



Analýzy diel tanečnej sezóny 2019/2020

Platforma pre súčasný tanec

Editorka a projektová manažérka projektu Tanečná sezóna: Katarína Cvečková

Projekt bol podporený z verejných zdrojov **Fondom na podporu umenia**

Katarína Cvečková

Venuje sa divadelnej kritike a reflexii súčasného tanca a foriem na hranici viacerých umení, pravidelne prispieva do rôznych médií (kød, Taneční zóna, Tanec, Monitoring slovenských divadiel, Týždeň, Rádio Devín a i.). Pôsobila ako odborná redaktorka časopisu kød – konkrétne o divadle, ktorý vydáva Divadelný ústav Bratislava. Je spoluzakladateľkou a šéfredaktorkou internetového magazínu o divadle a kultúre mloki.sk.

Eva Gajdošová

Absolvovala tanečnú vedu na KTT VŠMU. Tanečne pôsobila v balete DJZ, VUS-e, spolupracovala s Annou Sedlačkovou a americkou choreografkou Martou Renzi. Bola šéfredaktorkou časopisov Tanec a Salto. O tanci písala ja pre iné médiá ako Kultúrny život, Taneční zóna, Divadlo v medzičase, SME atď, realizovala edičné a výstavné projekty (Divadelný ústav, SND). Od roku 2012 je dramaturgičkou Baletu SND.

Marek Godovič

Absolvent odboru divadelná veda a polonistika na VŠMU ako aj odboru scenáristika a dramaturgia na FAMU. V roku 2017 absolvoval aj doktorandské štúdium na Katedre divadelných štúdií DF VŠMU. Od roku 2011 pracuje v Divadelnom ústave. Recenzie a kritiky publikuje pravidelne v médiách ako kød, SME, Tanec, Salto, Pravda, mloki.sk. Ako kritik sa zaoberá súčasnou drámou, fyzickým divadlom a súčasným tancom. Je člen redakčnej rady časopisu Tanec.

Katarína Marková

Ukončila štúdium scénického výskumu na Ruhr-Universität v Nemecku. Pracuje v oblasti performatívneho umenia a tanečnej a divadelnej pedagogiky. Jej tvorba nadobúda hybridné formy, oscilujúc medzi site-specific art, performance a inštaláciou. Filozofické a teoretické zázemie, ktoré je ťažiskom pre jej umeleckú prax, nachádza na poli feminizmu a nového materializmu. Sporadicky prispieva do internetového časopisu mloki.sk. Je fanúšičkou difrakcie.

Michaela Pašteková

Absolventka Estetika na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Pôsobí na Katedre teórie a dejín umenia na VŠVU, vedie semináre a prednášky zamerané na teóriu fotografie, estetiku a teóriu konzumnej kultúry. Je členkou redakčnej rady mesačníka Kapitál a predsedníčkou Slovenskej asociácie pre estetiku. Popri písaní a publikovaní v rôznych médiách sa príležitostne venuje aj kurátorskej činnosti. Od roku 2018 pôsobí v dramaturgicko-produkčnom tíme festivalu Kiosk v Žiline.

ANALYZOVANÉ DIELA TANEČNEJ SEZÓNY 2019/2020

*Do analýz boli zahrnuté aj premiéry, ktoré sa pre pandemiu nemohli uskutočniť v pôvodnom termíne a posunuli sa na začiatok sezóny 2020/2021

↑&X / A P E N D I X

Denníky dotyku

Endless Shift

Manifest možností

Medzi túžbou a smrťou

Muž bez minulosti

No On

Pokrm

poNOIR

Priestor pre dvojité samohlásky

Priviazaní na kôl okamihu

Sapiens Territory

Songlines: Expedícia 97/18

Timeout Burnout



APENDIX

Réžia: Martin Hodoň
Dramaturgia: Dáša Čiripová
Scéna/kostým/svetelný dizajn: Michal Hôr Horáček
Hudba: Ink Midget
Interpreti: Nikoleta Rafaelisová, Daniel Raček
Produkcia: GAFFA oz, Štúdio 12

Apendix je podľa slov tvorcov anticipáciou konca. Tvorcovia sa inšpirovali textami Jorgeho Luisa Borgesa v snahe „skúmať presah vedomia a nevedomia do formovania skutočnosti“. „Zomriem, a ani si to nebudem pamätať,“ znie východisková idea diela.

Diváci vchádzajú do hľadiska Štúdia 12, obzerajú sa okolo seba v snahe navzájom sa identifikovať. Na javisku nehybne stoja muž a žena, upierajúc svoje meravé apatické pohľady do neznáma, v oboch rukách igelitky, v postoji rezignácia. Čierny igelit sa odráža od stien ponuro nasvieteného priestoru. Niekde v pozadí znie hudba, notoricky známy disko hit. Žena preruší meravosť najskôr sotva badateľným pohybom, záchvevmi tela, osmeľuje sa čoraz viac. Jej tvár pomaly oživa úsmevom, pohyby sa z rúk prenášajú do celého tela, jej energia strhne muža, ktorý sa ťarbavo a mimo rytmu pridáva. Po chvíli odložia tašky, aby sa naplno oddali tancu.

Apendix je tanečnou výpoveďou o túžbe vzoprieť sa koncu, zabudnutiu, starobe, beznádeji, úpadku tela a ducha. Tiež je snahou spomenúť si na minulosť, na prchavé, radostné okamihy života, prežiť ich znova – prostredníctvom celovečerného duetu dvoch výnimočných tanečníkov Nikolety Rafaelisovej a Daniela Račeka. Tí sú zároveň choreografmi (v bulletine sú uvedení iba ako interpreti, zmienka o choreografii absentuje), spolutvorcami základnej hmoty, z ktorej je táto inscenácia – pohybu, tanca, tanečných obrazov. Obaja sa v rámci tvorby nemohli vyhnúť

vlastným spomienkam na minulosť, tanečnú minulosť, ktorá v ich prípade znamená úctyhodný interpretačný balík. Tancom sa živia od začiatku deväťdesiatych rokov minulého storočia, a hoci ako tanečníci vyrastali na úplne iných základoch, ich cesty sa prešli už v niekoľkých projektoch. Ich spoločnou črtou je schopnosť zúročiť rôzne techniky a štýly a spojiť ich do kompaktného, technicky precízneho tvaru s pečaťou ľudsky i tanečne zrelej osobnosti. Inscenáciu tvorí niekoľko obrazov na pozadí hudby Inka Midgeta. Zaujímavé kontrasty v hudbe sa odrážajú v dynamike, tempe, energii jednotlivých častí. Po strnulom začiatku prichádza najdynamickejší obraz – „battle“, kde sa aktéri striedavo a čoraz s väčšou vášňou a nasadením vrhajú do tanečných variácií, predvádzajú tanečné výstupy, v ktorých citujú pasáže z rôznych vlastných inscenácií, projektov, z diel choreografov, s ktorými spolupracovali alebo sa nimi inšpirovali. V nich sa striedajú motívy čerpajúce z charakterových tancov, folklóru, hip-hopu, súčasného tanca, bojového umenia, baletu (*Šeherezáda*), kontaktnej improvizácie. Fragmenty tanca ako útržky života, každodenný život popretkávaný okamihmi radosti, výnimočné chvíle, sklamanie, extázy, vrcholy a pády, to všetko sa vyplavuje z nánosov tanečných sekvencií. Režisér ponecháva dvojicu spolu celý čas na javisku rozprávať vlastné príbehy, nevyužíva texty, projekciu, zložité svietenie či dekorácie, spolieha sa iba na reč a pamäť tiel tanečníkov. Duetá striedajú sóla, tanečníci sú v ustavičnom kontakte, akoby spojení neviditeľným putom. Ich výstupy naberajú na dynamike, idú až na hranicu fyzických možností a svojich síl, až na hranu sebadeštrukcie. Nemajú strach byť v istých okamihoch trápny, smiešny, slabý, starý. Zároveň priznávajú únavu, bolesť, počujeme ich hlasný zrýchlený dych. Cesta do zákutí ich duší bola zásadná pri hľadaní odpovedi na otázky, ktoré si tvorcovia kládli. Ako sa vzoprieť koncu? Ako nestratiť svoju dôstojnosť? Ako nestratiť samého seba?

Choreografia je mozaikou fragmentov, ktoré spája najmä nasadenie tanečníkov a koncentrovaná interpretácia. Obrazy sa striedajú v kontrastoch, od razantného stupňovania tempa až k extrémnemu spomaleniu, od brutality k nežnosti. Vynára sa téma vzťahu, vzájomnej podpory, rešpektu, oddanosti, odovzdania sa. Dueto muža, ktorý tancuje s nehybnou ženou, je akoby odkazom na Preljocajovo záverečné dueto s mŕtvou Júliou z inscenácie *Romeo a Júlia*. Partnerská práca využívajúca skúsenosti z kontaktnej improvizácie a iných techník a schopnosť precítiť daný moment cez prizmu vlastných skúseností umocňujú silu výpovede. Ďalší obraz, kde

tancujú akoby pred zrkadlom, je odrazom mužovej frustrácie z neistoty vo forme extatického výstupu. Pred záverom stráca muž silu, zostáva ležať nehybne na zemi, žena ho pomaly a trpezlivo oblieka. Ich pohyby sú zrazu jemné, mäkké, vnímame akési posledné nádychy a výdychy, akoby už neboli bytosťami z mäsa a kostí, iba tieňmi, dušami. Napokon skončia v úvodnom meravom postoji, prikovaní taškami k jednému bodu a s rezignovaným pohľadom. Ešte predtým sa čierny hranatý objekt, ktorý je po celý čas na scéne, otvorí a vidíme vysvietené vnútro prázdnej chladničky, mrazivý doklad ich reality a konca, ktorý je blízko. Kostýmy, scéna a svietenie Michala Hôr Horáčka sú neokázalé a striedme, vykresľujúce situácie bez príkras, vecne až surovo, efektívne využívajúce špecifický priestor scény Štúdia 12. Dva nosné objemné stĺpy v čiernom nám tentoraz nedelia priestor javiska ako zvyčajne, skôr splývajú s tmavým pozadím a zároveň akoby limitovali priestor tanečníkov, z ktorého sa nedá uniknúť.

Pri hľadaní stôp Jorgeho Luisa Borgesa som vnímala jemné tkanivá jeho virtuózneho písania, s témou času, sna, identity a chaotickosti reality, ktoré boli medzi riadkami pohybu a pomocou ktorých utkali tvorcovia vizuálne tanečne silnú výpoveď o starnutí. V osobnejšej rovine vnímam inscenáciu aj ako vyjadrenie túžby vzoprieť sa koncu tanečnej kariéry, ktorá je pre mnohých nespravodlivo krátka. Niektorí sa vzopru a tancujú ďalej. Sugestívna interpretácia *Apendixu* je dôkazom, že jeho dvaja protagonisti ešte zďaleka nekončia.

EVA GAJDOŠOVÁ

Po vstupe do priestoru Štúdia 12 vnímam túžbu tvorivého tímu po ozajstnom blackboxe. Snahu vytvoriť mystické alebo naopak bezkontextové, teda univerzálne miesto. Špecifické stĺpy Štúdia 12 sú zabalené do čiernych lesklých fólií spolu s objektom chladničky (tá je neviditeľná, počas inscenácie splýva s pozadím). Prázdna scéna „ponorená do tmy“, osciluje medzi niečím neprítomným, no zároveň na seba upozorňujúcim (odleskami fólie a nedôsledným „obalením“). Ako píše tvorivý tím, na pozadí Borgesových textoch skúmajú presahy vedomia a nevedomia do formovania skutočnosti. Scénografiu tak čítam ako vizuálnu snahu pohrávania sa s mojím vnímaním priestoru, v ktorom v určitých momentoch existenciu vecí vnímam,

inokedy nevnímam, raz zabalené stĺpy a chladnička vystupujú do popredia, a inokedy miznú.

Minimalistickú scénografiu dotvárajú rôzne umiestnené zdroje svetla, ktorých farebná teplota nie je jednotná. Podlhovasté lampy sú upevnené vertikálne, horizontálne, alebo sú umiestnené na zemi. Tie s chladnou svietivosťou majú skôr estetizujúci vplyv na priestor aj telá v pohybe. Platí to napr. v závere, v ktorom tvorcovia použili kombináciu svetiel, ktoré osvetľovali scénu „zozadu“ smerom do hľadiska (kontrastné svietenie), takže ostali zviditeľnené iba kontúry tancujúcich. Telá tanečníka a tanečnice sa tak na chvíľu stali výsostne estetickými objektami. Použitie svetiel s teplou farbou, teda svietenie pôsobiace „obyčajne“, naopak pôsobilo až civilne (v rámci Štúdia 12). Priestor sa zjednotil, hranica medzi javiskom a hľadiskom prestávala existovať, viditeľné boli všetky „nedokonalosti“ priestoru aj pot tancujúcich a ja ako diváčka som sa stala súčasťou scény.

Napriek všetkým týmto obrazom, ktoré mi vizuálna práca ponúkla a tomu, čo všetko vo mne evokovala, som sa nedokázala zbaviť dojmu, že ide o nízkonákladovú scénografiu, ktorá vzbudzuje „undergroundový“ dojem najmä preto, že jej tvorivý tím nemal na výber. Som si vedomá, že ide aj o určité prihlásenie sa a hru s princípom nedokonalosti, ale napriek tomu ma takýto obraz lacnej scény ako diváčku frustruje. Stále sa tým zhmotňuje ekonomická situácia a podmienky kultúry na Slovensku. (O to viac ma potom v rámci tohto diela prekvapuje pôsobenie a zapojenie skúsenej a etablovanej tanečnice Nikolety Rafaelisovej a tiež tanečníka Daniela Račka.)

Minimalizmus, ktorým duet začína, umožňuje naozaj sa ocitnúť na mieste, usadiť sa „zoskenovať“ priestor a začať prijímať umenie. Raček a Rafaelisová stoja na kraji scény s nabalenými taškami, akoby išli z nákupu alebo boli permanentne na cestách, v pohodlnom dennom oblečení, v šuštiakovej bunde. Počiatočná pomalosť a pohyby na popové piesne ako *Dancing Queen* či *Sklička dotykov* pôsobia humorne, nie však výsmešne ani parodicky. Do ich rytmu tancoval už hádam každý, kto sa ocitol na „dobrej“ krčmovej párty. Opatrné a pomalé pohyby, počiatočná neistota muža a energia odvážnej ženy sa transformujú do formy určitého tanečného „battle“ medzi nimi. Rivalita v tanci sa ďalej mení, rastie do obrazu spoločnej párty, vzájomnej ignorancie, následnej pohybovej synchronizácie a zosúladenej choreografie. Pohyb

Rafaelisovej a Račeka vzbudzuje dojem neskutočnej ľahkosti a to aj v preexponovaných momentoch, ku ktorým došlo napríklad v obraze „spoločnej párty“.

