo reaguje, či je sám so sebou, už predsa nemá masku. Sú tam prítomné aj subjektívne vsuvky, komentáre typu „dýcham“ a to znamená, že som tu. Telo ako objekt a Yuri ako subjekt bojujú navzájom a možno aj preto sú záverečné časti choreografie podobné zápasu, telom (alebo Yurim?) to hádže o stenu.

Zdalo sa mi však, že kým to malo podobu tria, bolo to zaujímavejšie, vrstevnatejšie. *Nesólo* sa síce ľahšie dalo analyzovať, ale zároveň bolo niekedy príliš priamočiare, popisné. Yuri navyše nastoľuje nejaký problém, ktorý je výsledkom jeho doktorandského štúdia. Vytvára vo mne očakávanie, že sa dozviem, kam sa dopracoval, že ma nenechá len v základných tézach subjektivizácie a objektivizácie.

Možno zaujímavejšie je nakoniec to, ako preniká, možno nevedomo, do tejto performancie aj ďalšia stránka, ktorej sa Korec mimo tanca venuje a tou je rolfing, zaoberanie sa zdravým pohybom, kráčaním, dýchaním, čo sú všetko prvky, ktoré sa v Nesóle objavujú. Takže som vnímala, že sa mu prepája umelecký svet s mimoumeleckým.

Barbora

Je to viacročná štúdia, ktorá sa pretavila do tanečného predstavenia, veľmi dobre vyskladaného a myslím si divácky vďačného. Štúdiu dokázal posunúť do dobre čitateľnej formy. Pekne pracuje s objektom a subjektom, čo je aj celá téma diela. Napríklad to, ako začína, snaží sa byť osobný, pozoruje divákov, navodzuje osobnú atmosféru, snaží sa dať preč štvrtú stenu a potom začne používať telo ako materiál a objavuje, čo mu v danej polohe ponúka. Opakovaním jednoduchých giest a pohybov a tým, že jednotlivým veciam dáva čas, ponúka priestor na interpretáciu giest. Spočiatku sa nepozera na nás, je objektom, ktorý nás nevníma, potom si nasadí „masku“, čím sa mení na postavu, kdežto predtým pôsobil skôr iba ako telo. Premenou na postavu sa mení aj pohybový materiál, pôsobí uletene, šťastne, chce nám predať akúsi emóciu, ktorú postava prežíva. Vzápätí sa znovu vráti ku kontaktu s divákom, ktorým nasmeruje úvahy o tom, čo je subjekt a čo je objekt na každom z nás, čo je postava. Divák je vystavený pohľadu ako na začiatku, ale umocnene, jeho pohľad je oproti úvodnému príjemnému vítaniu vrtavý, priamočiary, až nepríjemný. V poslednej časti pracuje aj so schizofréniou umelca, ktorý zápasí s objektom a subjektom v sebe. Zaujímavý je aj spôsob ako pracuje s rekvizitou – napríklad so selfie tyčou – akoby pohľadal tým, ako sa prezentuje, alebo ako je vnímaná ako objekt. Každú ponúknutú interpretáciu môže veľmi rýchlo zrušiť, vysmiať sa divákovi, takto som vám to ponúkol, ale teraz to náhle dokážem zmeniť, je to napríklad len handra, ktorou utieram zem.

A keď spadol, zostal tam ležať ako mŕtvola, s pohľadom do diváka, akoby subjekt bol mŕtvy. Alebo minimálne vyvstala otázka, čo je tam v tej chvíli mŕtve. Subjekt alebo objekt, to ako sám seba vníma, alebo to ako ho vnímame my, alebo ako sa nám predstavuje... Koncept, veľmi čistá schéma ako keby nakoniec stáli v ceste vkladaniu sa do toho ako subjekt.

Marek

V úvode som videl silnú paralelu k marthalerovskému spôsobu obnažovania istých mechanizmov komunikácie, začínalo to akoby to bola Yuriho predvolebná kampaň (konkrétne Marthalerova inscenácia *Nultá hodina*, v ktorej ide o výcvik politikov). Žoviálne nás vítal, usadil si nás. Následne využil prvky, ktoré sú vlastné aj stand-up, vtipne narábal so selfie-tyčou, ktorá sa menila aj na metlu...

Nevidel som žiadnu predošlú fázu projektu a toto som preto bral ako výsledok jeho výskumu, to, že si skúša niečo, v čom sa angažuje aj pedagogicky a čo v poslednom čase aj sám objavuje ako tanečník – a síce otázku, čo je to tanečná performance. Yuri Korec sa snažil dostať do polohy performerera, kým v jeho predchádzajúcich projektoch vystupoval ako svojbytný choreograf. Možno práve čistota konceptu ubližovala mojmu vnímaniu. Bolo to chvíľkami príliš schématické, hoci vtipné.

Netvrdím, že Yuri nemá atribúty byť performerom, práve naopak pre neho je irónia a dokonca sebaíronia stále prítomná, len by som očakával, že v tak dlhom

processe hľadania sa ocitne niekde inde. Alebo som si potreboval jasnejšie zodpovedať na otázku prečo prichádza s touto sebaperformanciou teraz? Dostal sa do nejakej fázy ako choreograf, a teraz sa chce redukovať na jednoduchých pár prvkov, ako napríklad na tleskanie do kolien, repetitívne pohyby, ale k čomu mu majú slúžiť a čo chce tou redukciou vyjadriť zostáva pre mňa v jeho telesnej schránke zamknuté. Akási uzamknutosť do seba.

Práve týmto a aj postavením sa za „pultík“ je to jeho tréning ako performer, a v tomto sa mi to zdalo politické, že by to teda mohlo reflektovať v súčasnom tanci pohľad performer, na súčasnosť ako na politikum. Ale zostali mi v pamäti momenty, napríklad spôsob hry s rekvizitou, premeny ich významu nečakanou zmenou ich použitia.

Anna Sedlačková: *Vráskanie*

Diskutovali: Marek Godovič, Katarína Cvečková, Michaela Pašteková, Barbora Uríková, Jitka Pavlišová

Marek

Téma starnutia, vráskania... je to síce prítomné už v názve skupiny Neskorý zber, že je to téma, ktorá ich stále zaujíma ale tentoraz sa jej Anna Sedlačková venovala explicitnejšie než predtým. Čiže nedotýkala sa jej prostredníctvom obsadenia starších tanečníkov, ale starnutie sa stalo témou.

Týmto projektom predchádzali *Elegancia kvantového králika* a koprodukčný projekt *Stories of Becoming* a vidím medzi nimi isté paralely. V tom druhom spomínanom tiež išlo o návrat, najmä cez rozprávanie, k spomienkam. A kým v *Elegancii kvantového králika* sa choreografia inšpirovala kvantovou fyzikou, tu (hlavne v druhej časti) zabída do biológie, vidíme akési bunky, ktoré sa z vyzlečenia dostávajú do oblečenia, na začiatku sú do pol pása nahí a postupne pribúdajú vrstvy.

Inscenácia má tri časti: *V ascedente tigra*, *Jasné pravidlá a Bytosť*. Prvá časť je choreografkin duet s Evou Priečkovou, v druhej netancuje osobne, ale aj tam je prítomné obliekanie, vyzliekanie koží, premena osoby, ktorá potom prechádza do tej poslednej inkarnácie, ktorá nesie názov *Bytosť*, ktorá pôsobila takmer beckettovsky. Starnutie, z ktorého sa človek môže len vyzliecť a duša potom odchádza preč. Metafyzický obraz.

Podobne ako v *Niveau Stable* aj tu je zaujímavá možnosť pozorovať vedľa seba tanečníkov z rôznych generácií, no zdalo sa mi že neprebehla iniciácia do choreografie, akoby tá téma nemala až taký súvis s mladšími tanečníkmi. Alebo akoby si nevedeli nájsť nejaký postoj k tomu (napríklad v duete s Evou Priečkovou). Pritom v *Eve* som videl Anku, keď bola mladšia.

Pri tretej časti som si spomenul na sólo Charlotty Oferholm, kde sa ona v zákulisí štipcami šponuje, aby sa predrala k zmene svojho vizuálu. Pri Anke je to naopak klaunovsky smutné, nechce použiť nič na zmenu, je to fatalistickejšie.

Katarína

Vráskanie vnímam ako vrstvenie a následné zbavovanie sa vrstiev. Tanec je tu v istej robine ako terapia, rituál, rovnako ako starnutie je rituálom. Odkazuje k tomu i názov prvej časti *Ascedent tigra* a fakt, že sú tam prítomné dve tanečnice – mladá a staršia. Niekedy idú v rámci choreografie rovnobežne, jedna je tej druhej tieňom, niekedy idú proti sebe. A v poslednej časti sa zase tanečnica úplne vyzlieka, zbavuje sa všetkých vrstiev, ale aj tanečných nánosov. Pre mňa preto išlo v diele aj o tematizovanie tanca, tanečnosti, skúseností choreografky.

Problematické bolo však spojiť tri samostatné časti, nevedela som sa zakaždým ubrániť pocitu nadinterpretácie pri snahe pochopiť, prečo sa tvorkyňa rozhodla takto poskladať skladačku.

Téma starnutia stále nie je u nás bežnou v rámci scénického umenia, preto vnímam tento projekt ako ambiciózny krok. S ním súvisí aj zaujímavé medzigeneračné prepojenie tanečníkov, škoda, že jeho potenciál (či kontrast, ktorý ponúkal) nebol viac využitý.

Zároveň je v diele zložitá práca s kostýmom a jeho farebnosťou. Taktiež so slovami. Tanečníci nastoľovali isté pravidlá hry, ktoré však často nepokračovali. Choreografka kombinovala divadelné svietenie s civilným, samostatným zažívaním alebo vypínaním svetiel umiestnených na javisku tanečníkmi, takisto aj aj spôsob púšťania hudby bol raz divadelné riešený inokedy neformálne a civilne – sami si ju púšťajú z nosičov priamo na javisku. Priveľa rôznych princípov, ponúknutých hier, ktoré vedľa seba v konečnom dôsledku pôsobili rušivo.

Michaela

Podoby a vyrovnávanie sa, reflexia starnutia. Či už tela, alebo tanca. Cez to som vnímala aj tu prvú časť – ktorá bola o konfrontácii mladšieho a staršieho tela. Chvíľami je to rovnocenný duet, chvíľami idú proti sebe, dobiehajú sa, raz má navrch mladosť, inokedy skúsenosť. Druhá časť bola pre mňa asi najzložitejšia na rozklúčovanie, potom postupne to začalo dávať zmysel - chromozómy, DNA, ako sa z generácie na generáciu niečo odovzdáva, podlieha premenám, niečo odbúda, niečo pribúda. Sú to variácie, metafory chromozómov. Niečo sa opakovalo... vyzliekanie, obliekanie... teda to, čo sa deje pri odovzdávaní genetických informácií z generácie na generáciu. Išlo o starnutie tela, ale bol to pohľad zvnútra, biologický pohľad.

Tretia časť sa sústredila na jednu postavu, jednu ženu - boli tam prvky niečoho šamanského, rituálneho, pohrávanie sa so starnúcou identitou tanečnice, ženy.

Najviac sa mi páčila v pohybe, možno práve v tom náznaku a nedokonalosti, prvá časť. Mladé a staršie telo sa chcú niekedy navzájom dotknúť, ale zároveň sa boja. Bol to určitý druh dialógu. Nechýbala mi v ňom väčšia energia alebo napätie.

V tretej časti hudba príliš podsúvala interpretáciu scén, nemohla som si vytvoriť vlastný emočný postoj, predbiehala ma.

Barbora

Najprv by som sa vyjadrila k téme starnutia, ktoré je v diele prítomné. V prvej časti sa mladšia a staršia nejako ovplyvňovali, boli prepojené, čiže bola to súčasná prítomnosť staršieho aj mladšieho v jednom. Ako starší človek máš v sebe prítomnú aj svoju mladosť, ktorá je však dávnou minulosťou, pristupovali k sebe veľmi opatrne, dokonca sa dosť často ich telá ignorovali.

Okamih, kedy Anna hovorila o svojich kolenách, vráskach na nich, to bol prvý osobný okamih, ktorý to celé stiahol ku nej.

Druhá časť bola preto malým prekvapením, najmä dynamikou, komplikovanosťou štruktúry, na prvý pohľad bola ťažko rozlúštiteľná, stále sa v nej niečo dialo. A keď k pohybu tanečníci pridali aj vyslovovanie jednotlivých písmen, pôsobilo to, že niečo hľadajú, spoločne skladajú. Ale bolo to veľmi kryptické, do seba uzavreté, nedokázala som nájsť ten kľúč, ako si to vyložiť.

Paradoxne sa to volalo *Jasné pravidlá*. Takže vedela som, že oni v tom majú jasno, ale to, aké sú princípy, tie sa zdali byť skôr vopred stanovené štruktúry, bez väčšieho významu. Preto prekvapili hotové slová, čiže mená, ktoré zazneli na záver, a tie pôsobili naopak veľmi konkrétne, osobne. Akoby sa niečo z tých častíc pospájalo do ucelených osobností.