Ich tanečný duet mieša prvky de-konstruovaného baletu, súčasného tanca, pilates, strečingu po športovom výkone a dôjde aj na vyklepávanie svalov. Na ich telách vidno dlhoročnú skúsenosť s fyzickou aktivitou, v ich kooperácii zohratosť. V obraze slabosti, ochabnutia svalov či straty kontroly nad telom sa žena oprie o muža a ten je jej oporou. Tu však inscenácia nekončí a koniec sa ešte ani neblíži, tanečník s tanečnicou prechádzajú do obrazu vzájomného iskrenia a sexuálnej túžby. Doteraz takmer perfektne ovládané telá sa menia na telá ovládané nielen svalovou slabosťou, ale aj túžbou. Obraz ochabnutia a straty kontroly nad končatinami a telom sa opakuje. Nohy nie sú oporou vzpriameného postoja, skôr prekážkou, ruka je len visiaca hmota z mäsa, svalov a kostí, ktorá je neovládateľná. Muž a žena sa nesú navzájom, hýbu sebou, pomáhajú si, odovzdávajú si váhu, ťahajú sa – starajú sa jeden o druhého.

Dramaturgická výstavba tanečného duetu je pomerne normatívna a vzťah ženy a muža na javisku je vykresľovaný veľmi stereotypne. Záverečné obrazy a ich zámerne pomalé tempo pôsobili na mňa úplne opačne ako pomalé obrazy zo začiatku. „Predvádzanie“ starého tela mi pohybovo neprišlo zaujímavé, pomalé „šuchtanie sa“ po javisku trvalo večnosť a opakovanie sa týchto ilustratívnych obrazov vo mne aktivovalo pocit, že dielo dávno mohlo skončiť. Mala som pocit, že mi tvorivý tím chce na záver všetko ešte raz vysvetliť a viacnásobne ukázať. Ako stojí v programe: „Tanečný duet *Apendix* je anticipáciou konca.“ Koniec mohol prísť aj skôr.

Keď sú tanečník a tanečnica označení za „interpretov“, pýtam sa: čo interpretujú a kto to vytvoril? Kto je tým choreografom či choreografkou? A čo znamená, ak je použitý pojem interpreti? Ide o preklad (možno) 1:1, čo to znamená v prípade tela? Pre potreby inscenácie *Apendix* by som skôr volila označenie kreácia a performancia alebo možno dokonca tvorivá spolupráca. Je to však veľmi špekulatívne, nakoľko neviem, ako prebiehal samotný proces tvorby *Apendixu*. Uvažujem preto aj nad autorstvom celého diela. Uvedenými autormi sú Martin Hodoň & Gaffa. Martin Hodoň

ako člen a spoluzakladateľ súboru Gaffa sa v tomto diele zo spoločného autorstva v určitom slova zmysle vyčleňuje. Čo znamená takéto vyčlenenie z kolektívu, ktorého je súčasťou, keď je zároveň tento kolektív rovnako označený ako spoluautor diela? Je tento akt zámerom vyčlenenia sa z kolektívu alebo naopak ide o vytvorenie si určitého individuálneho zázemia v rámci neho?

KATARÍNA MARKOVÁ

Podobne ako pri *Mužovi bez vlastností* som čakal, že sa aspoň okrajovo bude dielo držať reálií z Borgesovho diela. Ale skôr som tu iba intuitívne cítil jeho motív času, časovej slučky či zakliesneného, poznačeného tela. V choreografii bolo prítomné to, ako človek nasiakne rôznymi pohybovými skúsenosťami, ktoré potom v tele prežívajú. Jednou z tém mimo Borgesa, ktoré možno v diele čítať, je aj status tanečníka, ktorý celý život tvorí, pracuje, doslova žije tancom a nakoniec skončí len s dvoma igelitkami. Martin Hodoň ma viac režijsky presvedčil v inscenácii *Pomaly plynúce dni*, ktorá nie je tak primárne postavená na pohybe, ale pracuje aj s textom. V *Apendixe* som mal pocit, že Nikoleta Rafaelisová a Dano Raček by choreograficky a tanečne fungovali aj bez réžie – Hodoň tu pôsobil skôr ako niekto zvonka, neprenikol celkom do ich vzťahu a nedokázal ho zarámčovať nejakým jasnejším oblúkom spejúcim od začiatku do konca. Mal som dojem, že sám sa ako režisér v tanečných dielach ešte hľadá.

MAREK GODOVIČ

Tiež som sa zamýšľala nad tým, prečo je v anotácii uvedený Borges, či to nie je len nejaká intelektuálna hra... Zároveň som si kládla otázky, či je to rekonštrukcia života a kariéry týchto dvoch tanečníkov alebo je to fikcia či metafora vývoja tanca alebo vôbec časových epoch. Popri tom sa tam črtala téma vzťahu muža a ženy, možno nejaká osobná rovina, no zároveň aj témy toho, čo si pamätá telo, ako reaguje na iné telo. Robilo mi teda problémy obsahovo sa zorientovať v tom, o čom to hovorí, kam to speje.

MICHAELA PAŠTEKOVÁ



DENNÍKY DOTYKU/DIARES OF TOUCH

Performeri: Lukáš Bobalik, Viktor Černický, Barbora Janáková, Tomáš Janyпка, Jazmina Piktová, Eva Priečková, Silvia Svíteková, Andrej Štepita

Choreografia: Sonja Pregrad

Svetelný dizajn: Martin Polák

Hudba: Nika Pečarina

Scénografia: Dana Tomečková

Produkcia: mimoOs – Barbora Janáková, ZDRUHESTRANY – Tomáš Janyпка

DIARES OF TOUCH je koprodukčný projekt viacerých výrazných osobností najmladšej generácie slovenských tanečníkov združených v mimoOs a slovenských performerov vyštudovaných v Českej republike zo skupiny ZDRUHESTRANY pod vedením chorvátskej choreografky a režisérky Sonje Pregrad. Koncept je založený na skúmaní dotyku. (Na podobnú tému sa už mimoOs zamerali aj v skoršom projekte *.DOTYK*). Performeri si mali v priebehu deviatich mesiacov viesť denníky dotykov, ktoré ich v ten deň zaujali, pracovali s nimi, alebo si ich zapamätali. Otázky, ktoré vyplývajú z konceptu: dá sa dotyku naučiť, ak áno, dá sa z neho vytvoriť disciplinovaná choreografia, bude to vôbec choreografia? Čo dokáže dotyk? Je v ňom impulz, ktorý rozprúdi fyzický proces? Dokážeme ho ovládať, dokážeme sa ho naučiť (alebo ho naučiť)? Špecifický význam mal dotyk rovnako aj vtedy, keď performance bola premiérovaná. Teda v období pandémie, keď sú formy dotyku a blízkosti, ktorú prináša, obmedzené.

Koncepcia je prepojená aj s prostredím telocvične, kde niekoľkí performeri v kostýmoch podobných cvičebným úborom skúmajú možnosti pohybu. Nie toho extrémneho, fyzicky náročného, ale toho malého, nebadateľného, ktorý v nejakom momente prejde do záblesku niečoho prejaveného, čo oživuje. Pohyb na javisku prechádza z tiel jednotlivých protagonistov, ktorí na seba upozorňujú drobnými akciami, či už údermi lavičky o zem alebo nárazom tyčí o seba, búchaním hlavy o konštrukciu basketbalového koša. Postupne sa dostávajú k interakcii medzi sebou. Vznikajú tak krátke duety, ktoré sa dejú na rôznych miestach telocvične a v rôznych vzdialenostiach od divákov, rovnomerne usadených po okrajoch priestoru. Rozmiestnenie vo väčších vzdialenostiach v rámci telocvične paradoxne vytvára

väčší odstup od konania performerov. Na záver sa performereri spoja do spoločného útvaru tiel, a práve v týchto momentoch prichádza k najväčšej synergii pohybov a vzájomného napojenia sa jednotlivých protagonistov. Tu si performereri museli vystačiť s hudbou a hlavne so sebou samými. Viac ako o choreografiu ide v diele o fyzické či hlasové cvičenia, ktoré reflektujú daný moment, ale nezačleňujú ho do ničoho ďalšieho. Dotyk, pohyb, zvuk zostáva osamotený, aj keď sa fyzicky spojí s partnerom, tak v tomto spojení zaniká a zostane zabudnutý.

Do priestoru telocvične sú včlenené i abstraktnejšie prvky: kameň, nádoba s bielym práškom, kus látky, s ktorými performereri pracujú, ale tiež dosť minimalisticky (rozbíjanie kameňa či „spadnutie“ tvárou do misy s práškom). Dianie v priestore vyzerá skôr ako prvotný impulz, ktorý vedie k samotnému pohybu a odtiaľ ešte ďalekou cestou ku choreografii. Vyzerá to, že „nekonanie“, „nedramaturgia“, napätie, obava, strach boli zámerom či najčastejším záznamom v denníkoch dotyku. Performereri vytvárajú v duetoch či skupinovej choreografii rôzne tvary, ktoré sa v momente rozplynú a nezopakujú, končia znova v sólových hľadaniach. Práve v tomto zdanlivom pokoji vychádzajú na povrch impulzy, ktoré sú tlmené v početnosti akcií v priestore.

Práve z hľadiska odlišnosti pohybových slovníkov rôznych performerov by skúsenejší diváci čakali výraznejšie performatívne vstupy do diania na scéne, možno až intervencie. Avšak nedeje sa tak, všetci účinkujúci sa v mene „nedramaturgie“ diela správajú uniformne. Nie je možné prečítať z ich konania nejaký hlbší zmysel. Ide skôr o režijne zviazané nekonanie. Cítiť, že samotní performereri by niekedy aj chceli hranice konceptu rozšíriť, ale zväzuje im ruky nemožnosť v danom momente konať za seba. Stali sa súčasťou dotyku, ktorý ale neprešiel do zreteľného pohybu, ktorý by niekam viedol. Ak zámerom malo byť hľadanie disciplíny dotyku, tak to bolo pre performerov natoľko zväzujúce, že zabudli na to, čo v nich bolo a mohlo byť.

Výtvarníčka Dana Tomečková do performancie vložila niekoľko objektov, s ktorými performereri pracujú. Buď ide o látku, múku, alebo o zariadenie prirodzene patriace do telocvične, ako drevená lavička, rebriny, basketbalový kôš. Performereri skúšajú tvrdosť či mäkkosť, amorfnosť či pevnosť predmetov. Skôr v súčinnosti s nimi vnášajú do pohybu význam, ako s pohybom pracujú alebo spolupracujú. Celá

performancia sa navyše deje bez nejakého špecifického ohraničenia priestoru svetlom. Akcie a ich detailnejšie vzhliadnutie je podmienené miestom, kde sedí divák, tak je pozornosť často roztrieštená.

V *Diaries of Touch* sa stáva divák svedkom vzniku dotyku a jeho nadväzujúcich interakcií. Všetko však zostáva len na úrovni pokusov, podobne ako zápisky z denníkov, ktoré si performerí viedli v čase prípravy diela.

MAREK GODOVIČ

V performancii bolo veľmi veľa naznačených akcií, ale málo z nich rozvinutých. Zároveň má pre mňa dotyk ako slovo v sebe istú mäkkosť, nehu a toto dielo mi prišlo skôr o údernosti, razancii. Aj keď došlo k nejakým kontaktom, napríklad s objektmi v telocvični, skôr to bol agresívny dotyk (intenzívne šúchanie, trieskanie). Až na pár duet som však spomínanú mäkkosť a nežnosť necítila. Najzaujímavejšie boli momenty, keď si boli performerí celkom blízko, takmer na dotyk, cítili navzájom svoje energie a dokázali sa navzájom spojiť.

EVA GAJDOŠOVÁ

Mne v tomto diele vyhovovala sloboda v tom, na čo zameriam pozornosť, s čím zotrviem dlhšie. Ako keby som bola v galérii, kde sú akési živé sochy. Sledovala som rôzne podoby dotyku a dotýkania sa – fyzického telo na telo, v kontakte s odlišnými predmetmi, materiálmi, či hlasové dotýkania sa rôznych tónin, až po dotýkanie sa v metaforickom zmysle, ako sa dvaja priatelia či partneri emocionálne dotýkajú. Performerí boli po celý čas v kontakte, aj keď najskôr len v očnom, neskôr na seba reagujú aj priamo, v čom som vnímala jasnú gradáciu – od sóla, cez duetá až po kolektívnu skrumáž. Zároveň som si tam nachádzala rôzne vizuálne prepojenia a podobnosti. Napríklad asambláž z tiel mi pripomenula objekt z cukru či oranžový kalcit, ktoré boli tiež prítomné na scéne. Celé som to vnímala ako sledovanie tvorivého procesu, bez jasnej narácie. Bolo to len o tom, čo sa stane, ako na seba vzájomne reagujeme, čo dotyk vo mne ďalej vyvolá. Aj keď je pravda, že ku koncu, po pochopení princípov, som začala trochu strácať divácku koncentráciu.

MICHAELA PAŠTEKOVÁ

Oceňujem scénografické pohrávanie sa s charakterom telocvične, s líniami vykreslenými na zemi a zároveň s možnosťou výberu miesta na sedenie pozdĺž bielych líní. Baval ma najmä akýsi „galerijný“ úvod, keď som sledovala iba drobné interakcie performerov s objektami, ktoré som vnímala ako pokračovanie ich výskumu – sledovali tvrdosť, mäkkosť, sypkosť materiálov. Na to by som sa dokázala pozeráť aj tri hodiny. Viem si predstaviť, že môj zážitok z performancie by bol intenzívnejší, keby som sa mohla po priestore voľne pohybovať. Pri akciách, keď sa performer a performerka stretli a došlo k vzájomnému kontaktu, som mala dojem, že to nefungovalo a cítila som medzi nimi akúsi neistotu. Zároveň musím spomenúť Silviu Svitekovú za jej veľmi vecný pragmatický výraz tváre, bola pre mňa najprítomnejším človekom v danom čase na danom mieste.

KATARÍNA MARKOVÁ



ENDLESS SHIFT

Koncept a choreografia: Marta Poláková

Hudba: Martin Polák, Tibor Feledi

Kostýmy: Simona Vachálková

Masky: Marek Štuller

Svetelný dizajn: Robert Polák

Tanec a choreografia: Silvia Sviteková, Lukáš Bobalik

Performancia choreografky Marty Polákovéj *Endless Shift* je inšpirovaná Labanovou pohybovou štruktúrou, ktorá tvorí základ pohybového slovníka oboch účinkujúcich tanečníkov. Túto štruktúru zvyrazňujú masky, ktoré majú obaja tanečníci na tvárach. Ide o duet, v ktorom sú tanečníci medzi sebou bytostne spätí, vytvárajú jednotné alebo zjednocujúce telo, kreujú z neho objekt, ktorý za ambientnej hudby a výrazných svetelných zmien posúvajú niekam ďalej. Kde existujú hranice jednoty, kam až dokáže viesť závislosť jedného na druhom, kde vznikajú rozdiely, alebo vznikajú vôbec?

Synergia tanečníkov Silvie Svitekovej a Lukáša Bobalika pri pohybe v choreografii Marty Polákovéj bola zjavná. Vedľa seba stáť, reagovať na seba takmer bez dotykov, prenasledovať svojou prítomnosťou jeden druhého. Počas necelých dvadsiatich minút vytvorili medzi sebou plynulú pohybovú spleť, v ktorej jeden pohybový moment nadväzuje na druhý. Vzájomne si preberali pohyby. Na tvárach mali masky evokujúce abstraktnosť a odťažitosť, ale pritom sústredene prenikali do vzájomného vzťahu: vznikal tak súboj protikladov, dvoch odlišných bytostí, ale predsa podobných svojím odstupom. Bytosti, ktoré sa prenasledujú, sa pred spojením rozdelia a znova sa sledujú, aby sa mohli dokola navzájom opúšťať a vracieť späť. Maska inšpiruje, odhaľuje, ale aj skrýva, kým vlastne sme. Túto základnú tézu dvojica dokázala rozvinúť do časovo subtilnej, ale na pohybové zvraty bohatej tanečnej kreácie. Cítiť, že choreografka a pedagogička vie, s kým a prečo pracuje. Naplňa formu, v ktorej dôveruje tanečníkom a svojim schopnostiam.

Už v úvode choreografie sa v šere obaja tanečníci, v tmavom oblečení takmer nerozoznateľní, pohybujú na osi príťažlivo-odstredivej sily. Navzájom sa nesú na chrbtoch, zdvíhajú, aby sa mohli od seba odvrhnúť. Tanečníci sa vzájomne posúvajú z jednej strany na druhú, striedajú sa vo výbojných a obranných postojoch. Fyziognomické rozdiely tu medzi tanečníkom a tanečnicou zanikajú – v kostýme, maskách i spleti pohybov a do popredia sa dostáva telesnosť oboch tiel. Divák môže mať pocit, že mužsko-ženské archetypy miznú a pretvárajú sa. Viac priestoru dostáva pohybová závislosť jedného tanečníka od druhého – ako v úvode. To, čo predchádza začiatku, je koniec a tento jav je prítomný po celý čas. Hudba odkazovala na túto podobnosť a zároveň výbojnosť, znela monotónne, ale v tej rovnakosti vytvárala istú drámu. Po formálnej stránke v pohybovej štruktúre cítiť prvky Labanovho odkazu (premiéra performancie sa uskutočnila pri príležitosti 140. výročia jeho narodenia), ale rovnako obaja performereri dokážu vychádzať zo svojich predošlých skúseností a fyzických daností.

Silvia Sviteková a Lukáš Bobalik v *Endless Shift* predviedli sústredený duet s pevnou dramaturgickou štruktúrou, ktorá je na slovenské pomery v tomto smere ojedinelá. Protagonisti vytvárajú čistú, pevnú pohybovú štruktúru s presvedčivými výkonmi, napriek svojej vizuálnej zameniteľnosti, pre ktorú zanikajú mužsko-ženské rozdiely. I tak je cítiť medzi nimi okrem súhry aj určité napätie, s ktorým sa však v diele viacej nepracuje.

MAREK GODOVIČ

Vynikajúca ukážka abstraktného tanca, ktorý je nosný sám o sebe. Pri tomto duete je zjavné, že sa tu nedala oddeliť interpretácia od tvorby choreografie. Ako by títo dvaja vynikajúci tanečníci chceli v duete zúročiť všetko, čo majú doteraz za sebou – a ukázať to bez zbytočného príbehu či náročnej choreografie, zamerať sa na pohyb a rozprávať iba jazykom tela, oprostým od všetkého ostatného. Keď som premýšľala nad tým, kde tu bola viditeľná inšpirácia Labanom, tak odpoveď znie nikde a všade. Pre Labana bolo telo prostriedkom, ktorý vypovedá bez slov. *Endless Shift* je vynikajúca ukážka abstraktného tanca, ktorý je nosný sám osebe. Dve telá, ktoré tancujú tu a teraz rozprávajú svoj vlastný „príbeh“.

EVA GAJDOŠOVÁ

Moment snahy scénického univerzalizovania tela – maskou aj kostýmom je možno pokus o abstrakciu, ale práve tou fyzickou prítomnosťou tela sa pre mňa akákoľvek abstraktnosť vytráca. Avšak tento zaujímavý jav bol čiastočne porušený – tanečnica mala pod kostýmom ružové tričko a tanečník zelené. Vyvolalo to vo mne viaceré otázky, napríklad či im išlo o potrebu stereotypne genderovo telo tematizovať, aj keď sa zároveň snažili v kostýme o uniformitu? Alebo išlo v rámci farebných nuansí o záblesk individuality? Zbytočná mi prišla aj istá ilustratívnosť v pohybe na záver – konkrétnosť akcie, v ktorej sa tanečníci od niečoho oprostili, alebo niečo zahodili.

KATARÍNA MARKOVÁ

Zamýšľala som sa nad využitím masiek a nad tým, čo maska robí s telom. Tým, že Silvia Sviteková a Lukáš Bobalik sú obaja tanečníci využívajúci často aj prácu s mimikou a výrazom, vďaka maske sa eliminovala akákoľvek expresia, naozaj sa neutralizovali ich individuality.

MICHAELA PAŠTEKOVÁ



MANIFEST MOŽNOSTÍ

Réžia, koncept, texty, choreografia: Petra Fornayová

Dramaturgia: Peter Šulej

Video: Boris Vitázek

Hudba: Ambróz Šulej

Scéna: Petra Fornayová, Boris Vitázek

Kostýmy: Iveta Haasová

Technická réžia, výroba scény, svetelný dizajn: Slavomír Šmálik

Autori použitých fotografií: Juraj Fifík, Tomáš Manina

Rešerš textov: Pavlína Petrželková

Videozáznam a editing: Adam Hanuljak

Interpretácia: Anna Čonková, Soňa Kúdelová, Soňa Macejáková, Jana Machútová, Libuša Puškárová, Silvia Sviteková

Inscenácia *Manifest možností* vznikla pri príležitosti tridsiateho výročia Nežnej revolúcie. Udalosti pred, počas a po nej, Petra Fornayová nespracováva so snahou znova reprezentovať už veľakrát počuté a objektivizujúce „fakty“, ale vstupuje do osobných archívov tiel – žien rôznych generácií, ktorých sa tieto udalosti dotýkajú. Niektorých priamo, tak že boli súčasťou udalostí roku 1989 a žili Nežnou revolúciou – ako „expertky všedného dňa“ Soňa Macejáková, Jana Machútová a Libuša Puškárová. Niektorých nepriamo, o revolúcii počuli a jej dôsledky žijú – tie zastupujú tanečníčky z mladšej generácie Soňa Kúdelová a Silvia Sviteková a herečka Anna Čonková.

„Manifest“ začína metaforou rozprávky *Sol' nad zlato*, ktorú nám sprostredkuje jediná predstaviteľka s hereckým zázemím Anna Čonková. Preberá úlohu rozprávačky a dá sa povedať aj komentátorky. Textové fragmenty, ktoré vecne zdieľa s publikom, sú zmesou osobných výpovedí a spomienok na moment vypuknutia študentského protestu, vecných pomenovaní spoločensko-politickej zmeny na Slovensku, citácií spoločenských analýz...

Fragmentárnosť je príznačná nielen vo výstavbe textu, ale aj pre celé dianie na javisku. To sa vyznačuje viacerými paralelne prebiehajúcimi akciami. Niektoré z nich

sú navonok skôr statické. Tak ako bytie Jany Machútovej, ktorá sedí v strede javiska na priehľadnom svietiacom boxe. Machutová je pamätníčka, pozorovateľka, ktorá po celú dobu predstavenia mlčky hádže priehľadné guľôčky do dreveného „rámu“. Ten prechádza celým javiskom, môže byť metaforou hranice, prekážky, potoku spomienok, sĺz, alebo soľnej žily. Metafora a zastrešenie rozprávkou *Sol' nad zlato* sa spájajú v príbehu a túžbe ďalšej pamätníčky Libuše Puškárovej kúpiť si ešte niekedy v obchode pravú slovenskú soľ, zreparovať a vyčistiť solivar v Prešove, zabrániť ekologickej katastrofe a vybudovať novú infraštruktúru jej ťažby. Scénograficky a aj ako objekt metafory mi tento ohraničený guľôčkový pás skôr prekážal. Z pozície diváčky sediacej asi vo štvrtom rade bola viditeľnosť minimálna, rovnako ako aj celkový vizuálny či akustický efekt objektu. Až ku koncu táto „prekážka“, ktorú treba počas behu preskakovať, dostane iný ako metaforický význam, keď sa tanečníčky (Kúdelová a Sviteková) po guľôčkach začnú hýbať a balansovať na nich. Škoda, že sa tento materiál využil primárne na vytvorenie obrazu a metafory a minimálne bol použitý vo vzťahu s telom.

Ďalším elementom na javisku je projekcia na podlhovasté plátno. Pomerne netypický premietací formát evokuje obraz bielej zástavy, ktorá pri behu performeriek ľahko veje v priestore. Na tejto „mierovej zástave“ sú premietané informačné texty o minulých udalostiach, ich časové údaje, fotografie opustených, znefunkčnených postindustriálnych budov, grafická projekcia masy ľudí, geometrické meniace sa tvary – mapy, hranice, obrazy, revolučné heslá, pokriky. Projekcia je zväčša doplňujúcim elementom rozprávačky Anny Čonkovej a choreografie Kúdelovej a Svitekovej. Tá sa často v slučke opakuje a pohyby sú prevažne sekané, trhané, ostré. Nesnažia sa tanečne znázorňovať to, čo je hovorené, ale fyzicky reagujú a vnášajú na javisko element „pohľadu“ (pohybu) mladej generácie na Nežnú revolúciu, ktorý je akýsi pokrivený, mechanický, presýtený opakovaním ustálených právd. Zároveň o Nežnej revolúcií nerozprávajú, nakoľko s ňou nemajú priamu skúsenosť, ony vnímajú len jej pozostatok, ktorý ovplyvnil ich telá v rámci priestorovo-spoločensko-politického kontextu. Formuje ich a hýbe nimi. Neustále prítomná ultrabežkyňa Soňa Macejáková počas celej doby beží v kruhu po krajoch javiska a rámcuje tak celú scénu. Tak ako na začiatku, aj na konci predstavenia sa k nej pridajú všetky „interpretky“, ako ich pomenováva v programe tvorivý tím. Nekonečný beh tak pokračuje.

V inscenácii tak Petra Fornayová doslovne manifestuje nekonečné možnosti, môžem si vybrať, na čo sa chcem pozerat'. Tým však, že vizuálne aj esteticky sú tieto elementy a fragmenty veľmi odlišné (video, reč, obsah textu, telá, svietiace kvádre, guľôčkový rám...) dochádza skôr ku ich zrážke ako k efektu možnosti mnohých perspektív.

KATARÍNA MARKOVÁ

Pri Petre Fornayovej je angažovanosť a spektakulárnosť prítomná vo väčšine diel. Prítomné sú tu tri roviny – rozprávka *Sol' nad zlato*, historické fakty, ktoré sa premietajú na plátne a osobné skúsenosti starších žien – účinkujúcich. Performerka, ktorá počas predstavenia celý čas beží proti smeru hodinových ružičiek, predstavuje vlastne tému diela – sloboda ako beh na dlhé trate. Každá z troch performeriek na úvod prichádza so svojim charakteristickým pohybom. V socializme ako keby si človek navliekol jednu pohybovú uniformu, lebo nemá na výber. Zrazu je však tých možností viac a cesta k hľadaniu možností a prijatia slobody výberu je ako ten maratón. Ale aj samotná inscenácia tiež ide nejakým spôsobom akoby stále dokola a dokola. Čo však môže byť zámer – akoby sme ešte nedobehli k cieľu, ku skutočnej slobode.

MAREK GODOVIČ

Premýšľam nad tým, prečo by sme toto dielo mali označovať tanečné divadlo, či ho skôr nepomenovať ako dokumentárna dráma. Pohyb som tu vnímala ako zaujímavú súčasť, ale hlavným nositeľom myšlienky bol text, naživo hovorený a na projekcii. Oceňujem princíp angažovanosti v tvorbe Petry Fornayovej, ktorá sa odrazila aj v tomto diele. Nehľadá veľké témy a nezaobaľuje sa do literárnych veľdiel, ale zaujíma ju ten najobyčajnejší človek a život, ktorý aktuálne žijeme.

EVA GAJDOŠOVÁ

Inscenáciu som videla na premiére, 17. novembra 2019, vnímala som to v rámci inscenácií na tému výročia Nežnej revolúcie, ale tu som vôbec necítila spomienkový

optimizmus ani žiaden pátos, aj v recenzii som to nazvala Manifest porevolučných zlyhaní. Performerky tvorili generačný protipól trom neherečkám. Kým tieto staršie dámy majú autentické spomienky z tejto doby, performerky interpretovali udalosti iba v symbolike gesta alebo pohybu. Nevedia nasledovať vlastnú pamäťovú stopu, pretože ju nemajú, takže reagujú len na sprostredkované spomienky. Niekedy na mňa súbeh rôznych informácií a výrazových prostriedkov na scéne pôsobil kontraproduktívne. Nevedela som na čo sa viac sústrediť a práve rozptýlená koncentrácia mi oslabovala účinok diela ako celku.

MICHAELA PAŠTEKOVÁ



MEDZI TÚŽBOU A SMRŤOU

Koncept, performancia: Katarína Brestovanská
Dramaturgia: Jana Smokoňová
Hudba, performancia: Adam Dekan, Martin Iľanovský
Kostýmy: Petra Kovács
Scénografia: Lukáš Radošovský, Sebastián Komáček
Texty: Katarína Brestovanská, Adam Dekan
Pohybová asistancia a supervízia: Andrej Petrovič
Jazyková korektúra: Zuzana Hojstričová
Hlasová príprava: Ivana Estrella
Media set: Marianna Lutková
Svetelný dizajn a technické zabezpečenie: Slavomír Šmálik a kol.
Teaser: Jana Smokoňová, Lukáš Teren, Adam Dekan a kol.
Produkcja: Katja Thalerová

Katarína Brestovanská vo svojich dielach prepája rôzne žánre a umelecké prístupy, často kombinuje tanec, divadlo a hudbu. Jej diela sú vždy výrazne vizuálne, hudobná zložka nikdy nie je len doplnkovou – podobne je to aj v pohybovo-hudobnej performancii *Medzi túžbou a smrťou*, ktorá má miestami bližšie k fyzickému divadlu, inokedy k tanečnému predstaveniu. Brestovanská sa tu predstavuje ako multižánrová umelkyňa – tancuje, spieva, hrá na klavíri. Súčasťou diela sú aj dvaja mužskí účinkujúci – Adam Dekan, Martin Iľanovský, ktorí dotvárajú hudobnú zložku a súčasne majú aj performatívnu úlohu.

Námet má autobiografické východisko (Brestovanskej rozhovory s matkou o smrti), teoreticky ho rámčujú filozoficko-sociologické, resp. až psychiatrické koncepcie autorov Ericha Fromma, Irvina D. Yaloma a Abrahama Maslowa. Brestovanská sa inšpiruje najmä ich úvahami o bytí, smrti, vytváraní túžob. Konkrétne u Yaloma je to pravdepodobne aj téma ľudského strachu zo smrti (vo svojich textoch sa snaží odtabuizovať tému smrti, hovorí o dôležitosti priznať si, že sme všetci smrteľní); u Maslowa zas téma seberealizácie, uvedomovania si seba samého, svojho potenciálu; Fromm sa podobne zaoberá témou vedomého bytia či spôsobom, akým sú v nás vzbudzované túžby a pod.