Tretia časť bola jej pozeraním sa za seba, na seba, do minulosti. Vyrovnávanie sa s vekom, telom, a ukazovanie rôznych podôb ženy v sebe. To, čo v sebe nachádza

vd'aka prežitému. Hudobný podklad bol zložený z niekoľko častí a dramaticky podčiarkoval odkladanie vrstiev, zaujalo ma využitie motívu rozladeného klavíra.

Žiaľ celkový dojem trochu pokazila nevyrovnanosť vo výkone medzi tanečníkmi.

Jitka

Já jsem představení viděla jenom ze záznamu a nevěděla jsem, co přesně znamená slovo „vráskanie“, proto je moje čtení poněkud odlišné. V první části, pojednávající o zde diskutované polaritě mladší a starší generace, mezi aktérkami nebyla energie, kterou bych očekávala, pokud se hovoří o určité propojenosti. Byl to pro mě spíše jakýsi systém cvičení, formalistické představení, které mě však nedokázalo dlouho udržet v pozoru. Viděla jsem zákonitosti akce a reakce, choreografii jako výsledek kontaktní improvizace, nebo slovník (zdánlivě či záměrně?) blízký Cunninghamovi nebo tomu, co dělal postmodern dance. Až ve třetí části to bylo jiné, najednou tam byla aktérka sama za sebe, měla konkrétní výraz ve tváři a kostým, který odkazoval až ke klaunskému, grotesknost, určitou paralelu jsem zde viděla i s Chaplinem. Až tady si mě aktérka získávala svým tragikomickým výrazem, a tím, jak se objevuje nebo naopak skrývá za haldou oblečení. Silně zde ke mně promlouvala samota člověka, to, jak se osamoceně vypořádává s materialitou, která ho obklopuje, což bylo ještě zhmotněno těmi šaty - na rozdíl od těch prvních dvou částí, které mě nedokázaly vtáhnout a nedokázala jsem číst zmíněný význam.

Pro mě to jako celek bylo představení, které, jak se mi zdálo, nekomunikuje s divákem, nebo rezignuje na sdělitelnost, vztahy a téma. Ale co se týče komunikace pohybového a zvukového materiálu, tak bych vzpomenula tu třetí část, v níž zaznívá Straussův valčík Na krásném modrém Dunaji, ale coby mnohonásobně zrychlená sekvence, zatímco pohyb je mnohem zpomalenější, což vytvářelo protichůdnost zvukové stopy a té pohybové. To pro mě podporovalo motiv rezignace, neboť všechno se zrychluje, jen pohyb se naopak zpomaluje, a kolečko se dotáčí až do konce.

Maja

Vráskanie je nezvyčajne košaté, najmä ak ho porovnáme dĺžkou alebo obsadením s ostatnými choreografiami na domácej scéne. Skladá sa z až troch častí, s navzájom odlišným spôsobom rozprávania. Na diváka z oboch dôvodov môže preto na záver padnúť až únava. Na domácej scéne je prevaha projektov, v ktorých choreografická forma má skôr rys spontánnej, improvizovanej podoby s maximálne troma tanečníkmi. Divák tu musí vnímať veľký počet variácií, kombinácií. Formu. Projekt teda charakterizuje ambicióznosť, chuť choreograficky pracovať na väčšej ploche, ktorá sa prejavuje aj v práci s výpravou, vrstvenia prvkov kostýmu.

To, čo mohlo však komplikovať zdieľnosť práve tejto najdlhšej choreografie je kombinovanie abstraktného a priveľmi konkrétneho spôsobu rozprávania, myslím tým najmä stret pohybu a slov (či skôr mien), s ktorými choreografka pracuje.

V tejto inscenácii je podľa mňa podstatným rysom chuť autorky skúmať, bádať, viac než snaha fixovať nejaký javiskový tvar. Pre Anku je ako vždy prítomná akási rezignácia na okázalosť.

Nie je to úplne časté, že máme možnosť vidieť projekty, ktoré vznikajú ako medzigeneračné. Skôr bola tendencia, že spolupracovali najmä tanečníci rovnakej generácie. Mňa to miešanie ako diváčku veľmi baví, možno treba vyčkať ešte chvíľu, aby sa tieto dva prístupy skutočne aj prepojili, neviem či je staršia generácia naozaj odhodlaná sa prepojiť s tou mladšou, či si vzájomne rozumejú po stránke estetiky a svetonázoru, ale platí to aj naopak, či sú mladí pripravení vziať na seba aj kus zodpovednosti a viac vstúpiť do procesu. Bude skvelé, keď takéto projekty prispejú k tomu, aby medzi tým, čo bolo a tým, čo prichádza, vznikol skutočne tvorivý dialóg.

Lucia Holinová: *Niveau Stable*

Diskutovali: Marek Godovič, Michaela Pašteková, Barbora Uríková, Katarína Cvečková, Jitka Pavlišová, Maja Hriešik

Marek

Po dlhšom čase inscenácia, ktorá sa nedá označiť termínom performancia ale ako rýdzo tanečná inscenácia. Pracuje s témou partnerstva, minulosťou a prítomnosťou. Vedľa seba stáli dve generácie tanečníkov a veľmi príjemne na mňa pôsobila prítomnosť tých mladších – Barbory Janákovéj a Lukáša Bobalíka, ich duet vnášal do nostalgického celku nenostalgický ráz. Ide o pohľad na partnerstvo po búrlivom období, bola tam aj téma otcovstva, rodičovstva, medzigeneračných problémov, mentorovania.

Štyri kruhy, ktoré tam boli, fungovali ako štyri pohľady na jednu situáciu, respektíve nebola to konkrétna situácia, bolo si ju treba domyslieť. U tanečníkov boli momenty aj vzťahové, často sa ocitali v rovine pozorovateľov. V závere som zároveň mal pocit, že ten vzťah sa stabilizoval a dajú si šancu. Stačilo to zrekapitulovať, čo všetko bolo za nimi a priviedlo ich to k nejakému zmiereniu.

Pri uvažovaní o názve, spomenul som si na hlásenia o úrovni hladiny vody, ktoré kedysi hovorili v rádiu a tuším aj vo francúzštine, tam občas ohlásili, že stav rieky je stabilný. Vnímam som aj tému striedania minulosti a prítomnosti. A v duete Daniela Račeka a Lukáša Bobalíka je dominantný princíp mentorovania. Čo sa týka charakteru pohybu, pri predošlej choreografii Lucie Holinovej *Watch Now* bol význam pohybu zrozumiteľný aj pre diváka, ktorý nechodí na súčasný tanec, tu pohybom autorka išla viac do abstrakcie. Ak by sme chceli niečo povedať k hudobnej stránke – tiež to bolo veľmi rôznorodé, spočiatku dominovali rytmické pasáže, zaznievali tam-tamy, ku koncu naopak gitarové pasáže.

Na začiatku je defilé postáv, ukážu sa nám jeden po druhom, predstavujú sa. Tým sa vytvorí očakávanie, že oni sú stabilne prvky inscenácie, oni budú niečo riešiť. Ale ďalej sa so vzťahmi a interakciami pracuje náznakovo, divák si musí domýšľať, či sú to stále tí istí, alebo naopak je to vždy nejaká iná osoba.

Ocenil som, že ma previedli emóciou, akoby som niečo prežil s nimi. Koncept nechával priestor pre univerzálnosť a prenositeľnosť emócií.

Michaela

Názov odkazuje k akejsi pokojnej hladine, anotácia obsahuje texty o Dunaji, preto som sa zaoberala metaforou vln, ktoré do seba narážajú – čo sa aj potvrdzovalo v uchopení duetov, narážania a rozbíjania o seba. Po predstavení som videla aj trailer, ktorý k nemu vznikol, a ten ukazoval tanečníkov v prírode, pri rieke, obkolesených stromami, takže sa ako dôležitý kľúč čítania ponúkala príroda, obraz sveta okolo rieky. Predstavenie ale tento kľúč živelnosti až tak nerozvíjalo. Objavilo sa aj doslovné premietanie vln na plátno, ktoré potvrdilo súvis s riekou alebo možno aj morom, a zároveň princíp, že rieka je tým, čo v živote tečie a čo sa nedá zopakovať.

Otázkou je však výber scénických prostriedkov. Všetky materiály odkazujú k rieke, no ten biely kruh išiel mierne proti tomu, respektíve odkazoval k iným referenciám – že to plynie v kruhu, alebo naopak, nezopakuje sa. Dno bolo

prítomné v záverečnom obraze, kedy tanečníci zostávajú ležať mimo kruhu – pôsobili ako chaluhy vyvrhnuté na breh.

Barbora

Sprievodný text k predstaveniu sa mi veľmi páčil, o premenlivosti, tokoch. Zároveň bol uchopený osobnejšie vo forme: My sme tí ľudia od Dunaja... to nás určuje a formuje... V samotnom predstavení sa to aj dialo, pohyb bol neustály – striedali sa tanečníci, duety, triá, takže áno, presne ako voda, ktorá stále plynie. Rozdiely medzi jednotlivými časťami neboli však veľmi výrazné, nevznikali búrlivejšie situácie (to odrážanie od dna), vytváralo to preto jednoliaty dojem, ale zároveň aj to, že sme plávali len po povrchu hladiny rieky. Tanečníci boli výrazní a ich pohyb náročný, ale občas som mala dojem že choreografka nevedela naplno využiť ich temperament v tejto téme.

Vo vnímaní duetov a choreografie sa neustále podsúvala predstava určitých vzťahov, hoci dlho som odolávala čítať to cez ne. Lebo ak tam vznikali situácie vzťahové, tak boli povrchnejšie uchopené. Tendencia príliš rýchlo prechádzať z jedného k druhému typu vzťahu a širokých možnosti interpretácie u diváka zároveň vytvárala pocit pomínutelnosti. Situácie, obrazy sa striedali, prelievali jeden do druhého, bez toho aby silnejšie zarezovali.

Vnímala som to ako strach autorov vzdať sa efektov, tanca, pohybu. Neodvážili sa odhaliť viac. Urobiť niečo radikálnejšie.

Katarína

Kľúčovým slovom sa pre mňa stala sentimentalita, nesie sa celým dielom. Jedine duet Barbory a Lukáša je vytrhnutím z nej. Čo sa týka pohybového materiálu, tam bola veľká rozmanitosť, vnímala som spoluprátnosť viacerých pohybových slovníkov. Dominantná bola práca s objektom, hoci tá postupne začínala tanečníkov aj mierne obmedzovať v pohybe a nebolo jasné, či je to zámerom. Čo sa týka choreografie, bolo to veľmi hravé, choreografka využívala cyklenie prvkov, dynamické zmeny.

Celkovo tu však treba hovoriť aj o istej prekombinovanosti prvkov, hudobných motívov, projekcie, kvôli čomu som získala dojem, že v predstavení plynú viaceré línie, ktoré sa v konečnom výsledku až tak nestretávajú. Téma a názov odkazovali, že sme niekde na vode. Skutočne som mala dojem, že „Niveau Stable“ plávalo, ale nevedela som prísť na to odkiaľ a kam.

Jitka

Velice výrazně, spektakulárně se pracovalo se sound a light designem, s jejich dynamikou, zpomalováním, barvami, které se prolínaly, což bylo silnější než kód tanečního provedení. Jednalo se o vztahové relace, to, jak na sebe jednotlivci reagují, co si předávají, chvílemi tam byly výsostně hierarchické pozice. Šlo o princip, na který jsem si brzy zvykla a který se opakoval. Zaujal mě kruh, cykličnost, prolínání vody, což mě vizuálně odkazovalo jakoby k pohledu z vesmíru dolů na Zemi, imanentní princip pomíjivosti - času, vody, nic není stálé. Stejně tak ve vztazích. Chvílemi jsou majetnické, destruktivní, vybízející jeden druhého, ale vždy jsou pomíjivé.

Občas jsem neměla jasno, o čem to představení vlastně je, ale působilo na mě spíše emočně. Měla jsem pocit, že mi ten den úplně změnilo náladu. Pro mě osobně byla dominantní emoce smutku.

V inscenaci není jasně řečeno, co je oním tématem. Pokud k tomu existuje trailer, anotace vztahující se k Dunaji, a my pak na scéně vidíme vztahové relace, které jsou načrtnuté, které vznikají a zanikají, zakoušíme podbízivé metaforické naladění především v barvách a hudbě evokující pocit jakési melancholie, pak se zákonitě ptám, o čem to tedy je, co je zde tématem, co se chce komunikovat, a proč je to roztříštěné. Chybí mi zde exaktnější dramaturgické uchopení.