V anotácii k dielu Brestovanská kladie otázky, na ktoré počas predstavenia môžeme hľadať odpovede: „Aký má človek vzťah ku svojim vlastným túžbam a možnostiam? Čo nám bráni v rozhodovaní a prevzatí zodpovednosti? Čo alebo kto je hýbateľom našich rozhodnutí?“ Pociťovanie vlastnej pominateľnosti, schopnosť produkovať a napĺňať túžby aj s vedomím smrti a ľudského strachu z konca vytvárajú obsahovú platformu, ktorú performerka pohybovo, vizuálne a neskôr aj zvukovo rozvíja.

Samozrejme, performanciu môžeme čítať ako univerzálnu umeleckú správu o existencii človeka v istých hraničných mantineloch, ale nedá sa nevnímať aj ako introspekcia do Brestovanskej duše. Aj vzhľadom na čiastočne autobiografický kontext môžeme dielo interpretovať aj ako istý terapeutický nástroj pre samotnú tvorkyňu. Zároveň tu je dôležitá aj téma akejsi absolútnej prítomnosti v diele/na scéne – sama Brestovanská v jednom rozhovore o povedala, že dôležitá bola pre ňu prítomnosť – byť úplne vnorená, byť absolútne prítomná v danej performancii.

Na začiatku divákovi bola prisúdená rola účastníkov tichého smútočného sprievodu. Kráčajúc pomaly hore schodmi, nasledovali sme dvoch mužov a performerku, ktorá na svojom chrbte niesla kovový skelet truhly. Následne sme sa stali divákmi, ktorí z jedného určeného miesta sledovali tanec pohrebného venca – kruhový zhuk čierno-bielych umelých kvetov sa stal Brestovanskej maskou, z ktorej vystupovali do čiernej odeté údy. Podivuhodné stvorenie sa k nám postupne približovalo z posledného radu miestností. Využívanie slepých uhlov zárubní, ako aj symbolickosť a abstraktný charakter celého výjavu vytvorili esteticky najvycibrenejší a najefektnejší obraz celej performancie. Paradoxom je, že hoci tu performerka bola zbavená tváre, jej spola dehumanizovaná podoba sa divákovi dokázala priblížiť viac – fyzicky aj emocionálne – než keď sa neskôr stala opäť ľudskou bytosťou.

Tretia časť bola najminimalistickejšia v pohybe a najťaživejšia vo výraze aj obsahu. Brestovanskú sme našli stáť v kúte, z úst si pomaly vyťahovala fialovú smútočnú stuhu. Do toho pôvodne jeden z vodcov pohrebného sprievodu, performer a hudobník Adam Dekan v druhom kúte sugestívnym hlasom recitoval anglické verše plné temnoty, bolesti a zúfalstva („Oh dear, oh dear, I'm lost deep in doubt...“). Slová a performatívne gesto sa obsahovo do istej miery zrkadlili a boli asi najsilnejšou artikuláciou úzkostného duševného stavu.

Ak prvé tri časti primárne oscillovali okolo smrti, v záverečnej smrť ustúpila žiadostivým prianiam, sebauvedomovaniu, plneniu si želaní. Aj tanečný prejav bol odrazu živší, dychtivejší, expresívnejší. Performerka už nebola znakom, symbolom niečoho (niekoho), ale sama sebou a vo vlastnom tele. Univerzálnosť bola nahradená konkrétnosťou, všeobecné individuálnym. A to doslovne – Brestovanská tancovala, spievala, hrala na klavír, postupne nám odkrývala svoje nadania, túžby. Na javisku ich priamo realizovala a nechávala sa nimi naplno pohltiť.

Pohybový prejav bol v prvých troch častiach minimalistickejší a práca s figúrami inscenovanejšia, teatrálnejšia. V poslednej časti nadobudli pohyb aj výraz na expresívnosti a hutnosti – Brestovanská ako keby „veľmi chcela“ – v emocionálnom aj fyzickom zmysle. Narastala prílišná doslovnosť symbolov a gest. Spievaná zložka zas pôsobila ako zbytočne dlhá.

Absolútna oddanosť prítomnému momentu sa Brestovanskej vo finále trochu vypomstila. Natoľko sa uzavrela do seba, do svojho *chcenia*, až medzi javiskom a publikom vystavala bariéru. Čím hlasnejšie a naliehavejšie performatívne telo predou mnou *túžilo*, tým viac sa mi citovo vzdŕaľovalo a paralyzovalo aj moju imagináciu. Vo finále začala performancia pripomínať skôr terapeutický rituál odhaľovania vlastného vnútra. Vzhľadom na spomenutý osobný motív diela bolo možno takéto vyústenie pre performerku logické a nevyhnutné. Potrebovala zbaviť svoje bytie ľarchy a strachu. Len ako by pri tom rezignovala (aj keď pravdepodobne nevedomky) na predtým nadviazaný kolektívny dialóg s prizeraúcimi sa aktérmi umeleckej akcie.

Medzi túžbou a smrťou je aj určitou emocionálnou introspekciou, čo miestami zahmlieva zrozumiteľnosť diela – hoci, ako aj Brestovanská niekde hovorí, vytvára abstraktné obrazy a diváci nie sú povinní všetkému rozumieť, majú sa nechať unášať emóciou. V prvých troch častiach to celkom funguje, no v tej finálnej, kedy aj moja pozícia ako diváčky bola najviac diktovaná sedením (dovtedy sme buď stáli, pohybovali sa, alebo sedeli len vo vymedzenom uhle), ako keby Brestovanská túžila nahustiť všetko a nenechávala mi priestor pre moju imagináciu. Stihla som často

vnímať len primárnu rovinu/význam použitého znaku, symbolu a neostával mi priestor (emocionálny) na akési odstúpenie, zotrvanie pri nejakom obraze.

Premiéra bola uvedená v Pistoriho paláci v Bratislave a dielo sa javí ako vytvorené unikátne pre túto budovu, napriek tomu, že to tak nie je. Architektúra mestského paláca z 19. storočia, jeho vysoké stropy, široké schodisko a priechodné miestnosti s deliacimi priečkami s masívnymi drevenými zárubňami namiesto dverí, výrazným spôsobom formovali dramaturgiu tanečno-hudobnej udalosti. Je otázne, či a ako sa dielo zmení prenesením do odlišného priestoru. Môže to byť však vo finále aj výhoda – dielo nikdy nebude rovnaké, napr. nižšie stropy môžu ešte podčiarknuť jeho temnotu, industriálnejší priestor urobí estetiku diela surovejšou a pod.

MICHAELA PAŠTEKOVÁ

V inscenácii som okrem pomenovaných tém zacítila i motív strachu, ktorý v období uvedenia – na začiatku pandémie – bol prítomný v spoločnosti, čo zafungovalo. Páčil sa mi aj výber priestoru Pistoriho paláca. Nemyslím si, že je dielo tak interpretačne a choreograficky silné, že niektoré veci by napríklad na normálnom javisku nemuseli byť také sugestívne a efektné. Celé by sa to asi dalo vyrozprávať aj na menšej ploche, viaceré obrazy boli napriek silnej vizualite príliš natiahnuté, málo gradujúce a konkrétne. Oceňujem najmä záverečné klavírne sólo, ako také doznenie, že aj keď všetko odíde, niečo tu vždycky zostane.

EVA GAJDOŠOVÁ

Vizuálne obrazy v prvej časti – deformované telo bez hlavy a jeho monštruozita – pôsobili veľmi efektne, obzvlášť v kombinácii s priestorom. Otázna bola pre mňa úloha dvoch mužských performerov – možno sprievodcov, najmä v časti, kde jeden z nich veľmi „temne“ hovorí do mikrofónu anglický text a sprevádza tak pohyb tanečnice. Celkovo veľmi expresívny pohyb Kataríny Brestovanskej v performancii na mňa zasa pôsobil pomerne deštruktívne – najmä v poslednej časti. Zvuk pišťania a pálenia kože o podlahu a z mojej diváckej perspektívy veľmi nesenzibilné zaobchádzanie s vlastným telom ma núti uvažovať nad veľmi aktuálnou politickou sférou: kto sa môže hýbať, prečo sa kto hýbe a pre koho? V choreografii boli prítomné viaceré klišéovité obrazy so snahou emočného apelu na publikum. Veľké

témy smrti, túžby, dosahovania cieľov, z ktorých často sála pátos, sú, zdá sa, na slovenskej scéne stále aktuálne.

KATARÍNA MARKOVÁ

Musím oceniť, že po dlhšom čase mi to od Kataríny Brestovanskej prišlo ako dramaturgicky sústredenejšie dielo. Pomenoval by som ho smútočný pochod, ako iniciáciu zo život do smrti. Brestovanská často pracuje istým spôsobom s pátosom, ale tu som mal dojem, že je viacej autentická. Zároveň so svojím telom vždy ako keby zápasila, bol tam prítomný kľč a urputnosť. Tu však bola citeľná aj spolupráca s Andrejom Petrovičom, ktorý zrejme prispel k nájdeniu zaujímavého pohybového jazyka, ktorý je v niečom nový v rámci Brestovanskej poetiky.

MAREK GODOVIČ



MUŽ BEZ VLASTNOSTÍ

Choreografia: Stanislava Vlčeková

Koncept, réžia, hudba: Jozef Vlk

Scéna: Ján Ptačin

Kostým, masky: Andrea Pojezdálová

Svetelný dizajn: Ján Čief

Účinkujú: Bartosz Przybylski, Laura Carolina Garcia, Tibor Trulik, Michaela Mirtová, Jason Yap, Julie Charalambidou

Inšpiračným zdrojom inscenácie *Muž bez vlastností* bol rovnomenný trojdielny román rakúskeho spisovateľa Roberta Musila, Tvorcovia – choreografka Stanislava Vlčeková, režisér a autor konceptu a hudby Jozef Vlk hľadali paralely medzi kultovým dielom svetovej literatúry dvadsiateho storočia v kontexte obdobia rozpadu habsburskej monarchie a paradoxmi a absurdnosťami doby, ktorú práve žijeme. Z rozsiahleho románu vyabstrahovali šesť postáv, z ktorých každá prináša vlastný motív a tému. Ťažiskovou postavou je Ulrich, ktorého „absencia zmyslu pre skutočnosť a relativita v otázkach morálky a poriadku“ priviedla do stavu „muža bez vlastností“, ktorý pasívne prijíma okolité dianie. Postava si v inscenácii nesie typické rysy – iróniu, sarkazmus a odstup. Inscenácia témou voľne nadväzuje na trilógiu *Únos Európy, WOW!, Jób*.

Projekt, ktorý vznikol v čase pandémie a odklonu spoločnosti od umenia, rámcovoval citát z knihy: „Hrozne veľa ľudí sa dnes ocitá v poľutovaniahodnom rozpore s hrozným počtom ďalších ľudí. Je to základný rys kultúry, že človek má najhlbšiu nedôveru k človeku žijúcemu mimo jeho okruh, že teda nielenže Nemec považuje žida, ale aj futbalista klaviristu za neuchopiteľnú a menejcennú bytosť...“

Inscenáciu možno označiť ako fyzické divadlo (physical theatre), v ktorom dominuje tanečný pohyb s výraznou mierou štylizácie. Autori vykresľujú jednotlivé charaktery ako karikatúry niekoľkých archetypov na pozadí vzťahov. Dielo je syntézou scénografie, vysoko štylizovaného pohybu a komponovanej pôvodnej hudby, ktorá definuje jednotlivé obrazy, ich atmosféru, napätie, dynamiku, dramatickosť. Dôraz

kládli tvorcovia na multidisciplinárne prepájanie výtvarných, hudobných a choreografických motívov. Pohyb vychádzal zo súčasných techník a kontaktnej improvizácie v rôznej miere štylizácie.

Réžia Jozefa Vlka odkazuje na predošlé práce zoskupenia Debris Company, založené na prepájaní slova s pohybom, využívaní nových médií, paródii a nastoľovaní otázok v súvislosti s aktuálnym dňom v spoločnosti. V duchu postdramatického divadla spájala fragmenty textu s pohybom v snahe vytvárať emočne silné obrazy. Aj tu bola zrejماً tendencia vytvoriť provokatívny dialóg o zmysle ľudskej existencie. Spolu s choreografkou Stanislavou Vlčekovou sa v prejave zameriavali na výraznú mimiku, gestá, súčasný pohyb, podporený efektou scénografiou a sofistikovaným svetelným dizajnom. Ako autor konceptu aj dramaturgie a hudby budoval Vlk os inscenácie, prechody medzi obrazmi, gradáciu, konflikt a záverečný katarzný obraz.

Choreografiu tvoril sled obrazov, v ktorých sa striedali sóla, duetá, triá, kvartetá, ústiace do spoločných tanečných variácií. Výraznou mierou k sile inscenácie prispievala interpretácia, kreatívny vklad tanečníkov pod vedením choreografky Stanislavy Vlčekovej. Tá pri vytváraní charakterov ťažila z fyziognómie tanečníkov, kontrastov medzi nimi, na ktorých stavala ich jedinečnosť. Ťažiskovou postavou je Ulrich v jedinečnej interpretácii poľského tanečníka Bartosza Przybylského, ktorý priťahoval pozornosť diváka úspornosťou a zároveň presnosťou pohybu a uhrančivosťou výrazu. Zo žien dominovala cyperská tanečníčka Julie Charalambidou v postave Diotimy, ktorá tanečne excentricky zobrazovala manipulatívnosť. Zmyselnosť a jej odraz v pohybe a gestách sugestívne podala Michaela Mirtová ako Bonadea. Tibor Trulik v postave Waltera zúročil dlhoročné skúsenosti na javisku s nadhľadom zrelého interpreta. Každá z postáv priniesla zároveň svoj vlastný príbeh, ktorý tvoril nadstavbu javiskovej postavy, vinul sa ňou, chvíľami sa z nej celkom vylúpol, aby hovoril sám za seba.

Na javisku tanečníci už v úvode vyčlenili ďalší priestor (scéna na scéne), v ktorom sa ocitali jednotlivé postavy, aby boli súčasťou iného plánu, mimo hlavného diania. Veľký priestor venovala choreografka duetám – boli prostriedkom na zobrazenie špecifickosti, komplikovanosti jednotlivých vzťahov muž – žena, žena – žena, muž – muž. Všetky tanečné obrazy boli odtancované technicky a výrazovo brilantne, so

sebavedomou javiskovou prezentáciou, koncentrovane a precítene. Gesto ako nástroj malo v choreografii osobitý význam. Každá z postáv disponovala zásobou gest, ktoré ju charakterizovali (v rámci mentality, národnosti, nálady, atď.). Gestá – civilné, abstraktné aj ikonické, v rámci dynamiky subtílne aj expresívne – vyjadrovali širokú škálu emócií, radosť, smútok, vášeň, nenávisť.

Základ scénografie Jána Ptačina tvorili stojany s projektormi, ktoré premietali na zadný horizont motívy odkazujúce na Musilov román, nielen útržky textu, ale aj jeho atmosféru, dobu a presahy v rámci súčasnosti. Scéna bola ladená do čierno-biela s ostrým kontrastom červenej (boxerské rukavice, boxerský vak atď.). Kostýmy Andrey Pojezdálovej, inšpirované dobou monarchie, spájala jemná teatrálnosť a elegancia v súčasnom glamour štýle. Scénografia, kostýmy a svietenie vytvárali spolu vzrušujúcu atmosféru ako pozadie na budovanie archetypov, vzťahov, vášní a odmietania – „v predobrazu odchádzajúceho starého a prichádzajúceho nového sveta“.

Muž bez vlastností bol fúziou poetiky Debris Company a interpretačnej novej krvi Divadla Štúdia tanca. Výsledkom bola sugestívna inscenácia, ktorá posunula tvorbu bystrického súboru a príjemne narušila isté stereotypy dlhoročného tandemu Vlk – Vlčeková.

EVA GAJDOŠOVÁ

Jozef Vlk dokáže z literárnej predlohy celkom vyprostiť slovo a zrazu sa primárnym nástrojom dorozumievania stane pohyb. Každá zo šiestich kľúčových postáv ma svoju linku, svoj charakter. V choreografii je zrejмый rukopis Stanky Vlčekovej – pár výrazných gest, telo, ktoré ide do nepokoja a následne sa uvoľní až do elegantného záklonu. *Muž bez vlastností* je podľa mňa najvýraznejšia inscenácia v rámci spolupráce Debris Company a Divadla Štúdio tanca. Aj vďaka novým členom súboru, ktorí boli veľmi vnímaví k rukopisu tvorivej dvojice Vlk – Vlčeková.

MAREK GODVIČ

V kontexte slovenskej tanečnej scény ide o jedinečné dielo – pohyb je veľmi tanečný, medzinárodné zloženie väčšieho súboru s výraznými typmi, zároveň je tu prítomná aj zrejme divadelnosť, v kostýmoch, scénografii, práci s rekvizitami, v prejave je zámerná štylizovanosť. Diela Debris Company sú pre mňa v niečom príliš spektakulárne, obdivujem v nich výpravnosť a efektnosť, ale osobne ma nedokážu vtiahnuť.

MICHAELA PAŠTEKOVÁ

Tiež považujem inscenáciu za klasické tanečné divadlo s presahom do súčasného tanca. Za zaujímavú som považovala prácu so svetelným dizajnom, ktorý doslova riadil moju pozornosť a môj pohľad. Nepotrebovala som však k nemu také dominantné časti scénografie ako bola napríklad ohraničujúca červená páska, ktorá zdvojovala efekt ohraničovania plôch cez svetlo. Meotar zasa vytváral zaujímavú hru s tieňmi.

KATARÍNA MARKOVÁ



NO ON

Účinkujú: Barbora Janáková, Juraj Čech

Koncept: Barbora Janáková

Dramaturgia: Katarína Cvečková

Vizuál: Laura Štorcelová

Performatívny mentoring: Peter Šavel

Hudobný mentoring: Marián Zavorský

Produkcia: mimoOs o.z.

Tanečnica Barbora Janáková a hudobník Juraj Čech v diele *NO ON* nachádzajú rovnováhu medzi hudobnými a pohybovými inšpiráciami. Forma performatívneho koncertu (ako tvorcovia projekt označujú) so sebou nesie spojenie hudby, tanca a divadla. V tomto prípade ide o proces prípravy na umelecký výkon, i výkon samotný. Do akej miery sú schopní performerí na javisku so sebou komunikovať bez toho, aby tušili, kam sa ich tvorivý proces môže uberať?

Obaja performerí prechádzajú cestou vzájomného hľadania sa v pohybe a zvuku, aby sa na jednom mieste stretli a začali sa čo najpozornejšie vnímať, a tak vytvorili spoločné dielo, v ktorom sa ich cesty pretnú. Rezonancie – či zvukové alebo pohybové tvoria jadro ich komunikácie. Tým, že koncept je založený aj na improvizácii, nie je možné predom stanoviť momenty, v ktorom sa oba zdroje komunikácie môžu stretnúť. Záleží to nielen na vnútornej pripravenosti performerov v daný večer, ale aj na vonkajších okolnostiach (priestor, diváci a ich vnímanie). Ak nájdú dané momenty, tak v performancii nastupujú bicie, ktoré sú ako nástroj vhodný práve na striedanie rytmu, dokonalú súhru nôh a rúk. To sa najviac prejaví práve v momente sústredenia, v ktorom je Janáková ako umelkyňa v stave pred vystúpením, vtedy je pripravená podať výkon. Intenzívnym vnímaním priestoru, seba, divákov, prichádza tak k nájdeniu niečoho jedinečného, čo dokáže zarezonovať, vnuknúť inšpiráciu.

V performancii *NO ON* je najpozoruhodnejšia hudobno-pohybová súhra oboch performerov, vzájomné podvedomé sledovanie. Performatívny mentor Peter Šavel a hudobný mentor Marián Zavarský dali obom umeleckým teritóriám rámec, pričom využili svoje bohaté skúsenosti a uplatnili aj vonkajší pohľad na tvorbu performerov. S dramaturgičkou Katarínou K. Cvečkovou zase spoločne nachádzali možné tematické interpretácie akcií a možnosti prepájania improvizácií do celku.

Veľkorysý je aj bulletin, ktorý diváci dostanú ešte pred predstavením. Kurátorsky sprevádza divákov celým tvorivým procesom. Okrem citácií literárnych diel, ktorými sa nechal tím inšpirovať, môžu diváci zachytiť aj esencie myslenia a prepojenia, ktoré pôsobia ako nedoslovné „spoilery“ k samotnému dielu.

Performatívny koncert *NO ON* pôsobí ako premyslená štruktúra, ale jednotlivé predstavenia sa od seba líšia. Je to najmä tým, že tvorcovia využívajú improvizáciu, čo však explicitne vopred neavizujú a prekvapujú tak samotných divákov a vlastne aj samých seba. To sa samozrejme môže odraziť aj na samotnej sile rezonancií, ktorá nie vždy môže fungovať. S týmto rizikom však nemožno nepočítať.

MAREK GODOVIČ

NO ON je performatívny koncert, v ktorom účinkujú performerka Barbora Janáková a hudobník Juraj Čech. Dielo začalo vznikať ako autorský projekt Barbory Janákovovej, ktorá následne do procesu prizvala Juraja Čecha, dramaturgičku Katarínu K. Cvečkovú, výtvarníčku Lauru Štocelovú a dvoch mentorov – Petra Šavela ako mentora performatívneho a Mariána Zavarského ako mentora hudobného. Spoločne vytvorili žánrovo špecifický kus, ktorý je – ako píše tvorcovia aj v bulletine – viac „organickým tvorivým procesom“ než uceleným a ukončeným umeleckým výstupom. Udalosť, ktorá sa deje na scéne, nemá jasne definované hranice, motívy, atmosféry. Prebieha „tu a teraz“ a každým opakovaním, každou reprízou je iná. Počas diskusie po premiére v divadle Ticho a spol. zaznelo aj označenie „momentálny tanec“, čo je celkom trefný príspevok do niekedy problematickej terminológie súčasného tanca či performance.

Dielo začalo vznikať v roku 2019 a súčasťou procesu bolo niekoľko umeleckých rezidencií. Jeho základnou koncepciou je rozohrávanie hudobno-performatívneho dialógu dvoch entít – Janákovej a Čecha, tanečnice a hudobníka, ženy a muža. Výsledkom ich vzájomnej reakcie môže byť súlad alebo aj totálna disharmónia. Okrem Jurajovej elektrickej gitary sú na scéne prítomné ešte bicie, za ktoré si v istom momente Barbora sadá. Súčasťou scény je aj jednoduchý biely záves a čierne káble visiace kde-tu zo stropu. Laná, šnúry sú tiež súčasťou kostýmov a môžeme ich čítať ako symboly záväzku, zviazania, snahy niečo zviazať alebo naopak rozviazať sa (od niečoho, od niekoho). Diváci a diváčky si pri príchode do sály volia miesta podľa vlastného uváženia, stoličky nemajú jasnú štruktúru, do istej miery sú rozostavené okolo hlavného miesta diania, avšak doslovne ho nerámčujú.

NO ON do diskurzu súčasného tanca prináša nielen nové žánre, ale aj nový prístup k bulletinu. Ten je tradične vnímaný ako kus papiera, leták, ktorý nám zväčša poskytne základné informácie o predstavení a následne končí v koši alebo zapadnutý v zásuvke. Katarína K. Cvečková sa pokúsila o prekročenie zaužívanej predstavy smerom k interaktívnejšiemu a modernejšiemu bulletinu v podobe pdf, ktoré vám pred predstavením príde na email alebo si ho môžete priamo na mieste stiahnuť prostredníctvom QR kódu. Nájdete v ňom nielen údaje o tvorivom tíme, ale aj osobné reflexie kolektívneho tvorivého procesu, úryvky z inšpiračných zdrojov či odkazy na video a hudbu, ktoré dokreslia celú atmosféru a vnímanie udalosti. Najmä úryvky z kníh *Penelopiáda* od Margaret Atwood či *Ženy, ktoré behali s vlkami* od Clarissy Pinkola Estés a ďalších ponúkajú výborné interpretačné nápovede. Mnohé z toho, čo sa píše v úryvkoch, sa na javisku v istom zmysle zhmotní – „hudba, ktorá nám rozvibruje hrudný kôš a vzruší srdce“, Barbora sa stáva „zdrojom, svetlom, tmou, temnotou a svitaním“, „divokou ženou“, jej telo je „srdcovocievny, dýchací, kostrový, imunitný, aj emotívny a intuitívny radarom...“ Dovolím si tu ešte zacitovať dlhší úsek, ktorý absolútne zodpovedá performatívnemu telu v *NO ON*: „Telo používa svoju pokožku a svalstvo na zaznamenávanie všetkého diania v okolitom svete aj vo svojom vnútri. (...) Telo je živý organizmus, rozpráva mnohými jazykmi. (...) Rozpráva prostredníctvom neprestajného drobného tanca, niekedy je to vlnenie či húpanie, inokedy nepokojné chvenie, občas triaška. (...) Telo si pamätá, kosti si pamätajú, kĺby si pamätajú, dokonca aj ten najmenší prst si pamätá. Pamäť je vštepená vo forme obrazov a pocitov do každučkej bunky.“

Barborine telo je strunou, vibráciou, ktorá reaguje na podnety a emócie prostredia, v ktorom sa performatívny koncert *deje*. Performerka nenapĺňa žiadne vopred zadané choreografické štruktúry, nepracuje ani so žiadnym improvizáčnym kánonom, jej pohyb je v istom zmysle spontánny a momentálny. Reaguje na to, čo sa aktuálne deje – v nej a okolo nej. Aj preto je každé uvedenie jedinečné. Na jednej strane tu prebieha určitá komunikácia medzi ňou a Jurajom – zjednodušene by sme mohli povedať, že sa hýbe, ako on hrá a on hrá, ako sa ona hýbe. Avšak práve ich vzájomná reakcia je leitmotívom, Barbora do svojho tanca pretavuje aj všetky ďalšie impulzy. Podobu jej „výkonu“ ovplyvňuje to, ako sa momentálne cíti, aký vzťah si vytvorila v ten deň k priestoru, k publiku, aké energie jej diváci odovzdávajú. Keďže jej performatívnym mentorom je Peter Šavel, práca s citovým rozpoložením, energiami a vibráciami tela i duše je tu prirodzene prítomná, avšak v závislosti od uvedenia vystupuje niekedy do popredia viac, inokedy menej.

Počas premiéry bolo Barborine telo miestami až kŕčovito napäté, akoby celý čas túžilo nájsť pohodlie, upokojenie (telesné aj psychické). Jurajova gitara rozbúrené telo z času na čas ako keby chcela upokojiť a ono na chvíľu podľahlo, no následne sa opäť ocitlo v boji samé so sebou. Pohybový materiál inklinoval miestami k tanečnosti, inokedy sa premieňal do abstraktných údov, takmer ako z malieb Francisa Bacona.

V určitom okamihu si Barbora sadá za bicie, ktoré sa stávajú symbolom akéhosi vytrhnutia z prebiehajúceho „súboja“ samej so sebou, zároveň sú nástrojom katarzného očistenia? Vybičovanie pretlaku emócií, nervozity, neistoty, nepohodlia i hnevu je doslovne možné drevenými paličkami. Performerka sa najskôr s nimi ako keby opatrne zoznamuje, aby vo finále (ak vôbec môžeme také slovo v tomto kontexte použiť) svoje emócie nechala voľne pohltiť rytmickým bubnovaním, ktoré už nie je len súborom abstraktných úderov, ale nadobúda kontúry rytmickej skladby. Dochádza tu dokonca takmer k súzneniu s rytmom Jurajovej gitary. Racionalita bicích vyvažuje emocionalitu tanečného prejavu.

Juraj podobne ako Barbora nehrá podľa nejakého notového záznamu, počas mesiacov skúšaní si vytvoril množstvo hudobných motívov, línií – k niektorým sa

vracia, niektoré sú celkom nové, takisto reflektujú aktuálnu verziu performatívneho koncertu, momentálny stav diania na scéne.

Dielo ma potenciál rozprúdiť diskusie o terminológii v súčasnom tanci. Už samotný žáner „performatívny koncert“ je v niečom nový a neobvyklý. Po premiére sa odohrala živá debata tiež o tom, čo môžeme ešte nazvať improvizáciou a čo už nie. Tvorivý tím *NO ON* sa totiž voči nej vymedzuje, hoci by sa mohlo zdať, že s ňou pracuje. Aký je teda rozdiel medzi improvizáciou a „momentálnym tancom“?

Čo sa týka konštatovania, že dielo je pri každom jeho uvedení iné, niekto by mohol prísť s námietkou, že to platí pre každé predstavenie. Zakaždým predsa ide o živý interpretačný výkon. Tu sa však naozaj deje na scéne vždy nový zážitok – áno, performerí pracujú s určitými nastavenými princípmi, scénografiou, ale ich uchopenie je zakaždým osobité. Osobne som mala možnosť vidieť naživo dve verzie a každá bola odlišná – kým v jednej počas rezidencie na Stanici Žilina-Záriečie sa pred mojimi očami rozohrával až akýsi naratívny príbeh o zblížovaní muža a ženy a súčasne o hľadaní porozumenia rozličných hudobných motívov, druhá verzia bola viac vnútornou introspekciou Barbory Janákovéj. Každý performatívny koncert tak môže vyústiť do úplne inej pohybovej aj hudobnej skladby, vytvorí zakaždým svojský emocionálny environment a vy tak môžete na dielo chodiť opakovane. Procesuálnosť v tomto prípade nie je alibistickou barličkou – dielo nechce a ani nemôže byť ukončené.

MICHAELA PAŠTEKOVÁ



POKRM

Choreografia: Milan Tomášik

Réžia, dramaturgia, zvukový dizajn: Jakub Mudrák

Pohybová spolupráca a účinkujúci: Sabina Bočková, Lukáš Homola, Jakub Mudrák, Veronika Tóková

Použitá hudba: Nils Frahm

Kostýmy: Veronika Vartíková

Svetelný dizajn: Martin Hamouz

Produkcja: tri4 o.z.