Maja

Vnímala som princíp sublimácie vzťahov, snahu neponoriť sa príliš hlboko, nekonkretizovať o aké vzťahy ide, zostať univerzálny. Aj keď chvíľku to bolo drsnejšie, vzápätí sa menilo na niečo estetizujúce. Určite veľmi podmanivo zachytili premenlivosť vody či vzťahov, ale pre mňa to dno akoby chýbalo. Dno, ktoré ťa vtiahne a možno už ani nevyplávaš, a keď vyplávaš, tak inak chutí nová sloboda. Ale táto choreografia asi k odvrátenej strane ani nechcela ísť. A to je zrejme aj vec vkusu, umeleckého zámeru.

Spomínam to však preto, lebo o tom chýbajúcom dne viacerí uvažujeme, a ja som akési zaškrabnutie o dno cítila vtedy, keď dvaja tanečníci vstúpili na biely objekt, čo chvíľu predtým ilustroval hladinu, no vstúpia na neho v ponožkách. Čiže sú „v rukavičkách“, čítam to ako ich bezmocnosť, že inak nevedia ani nechcú. A to ma dojalo. Tancovali ten svoj záverečný duet v kontakte ale zároveň nekontaktne. Prostredníctvom toho záverečného duetu som čítala celé predstavenie ako zlyhanie vzťahov no napriek tomu snahu zachovať čistotu, bielu, odmietnutie zostať na dne. Snahu zostať tam, kde je to čisto biele.

Divadlo štúdio tanca: 3x20 ženy

Diskutovali: Katarína Cvečková, Jitka Pavlišová, Barbora Uríková, Marek Godovič, Michaela Pašteková

Katarína

Na tomto diele je významné otváranie spoločenských tém a to dokonca aj keď sa na inscenáciu pozeráme ako na celok. Hoci choreografie obstoja veľmi dobre aj samostatne, dramaturgicky medzi nimi existuje jasné prepojenie. Prvá časť, ktorá narábala s robotickými vysávačmi naznačila tému technologickej hrozby, otázku toho, čo po nás na planéte zostane. Zároveň sa vkusne pohrávala s folklórnymi prvkami, ktoré odkazovali k fenoménu hejslováctva a ten sa netýka len banskobystrického kraja, ale cítime ho celospoločensky. Nebolo to explicitne, ale cez jemnú prácu s folklórnymi motívami v tanci a nasadzovaním masky, ktorú si podávali, vznikol akýsi univerzálny hrdina.

V druhej časti bola už priamo pozornosť nasmerovaná na konkrétny „čin“, ktorý sa stal. Ale spracovanie tejto tragickej udalosti a jej následkov nebolo plagátové, ako sa to prejavilo v iných inscenáciách (napríklad *Antigona* v Činohre SND, kde na záver antické postavy prinášajú priamu citáciu fotky obetí Martiny a Jána). Nešlo teda o prvoplánové vydieranie diváka. Zrejme aj vďaka tomu publikum prijalo energiu a výzvu zapojiť sa do akcie, v ktorej spolu s tanečníkmi vybiehajú na javisko a sú v rámci „hravého princípu“ vzápätí zastrelení. Čím sa podarilo reflektovať aj univerzálnejšie na náladu prítomnú v spoločnosti, to, že ideme proti niečomu, vrháme sa proti vlne, lebo je tá potreba, ako keď chodíme na protesty. No na konci všetci padneme. A všetko to spôsobil „Čin“.

Tretia časť nás posúva do akejsi budúcnosti, utopickej vízie budúcej spoločnosti. Kde sa všetci snažia o koexistenciu v rámci celku, ale zostávajú izolovaný na ostrovčekoch samoty. Plynie z toho melancholická až depresívna nálada a dojem, že budúca spoločnosť sa síce snaží hľadať spôsob, ako existovať v univerze, ale aj tak hrozí, že zostaneme osamelí.

Táto inscenácia teda jednoznačne hovorí o tom, ako vyzerá spoločnosť, ako bude alebo by mohla vyzeráť. Choreografky sa chopili témy veľmi konkrétne a odvážne.

Vyzdvihla by som prácu s interakciou v druhej časti, ktorá bola veľmi citlivo vystavaná, naznačená už počas pauzy, v bufete – rozdávaním kešu. Veľmi vtipne a neodolateľne ich rozdával tanečník Tibor Trulík, a zároveň skvelo na to nadviazali práve v scéne, kedy tanečníci vťahovali obecenstvo do hracieho priestoru. Trulík mieril pochopiteľne aj k tým, ktorý si od neho kešu zobrali a narážal tak na dlhy, ktoré sú v politike bežné. Keď zoberieš úplatok, prídeš k nejakému kešu, musíš očakávať, že príde zúčtovanie.

Oproti mnohým inscenáciám, v ktorých sú tieto aktuálne témy veľmi naivne, zjednodušene ukázané, tu oceňujem hravosť, s ktorou k tomu pristúpili.

Rovnako bola pre mňa prekvapením úroveň súboru a to, ako sa vedeli vysporiadať aj s odlišnou prácou choreografiiek i nutnosťou hereckého, civilného prejavu, výrazu. Boli veľmi presvedčiví.

Jitka

Začínalo to ze země, točením, hemžením, do čehož zasahují vysavače, a kde tvůrci pracovali se specifickým pohybem, poté se inscenace přesouvá do čistě politicko-spoločenského rámce, toho teď a tady velmi aktuálního, a nakonec se ocitáme v jakémisi posthuman univerzu, v němž se pracuje s vizemi a možnostmi nějaké nové galaxie. Sjednocujícím aspektem pro všechny tři části je princip vymezování prostoru. Ať je to v politických, společenských aspektech, nebo nekonečností prostoru. K tomuto tématu silně odkazovalo i scénografické uchopení onoho vymezení prostoru, zasahování mezi diváky, navracení linií a konečně ona rozpínavost a otevřenost v poslední části. Způsob, jak se pohybovali, jak byli unifikovaní kostýmem, a jak se zde ztrácela individualita člověka, bylo pro mě něčím velmi existenciálním, co notabene probíhalo v nějakém posthuman světě.

První choreografie je postavená na dřepu, což je trošičku neobvyklé, zapojuje prvky akrobatické gymnastiky, ty tanečnice vyvrstávají ze země a ti pak znovu na zem padají. Martina Hajdyla Lacová intenzivně pracovala i s momenty zastavení, kde se nic neděje, jakýmsi ustrnutím v obraze, a tím mi to připadalo unikátní od ostatních částí (i představení), které jsme viděli. Hlavně to, co to ponouklo významově, ale i pohybově.

A v druhé zase způsob, jak se zapojila divadelnost, která je občas přepjatá u tanečních děl, ale tady bylo vše sice relativně explicitní, ale ne popisné.

Tyto dva aspekty mě příjemně překvapily. A ještě preciznost v práci s gestem, například při obraze mlácení do stolu, nebo též to, jak byly samotné akce pohybově často nebezpečné. Timing v těchto okamžicích byl prostě skvělý.

Barbora

Rovnako som videla isté súvislosti medzi jednotlivými časťami. Ten začiatok, tým že bol zemitý, prízemný, tanečníci sa nachádzali akoby v kruhu, bol to ich rituálny zdroj. A z neho tiež vyšli vysávače, ktoré tanečníci zapínali. Postupne sa dostávali v pohybe vyššie a vyššie, až keď sa postavili úplne tak z priestoru odišli a zostali po nich len vysávače prisaté k podlahe. Ako keď dospeješ a zrazu odídeš zo svojho detstva. Zároveň to bolo niečo, čo nechávajú po sebe, svoje výtvary, niečo technické, pôsobili ako také ufá, ktoré vyrábame ako ľudstvo s víziou budúcnosti.

Druhá časť sa spájala viac s tu a teraz, spoločenskou udalosťou, ktorá je veľmi aktuálna. Bol to aj prechod zo všeobecnosti k niečomu konkrétnejšiemu, čo človek, naša spoločnosť, v súčasnosti zažíva.

Tretia sa dostáva vyššie, až k akejsi relaxačnej úrovni. Vesmír, pohľad zhora, zvrchu. Ostávame len malou bodkou v tom všetkom, došlo k zrelativizovaniu významu ľudských drám. Chodením do kruhu sa podčiarkovalo to, že sme súčasťou vyššieho systému, vesmíru, sme jeho časticami.

Marek

Ja som vnímal hlavne skupinovosť. Videl som komunitu, v tej prvej časti napríklad detí, ktoré sa hrajú, sú v drepe, to je niečo detinské ale zároveň výbojnú, a spomínam, že choreografka v rozhovore o drepe hovorila, že je pre ňu drep nejakým vypnutím, relaxačná pozícia, no skvelý bol spôsob, ako ho uchopila.

Pri druhej choreografii som si spomenul na inú choreografiu DŠT *Jadro*, v ktorej tiež pracovali s princípom vyčlenenia jedinca zo skupiny. Aj tu išlo o pocit

vyradenia, čiže skupina proti jednotlivcovi a narušenie vzájomnej dôvery, narastanie strachu.

Dôvera v skupinu sa však v tretej časti, možno je v podobe utópie, ale je späť. Je tam znovu obraz nejakej komunity, možno budúcej, inej.

Michaela

Prvá časť: Práca s priestorom, vymedzovanie, ohraničovanie. Vysávače prinášali prvok náhody, narušenia, nebolo možné predpokladať, kde sa bude tanečník pohybovať, takže bolo zaujímavé sledovať, do akej miery vysávač narúša choreografiu, či je prekážkou alebo partnerom.

V druhej časti: Vymedzovanie priestoru sa dialo prostredníctvom policajnej pásky, ktorá stanovuje, kde je povolené sa hýbať. Ale zaujímavé bolo z priestorového hľadiska aj to, že choreografia *Čin* začínala ešte v bufete, kde ponúkali kešu (ako vtipnú narážku na „dobu kešu“, ako charakterizovali kúpu nehnuteľností hotovosťou v igelitkách istí politici), takže to znamenalo aj prekročenie hraníc bežného hracieho priestoru. Táto choreografia bola zároveň oproti ostatným teatrálnjšia, bola emočne rozpínavá. Začiatok bol veľmi dynamický, akčný. No zároveň to vyvažovali okamihy zastavenia, čiže teatrálnosť neprevážila.

Tretia časť bola ezoterickejšia, menej naliehavá, ale práve tým po apelatívnosti a napätí, veľkej dynamike a pocite ohrozenia, ktorý mohol divák v druhej časti cítiť, znovu priniesla trochu upokojenja, meditácie.

Možnou nevýhodou však bolo to, že si meditatívnosť vyžaduje od diváka koncentráciu a divák tak nutne skúmal svoje limity sústredenia.

Aj tu sa pracovalo s rozšírením priestoru, prostredníctvom projekcie sa hrací priestor spájal s priestorom vesmíru.

Čiže začíname v podrepe a končíme vo vesmírnych, nadpozemských svetoch. Predpokladám, že ten oblúk nebol celkom takto vopred zamýšľaný, ale vcelku samotná skladba dramaturgicky zafungovala.

Zaujímavé je, že sa choreografkám podarilo dosiahnuť to, že hoci v jednotlivých častiach tancovali takmer stále tí istí tanečníci, pôsobili vždy inak. Mala som dojem, že s každou choreografiou sa pozerám na inú tanečnú skupinu.

Jaro Viňarský: *The Touch of the Open*

Diskutovali: Barbora Uríková, Maja Hriešik, Michaela Pašteková, Katarína Cvečková, Jitka Pavlišová

Barbora

Ambiciózny projekt, výzva nie len pre performeru ale aj diváka zvládnuť to v celku. Jaro Viňarský už dlhšie opúšťa zaužívané divadelné formy, vzdáva sa divadelnej scény, vchádza do verejného priestoru, hľadá inú skúsenosť pre diváka a performeru. Je to projekt, za ktorým je veľmi silno cítiť performerovu osobnosť, jeho vlastné hľadanie a prenikanie do témy, na ktorej pracoval 3 roky cez workshopy a rezidencie, ktorá sa týka výskumu tela z hľadiska filozofického problému del'by tela a mysle. V programe píše, že na začiatku vychádzal z knihy francúzskeho filozofa Jean Luc Nancyho, ktorá je o dekonštrukcii náboženstva. Postupne sa však vzd'aluje od tejto inšpirácie a viac sa zameriava na zážitok, skúsenosť – komunikáciu s divákom, prežívanie tu na mieste.

Jedným z rozdielov prvej verejnej prezentácie na Tanci Praha a tou na Kiosku je, že prvá bola v divadle a druhá v exteriéri a to, že v Divadle Ponec bol úplne nahý, kým tu bol v spodnom prádle.

Pracoval so vzácnym typom interakcie, ktorá neohrozuje diváka, dáva mu možnosť, či sa zapojí, či sa nechá dotýkať. Môže slobodne odísť, bez toho aby sa cítil neprijemne. A zároveň môže rozmyšľať voľne aj o svojom tele, alebo o schopnosti či neschopnosti spontánne sa zapojiť, v porovnaní s deťmi, ktoré tam voľne behali a občas sa pri Jarovi pristavili alebo si ľahli.