Produkčná spolupráca: Alexandra Mireková

Koprodukcja: Plesni Teater Ljubljana (Slovinsko)

Partneri: Divadlo Štúdio tanca, Se.s.ta centrum choreografického rozvoje, Centrum tance, Vividdancespace

Za vznikom divadelno-tanečnej performancie (označenie tvorivého tímu) *POKRM* je občianske združenie tri4, ktoré si prizvalo na spoluprácu Milana Tomášika – tanečníka, choreografa a lektora, pochádzajúceho zo Slovenska, žijúceho v Slovinsku a pôsobiaceho prevažne v zahraničnom kontexte. Milana Tomášika vnímam ako tvorca, ktorý tiež pracuje v svojich dielach s určitou mierou teatrálnosti/divadelnosti. To sa odráža v jeho výrazovosti a „vyhrávaní sa“ s vyobrazovaním až ilustratívnosťou v jeho choreografiách, v ktorých je viditeľná ich technická náročnosť a precíznosť. Občianske združenie tri4 si zasa „kladie za cieľ vytvárať a produkovať tanečno-divadelné inscenácie s dôrazom na súhru týchto dvoch umeleckých zložiek“. *POKRM* je stretom týchto príbuzných tvorivých tendencií. Zároveň nie je jediné vzniknuté dielo v tanečnej sezóne 2019/2020, ktoré osciluje medzi súčasným tancom a divadlom, kde tanečník/tanečnica preberá aj úlohu akéhosi herca/herečky (príkladmi sú *Manifest možností*, *Medzi túžbou a smrťou*). V súvislosti s týmto javom uvažujem nad tým, prečo nestačí telo v pohybe, prečo sa pohyb stáva často ohraničený akousi zrozumiteľnou líniou (jeho) naratívu, ilustratívnymi prvkami, príbehmi vo forme textu – reči, či snahou o explicitné zobrazovanie emócie cez pohyb.

Scénu blackboxu na začiatku vyplní jemný oblak hmly a ťahavá hudba komponistu Nilsa Frahma, ktorý kombinuje elementy neoklasiky a minimalistických elektronických tónov. Bodový reflektor osvetlí performeru Lukáša Homolu, ktorý v spomalenom

pohybe s preexponovanou mimikou a gestami kráča smerom k publiku, pred ktorým ostane stáť a v pomalom tempe vytvára premenlivé obrazy. Tie, keď nadobudnú určitú formu, miznú, prechádzajú procesom kreovania ďalšieho obrazu. Možno ich označiť za drásavý nemý film vnútorného prežívania jednotlivca. Telo Homolu osciluje medzi krčovitými polohami zúfalstva, výkrikov, túžby, dosahovania (čoho?), smútku či agresie. K Homolovi sa pridáva Sabina Bočková a publikum môže vnímať telá v svalovom napätí a neustálej transformácií takmer štvrtinu performancie. Trvanie umožní, že sa sardonický úsmev/úškrn nad vlastným nešťastím a bolesťou postupne mení na grotesknosť a až akúsi paródiu premeny vnútorných pochodov.

So zmenou svetla nastane „strih“, Homola a Bočková zaujmú pozície a štartujú duet, choreografiu, ktorej priebeh sa opakuje. Do nej vniká aj Veronika Tóková s čiastočne odlišnými krokmi, ktoré sa s pohybmi dvojice v určitých momentoch pretínajú a opäť rozchádzajú. Tento obraz interpretujem ako snahu jednotlivca zaradiť sa, ostať v rytme s krokmi ostatných. Pohyb všetkých troch je jasne definovaný, určený a vyžaduje si precíznosť, v tom vidím rukopis Milana Tomášika. Performer a performerky pracujú s ťažiskom tela, rovnováhou, niekedy dochádza k spojeniu všetkých troch tel v jednotnom pohybe a následne prichádza opätovný rozpad na individuálne partitúry. Táto choreografia je sprevádzaná dialógom medzi Bočkovou a Homolom. Bočková: „Bojíš sa tmy? Tma je ako prázdnota. Úplná a zároveň žiadna. Mám strach, pretože tma je ako pravda. Úplná alebo žiadna. Buď ju poznáš a nebojíš sa alebo ju nepoznáš a bojíš sa.“ Homola: „A čo je pravda?“

Okrem pohybových obrazov rodiačich sa z „duše“ človeka tak do priestoru vniká aj prúd vzduchu formovaný do reči, ktorá verbalizuje jeho vnútro a úvahy o strachu, šťastí či bytí. V reči nastáva tak zdvojenie už videného. V prípade *Pokrmu* navyše táto reč dominuje nad telom. Nebolo jasné, čo je to za reč, kto ju hovorí a komu je určená. Mohla by som ju dokonca označiť za nejaký „boží hlas“ rozjímajúci nad životom. Z pohyblivých tel sa zrazu stanú reprezentanti významov a vládnucim materiálom tak nie je telo v pohybe, ale jazyk a jeho mocenská pozícia. Priestor pre emancipáciu tela a moja schopnosť „počúvať ho“ aj bez reči je vyplnený zovšeobecňujúcim textom.

Ďalšou problematickou rovinou je v texte obsiahnutý pátos. Dennodenne som konfrontovaná s patetickými výstupmi vodcov politiky, ich všeobjímajúcimi slovami a pohrávaním sa s mojím kritickým úsudkom. V prejavoch pracujú s podobnou

jazykovou výstavbou, snažia sa vo vete obsiahnuť celý svet a využívajú na to zvláštnu rovinu existencializmu a poetickú objektivizáciu. Ved' predsa, spolu to zvládneme. Či nie? Uvažujem nad tým, či by nebolo vhodnejšie využívať pátos ako rušivý element tvorby kritického poznania, a nie ako element tzv. snahy „strhnúť ma so sebou“. Tento pátos niekedy sprevádza aj kliše v kompozícii choreografie, ilustratívnosť pohybu nadobudla vrchol, keď po replikách: „Nehľadať šťastie samo, stačí ísť za svojim cieľom. A ten je vpredu. A kto som ja?“, začne sekvencia, v ktorej performer a performerky začnú behať na javisku dopredu a dozadu (smerom k publiku a od neho), pričom si vo svojich trajektóriách prekážajú, spájajú sa a rozdeľujú.

Na scéne je celú dobu prítomný aj režisér, dramaturg a zvukový dizajnér performancie Jakub Mudrák. Za hudobným pultom reguluje rytmus performancie, v ktorom sa hýbu tri telá, a ktorý spája javisko s hľadiskom. Jeho necvičené zhrbené telo je radikálne odlišné od tiel performeru a performeriek s tanečným vzdelaním. V závere vzniká pred publikom (podobne ako na začiatku) akýsi nemý, premenlivý obraz pozostávajúci zo štyroch ľudských tiel, a teda aj interakcií. V tomto momente sa pre mňa práve Mudrákovo nie úplne „ovládané“ a trénované tanečné telo a pohyb stávajú zrazu najviac prítomnými.

Tvorivý tím v bulletine slovo „pokrm“ definuje ako „zdanlivo archaické slovo, ktoré vypovedá o duchovnom pokrme v kontraste s tým pozemským, prirodzene potrebným.“ V zmysle klasického západného dualizmu reči a tela, vnútra a vonkajška, v *Pokrme* vnímam práve takúto dvojpólovosť. Nie je však takýto deliaci a dualistický pohľad sám archaický (o to viac v súčasnom tanci)? Nie je pokrm fyzický vždy tiež pokrmom duševným, a naopak?

KATARÍNA MARKOVÁ

Na začiatku som mal z prejavu Lukáša Homolu dojem, že pôjde o akési podobenstvo, ktoré však prišlo do kontrastu so všeobecnými tézami, ktoré prednášala Sabina Bočková. Dramaturgická otázka: prečo táto performerka jediná rozpráva a prečo práve ona? Takýchto otázok v kontexte slova a jeho prínosu v *Pokrme* som mal niekoľko a napokon som došiel k záveru, že samotný text zbytočne zahmlieval celý odkaz diela. Otázna je aj prílišná tézovitosť použitého textu.

MAREK GODOVIČ

Toto je podľa mňa príklad zlej časovosti. V inscenácii bolo veľmi veľa dobrých nápadov a pútavých obrazov, ale tvorcovia neustrážili mieru, koľko je ešte únosné pozerat' sa na nejaký výjav. Dynamické časti boli neporovnateľne lepšie načasované ako napríklad scéna so spomaleným pohybom. Asi najväčším prínosom tanečnej inscenácie *Pokrm* podľa mňa bolo spojenie štyroch vynikajúcich performerov – každý bol v niečom iný a svojský, ale zároveň sa v kolektívnej choreografii dokázali naladiť na spoločnú energiu. Dynamické tanečné pasáže mali naozaj vynikajúcu kvalitu pohybu.

EVA GAJDOŠOVÁ

S dĺžkou obrazov som problém nemala. Skôr tu pre mňa fungovalo niekoľko akoby samostatných scén, ktorým však chýbal zjednocujúci oblúk, prepojenie. Anotáciou avizovaný konflikt medzi duchovným pokrmom vs niečím pozemským som tu nenašla. Duchovná rovina sa nachádzala najmä v až klišéovitých rozpravách (otázky čím sme, čo je to pravda a pod.), ale to pozemské som vnímala iba v akejsi „prestávke“, keď performerí vystupujú zo svojich pozícií a začnú sa medzi sebou civilne baviť. Po nej sa to zasa vrátilo späť k rámcu striedania pohybového, naratívneho, spomaleného...

MICHAELA PAŠTEKOVÁ



poNOIR

Choreografia a interpretácia: Lucia Bielik, Michaela Šeligová
Hudba: Ján Gonda, Jozef Smutný

„Zlúčenie sa do jedného celku. Zblíženie, zjednotenie v jedno telo, dušu a tak súbežne vytvárať symbiózu. Súvislosť, súvis, spojitosť...“ tak dielo definovali jeho autorky a zároveň interpretky Lucia Bielik a Michaela Šeligová. Jedna z repríz bola súčasťou projektu SND pod názvom *Piatky pred divadlom*.

Tridsaťminútové duo dvoch tanečníc sprevádzané dvojicou hráčov – na kontrabas a akordeón, malo ambicióznou tému zjednotenia. Molové hudobné variácie, ponuré svietenie, monotónnosť v pohybe aj v choreografii priniesli skôr pocit rezignovanosti a nejednoznačnosti.

Komorné dielo charakterizovala bezčasovosť a bezdejovosť, abstraktný tanec s prvkami improvizácie, ktorý chcel prezentovať možnosti zblíženia, spojenia, nové súvislosti. Hraciu plochu definoval štvorec čierneho baletizolu kontrastujúci s bielym hranolmi, ktoré tanečnice priniesli na javisko, aby nimi členili scénický priestor, resp. tak vytvárali nový priestor.

V prvom obraze predvádzali tanečnice v spomalenom tempe zaujímavú hru so zrkadlom, v ktorom sa odrážali fragmenty pohybu jednej z nich, neskôr zrkadlo nastavili publiku. Ich tanec využíval kontaktnú improvizáciu, zdvihy, prácu s ťažiskom. Po čase začal byť nudný, formálny, tanečnice sa nevyhli pohybovým klišé (ako je opakovanie istých pohybových postupov). Oživenie prišlo so zmenou tempa, ostrá dynamika bola príjemným kontrastom k dlhému a monotónnemu tanečnému úvodu. V ďalšej časti manipulovali s hranolmi, ich spojením vytvorili hranicu, ktorá rozdelila ich plochu na tancovanie, hýbali sa oproti sebe ako v zrkadle, odrážajúc svoj pohyb jedna v druhej – z pohľadu pohybového materiálu a dynamiky išlo o najoriginálnejšiu časť. Následne sa hranoly stali oporou pri tancovaní. Posledný obraz bol opakovaním motívov z kontaktného dua z úvodu, ktoré začalo len jemnou

hrou na dotyk, ktorú postupne zintenzívňovali. Medzi tancovaním, prenášaním, dvíhaním a dotýkaním občas zdvihli a preniesli hranol, zmenili jeho polohu na scéne. Nakoniec všetky hranoly preniesli z javiska na kraj k muzikantom. Celá táto manipulácia s hranolmi zostala zašifrovaná, nečitateľná a nelogická.

Javisková prezentácia oboch performeriek bola koncentrovaná, v ich spoločnom tancovaní bolo cítiť silnú prepojenosť. Inscenácia, ktorej témou bolo hľadanie súvislostí v dotyku, mala niekoľko zaujímavých momentov, no ako celok pôsobila monotónne, pohybovo formálne, a choreograficky prvoplánovo.

EVA GAJDOŠOVÁ

Pre mňa tu bolo jedným z kameňov úrazu rozmiestnenie v priestore, zrkadlo, drevený rám, s ktorým nešikovne pracovali. Vo verzii, ktorá bola uvedená v lete pred SND, zasa tieto objekty nahradili drevené hranoly, s ktorými ale pracovali rovnako neobratne a chaoticky. Medzi tanečníčkami bolo zopár zaujímavých momentov, ale väčšina pohybových vyjadrení bola choreograficky nedotiahnutá.

MAREK GODOVIČ



PRIESTOR PRE DVOJITÉ SAMOHLÁSKY/ALREADY THERE

Koncept, choreografia, réžia, tancujú: Matthew Hawkins a Anna Sedláčková

Pri vstupe do miestnosti mi Matthew Hawkins priateľsky odporučil viacero možností najlepšieho miesta na sedenie. Mohla som si vybrať vankúš, stoličku, pohovku, či podlahu. Keď sme boli všetci usadení, Anna Sedláčková a Hawkins začali svojimi telami vymeriavať priestor, skúmali vlastné telové proporcie v súvislosti s rozmermi miestnosti a objektami v nej (radiátor, preglejková oddeľovacia stena, atď), pozorovali sa v zrkadlách, v ktorých rámoch boli pripevnené papieriky so zadaniami pre ďalšiu improvizáciu.

Sedláčková a Hawkins píšú, že „predstavenie ponúka konceptuálne pohybové skúmanie vzťahu tanca, priestoru a jazyka na mieste, kde vzniká – na tanečnej sále“. Sála je pre nich miesto pracovné, miesto experimentu, a teda miesto určitého procesu. Avšak Špirála, kde bola uvedená slovenská premiéra, nijako nespĺňala parametre tanečnej sály ani tanečného štúdia. Tento priestor nevnímam ako klasické tanečné štúdio spadajúce pod nejakú kultúrnu inštitúciu, ako napríklad štúdio Dancebase v Edinburgu, ktoré je súčasťou National Centre For Dance, a predstavenie sa tam tiež konalo. Malá sála, v ktorej malo premiéru v Bratislave, sa nachádza na prvom poschodí obchodného domu Budúcnosť na sídlisku v Ružinove. V tomto priestore sa bežne konajú pohybové a vzdelávacie kurzy pre deti a dospelých, rozsiahlu ponuku tvoria aj detské kurzy. Špirála je súčasťou budovy, kde sa točí sídliskový kapitál, ponúkajú sa v nej služby (kvetinárstvo, kaderníctvo, salón pre psy, pizza). Špirála je privátnym miestom, ktoré ponúka kurzy pre širokú verejnosť z okolia. Strop je nízky, interiér je prispôsobený najmä pre malých účastníkov a malé účastníčky kurzov, a preto sú odstránené aj všetky prípadné nástrahy a nebezpečenstvá. Účelu zodpovedá aj farebné ladenie priestoru a dekorácie, čím vzniká aj určitá estetická nejednoznačnosť. V zmysle spomínaného

zámeru skúmať tanec na mieste, kde vzniká, sa vynára otázka: Ako možno vnímať tanečné predstavenie v rámci tohto kontextu?

Naivita, s akou vstúpili tanečníčka a tanečník v rokoch do výsostne dôležitej témy „náš pracovný priestor“, v Bratislave zrazu nadobúda veľmi aktuálny politický rozmer. Dôvodom je, že dostupné priestory tzv. tanečných štúdií sú v Bratislave nedostačujúce. Z mojej perspektívy sa politický rozmer umocnil ešte aj tým, že tanečníkovi a tanečníčke s viditeľnými známkami dlhoročnej skúsenosti v pohyboch, no aj na telách, ani dvadsaťpäť rokov vo sfére súčasného tanca nezaručuje to, že môžu v Bratislave pracovať v dobrom priestore s kvalitným zázemím.

Počas predstavenia sa trajektórie Hawkinsa a Sedláčkovej rôzne pretínali. Najskôr vo forme spoločnej choreografie, o chvíľu už v kontaktnej improvizácii či v snahe mlčky sa dohovárať iba telom a gestami, alebo, ako píše Hawkins a Sedláčková, na základe princípu „mať na mysli“. V bulletine okrem spomenutého stojí: „Zdanlivo, je to uvoľnené stretnutie. Objektívne, je to uvoľnené stretnutie. Stretnutie po rokoch.“ Z mojej perspektívy a vyššie popísaného kontextu samotného priestoru som sa tu uvoľnene necítila a k uvoľneniu mi nepomohlo ani si o uvoľnení prečítať. Nebolo mi jasné, aká je moja pozícia počas predstavenia. Bola som prizvaná na tréning, k experimentu, alebo na kamarátske stretnutie tanečníka a tanečníčky po rokoch, ktorí si pri tejto príležitosti niečo pripravili? Podobnú nejasnosť vo vzťahu k nám, divákovi a diváčkam, som vnímala aj u Hawkinsa a Sedláčkovej. Ich pohľady oscillovali medzi snahou o osobný kontakt s návštevníkmi a návštevníčkami a pohľadmi do „prázdna“, akoby sme tam ani neboli. V momente výzvy k participácii a pri snahe aktivizovať nás k jednaniu sa ich pohľad do diaľky náhle stal osobný, mne to však ako výzva na uvoľnené jednanie a participáciu nestačilo. Pretože vankúše, alternatívne rozčlenenie priestoru v sále, ani snahy vybudovať príjemnú atmosféru, ktoré mali byť „*already there*“, neboli „*already there*“ pre všetkých. A to zrejme platí aj o tanečných štúdiách v Bratislave, ak vôbec nejaké existujú.

KATARÍNA MARKOVÁ



PRIVIAZANÍ NA KÔL OKAMIHU

Námet, choreografia: J. Tereková

Tanečná tvorba a interpretácia: E. Antalová, L. Zahy/D.Raček, J. Tereková

Zvukový dizajn, hudba: Stroon, J. Champagnon

Dramaturgia: J. Smokoňová

Svetlá: J. Ptačin

Kostýmy: G. Paschová

Premiéra: 7. september 2020, TICHO a spol., Bratislava

Tanečnica a choreografka Jana Tereková kontinuálne tvorí pod značkou bees-R, prevažne vo Francúzsku. V posledných rokoch však niekoľko diel premiérovala aj na Slovensku: *Zrkadlenie*, *Sedemdesiat sukien* či posledné dielo *Priviazaní na kôl okamihu*. Väčšinou jej tvorba prichádza so silnejším spoločenským odkazom a zároveň je sústredená na prepracovanú pohybovú stránku. Fascinácia živočíšnym svetom a hľadanie analógie tohto mikrosveta s realitou ľudí je motív, ktorý sa v poslednom období v rámci súčasného tanca objavil viackrát (napríklad v performancii *Sapiens Territory* choreografa Yuriho Korca). V diele Jany Terekovej *Priviazaní na kôl okamihu* ide o konkrétnu tému vzťahu prírody a konania človeka.

Ekologický motív správania sa živočíchov a podobnosti s človekom je tu pretavený do choreografie pre troch tanečníkov. Z celku sa postupne dostávajú do jednotlivostí, ktoré sú vhodené do centra pozornosti a snažia sa prežiť. Koncept je premyslený a zrozumiteľný (netreba na to ani verbalizované teórie, ktoré tu zaznejú v podobe audionahrávky), tanečníci sú prítomní vo svojich pohyboch, vedia, čo robia, reagujú na seba. Animácia zvieracích pudov, pohybov, hlavne vo chvíľach, keď účinkujúci tancujú spolu, je verná a autentická, obzvlášť v pasážach, kde väčšmi rozvíjajú prácu s končatinami, ktorými sú posplietaní. Živočíšne dokážu obsiahnuť priestor, vytvárajú napätie medzi premysleným gestom a intuíciou. Sú prítomní vo svojom fyzickom tele.

Posplietaný organizmus, ktorý ako nadrozmerný votrelec začne svoju existenciu hneď na začiatku performancie, sa rozpadne na dvojice alebo jednotlivých tanečníkov, ktorí rozvíjajú svoje individuálne „životy“. Impulzy, ktoré zažívali ako celok, dokážu nachádzať a rozvíjať v sebe aj ako jednotlivci. Synchronnosť pohybov,

vďaka spôsobu akým vedie Jana Tereková seba a ostatných performerov, je presná, sústredená. Z ich výrazov plynie zaniatenosť a silný záujem pre to, čo robia, ako sa pohybujú a ako na seba reagujú. Platí to najmä pre úvodný výjav, ktorý sa možno zdá pridlhý, ale vidieť v ňom synchroniu jednotlivých protagonistov, ktorí vytvárajú telo jedného spoločného organizmu, ktorý existuje sám osebe.

Množstvo rozmanitých tém týkajúcich sa ekológie, ale aj psychológie či antropológie, by sa mohlo zdať na koncept jednej tanečnej performancie priveľké, avšak choreografia ich podáva vo veľmi stráviteľnom stave. V diele sa pracuje s inštinktmí, plánmi, životom v ilúzii, ktorá môže hraničiť s dezilúziou. Sme len indivíduá alebo sme súčasťou širšieho sveta, ktorý presahuje naše plány a učí nás použiť svoju intuíciu, pamäť, ktorú nadobúdame skúsenosťami a nie racionom? V dlhších úvodných pasážach sa pohyb organizmu zo zakliesnených ľudských tiel mení a zo živej aktivity plnej zmien sa stáva monotónna rutina, pod vplyvom ktorej sa unavuje divácka pozornosť. Až priveľmi jasne a čitateľne pôsobia nahrávky textov, ktoré opisujú to, čo malo zostať nedopovedané, teda zámer tvorcov. Podobne sporne pôsobi aj predvídateľnosť v niektorých situáciách, obzvlášť, keď sa rozdelí choreografia na tri sóla a zvyšní performerí sa na práve tancujúceho dívajú zo strán, resp. sediac v hľadisku.

Hudba Stroona výrazne rysuje (zvukový) priestor, v ktorom sa tanečníci pohybujú. Dokáže na nich reagovať, pointovať ich správanie na javisku, v niektorých vybraných pasážach aj ilustrovať. Vytvorí silné atmosférické plochy, v ktorých z pozadia vystupujú zvieracie zvuky. Menia sa, splývajú do dynamického celku, ktorý môžu tanečníci pohybovo vyplniť. Rovnako dokážu k pohybu prilnúť aj kostýmy Gabriely Paschovej, ktoré pôsobia ako prírodná ochranná pokožka tanečníkov, a zároveň spojenie nohavíc a trikotu v sebe nesie ľudské aj zvieracie znaky.

Pohybová štruktúra jednotlivých protagonistov pozostáva z prvkov, za ktorými možno vidieť inšpiráciu zvieracím svetom – najmä prvý výjav zložitého organizmu zloženého z tiel tanečníkov. Fragmenty podobného charakteru sa objavujú aj v jednotlivých sólach, v ktorých vychádzajú na povrch v momentoch, v ktorých by sa protagonisti akoby rozhodovali, čím chcú byť. V nasadení trojice tanečníkov (Edita Antalová, Lukáš Zahy v alternácii s Danielom Račekom, Jana Tereková) sa objavujú dynamické, rytmické prvky, intenzívna je práca s podlahou, rukami, nohami. Spolupracujú so sebou navzájom, aby sa od seba odtrhli do sóla, a tak pracujú ako

samostatné organizmy, ktoré ale aj tak majú tendenciu skončiť ako súčasť vyššieho celku. Choreografka Jana Tereková využíva fyzické predispozície tanečníkov, necháva ich v dlhších časových úsekoch opakovať akciu, aby tak ešte zvýraznila neustálu premenlivosť živého organizmu.

MAREK GODOVIČ

Zaujala ma hlavná myšlienka diela – vrátiť sa k animálnosti, zobrať si od zvierat späť návyky, pohyby, ktoré sme mali, ale sme na ne zabudli. S minimálnymi prostriedkami tvorcovia dosiahli maximálny efekt – ako v použití scénických prostriedkov, tak i v pohybe.

EVA GAJDOŠOVÁ

Prácu s obrazom skrumáže tiel, ich deformáciou a fyzickosťou vnímam v kontexte súčasného tanca ako akýsi samostatný žáner. Tuto líniu som sledovala najmä v nemeckom a francúzskom prostredí. V kontexte slovenskej scény ma toto dielo pozitívne prekvapilo.

KATARÍNA MARKOVÁ

Zaujala ma veľmi živelnosť, impulzivnosť a intuitívnosť prítomná v pohybe v kombinácii s prácou s prírodnými animálnymi zvukmi. Občas do živočíšneho pohybu vstúpilo niečo ľudské, čisto tanečné a tento kontrast veľmi dobre držal moju pozornosť.

MICHAELA PAŠTEKOVÁ



SAPIENS TERRITORY

Koncept a choreografia: Yuri Korec

Choreografia a performancia: Eftychia Stefanou, Jakob Jautz, Eva Priečková, Silvia Bakočková, Zuzanna Pruska, Michal Toman, Alica Šaling

Dramaturgia: Ivana Rumanová

Scénografia a svetelný dizajn: Matúš Ďuran, Tomáš Hubinský

Hudba: Matúš Bolka

Produkcia: Skrzprst

Východiskom pri tvorbe inscenácie *Sapiens Territory* bola podľa slov choreografa Yuriho Korca téma násilia. „Násilia, ktoré na sebe páchame, aby sme zamaskovali, kým sme. Násilie, ktoré nás chráni pred nami samými alebo okolím.“

Javisko bolo zároveň hľadiskom. Biely baletizol členili pravidelne rozmiestnené stoličky, ktoré pomocou svietenia zhora vytvárali na podlahe tmavé kontrastné značky. Strata komfortnej zóny vo forme netradičného sedenia vyvolala v divákoch ostražitosť, najskôr obsadili strategické miesta najbližšie k východu. Hneď ako zaujali miesto na stoličke, nenápadne sa obzerali vôkol seba, v obave, že ich niekto zatiahne do diania. Účinkujúci sedeli v tom istom priestore, oblečení v civilných šatách, v rúškach ešte menej rozpoznateľní. Postupne jeden po druhom vstávali, aby začali preskúmať svoje nové teritórium.

Siedmi performerí využívali najmä chôdzu, civilné pohyby a gestá. Ich kroky členili priestor dohodnutými trasami – potom, ako si skontrolovali svoje teritórium, sadli si na iné miesto v priestore, aby sa po chvíli vydali inou trasou. Razantné kráčanie, ktoré sa líšilo dynamikou a rytmom, niekedy prešiel pád, v ktorom na chvíľu zmeraveli. V ďalšej časti dominovalo nevšedné dueto muža a ženy zobrazujúce moment, o ktorom hovorí choreograf ako o chvíli, „v ktorej nás telo v kontakte s druhým náhle prekvapí, zradí a rozhodne sa akoby bez nás.“ Spojení chrbtami prenášali váhu jeden na druhého, vždy sa jeden zakláňal a druhý predkláňal, žena sa každým záklonom pomaly zbavovala šiat. Dueto využívalo animálnosť v pohybe i gestách, akoby sa performerí len oňuchávali, obtierali. Animálnosť bola výrazná aj v ďalšej časti, v ktorej sa postupne vyzliekli všetci performerí, odhadzovali vrstvy oblečenia

v úsilí obnažiť sa až na kožu. Celý obraz zvliekania však nepôsobil eroticky, skôr ezotericky. Akoby v snahe nájsť hranicu, ktorá oddeľuje ľudské od zvieracieho, zistili, že to zvieracie je prirodzenejšie a bezprostrednejšie. Po chvíli si z kopy oblečenia performerí náhodne vyberali kúsky odevov a obliekali si ich. A tak mal každý niečo z kostýmu toho druhého. Vznikli pritom bizarné, priam transrodové kombinácie oblečenia, pod ktorými performerí mohli zmeniť nielen svoj štýl, ale aj identitu. Navzájom premiešali svoj pach, pot, ktorý mali pod šatami. Budú teraz ich obavy z tých druhých menšie? V záverečnej časti opäť kráčajú, tentoraz po rovnakých trasách v jednom smere, vždy je o jedného menej, až sa nakoniec celkom vytratia.

V dobe, ktorú práve žijeme, môžeme vnímať tému skúmania našich hraníc správania sa v tesnej blízkosti – v spoločnom teritóriu, ako aj tému neviditeľného násilia v ďalších kontextoch.

Skúmanie nie je pre slovenského choreografa a tanečníka Yuriho Korca ničím novým. Vo svojich dielach sa zaoberá výskumom performatívneho tela a tanečnej performancie. V rámci jeho kariéry, počas ktorej spolupracoval s mnohými európskymi tanečnými skupinami, je táto inscenácia z pohľadu pohybu a choreografie azda najvyhranenejšia. V rámci pohybového slovníka sa vzdal tanca, aby objavil silu obyčajného každodenného pohybu, ktorým akcentoval princíp násilia. Násilie súvisí s témami, ktorými sa dôsledne zaoberá vo svojej tvorbe už dlhšie – inakosť, tolerancia, otvorenosť. Vďaka dôslednej práci s medzinárodným tímom performerov nielen na choreografii, ale aj na režijnej a výtvarnej stránke, je *Sapiens Territory* inscenáciou, ktorú sa oplatí vidieť.

EVA GAJDOŠOVÁ

Podobne ako zviera, aj človek má svoje teritórium, na ktorom bojuje, osobné teritórium, kam nepúšťa svoje okolie, a čo je horšie – ani seba samého. Pretváрка, maskovanie, ochranné sfarbenie, to všetko si človek na seba nasadzuje, ak sa dostane do priestoru mimo svojho teritória. V tomto kontexte nastupujú otázky: V čom sa ľudské správanie ešte líši od zvieracieho? Kde je hranica, v ktorej sa v istom bode v človeku prebudia živočíšne inštinkty: lovca a obeť? Môže sa telo rozhodnúť za nás? Urobiť niečo nečakané, nechcené? Do akej miery vieme

ovplyvňovať to, čo fyzicky urobíme? Agresívne i menej agresívne. Nie sme len zvieratami, ktoré sa na ľudí iba hrajú?