Napriek tomu, že sa Jaro necháva hýbať inými, nepôsobí ako bábka. Tanečníci nie sú manipulátormi. Jarova prítomnosť, osobnosť, je v projekte dominantná.

Búdka, ktorá sa ako jediný objekt nachádzala v javiskovom priestore, umožňovala aby divák, ktorý sa odváži vystúpiť zo svojho komfortu zároveň schoval, je to miesto, kde môže byť sám. No na pražskom a kioskovom uvedení sa odlišovala ich viditeľnosť a rovnako aj miera vevy, s akou sa tanečníci pustili do narábania s Jarovým telom.

Mám však nezodpovedanú otázku – kresťanské motívy – či bol zámer s nimi v takej miere pracovať?

Ešte by som spomenula aj výrazný rozdiel, ktorý nastal v tej poslednej hodine, kedy malo dôjsť k vyvrcholeniu, kedy jednoznačne bolo prítomných aj viac divákov. Z viacerých dôvodov sa vtedy niečo celkom spontánne nevnučujúce sa zmenilo na niečo omnoho divadelnejšie. Zrejme v tom hrali rolu aj ľudia, ktorí sa nahustili okolo akcie, vymedzujúc hrací priestor, boli stopy aj nejakej dramaturgie, postupnosti v tom, čo tanečníci robili, projektor výraznejšie svietil, takže aj premietané slová boli oveľa vnucujúcejšie a zasahovali do voľnej hry významov, ktoré si každý dovtedy skladal sám.

A v tomto zmysle boli obrazy (medzi nimi napríklad obraz pochovávanie či piety) niečo priveľmi kresťanské, intenzívne, že som sa predtým až uzatvárala. Už som nemala ten pocit slobody ako v prvej časti.

Maja

Otvorený projekt s rôznymi podobami a verejnými prezentáciami v Prahe a na Kiosku. Je pravdepodobné, že aj toto je jedna z fáz projektu. Je to "Open" projekt, duration piece, 6-hodinová performance.

Pod Rondelom sme videli skupinu ľudí patriacich akýmsi spôsobom k mužovi v ufúl'anom spodnom prádle, či je to skupina tanečníkov spočiatku nie je celkom jasne, a rovnako ani hrací priestor nemá jasné ohraničenie. Princíp striedania statických a dynamických obrazov, v ktorých skupina performerov narába s telom Jara Viňarského. Jeho pasivita nie je neutrálna ale naopak aktívna, jeho telo je spolupracujúce a odovzdané. Skupina buď kopírovala jeho polohy a pasivitu, upokojenie, alebo naopak ho premiestňovali a dramaturgovali to, ako sa kompozícia dáva do pohybu. Akcie zahŕňali pokojné odychovanie, ležanie, opieranie sa o seba – čiže jednoduché kompozície tel v priestore, medzi ktorými sa zotiera to, kto je iniciátorom pohybu. Pozoruhodná bola koncentrácia performerov na Jara, nebolo jasné aké majú stanovené pravidlá, a akú mieru angažovanosti prejavia, lebo ich zástoj bol v rôznych fázach rôznych. V tom boli s divákom rovnako nie celkom v kontrole, čo sa udeje.

V priestore bol umiestnený na stolíku aj počítač, na ktorý sa počas trvania diela písalo a texty sa súčasne projektovali na pilier nadjazdu. Písali aj diváci aj performer. Tým, že centrum pozornosti zaberalo telo, ktoré nekoná, zosilňovalo to symbolickú rovinu, odkazovalo k akejsi obete, zmiereniu a teda aj kresťanstvu a vyvolávalo v divákovi otázky, ako k Jarovi ako k symbolu pristupovať. Kresťanské interpretácie a kontext prinášali aj samotní diváci, v ktorých pasívne telo evokovalo okamžite akúsi obeť a mnohé ženy sa menili na archetyp Panny Márie alebo Magdaleny, ktoré ošetrojú rany a naopak niektorí muži, ktorí boli provokatívnejšie naladení, pripomínali neveriaceho Tomáša, či dokonca zradcu Judáša...

Dielo vyžadovalo veľkú koncentráciu a spomalenie. Otázka dôvery je silná téma, vyplýva z konceptu a otázky prítomnosti a koncentrácie. Na jednej strane aj Jaro musel byť nesmierne prítomný a koncentrovaný, ale vyžadovalo to tiež rovnaký vklad aj od diváka.

Je tu však otázka, do akej miery je nevyhnutná prítomnosť divákov od začiatku, aby bolo možné len vlastnou prítomnosťou pochopiť pravidlá „hry“ a skoncentrovať sa na minimalizované dianie. A aj to ako zážitkovosť mení prítomnosť slov?

Michaela

Forma zaujímavá pre Kiosk – ako verejnosť vtiahnuť do problematiky súčasného tanca? Zakaždým, keď som vyšla von z budovy, som sa ocitla uprostred performance. Telo, ktoré prestáva byť subjektom a stáva sa objektom, s ktorým iní narábajú, čím otvárali otázky, kto (čo) to teda je, aká je identita performer, kto je súčasťou performance a kto je náhodný divák. Musím povedať, že na rozdiel od verzie, ktorá bola uvedená na Tanec Praha, tu pre mňa došlo k väčšiemu stieraniu hranice medzi tým, kto je súčasťou projektu a kto len pozorovateľom. V pražskom uvedení, možno tým, že TOTO sa tam odohrávalo v jasne vyhranenom divadelnom priestore, bolo to rozlíšenie viac jasné. Na Kiosku bola pútaví práve tá nepredvídateľnosť – kedy sa niekto zapojí a kedy nie. Občas sa akcie preniesli rovno k ľuďom, ktorí v danej chvíli vysedávali pri pive. Umenie sa teda dostalo priamo pred nich, niekedy doslovne na ich stôl.

Tento projekt je pre mňa najmä o skúmaní limitov tela, dôvery medzi performerami, (pri tom, ako telo padá, necháva sa niest'), zároveň aj medzi performerami a divákmi.

A či sa mysl' skutočne od tela po piatich hodinách oddelí, či sa aj ja na seba dokážem začať pozerat' ako na objekt.

Malo svoje pomalé tempo, ktoré si vyžadovalo určitú dávku koncentrácie, ale zároveň to dynamizovali interakcie a miesta, kde sa s telom intenzívnejšie narábalo. Bolo to o procesuálnosti, o sledovaní procesu premien na tele. Telo sa nám pred očami menilo, pasivitou strácalo čoraz viac identitu Jara Viňarského, navyše bolo stále špinavšie, sledovali sme, či je aj unavenejšie. Pre mňa preto úvodná časť, kedy sa nedalo predpokladať, ako bude publikum reagovať, bola omnoho zaujímavejšia ako finále.

Chcela by som ešte upozorniť na objekt - drevenú búdu, ktorá vo verzii na Kiosku v otvorenom exteriérovom priestore trochu zanikla, kým pri prezentácii v interiéri v Prahe hrala omnoho väčšiu rolu. Diváci do nej chodili, boli zvedaví, čo sa v nej skrýva. V exteriéri sa význam búdky zotrel, možno zanikla v architektúre Stanice.

Na druhej strane to, že Jarove telo bolo v pražskom uvedení nahé, vytváralo väčší ostych pre diváka, vyžadovalo si väčšiu odvahu pracovať s tanečným telom, dotknúť sa ho, nahota vytvárala väčší odstup a s telom pracovali skôr performerami. Hrací priestor bol tiež jasnejšie vymedzený.

Keď som si znovu čítala anotáciu - tak áno, uvedomila som si, že nie je možné tých päť hodín úplne obsiahnuť. Bol v tom istý paradox. Človek odchádza a znovu sa vracia. Na jednej strane ma pri tých vyrušeniach nesmierne bavilo to, že vždy keď som sa vrátila na dvor, tak umenie stále plynulo, bolo stále prítomné okolo mňa - uvedomila som si, že by ma to bavilo, keby festival tak mohol skutočne raz vyzerat', že umelecká akcia bude prebiehať kontinuálne, aj mimo oficiálnych scén a javísk. Ale na druhej strane, na to, aby som dekodovala všetko o čom píše v anotácii, musela by som naopak mať omnoho koncentrovanejšie vnímanie, ničím nerušené. Ten text je zrejme dôležitý ako akási niť pre Jara, mapuje posuny v zámeroch, inšpirácie, proces jeho výskumu, ale ja ako divák sa tým nemusím zaťažovať, resp. nemám na to asi pri takomto formáte energiu.

(Katarína a Jitka videli len poslednú, finálnu časť.)

Katarína

Videla som len poslednú časť, v ktorej sa hrací priestor zdal omnoho jasnejšie vymedzený, a zároveň tam už bolo viac určené, kde môžem byť ja ako diváčka. Nemala som pocit, že sa môžem a mám zapojiť. Neprišla takáto potreba. Takže som bola viac pasívna zrejme.

Preto sa mi zdá, že sa toto dielo nedalo hlbšie vnímať bez toho, aby v ňom človek bol viac menej od začiatku. Keď som prišla iba na ten záver, tak som sa cítila ako votrelec v akejsi zdieľanej udalosti, nedokázala som preniknúť do neho.

Vníkala som však zaujímavý posun v samotnom projekte oproti prezentácii pred rokom na Kiosku, kedy Jaro sám nekonal, jeho telo bolo mimo priestoru a na javisku bolo množstvo netanečníkov - tak tu sa jeho telo významne stalo materiálom, ústredným bodom. On je to, čím sa hrá, pohybuje, on definuje priestor.

Až niekde pri konci zrazu aj sám stál, hýbal sa. Táto zmena prišla niekedy po náznaku akéhosi pohrebu, ktorý dielu dodal rituálny charakter, dialo sa aj z impulzu divákov, ktorí keď videli ležiace telo na zemi, spontánne na neho začali sýpať „prach“.

Zaujímavé bolo aj to, ako diváci vstupovali aj medzi sebou do interakcie, najmä pri vzniku kresťanských symbolík. Ak niekto začal ubližovať telu Jara, tak niekto v tom zabránil, mal potrebu ochrániť ho.

Dôležitá sa mi zdá ešte aj otázka vzťahu textu k tomu, čo sa deje a pohybu. Lebo jedna dôležitá časť (búdka a text, ktorý je v nej napísaný) zostala na Kiosku neobjavená, ale tiež aj ten princíp, že ľudia môžu dopisovať na počítači vlastné myšlienky. Text je veľmi konkrétny a to, čo vyvolávajú obrazy, v ktorých sa manipuluje jeho telom, sú naopak veľmi otvorené voči interpretácií, hoci miestami abstraktné. Vnímala som medzi týmito dvoma princípmi istý nesúlad.

Jitka

V mém prípade hrála roli snaha hľadať návaznosti na prezentace work-in-progress z predešlého roku a vnímala jsem témata, která odkazují k fyzčnosti, přítomnosti a která tvůrci postupně v onom procesu tvorby opouští a směřují k interakci a existenci v určitém prostoru a času. Od začátku jsem to vnímala jako rituál, obřad, ale oproštěný od křesťanské symboliky, klidně i jako pohanský, v němž jde o rozloučení se s něčím minulým, aby mohlo přijít něco nového. Neměla jsem pocit, že bych se také chtěla do toho dění zapojit, spíš jsem zachovávala záměrný odstup, jakýsi stav pozorovatele, který percipuje nějaký obřad, jenž ho může fascinovat, ale nemusí být jeho součástí.

Ale když jsem si potom četla anotaci, dalo mi to zpětně ještě jiný význam, zaujalo mě totiž Jarovo přirovnání díla k dětskému pískovišti – konkrétně obraz toho, jak si děti hrají a jak se v konkrétním bodě projeví jakési principy rolí a hierarchických dispozic v tomto hraní si, například že se na určité dítě začne najednou házet písek, protože mezi ostatními není až tak aktivní, nebo se někdo začne zahrabávat, a tím se přirozeně začnou rozvíjet vztahové konstelace. Takže mi to prizma uchopení *Touch of the Open* jako principu hry přišlo ve finále daleko zajímavější než nazírat na dílo jako na určitý obřad.

Pokud projekt navazuje na nějaký work-in-progress, tak první předpoklad, první otázka, s kterou tam divák přichází, je, jak to bude na sebe navazovat, a jak můj zážitek ovlivní ten predešlý. Nevím, zda je to tak osvobozující, jak je to naznačeno v anotaci, anebo spíš naopak.

Ale zajímavé otázky jsou i to, do jaké míry je to ukončené dílo, ukončená kompozice, bezhraničnost, otevřenost průběhu, a jestli právě ten dlouhý proces vzniku nebrání spontánnosti následného vnímání.

Pro mě samotná anotace, to, jak je koncipovaná, ale i procesualnost toho, co se zde odbývalo, přerušovanost zážitku vzhledem k otevřenému prostoru, ve kterém se vše odehrávalo, byly všechno faktory, které ovlivnily míru toho, jak jsem byla schopná se do díla ponořit. Byla jsem totiž neustále vyrušována, a přestože je anotace velice komplexní, obsahuje citáty ze sociologických a filozofických děl, naznačuje, že jde i o propojování obecenstva s aktéry, nejsem si zcela jista, jestli to všechno nebylo nakonec vlastně spíše překážkou. Neboť je to konstrukt, který by měl být sice otevřený, ale vzhledem k tomu, kolik toho za ním stojí, nemůže být nikdy toliko otevřeně vnímán samotným divákem,

a nepomáhá, či dokonce spíše ještě komplikuje situaci to, jak nám to dopovídají těmi slovy.

A to, že se Jaro záměrně stylizuje do pasivní polohy, narušuje princip spontánnosti hry, o které píše. Otázkou je, jestli se pro Jara a pro diváky naplnilo všechno to, co slibuje a navozuje anotace.

Vnímám tvorbu Jara Viňarského tak, že se v posledních letech snaží o určitou redefinici sebe sama vůči tanci, a stále více zapojuje diváky, pohrává si s otevřeností vnímání diváků, ale všimla jsem si, že i v díle *You are here*, kde chtěli diváky zapojit zase jinak, si též aktéři pomáhali slovy. Vždy jsou zde nějaké nápomocné teze, jako by tvůrci neměli důvěru k tělu, anebo divákům, že by to beze slov dokázali adekvátně pojmout.

Andrej Petrovič: *P/one of seven*

Diskutovali: Barbora Uríková, Marek Godovič, Katarína Cvečková, Jitka Pavlišová, Michaela Pašteková, Maja Hriešik

Barbora

Vzniku predstavenia predchádzalo niekoľko rezidencií a spolupracoval v ňom aj s Jarom Viňarským. Je časťou dlhodobého projektu na tému sedem smrteľných hriechov, ktoré odštartovalo sólo pre Martinu Hajdyla Lacovú.

Rada by som zdôraznila, že Andrej si sám vybral zatancovať Pýchu, je mi sympatické, ako sa nebráni tejto téme, a dokonca aj v niečom mierne kritického pohľadu sám na seba.

Projekt kladie veľký dôraz na scénu a výpravu. Trón, kostým zásadne podporujú naráciu, až sa dá rozprávať o nejakej divadelnosti a určite aj ľahšej zdeliteľnosti voči divákovi. Napríklad cez jeho vzťahovanie sa k trónu – zo začiatku je pre neho nedosiahnuteľný, potom sa na neho dostane, stáva sa vďaka nemu pánom, ale sám sa zničí, stane sa jeho záhubou. Padá z neho. A holý zadok je rovnako silný prvok, najprv symbol vysokého sebavedomia, že si to môže dovoliť až sa postupne stáva znakom potupy.

Každá časť kostýmu potvrdzuje štádium, v ktorom sa nachádza, ako postupne naberá na pýche a potom padá dolu.

V pohyboch je veľmi fyzický a prítomný, kontroluje každý pohyb, je výbušný, ale má to pod kontrolou a preto má veľmi silnú prítomnosť.

Marek

Pri tomto predstavení sa mi stal paradox. Videl som ho aj naživo v Novej Synagóge počas Kiosku ale aj zo záznamu. A tieto zážitky sa veľmi odlišovali. Z oboch bolo zrejme, že ide o sólo ktoré je akousi cestou či procesom stávania sa otrokom svojej hanby, ktorú Petrovič v diele povýši do akéhosi kultu, prestížnej záležitosti. Vláči svoj trón, teda stoličku, tá mu je záťažou, ale vzápätí už nie, prejde k pódiu, potom sa na nej točí, kochá sa sebou. No na zázname som mal omnoho silnejší pocit z detailov, ktoré vo veľkom priestore Synagogy mierne zanikli. Zmeny človeka, to, ako sa stáva otrokom, alebo ako sa stáva padlým pyšným kráľom.

V oboch verziách bola zaujímavá jeho interakcia pohľadom s divákom, to ako ho kontaktoval, oslovoval, provokoval, aby sa vyjadril, čo si o tom myslí, bombardoval nás tým, že sa neustále otáčal k nám.... Hudobná dramaturgia bola tiež zaujímavá, podľa programu ju robil Vilo Dočolomanský, začínala hrou klarinetu a pokračovala samplovanou hudbou, zdala sa mi veľmi adekvátna. Zaujímavá bola aj polonahota alebo to, ako sa znovu oblieka alebo snaží obliecť, tá nahota ako keby bola niečim prirodzeným, či niečim na čo je pyšný, a obliekaním sa sčasti priznával, že vie, že pýcha má nad ním moc.

Ide o zmes veľmi fyzickej práce a precíznej hereckosti. Spojenie tanec a divadlo bolo už vo výraze. Pohyb je uspôsobený tomu, že sa chce dostať z jedného miesta na druhé, zatiaľ nevidíme do jeho vnútra, ktoré je čitateľné v druhej časti, kedy ide skôr o jemnú hereckú prácu.

Možno sme sa v tomto interpretovaní pýchy nedozvedeli nič nové, ale pozitívne hodnotím to, že si Petrovič zvolil nejaký uhol pohľadu, napríklad to, že pýcha zotročuje.

Katarína

Keď vnímame toto sólo v kontexte predošlého, ktoré vytvoril pre Martinu, vnímame prítomnosť spoločného konceptu, napr. vo vizuálnom uchopení. Pojítkom je napríklad použitie stoličky – ako hereckého partnera a symbolu. Tiež nájdeme pojítka aj v práci s výrazným, dizajnovým kostýmom. Zdalo sa mi zaujímavé sledovať posun, do akých polôh sa stolička v oboch dielach dostáva, ako ju vláči, alebo k čomu sa vracia.

Keď som uvažovala o pýche v kontexte tohto diela napadli mi tieto významy – pýcha ako hanba, ako droga, ktorá je explicitne predstavená, a potom aj ako víťazstvo, ale také, ktoré mu pleskne po zadku. Je na tróne a je tam sám.

Výrazne sa pracovalo so svetlom, čo možno viac vyniklo v priestore S2 ako v Synagoge, takže sa vďaka svetelnému dizajnu dala presnejšie sledovať cesta, ktorou prechádza. Trón je absolútne vzdialený od divákov, ešte vypychnutý aj kúzelom svetla, čím ho ešte viac izoluje, ako na osamelom ostrovčeku, v nejakej ničote.

Mnohé diela sú v súčasnosti postavené na improvizácii. Tu však máme opačný pocit, že je všetko precízne stanovené, no nepôsobí to kvôli tomu menej presvedčivo. Vedela som odkiaľ kam ide, vedela som vnímať to, ako časti v choreografii na seba nadväzujú. Utkvela mi časť, kedy sa v hudbe objavuje niečo ako tlkot srdca, a kedy pôsobí, že tie impulzy sú akoby mimo jeho tela, ale postupne do tela vstupujú, čiže ako keby pohyb vstupoval zvonku dovnútra a späť. Presné vedenie pohybu a precíznosť prispela dojmu, že pohyb niekedy vedie on, a inokedy je to naopak a pohyb ovláda jeho, čím podčiarkol tú dvojznačnosť hriechu a otázku, kto čo ovláda.

Mne sa však zdala prvá choreografia, ktorú vytvoril pre Martinu Hajdylu o kúsok rafinovanejšia, lebo bol v nej menej popisný.

Jitka

Zaujalo ma už i to, že jde o výrazne interpretačnú inscenáciu, čo už tak často nevidáme, obrazy jsou sémanticky dané, je v nich zakódovaná určitá symbolika, pričomž pomerně jednoznačně můžeme jednotlivá gesta a další výrazové prostředky dekodovat. Andrej Petrovič zde pracuje s výrazem a významem. Už samotný název Pýcha jako hřích naznačuje, že jde o něco negativního, a proto následné kroky a gesta, které se tam staví, mají vždy určité negativní konstelace, čímž je daná inscenace kritická vůči tomuto hříchu. Jedná se o poměrně krátké dílo, ale to, jak je vystavené, je na dnešní poměry de facto ojedinělé, neboť výzkum v tanci se velmi rychle posouvá a toliko jednoznačně se v tanci s kódy a významy už nepracuje. Ze všeho, co jsem v rámci slovenské taneční sezóny viděla, je právě v tomto aspektu *P one of Seven* unikátní.

Co se týče interpretačních rovin, ponoukalo mi to intenzívně ještě jednu paralelu, a sice se Shakespearovým Richardem III.

A dále ona přemíra efektivnosti a nadsázka vedly ke kritičnosti tématu, a tedy i hříchu jako takého. Bylo to velmi dobře vyvážené, nejednalo se pouze o taneční interpretaci jednoho ze smrtelných hříchů, ale je to de facto i jisté sebereflexivní stanovisko.

Jde o vytrénované tělo, strhující svou fyzičností, která má neobyčejnou schopnost přitáhnout pozornost a je schopna pracovat s detailem. Byly tam dva módy, které se střídaly – mód lineární, kdy se přecházelo z místa na místo, ale s určitou motivací, např. na začátku, kdy něco vláčel. A potom to byl mód kruhovitý, cyklický, spojený s prvkem piedestalu, na který usedal a padal, kroutil se. Kdy byl ovládán, pohyby byly vláčné, skláněl se, jako by dostával úder, a někdo ho srážel na zem.

Některé segmenty se opakovaly, ale s tím, že se vždy střídaly určité části těla, které do toho byly nejvíce zapojené, zprvu to byl vršek těla, potom práce s holým zadkem a potom pomalejší části, kdy pracoval výrazně s nohama, zdviháním ... pokaždé využíval jinou část těla, ale prvky na sebe navazovaly a vytvářely dynamičnost. A tím i pocit kontinuity v jeho snaze dostat se na trůn a tam setrvat.

I když je to v kontextu dnešní taneční tvorby klasičtější představení, bylo to v rámci celé sezóny velmi příjemné osvěžení, nadto seberefektivní i v timingu, vyvážené tak akorát, aby se divák nezačal nudit. Při tomto typu představení dvojnásobně platí to, že když už člověk zná princip, tak by se po takových 40 minutách začal nudit. Zde však naštěstí nedošlo k opakování se a dílo se nestihlo vyčerpat, tanečník/choreograf nemusel sám sebe vykrádat, neboť projevil strážlivost i v timingu. A ukázal, že jeho profesionálně trénované tělo dokáže pracovat s dramaturgií tak, aby na sebe navazovala, ale dokáže to zároveň závčas stopnout, než se to stihne vyčerpat.

A i když se rovněž ztotožňuji s názorem, že jsme se o hříchu a pýše de facto nic nového nedozvěděli, bylo pro mě v kontextu současných tanečních výzkumů, kdy mnohokrát tanečníci směřují k záměrné netanečnosti, osvěžující vidět uzavřené a takto celistvé dílo.

Michaela

Dielo zobrazuje rôzne podoby pýchy, v akých rovinách sa objavuje, ale aj mocenské boje, ktoré sú znázornené napríklad tým, kedy on ovláda stoličku a keď y je ovládaný stoličkou – kedy chce prejaviť moc – kto je viac, on alebo rekvizita.

Vníkala som toto dielo ako klasické tanečné predstavenie, ale v ktorom, keďže som nemala možnosť veľa krát predtým vidieť Petroviča na javisku, je veľmi kvalitná interpretácia. Zažila som až wow efekt z jeho precíznosti, intenzity, fyzickosti, ale aj veľmi sebaistého prejavu s veľkým rozptylom emócií, ktoré dokázal zdeliť. Predstavenie sa však určite dalo lepšie vnímať v menšom priestore ako v Novej synagóge, kde sa strácal emočný kontakt s divákom, a prichádzali sme o drobné interakcie s publikom... Napriek tomu, ide o komplexný a vydarený projekt. Vyzdvihla by som ešte výbornú kontrolu miery použitej expresivity. Častokrát sa u slovenských tanečníkov stretávam s tým, že je prepálená.

Fascinovalo ma, ako prirodzene prechádzal z elegantnejšej do výbušnej polohy, každý pohyb bol dotiahnutý, ale nepôsobí priveľmi choreografované, upäto. Pre mňa sa napríklad Bobalík a Petrovič odlišujú práve v miere expresivity pohybu, Petrovič pôsobí menej silene.

Maja

Petrovič pracuje s komičnom a tragikou pozoruhodným spôsobom, nie je mu cudzia sebaironia a sebazhadzovanie. Tému si však volí veľmi nezvyčajne pre tanec aj z ďalšieho hľadiska, že rozprávať o hriechoch v dnešnej dobe pôsobí trošku ako retro, ale vďaka irónii, moralizujúci tón bol našťastie tlmený.

Vidím miernu paralelu s projektom Millennial Magic Mirror, v ktorom bola dominantou tiež intenzívna, sebazničujúca fyzicalnosť, ale zároveň aj sebaironia. A v tom sa mi tieto dve diela vynímajú na domácej scéne v danej sezóne. Nie je to len o bombastickom pohybe ale aj o sebareflexii. Možno je to aj v ich ukotvení tanečnom divadle. Pohyb je taktiež veľmi jasne rysovaný, dá sa rozoznať odkiaľ kam ide, a kde končí. Tento projekt charakterizuje snaha o precíznosť.

Šavel, Priečková, Janáková, Málíková: *Prešívané nitou*

Diskutovali: Michaela Pašteková, Marek Godovič, Katarína Cvečková, Jitka Pavlišová

Michaela

Pri tomto projekte performerov Evy Priečkovej, Petra Šavela, Barbory Janákovéj, a hudobníčky Katky Málíkovéj, ktoré je otvorenou formou pre všetkých zúčastnených – by som použila skôr termín udalosť ako predstavenie; udalosť, ktorá prebieha, vždy je iná v tom „tu a teraz“. Miestami mi to pripomínalo až inštaláciu – pohybovo-zvukovú. Preto som sa od začiatku zamýšľala nad tým, čo je materiál, s ktorým pracuje, či je to telo, zvuk, alebo niečo nehmotné – tradícia, spomienka. Aj v hudbe, aj v celej udalosti dochádza k vrstveniu, už aj rozmanitosťou materiálu, ktorý sa využíva – texty, fotografie, objekty, kusy odevu... k prelínaniu slova, spevu, kvílenia. Prelínanie súčasného s klasickým obsahovalo referencie na fotografie, alebo aj fyzickú realitu minulosti (pohrávanie sa s ľudovými motívmi, pohybom, ktorý evokoval napríklad pranie v potoku), prekrývanie starého novým.

Na začiatku vstupujeme do akéhosi chaosu, neporiadku, čiže vyvoláva to najprv chuť zorientovať sa v tom všetkom. Chvil'ami ma to desí, tá nemožnosť v presile prvkov sa chytiť nite, ale občas ma to aj baví, najmä keď telá medzi sebou začínajú komunikovať a keď začnú medzi sebou vytvárať niečo ako sošné inštalácie. Často sa dialo viac vecí súčasne. Občas, keď sa mi zdá, že som objavila jemnú naratívnu linku, opäť sa naruší.

Kládla som si však otázku – komu je toto dielo určené? Viem ako diváčka túto ich špecifickú skúsenosť, ktorú vlastne nezdieľam, uchopiť pre seba? Forma bola jednoznačne otvorená, zdieľna voči prítomnosti divákov v priestore (tanečníci nám ukazujú fotky, otáčajú sa na nás), ale napriek tomu sú do seba skôr uzavretí, preto projekt pôsobil viac ako výskum, intenzívny a dôležitý najmä pre zúčastnených performerov. Nám iba ukázali výsledky absolvovaného procesu.

Áno, žiadalo si to ešte väčšiu slobodu pre diváka, aby sa sám usadil, sám volil to, čo chce zažívať, napríklad tak ako to je v Kolektívnej rekreácii. Lebo hoci tematicky to bolo inde tieto dva projekty sa pokúšajú o podobné – a potrebujú nájsť spôsob, ako diváka viac vtiahnuť, aby to nezostalo iba vo forme súkromného rituálu samotných performerov.

Otázne ešte pre mňa ostalo, či pri tomto projekte nebol koncept až príliš široký, umožňoval priveľmi voľné interpretovanie, dával priveľa slobody.

Marek

Ja som si to nazval performatívny koncert, v ktorom je cítiť nostalgiu alebo sentiment voči niečomu z minulosti - kultúre, identite, akoby si kládli otázku, čo nám z toho zostalo. Opierajú sa silno o spevy, ktoré nám vystupujú ako spôsob citovjšieho komunikovania minulosti, a zároveň sú tie spevy aj niečo, čo nesieme v sebe, ako kľúčok toho minulého, vychádzajú z nás, hoci nás už prakticky nič neviaže k minulosti. K tomu pridávali súčasné prvky, hudobné sample, rytmizovanie. Takže prechádzajú od ľudových motívov k oživovaniu rôznych hlasov, u Petra Šavela napríklad akoby až starootcovský hlas, a teda celé

som to vnímal tak, ako to označujú v názve, ako hľadanie nejakej nite. Ale tá nevedie k niečomu jasnému, skôr je to o tom, že máme len úlomky, nejakú tu fotečku babičky, nejakú predstavu, ale my nie sme ako ony, hľadáme seba z pohľadu prítomnosti, chceme sa ukotviť v minulosti, alebo v tom, čo nám po minulosti zostalo, ale tie dva obrazy k sebe nesedia.

Spojenie týchto troch tanečníkov však bolo veľmi osviežujúce a pre tento projekt veľmi dobré.

Ak to vnímam ako performatívny koncert, tak znovu viac integrujúca hra s divákom v priestore by možno viac podporila pocit, že som vstúpil do niečoho domu a môžem zažiť kus jeho tradície. Ale keďže to vnímam ako koncert, a tým kľúčom čítam aj pohybové uchopenie, čiže že ide skôr o prvky, ktoré nasledujú po sebe, inak lúštim to, o čom to celé je a mne teda osobne nevadilo, že som sedel klasicky v hľadisku.

Katarína

Fascinujúce bolo prepojenie tejto trojice performerov s Katarínou Málikovou. Videla som predtým aj jej koncerty, mali v sebe performatívnosť, navyše v jej tvorbe je obsiahnutá snaha spracovať ľudové motívy veľmi voľne, zo súčasnej perspektívy, aj jej prejav aj kostým má vždy niečo performatívne.

Tu som preto bola prekvapená, že ako málo stačí a celkom sa zmení povaha spolupráce – na nahrávke z premiéry bolo vidno ako hudobníčka reaguje aj fyzicky, prežívaním, na javisku bola umiestnená centrálnejšie, dokonca sa aj pridávala k niektorým akciám, kým na repríze, ktorú som videla naživo, bola omnoho menej performatívne zapojená, na scéne bola až upozadená a zmenila sa skôr na hudobníčku na javisku než spoluperformerkou v predstavení.

Takto zvolená voľná štruktúra diela okrem toho otvára aj otázku, ako sa má k nemu postaviť divák, ako ho má čítať, lebo na jednej strane je konfrontovaný s veľmi konkrétnymi objektami, fotografiami, textami, ale na druhej strane, pohybové obrazy sú skôr abstraktné, tému z nich iba tušíme, rovnako aj emócie, až sa to následne mení na akési pohybové inštalácie, v ktorých sa ich telá stávajú objektami v priestore.

A tu by som projekt dala do súvisu s iným projektom – Kolektívna rekreácia, ktorý tiež ako koncept počítal so zapájaním vlastnej imaginácie divákov, prúdením spomienok, ale pre mňa možno na začiatku nastol'oval jasnejšie pravidlá a tak som rýchlejšie prijala hru. Atmosféra sa mi zdá pri takomto projekte veľmi dôležitá, to ak sa na ňu naladím predurčí, či mám potom potrebu zapodievať sa tým všetkým, či viem objaviť všetky významy. Zastavila by som sa ešte aj pri téme priestoru – pri *Kolektívnej rekreácii* bol priestor organizovaný tak aby podporil postupy a obsah – tu bolo pre mňa prekážkou, že ma vyčlenili, že striktno zadefinovali javisko a hľadisko a tým som zostala mimo diania. Aj keby som nemala potrebu sa zapojiť do toho, čo sa deje na javisku, mohla by som sa cítiť viac integrovaná, keby som si sama mohla zvoliť miesto, kam sa chcem usadiť, a čo chcem z toho vnímať.

Keby bola aj po tejto stránke ponuknutá sloboda vo vnímaní, že si sama vyberám, čo sledujem, mám dojem, že by bola podporená zdieľnosť projektu.

Jitka

Jelikož jsem to viděla z videa, ke kterému byla i anotace, přečetla jsem si zde hned i o záměru věnovat se zkoumání genetiky, překrývání se generací skrze geny a vytváření vrstvení genů. To určilo způsob, jak jsem představení následně vnímala. Je otázkou, zda právě tato skutečnost příliš nepředdefinovala to, jak jsem si následně dílo interpretovala.

Co mi přišlo skvělé, je hudební mixáž, která vznikala vrstvením, opakováním, nabalováním, a která vytvářela princip projevující se i v dalších rovinách a zejména těch pohybových. Tady se mi zdá velmi super funkční, že obsah se rovná forma, že to, o čem to mělo vypovídat, jsem spatřovala jak v tom hudebním, a následně i pohybovém principu, to jak se vzájemně prolínaly, zápasily, kdo zvítězí – jako ty geny, které chtějí zvítězit, velice často jsem tam viděla skřeta, který jako by byl z jiného světa, jakýsi starý, který má vliv na dvě dívky, což bylo i principem, při němž vznikalo něco nového, určité mixování těch hybridních forem.

Otázkou je proto pro mě, do jaké míry je schopnost číst toto představení zakotvena v nutnosti poznat záměr, pročíst si anotaci dopředu.

Otevřenost interpretace je možná trochu pokrytectvím, a v tomto ohledu mluvím spíše všeobecně než čistě o tomto představení – to když představení může evokovat téměř cokoliv a já si pak ale přečtu anotaci a vidím, že je to náhle všechno velice konkrétní a tematicky ukotvené.

Pro mě je to celkově velká otázka – ten rozpor cesty díla od tvůrců k divákům, kdy jediným klíčem, jak se dostat k podstatě díla, je de facto ona anotace, s tím bojuji velmi silně zejména ve všech konceptuálních projevech tance.

ShSssh... It'll Be OK! (kolektívna rekreácia)

Diskutovali: Marek Godovič, Katarína Cvečková

Marek

V priestore Štúdia 12 sa odohrala performancia, spojená s rituálnosťou prameniaca z rôznych druhov umenia. Poézia spojená s výtvarnou inštaláciou, hudobnou produkciou a pohybom, do ktorého majú možnosť vstúpiť diváci a svojou prítomnosťou zotrvať v priestore. Seansa takmer v intimite obývačky, v ktorej sa dejú procesy na seba zdanlivo nenadväzujúce. Divák má možnosť presúvať sa po priestore, hľadať súvislosti, ide však skôr o javy, ktoré relaxujú pozornosť, obrusujú hrany... Zaujímavé spojenie vizuality, poézie, pohybu. Samotný koncept lepidla, ako niečoho, čo spája a pritom nie je pred ním možnosť úniku, podobné spojenie vytvára aj medzi divákmi. Predlžuje trvanie akcií a stáva sa úvahou o pojme času, sily spojenia, okamihu spojenia myšlienky s činom.

Môže sa stať po dramaturgickej stránke čokoľvek, performancia bez interaktivity, aj keď priestorom ju paradoxne divákovi núka. To, že sme v divadelnom priestore akciu nemení, ani nemusíme očakávať, či sa niečo stane. Čakanie na akciu sa stáva čakaním na niečo, čo máme v sebe, orientuje nás dovnútra.

Repetitívnosť a ambientnosť udalostí v performancie, necháva priestor pre diváka, ktorý si zároveň pod akciu, ktorú vidí, môže predstaviť čokoľvek. Prežíva, ako vyplýva z názvu, kolektívnu rekreáciu.

Katarína

Tvorcovia popisujú *ShSssh... It'll Be OK!* ako multisenzorickú performanciu, počas ktorej sa diváci môžu a zároveň nemusia voľne pohybovať, môžu vnímať všetky podnety podľa vlastného uváženia, môžu sa dotýkať rôznych materiálov, inhalovať vonné tyčinky... Zároveň ide o jedinečné a inšpiratívne prepojenie najmladších predstaviteľov rôznych umeleckých druhov: súčasný tanec, vizuálne a intermediálne umenie, súčasná hudba či poézia.

Dôležité je zdôrazniť aj podtitul produkcie: kolektívna rekreácia. Nejde teda o imerzívne či dokonca participatívne divadlo ale skôr o zdieľaný časopriestor, ktorý zúčastneným umožňuje slobodu vnímania. Sami si určia, či im stačí pasívna rekreácia zmyslov, alebo aktívnejšie zapojenie – v zmysle skúmania prostredia a javov, ktoré sa v ňom odohrávajú i v zmysle hľadania a nachádzania hlbších ideových rovín. Zaujímavá je výzva preniesť metódu ASMR do divadelného prostredia – aj keď povedzme si na rovinu – ani Štúdio 12, ani telocvična na Konzervatóriu v Nitre, kde sa reprízy odohrávali, nie sú tradičnými divadelnými sálami. Aj to je na tomto intermediálnom projekte určite netypické. Priestor, kde prebieha nie je ani divadlom, ani koncertnou sálou, galériou či iným výstavným priestorom, ani umeleckým ateliérom, ale ani klasickým rekreačným miestom. Ide o samostatný ekosystém, noname univerzum, ktorí svojou existenciou a konaním i nekonaním samotní umelci/tvorcovia/performeri i diváci dotvárajú. V diele by sme mohli nájsť niekoľko tém, ako najvýraznejšia sa však javí environmentálna rovina – od prevládajúcej zelenej farby v použitých rekvizitách,

objektoch (neživých i živých) a materiáloch cez distopicky ladený text. Práve vytvorenie nového ekosystému, kde by ľudia viac vnímali ako konali a ničili sa javí ako zaujímavá premisa pre záchranu našej planéty.

Všetky jednotlivé umelecké druhy a žánre tu spolu zaujímavo komunikujú a funguje medzi nimi dobre zladený rytmus. Zdanlivo budia dojem, akoby existovali popri sebe a samostatne, v drobných nuansách je však možné spozorovať vzájomné dialógy. Pohyb trojice performeriek (Priečková, Sviteková, Štefančíková) kopíruje/doplňa časti z filozofickej distopickej poémy Andrása Cséfalvaya, zvuky vznikajúce počas tvorby vizuálnej inštalácie (ak je možné ju tak nazvať) Jána Solčániho dopĺňajú hudobné motívy Jonáša Grusku a pod. Určite ide o dielo, ktoré je nutné vidieť, resp. zažiť niekoľkokrát na plnohodnotné obsiahnutie jednotlivých impulzov – možno si treba vyskúšať aj iba rekreačnú rovinu vnímania so zavretými očami. Zároveň však ponúka performancia zaujímavý priestor na skúmanie vzťahov medzi umeniami a na mieru ich vzájomného ovplyvňovania sa.

Nerealizuje sa tu tradičný potlesk, zasvietenie reflektorov v sále ani spoločný odchod divákov, do Kolektívnej rekreácie divák vstupuje slobodne a slobodne z neho odchádza vtedy, kedy chce. Po spontánnom (ne)ukončení sa pri oboch reprízach stalo, že niektorí diváci v priestore ešte dlho zotrvali a mali prirodzenú potrebu nadviazať s účinkujúcimi diskusiu, čo považujem za veľký prínos diela aj pre iný spôsob práce s publikom.

V rámci diela, ktoré pracuje s voľnosťou divákovej vnímavosti, s netradičným rozmiestnením publika i časového rámcovania performancie resp. zrušením akýchkoľvek divadelných konvencií, by som však očakávala jasnejšie nastavenie „pravidiel“ alebo poskytnutie návodu ako k performancii pristupovať. Tvorivý tím až príliš dôveroval „svojmu“ divákovi a očakával od neho, že pochopí mieru svojej účasti. Napriek tomu, že atmosféra od začiatku navodzuje pocit relaxácie, viem si predstaviť, že niektorí diváci by možnú mieru interakcie nemuseli pochopiť, resp. by mohli prejsť za čiaru. Ale takéto úskalia odhalia až ďalšie reprízy – možno v netypickom prostredí, pre rôzne cieľové skupiny divákov.

Soňa Kúdel'ová: *Autocorrect*

Analyzovala Katarína Cvečková

Autorské sólo Soni Kúdel'ovej tematicky aj formálne nadväzuje na predošlé dielo *Autopilot*. Opäť tému čerpá zo súčasnej pretechnizovanej doby, mediálneho priestoru a sveta internetu. Zároveň Kúdel'ová znova kombinuje choreografiu s výraznou akustickou zložkou i videoartom. Tentokrát živé hudobné sety nahrádzajú skôr rôzne ruchy či intenzívne nemelodické tóny a inštaláciu s niekoľkými televízorov vymenila jedna veľká projekčná plocha pokrývajúca podlahu „javiska“.

Práve štvorec z bieleho baletizolu sa stáva stredobodom diania – priestorom, ktorý performerku doslova uzatvára (diváci v jednom rade kopírujú tento štvorec). Po prvotnom balansovaní na hrane bieleho štvorca doňho performerka doslova padá a vzápätí ju pohlcujú obrazy z mediálneho sveta – facebookove profily, lietajúce emotikony, zábery zo seriálu Simpsonovci i nekonkrétne fragmentarizované zábery. Performerka je v nich pohltená, jej pohyb je minimalistický, akoby riadený vonkajšou silou – ležiac na zemi sa jej telo zvíja v rôznych polohách – neprirodzené vykrivené krútenie tela strieda prenatálna poloha. V pohyboch je zrejماً snaha „pozviechať sa“ i opätovné vtáhovanie internetovým prostredím. V druhej časti rozsah i charakter pohyb výrazne určuje štylizovaný kostým – dizajnová košeľa, ktorej zadná časť je tvorená umelým materiálom zošitým z kosoštvorcových dielikov. Pri pohybe košeľa mení svoj tvar a vydáva výrazné zvuky (v jednom momente Kúdel'ová pôsobí ako trepotajúci sa nočný motýľ lapený v svetle lampy).

Problematicky sa javí dramaturgia v zmysle formálnej koncepcie diela. Performancia začína veľmi neformálne – Kúdel'ová víta divákov a prosí ich, aby sa všetci postupne postavili vedľa seba. Po naplnení sály ich sama usádza do štvorcového priestoru. Mimo neho sa nachádza ďalší scénický priestor predstavujúci improvizovanú šatňu, resp. pracovný stôl, za ktorým sa Kúdel'ová prezlieka, líči a pripravuje na druhú časť predstavenia. Po druhej časti predvádza performatívny výstup s pomelom – popritom ako ho šúpe si nezrozumiteľne šomre, že je hladná, kusy šupiek z pomela hádže po priestore a delí sa s ovocím s divákmi. Po tomto opätovnom narušení opäť predvádza choreografiu, ktorá pokračuje aj po zhasnutí svetiel. Po rozsvietení perforaka bezprízorne korzuje po priestore a divákovi nie je jasné, či je predstavenie na konci. Prerušovanie choreografovaných a vizuálne štylizovaných pasáží neformálnymi vstupmi rozbíja atmosféru, temporytmus a navyše pôsobí mätúco na možné interpretácie diela. Pohybový slovník i práca s výrazným dizajnovým kostýmom sa javia ako zaujímavé, reflektovanej téme však chýba druhý plán a forma obsahuje príliš veľa „vzduchových bublín“, ktoré pôsobia redardačne na celok.

Zuzana Burianová: *i*

Diskutovali: Katarína Cvečková, Marek Godovič, Barbora Uríková, Michaela Pašteková

Marek

Koexistencia dvoch svetov – sveta informácií a vnútorného prežívania. Vecnosť informácií. Prípomínalo to aj akýsi experiment, v ktorom strážcovia nepustia svoje vzorky, aby opustili prebiehajúci pokus a to akým spôsobom ľudia vydržia simuláciu príkazov, ako sa správať. Do istej miery čitateľné dielo, i keď sa nikdy nedozvieme, kto to celé riadi a s akým úmyslom, v ktorom pohybovo tanečníci pripomínajú figurky v hre, no ich chovanie je vcelku predvídateľné, dramaturgia nebola postavená na prekvapení.

Pre mňa preto nebolo až tak otázne, kto to celé riadi, koho je to hra, ale skôr mi chýbalo v znázornení pokusov to, že sa v nich nejde viac na hranu, ako to zvykne byť v pokusoch, len extrémnym testom sa veci dajú overiť, zistiť. Tento experiment bol mierny, nevysvetlil ani to, prečo sú v priestore dva skúmané objekty, keďže ich interakcia nebola témou.

Michaela

Už pri vstupe do priestoru S2, v ktorej sa predstavenie uvádzalo, sa performer hýbali na svojich podstavcoch. "i" pozostávalo z viacerých častí, každá sa dotýkala témy manipulácie alebo, ako to v anotácii uvádzajú, vplyvu pretlaku informácií na nás a prelínania či splývania súkromného a verejného. To, ako je človek (v)manipulovaný do niečoho, v tomto prípade, do pohybu, až po to, ako vie vystupovať sám za seba, ako komunikuje s inými v rámci ovládaného priestoru – niekedy sa tanečníci prekrývali, dopĺňali, inokedy do seba narážali. Občas zneli o našich "pokusných králikoch" - mužovi a žene čítané texty; vytvárali dojem, že sa o nich všeličo dozvedáme, no mnohokrát to boli zbytočné veci, takže sme boli zahlcovaní povrchnými a vecnými informáciami. Keď občas zaznela intímnejšia informácia, zrazu v tom balaste vyznievala nepatrične.

Posuny a zmeny v predstavení vznikali väčšinou vo vizuálnej rovine, zásahom zvonku, nie zvnútra. V podstate išlo o niekoľko variácií jednej témy.

Čo sa týka pohybového uchopenia – niekedy to bolo ledabole či skôr náznakové, inokedy choreografia odkazovala k vykonávaniu konkrétnych činností, čím sa dielo stávalo naratívnejšie. Chvíľami sa objavil aj robotický "tanec", performerom bolo (nevedno kým) diktované, čo majú robiť a oni to slepo vykonávali.

V tanečnom výraze Michal Freriks za Zuzanou Burianovou zaostával v schopnosti prepínať v ostrých strihoch medzi rôznymi typmi pohybu. Zuzana bola prirodzenejšia, uvoľnenejšia, precíznejšia. Michalov prejav voči jej pôsobil trochu upäto a školene.

Je možné, že sa tvorcovia zámerne rozhodli neukázať a nezadefinovať toho, kto ťahá nitkami, lebo veď ani dnes nevieme celkom, kto vypúšťa ktorú informáciu, ani si často neuvedomuje, že sme manipulovaní. Len vo výsledku to pôsobilo skôr ako ilustrácia istého fenoménu, témy, než vhlbenie sa do nej či kritické vymedzenie sa voči nej. Súčasné odkazy boli kombinované s retro referenciami - napríklad v jednom obraze sa hýbali ako postavičky z počítačovej hry

z deväťdesiatych rokov. Rovnako v hudobnej dramaturgii – kombinovali syntetické zvuky s barokovou hudbou, čím síce vystúpili z istej tematickej plochosti, ale pôsobilo to trochu náhodným dojmom.

Barbora

Scéna a modré svetlo pôsobilo snovo, materiálom to pripomínalo bublinu, v ktorej sa tanečníci ocitli. V úvode stáli na priesvitných piedestáloch, vo zvuku zneli popisy, osobné informácie o nich, ktoré sa nabalovali v slovenčine a angličtine. Pôsobili ako figúrky spoločnosti, vsadení do nejakej roly, ktorých na konci zabalia a odložia či upracú.

Vzťah tanečníkov, či skôr muža a ženy, bol veľmi ťažko čitateľný. Viac menej boli každý sám za seba, iba v úvode, keď zostúpili zo stupienkov tancovali spolu, ale neskôr minimálne na seba reagovali, takže nebolo jasné, či je to niečo dôležité, alebo skôr náhodné, tá ich samota, nereagovanie, či niečo ovplyvňuje tú ich vzájomnosť.

Ale rovnako ako nezodpovedali otázku, kto týmto svetom riadi, a čo je jeho cieľom, rovnako sme nevedeli, prečo sa tak výrazne mení nálada hudby a čo to v konečnom dôsledku spôsobí okrem toho, že sa na to dá inak tancovať.

Katarína

Inscenácia o tom, ako sa bude vyvíjať pravda a vzťahy paralelne s vývojom technológií. Pripomínalo to aj divadelnú hru *Spor Marivauxa*, v ktorom vystupujú tiež strážcovia experimentu a protagonisti, na ktorých sa niečo testuje. Tu na začiatku a na konci zaznejú profily, ktoré testovaných personalizujú. No modrá farba a materiál scénografie podporujú dojem sterility, pôsobí to ako priestor, ktorý nie je prirodzený pre ľudí, iba ak pre umelých či ich technologické verzie. Podstavce taktiež podčiarkovali dojem neslobody, keď na nich stáli, pripomínali dokonca hologramy ľudí. Keď ich niekto zapol, mohli sa hýbať, ale v rámci vopred zadaného spektra pohybu, aj ich pohyb pripomínal niečo neľudské – mal ostré hrany, v kĺboch ohnuté končatiny.

Postupne sa zvyšovala miera slobody týchto osôb, už sa nemuseli chovať len podľa vopred zadaných povelov, zostúpili z podstavcov, ale zostávali v stráženom, obmedzenom priestore. Spomenula som si pri tom na inú inscenáciu a to *Hru na budúcnosť* Petry Fornayovej, ktorá sa zamerala hlavne na virtuálnu realitu, ale sprítomnila to viac divadelnými prostriedkami, ľudia sprítomňovali technológiu.

Záver naznačoval aj to, že ich doba je krátka, na záver skončia zabalení do igelitu, čítajú sa tam síce nejaké profily ale už sú to nejaké iné osudy, iné profily.

Myslím, že sa tvorcovia rozhodli často pre vizuálne veľmi efektné riešenia, ako napríklad tie svietelkujúce švihadlá, ale tie v konečnom dôsledku len počíarkli nezodpovedané otázky o zámeroch. No a ak teda zámer nebol ponúknuť veľmi vážny, hlbavý pohľad na tému ale paródiu, tak tam chýbal humor. Bol v niektorých pasážach síce prítomný vo výbere hudby, v parodickom type zvolených pohybov, vtipných narážkach na smrť v hre, mnohokrát pripomínali počítačových panáčikov, najmä Zuzana Burianová bola v tom naozaj miestami vtipná, ale žiaľ niečo chýbalo...

Príchod Godota: *Love Portrait*

Diskutovali: Barbora Uríková, Katarína Cvečková

Barbora

Potom, ako sa na javisku objaví text o láske medzi dvoma mužmi, vzápätí vyjdú z oboch strán dvaja performer, muž a žena, majú na tele pripútané pisoáre, pomalým pohybom sa stretnú. Za nimi je na javisku pult s technikom a dj, ktorý naživo hrá. Pisoáre zavesia na laná, a tie zostávajú visieť celé predstavenie. Niečo na nich napíšu, ale čo, zistíme až na záver, alebo vôbec, lebo sú tak otočené, že treba k tomu podísť, aby sme tam dovideli. Píše tam Milujem ťa. Pisoáre sa stávajú objektami, ktoré nenesú ďalší význam, sú zavesené, zostávajú prázdny scénickým prvkom, ktorý skôr akoby zavádzal performerom.

Hoci ani jeden z performerov nie je tanečníkom, je medzi nimi rozdiel v miere ovládania tela, musím tu vyzdvihnúť viac Heidi Šinkovú, ktorá oproti Tilajčíkovi, možno aj pre jeho veľmi výstredný zjav, dá sa povedať teatrálne pôsobiacu figúru, presvedčivejšie pôsobí v pohybových obrazoch. Heidi má veľmi elegantné pohyby, táto dvojica pôsobí naozaj kontrastne spolu. Snažili sa síce podporovať sa pohybom, ale o to viac vyznieval ten rozdiel a žiaľ aj v konečnom dôsledku choreografia pôsobila mierne kostbato. Najmä keď pisoáre ohrozovali pohyb a to vytváralo skutočne nervozitu u diváka, či sa im niečo neprihodí.

Čo sa týka témy – išlo o pomerne jednoduchú premisu – lásku dvoch ľudí, ktorí sa zblížujú.

Na záver, keď performancia skončí ešte 15 minút hrá hudba, pripomínalo mi to teda vyprázdnený klub, alebo klub pred koncom party. Vyskakovali mi mnohé otázky – prečo pisoáre, prečo títo netanečníci, prečo sa v texte vyskytujú dvaja muži a ich láska, no na javisku boli muž a žena a čo má znamenať ten rozpor, alebo nedôslednosť – či má vypichnúť univerzálnosť alebo má len navodiť atmosféru. Práca s objektom bola pre tvorcov jednoznačne prioritou, ale to ako a prečo si zvolili pisoáre, ktoré nesú navyše duchampsovský význam ako ready made umelecké diela, či to nebola náhoda, proste ako hocičo, čo im bude určovať, limitovať pohyb. Ale ešte by som rada vypichla jednu vec, že každý sa zaoberal svojim objektom, každý si rozhybal jeden z pisoárov, k interakcii dochádzalo minimálne, čiže sami vytvárali vzruch a sami sa mu potom vyhýbali, uhýbali pred ním. Čiže navádzali ma k myšlienkam, že vo vzťahu je často problém to, že si sami kladieme prekážky, venujeme sa nejakej predstave, alebo láske ako takej, ale nebudujeme vzťah, lebo ani oni na javisku pri tých akciách ťažko mohli budovať vzájomný vzťah. Bol to obraz samoty. No neviem, či už trochu, s odstupom času aj nenadinterpretujem.

Katarína

Predstavenie sme videli ešte pred začiatkom tohto projektu hodnotenia diel, takže analýza bude ovplyvnená aj väčším časovým odstupom od vzhliadnutého diela a tým, že sme to nepozerali s vedomím, že to budeme rozoberať. Ale to, čo sa dá povedať aj s odstupom, že je to ďalší projekt, na ktorom spolupracoval Jaro Viňarský, a ktorý vznikol s performerami nie tanečníkmi. Začínal projekciou textu na scénu, a spôsob ako text pribúdala navodzovať dojem, že ten text teraz niekto

píše live - podobne ako to bolo v minuloročnej work in progress ukážke Viňarského vlastného projektu na Festivale Kiosk. Text nás informuje, že muž stretol ďalšieho muža, že to, o čom dielo bude hovoriť, je láska.

Love Portrait je ako aj názov naznačuje teda o láske, ale možno ešte viac o oscilácii medzi vzd'áľovaním sa a približovaním, performerí pisoármi hýbu, viackrát ich rozkývu, dokonca prichádza k schválnemu ohrozovaniu performerov, keď sa chcú v priestore hýbať. Žiaľ, často vznikol dojem, že je to naozaj nebezpečné, bála som sa o nich, i keď to sčasti podčiarkovalo skutočnosť, že to, čo do nich napísali ich rovnako atakuje ako samotné pisoáre. Išlo tak trochu aj o hru s tými magickými slovami – Milujem ťa, ktoré nedokážeš len tak povedať, ktoré sú spojené s niečim banálnym, prízemným ako sú pisoáre, takže tie slová nielenže majú svoju silu, oni doslova atakujú.

Zaujímavý moment v kontexte tvorby Jara Viňarského je vnímať toto dielo ako súčasť jeho výskumu diváckej interakcie, ktorá je tu dopredu neoznámená a nejednoznačne definovaná. Týka sa najmä záveru predstavenia. Končí v tme (celé predstavenie tvorcovia pomenovali ako hru svetla, tmy a živej hudby), no koniec je otvorený, akcia ustáva, performerí zostávajú na javisku len tak sedieť, hrá už iba dj set. Nesmeruje to k extatickej party, skôr k meditatívnejšej chvíli, spoločnému zdieľaniu situácie. Ale nie je to úplne zrejme, čo sa od diváka na záver očakáva, napísané je to síce v anotácii ale bez nej je to veľmi otvorené – v podstate sa na každom jednom uvedení diváci zrejme môžu rozhodnúť rôznym spôsobom, spontánne. Či jednoducho odídu bez potlesku, či zotrývajú v tej spoločnej chvíli, či zostanú pasívni, alebo napríklad niečim prispedia do tej záverečnej scény, ako to spravili dve slečny na premiére, ktoré odišli a niečo na pisoáre aj samy dopísali a potom zostali chvíľu ešte sedieť na javisku.

Debris Company: *Glitch*

Diskutovali: Katarína Cvečková, Marek Godovič, Maja Hriešik

Katarína

Ide o predstavenie, ktoré malo uvedenie na samom konci sezóny v Bátovciach a následne v bratislavskej galérii Umelka, v čase hodnotenia z neho nebolo dostupné video, takže ho nevideli všetci z nás. Vznikalo počas dlhodobej rezidencie v Bátovciach, v obkolesení prírodou. Najzaujímavejšie na ňom mi prišlo prepojenie vizuálneho aspektu (kostýmu a prepracovaného objektu zaveseného nad tanečnicou, či celkové priestorové riešenie) a choreografie. Videla som ho síce v divadelnom priestore, v Bátovciach, teda v priestore, ktoré viac podčiarkovalo tanečnú zložku, no možno v galerijnom mohlo ešte viac vyznieť práve toto spojenie. Tanečné telo je v galerijných projektoch (napríklad aj v práci Martina Talagu) rozpochybovaná inštalácia. V divadelnom priestore Stanka Vlčeková a jej tanečný prejav po veľkú časť diela predsa dominovali, objekt visel dosť vysoko, mimo môjho zorného uhla, a až v záverečnej fáze som si ho viac uvedomila a obe zložky sa prepojili významovo.

V *Glitch* vystupuje do popredia distopická téma, či skôr eko-enviro uvedomelosť, ktorou uzatvára Debris Company svoju trilógiu, ktorú odštartovalo *Wow!*. V rámci choreografie je dominantné zvliekanie a opätovné obliekanie sa. Kostýmom, jeho hnedou farbou a maskovaním tváre Stanky Vlčekovej mi tanečnica pripomínala akéhosi vtáka, ktorý sa rodí a následne stráca perie, alebo sa obnažuje. Chvil'ami zase farebnosťou sa mi menila na obraz Matky Zeme, ktorá sa obnažuje, odlupujú sa z nej vrstvy, je neustále v boji. Nevyzerá tak ako kedysi. Veď aj zemeguľa, ktorá nad tanečnicou vysela, tiež nevyzerala tak, ako kedysi, sú na nej nové vrstvy, nové obsahy.

Marek

Umiestnenie divákov bolo do polarénovitého tvaru, boli sme veľmi blízko tanečnice a teda objekt nad ňou bol aj v tom menšom priestore galérie spočiatku mierne potlačený, nepriťahoval pozornosť.

Celkovo to pôsobilo akoby sme sa pozerali na vlastnú planetu z odstupu, z inej planéty. Aj tanečnica je v akomsi medzipriestore, na čo narážajú aj autori v bilténe, že ide o akýsi očistec, miesto, kde sa musíme rôznych vecí zbaviť, aby sme prešli do inej sféry. *Glitch* vnímam ako dovätko k *Wow*, nasvädčuje to aj grafické riešenie bilténov a plagátov, ktoré definoval ten istý výtvarník.

Na jednej strane je tam téma apokalypsy, medzičasu alebo bezčasia, v rámci ktorého sa veci menia, pravdepodobne k horšiemu, na druhej je to zrkadlo nás samých, keď sa zapozieráme do objektu zemegule sú tam miniatúry ľudí a vzniká dojem, že sa zrejme pozeráme sami na seba v rôznych situáciach.

Ak sa na to pozeráme v náväznosti na *WOW!*, ktoré má v niečom podobnú tému, tak je zaujímavé aj to ako sa po čase zmenilo uchopenia tela tanečnice v kostýme. Kým vo *WOW!* bol biely, čistý, rokokový, podčiarkoval krásu a robil z tela exponát, tak tu kostým odkazuje k martýriu, aj on aj práca s fyzikalitou skôr podčiarkujú trápenie.

Glitch je omnoho intímnejšie vysporiadanie sa s podobnou témou, tanečnica s kapucňou bola chvíľami beckettovská. A napadla mi istá paralela aj k prvým inscenáciám Hubrisu, možno to spôsobil aj ich návrat do nedivadelných priestorov a práca s aburditou.

Maja

Pre mňa kostým odkazoval aj k akémusi stredovekému martýriu, zrejme to bolo jeho hnedou farbou a podobnosťou s mníšskym hábitom ale aj kožená čiapka podčiarkovala pre mňa akúsi bezpohlavnosť, androgýnosť tohto mnícha, ktorý sa modlí svoju poslednú modlitbu, skôr než by ma to odkazovalo k predstave plodnej matky Zeme, ktorú spomínate. Ale nejednoznačnosť kostýmu, či odlišné obrazy, ktoré prostredníctvom neho čítame, sú pravdepodobne zámerné, Debris Company radi vrstvia na seba nejednoznačne interpretovateľné prvky, podčiarkujú otvorenosť možného spôsobu čítania diela.

Čo sa týka tanečného prejavu Stanky, najviac ma zaujali tie okamihy, v ktorých pod kostýmom mizla a vďaka tomu potlačila expresivitu vo výraze a gestách, v ktorých je inak už povestná. Naozaj ma nadchol obraz morfovania jej ľudskej formy do nejakej inej podoby – napríklad ten okamih keď len vibrovala priestorom celkom zahalená v hábite až to vyzeralo že pláva ako chobotnica morom. Na niečo podobné si spomínam aj vo Wow, kedy jej kĺby smerovali neuveriteľnými smermi, roztápala sa na bielom baletizole, čiže pohyb nebol v geste a výraze tváre ale v celom tele, a tu si dokonca trúfla ešte radikálnejšie riešenie - úplne zahalila telo a skúmala fyzickú premenu iným spôsobom než prepracovaným a precíznym gestickým pohybom, ktorý som si pre seba nazvala „debrisácky nemý výkrik“ a ktorý charakterizuje väčšinu ich posledných choreografií.

Rovnako ma nesmierne zaujala inštalácia planéty nad Stankou, ktorú vytvoril Alex Zelina, jeho personalizovaný svet, na ktorý nás upozornili svetlom až na konci, a kedy sme z toho abstraktného a výrazového uchopenia témy mohli v pokoji len pozorovať zemeguľu zaplnenú miniatúrami ľudských situácií, zväčša zobrazujúcich rozmar, rozklad, banalitu.

Možno by viac dielu prospelo menej divadelné umiestnenie diváka, možnosť pohybovať sa okolo inštalácie voľnejšie a dlhšie, aby som tú úvodnú tanečnú pasáž brala rovnocenne s inštaláciou a naozaj si vychutnala možnosť vhlíbiť sa aj do výjavov, ktoré Alex Zelina umiestnil nad tanečné sólo na bielom baletizole.