Performancia *SAPIENS TERRITORY* je realizovaná v bezprostrednej blízkosti publika, v ktorej sa odohráva celá akcia. Koncept je založený na pozorovacej aktivite diváka. Ten po celý čas musí ostríť zrak, byť v strehu, kto ďalší vstane zo stoličky a stane sa súčasťou deja. Ako na nepriateľa či súpera, na ktorého performer i diváci číhajú, a pred ktorým sa môžeme brániť: v jednom prípade pohybom, v druhom aspoň pohľadom. Brániť si to, čo v skutočnosti sme, fragmenty toho, čo z nás zostalo. Performeri sa pohybujú v uličkách medzi stoličkami, otáčajú sa jeden na druhého, pôsobia inštinktívnym nepokojom. Ich telá akoby mimovoľne boli stále v nervóznejskej aktivite, ktorá sa stala ich ochranným sfarbením, ktorým sa bránia alebo ktorým útočia.

Podobne sú aj na tom diváci, pre ktorých môže byť ostražitosť v týchto chvíľach prirodzeným inštinktom, ako obrániť svoju vzdialenosť od akcie, svoj odstup k nim, až obavu, aby neprišlo k interakcii s performerami. Postupne sa performer i zbavujú kostýmu, obnažujú sa, a tak odhaľujú svoje osobné a intímne teritórium. Stávajú sa bezbrannými a zraniteľnými, ale na druhej strane aj útočnejšími, snažiacimi sa brániť svoj osobný priestor. Očným kontaktom skúmajú reakcie divákov, plazia sa po zemi, aby opäť vstali. V závere sa stávajú trochu „inými“ pohybovým prejavom, ale i kostýmami, keďže si pri obliekaní zostavujú „nový“ kostým z oblečenia niekoho iného. Jeden druhého ovplyvnil, sú to ako stopy prestúpenia teritória niekým iným.

Dobre typovo vybraní performer i (Eftychia Stefanou, Jakob Jautz, Eva Priečková, Silvia Bakočková, Zuzanna Pruska, Michal Toman, Alica Šaling) vytvárajú mozaiku pestrých charakterov. Chodia každý vo svojej časti javiska pomedzi divákov, postupne prechádzajú na zem, aby sa znovu zdvihli. Strnulosť signalizuje určitú ostražitosť, utiahnutosť k sebe samým sa však postupne začne diferencovať pri kontakte s partnerami. Niektorí sa stávajú lovnou zverou, niektorí sa poddávajú, iní proti tomu urputne bojujú. Všetko pred zrakmi divákov. Interakcia medzi nimi a performerami prichádza náhodne, a to je jedným z aspektov sily konceptu. Nejde tak o fyzický kontakt alebo priamy atak, ale o intenzívny očný kontakt. Súčasne stála prítomnosť performerov dáva možnosť zblízka sledovať reakcie ich tel na kontakt s partnerami. Prebúdajú záujem diváka o hranicu svojho osobného priestoru: Kde ju mám, som schopný obrániť si ju, ale pritom neprejsť svoj názor pod prizmou

strachu a pocitu ohrozenia? Kto dokáže zmeniť smer môjho uvažovania, mojich skutkov – ja alebo niekto zvonka, kto prejde popri mne a donúti ma zmeniť trajektóriu môjho pohybu?

Vzhľadom na špecifické sedenie divákov a pohybovú akciu performerov medzi nimi je svietenie na javisku permanentné. Svetlo sa rozlieva priestorom, je na divákovi, jeho záujme, uhle pohľadu či mieste sedenia. Dunivá a burácajúca hudba Matúša Bolku evokuje blížiace sa nebezpečenstvo, v rachotoch tušených bubnov dokonca až rituál, ktorý smeruje k zvukovej i pohybovej iniciácii odkrývania performerov.

Dielo *SAPIENS TERRITORY* dokáže nielen navodiť sugestívnu atmosféru, ale fyzicky z diváka vydolovať emóciu, ktorá pochádza z intímnej vzájomnej blízkosti performerov a divákov. Tvorcovia efektne pracujú s priestorovým rozložením, ktoré ale má aj svoje obmedzenia a tie značne redukujú ucelenejší pohybový prejav.

Štruktúra pohybov jednotlivých protagonistov sa veľmi nemení, mení sa skôr intenzita a rýchlosť pohybov, ataky sú ostrejšie a silnejšie. Dôležitým aspektom je, akým spôsobom sa dané obecnstvo napojí na „hru“, ktorá sa v jeho blízkosti odohráva, čo nie je možné celkom naplánovať. Avšak práve to plánované a režirované nebolo celkom zámerom tvorcov.

MAREK GODOVIČ



SONG LINES: EXPEDÍCIA 97/18

Koncept: Tomáš Janyпка

Účinkujú: Sabina Bočková, Tomáš Janyпка

Svetelný design, koncepcia kostýmov: Michal Hor Horáček

Dramaturgická spolupráca: Marie Gourdain

Choreografická spolupráca: Matthew Rogers

Hudobná konzultácia: Elia Moretti

Produkcia: SKOK z.s. a Spolek ZDRUHESTRANY

Koprodukcia: Studio ALTA, Stanica Žilina-Záriečie

Projekt vznikol v spolupráci s : Záhrada CNK, Divadlo Pôtoň, Župný dom Púchov a Podivný Barón, Bazaar Festival Praha, Litomyšl ZUŠ, SE.S.TA – centrum choreografického rozvoje, Plzeň – Moving Station, Rezi.dance Komařice a Malovice Švestkový dvůr.

Performancia začína textovým vstupom Tomáša Janyпка. Tento úvod považujem voči mne, diváčke, za veľmi férový. Oznámi mi, na čo sa budem pozerat', že uvidím najskôr sólo a potom duet a uvedie ma do kontextu svojho umeleckého výskumu na tému absencie a straty blízkej osoby. Informáciu o smrti svojej mamy podáva vecne, celkom pragmaticky, s rovnakou intonáciou ako informácie o štruktúre večera.

Rečový prejav Janyпка sprevádzajú ilustratívne minimalistické pohyby, spočiatku sú to priestorové gestá, zmeny pozície v priestore, ktoré sa transformujú do ilustratívnych obrazov súčasne vysloveného (napríklad pri slovách „akoby som sa vydal na expedíciu do oceánu, na dno mora“ si Janyпка ľahne na zem, rozťahne ruky; keď hovorí o tom, že mali psa, zaujme pozíciu na štyroch). Janypkova intonácia a prehnaná artikulácia slov evokovala detského rozprávača a smerovala až k akémusi klaunskému výstupu. Na ten špecifické publikum počas reprízy v brnianskom divadle Buranteatr plošne reagovalo smiechom. Uvedomujem si, že atmosféra v Buranteatr bola pravdepodobne skreslená a viem si predstaviť, že v Novej synagóge (slovenská premiéra) a jej priestrannom a prázdnom priestore bola celkom odlišná.

Vecnosť a úspornosť pri podávaní úvodných informácií sa postupne transformovala do teatrálného rozprávania príbehu. Janypkovu mimiku a intonáciu v reči

interpretujem ako akt emocionálneho prežívania a vcitovania sa. V ňom, z mojej perspektívy, Janyпка osciloval medzi „hercom“ a performerom.

Tento akt bol prítomný aj v momente, kedy prestal hovoriť. Sálu vyplnila hudba, ktorá bola veľmi ohlušujúcim elementom, a pokračovalo tanečné sólo. Spočiatku išlo o minimalisticky (polo)nahé (metaforicky aj doslovne) zdieľanie pohľadu s publikom. Tento moment v rámci projektu *Song lines* vnímam ako konceptuálne vnútorné prežívanie a ostentatívne zdieľanie straty v časopriestore s publikom, moment pátosu. Ilustratívnosť v minimalistickom pohybe s upreným pohľadom na publikum a mučeníckym výrazom tváre Janypku vyústila vo mne do otázky: prečo ma niekto prizval dívať sa na jeho privátnu terapiu na scéne? Mám prežívať s ním? Mám hľadať vlastné miesto straty a bolesti? Alebo som bola využitá ako tichá spoločníčka spomínajúceho?

Po sóle prichádza duet. Sabina Bočková, ktorá bola stále prítomná v zadnej časti javiska, prichádza k Janypkovi. Využitím prvkov kontaktnej improvizácie vytvárajú choreografiu, v ktorej sú si vzájomnou oporou. Moment „traumatického zážitku a jeho vplyv na ich telá“, ako uvádzajú v anotácii, od tejto chvíle zdieľajú spoločne. Bočková svoj kontext a vzťah k téme nevysvetľuje slovami, nevnímam z jej pohybu emocionálny apel, v tichosti a s ľahkosťou v tele sa pridáva k Janypkovi. V závere so štipkami na nose v rôznych tóninách spievajú slová „I see blue sky above me“. Ich zraniteľnosť počas tejto situácie bola pre mňa momentom, ktorý som ako jediný nevnímala mocensky. Mocensky v zmysle využitia prostriedkov hudby na vytváranie emócie a určitého privilégia zdieľať svoj smútok verejne na javisku.

Do mojej kritickej úvahy o projekte *Song lines: expedícia 97/18* sa však ex-post votrela skúsenosť zo zážitkovej diskusie *Song lines experience* [s Janypkom a Bočkovou](#) na festivale Kiosk. Počas nej som si uvedomila, že v rámci takéhoto usporiadania priestoru, projekt a umelecké skúmanie vnútorného priestoru v tele, ktorý zasiahla absencia blízkej osoby, nadobúda úplne inú kvalitu. Dokonca si myslím, že by tieto dve časti nemali existovať oddelene. Napriek tomu, že netrénovaným telám sa pravdepodobne vplyv traumatického zážitku na ne skúma a hľadá ťažšie. Je to terapia umením alebo umenie ako terapia? Pre koho?

KATARÍNA MARKOVÁ

Song lines sú aborigénske piesňové mapy, ktoré zanechali dávni predkovia pri tvorení sveta. Skladajú sa z veršov, ktoré rozprávajú o určitej udalosti či mieste a z hudobných štruktúr, zrozumiteľných naprieč kultúrami. Ich vizualizácie dodnes nájdeme v austrálskom umení, zdieľané sú aj formou obradov či tanečných rituálov. Inšpirovali sa nimi aj Tomáš Janyпка a Sabina Bočková a v performancii *Song lines: expedícia 97/18* sa vydávajú na putovanie po stopách osobných spomienok. Dominantnou líniou je strata, avšak nejde o žiadne patetické či bolestivé vyrovnávanie sa s ňou. Performeri skôr skúmajú, ako sa zlomový zážitok dostáva zvnútra na povrch, ako na neprítomnosť niečoho (niekoho) reaguje naše telo.

Dielo pôvodne vznikalo ako sólo Janypku – po vyše dvadsiatich rokoch sa snažil reagovať na smrť matky, ktorú zakúsil ako dieťa. Skúmal, čo si z tohto obdobia ešte pamätá, aké emócie dokáže zrekonštruovať, zaujímalo ho, ako pracuje pamäť a ako sa za taký dlhý čas dokázala vyrovnáť s emocionálne silnou skúsenosťou. Janyпка neskôr prizval do projektu Sabínu Bočkovú s podobnou skúsenosťou, aj keď s inou časovou vzdialenosťou.

Janyпка v performancii nadväzuje na metódu, ktorú používal aj vo svojich predchádzajúcich projektoch (napr. *Nové sady*). Ako absolvent Ateliéru fyzického divadla brnianskej JAMU dlhodobo pracuje s formou pohybovo-naratívneho divadla – rozprávanie dokončuje v pózach, figúrach a zas naopak. Tento princíp je prítomný najmä v prvej časti a charakter rozprávania sa mení s nástupom Sabíny, ktorá „rozpráva“ primárne svojím telom, mimikou, gestami.

Performancia sa skladá zo sóla a duetu. Sólová časť je ako pripomínanie si textov dávnych piesní, skladanie útržkov, veršov, príbehov. Janyпка najprv opisuje, čo nás najbližších päťdesiat minút čaká (alebo aj nemusí), aby plynule prešiel do rozprávania o svojom detstve, o tom, ako zomrela jeho mama a ako si v jej smrti našiel paralelu so smrťou princeznej Diany. Životy oboch žien ukončili autonehody v tom istom roku. Pri sledovaní Janypkovej naratívnej metódy, ktorá je kombináciou slov a pohybov sa môžeme pýtať, ktorá výpoveď je silnejšia a zrozumiteľnejšia – verbálna či neverbálna. Ak chápeme prehovor ako čin, akt a nie ako fakt, splynutie symbolického (slova) s fyzickým (telom) sa javí ako úplne prirodzené. Keď hovoríme,

vždy sme prítomní v našom tele, a tak na scéne zrazu nie je dôležité, či je výsledný tvar fonický alebo vizuálny.

Následný duet je nemým telesným dialógom, kedy sa expedícia stáva primárne vizuálnou a expresívnou. Ak predtým Janyпка dopĺňal či figúrami zdvojoval slová, teraz komunikuje so živou partnerkou. Bočkovú môžeme niekedy interpretovať ako metaforu chýbajúceho ženského elementu v jeho živote, viac však ide o asexuálnu tanečnú symbiózu (či niekedy skôr vzájomné parazitovanie). Ich korpusy sa miestami zrkadlia, miestami si odporujú, vzdalujú sa i približujú, pokúšajú hranice osobných priestorov. Telá nie sú mužské a ženské, sú materiálom, ktorý sa (trans)formuje podľa potreby, podľa spomienky, podľa stopy, rytmu piesne. Niekedy je medzi nimi napätie, inokedy symbióza.

Janypkov prejav je civilnejší, gestá zámerne ostávajú nedotiahnuté, uvoľnenejšie. Bočkovej slovník je naopak tanečnejší, precíznejšia je v dokončovaní a cizelovanom pohybe. Toto napätie je divácky mimoriadne prítlačivé. Bočková je všeobecne príkladom toho, keď je tanečník vedome celou svojou bytosťou prítomný na scéne, v performancii (prezéntnosť, sprítomnenie). Napr. jej sólo s „húsenicou“ patrí pre mňa k jedným z najsilnejších, aké som kedy v tanci videla. Pritom ide o veľmi jednoduchú pohybovú kreáciu – jednou rukou Bočková napodobňuje pohyb húsenice piadivky, „plazí“ sa s ňou v pomalom rytme piesne, zo zeme postupne húsenica prelieza na telo performerky. Nenáhliivosť a koncentrácia pôsobia podmanivo, až hypnoticky.

Spomienky na smrť matky (a súčasne princeznej Diany) sú pre Janypku tými pomyslenými totemickými dráhami, ktoré vytýčili predkovia a my sa ich usilujeme nasledovať. Repetícia slov či pohybov, a cez to sprítomňovanie minulého, je ako opakovanie textov dávnych piesní, ktoré nás majú naviesť na správnu cestu. Niekedy je toto hľadanie a následné putovanie vtipné, inokedy rozjímavé, dobrodružné. Vyrovnávanie sa so stratou nie je patetické a nevzbudzuje ľútosť. Túto hranicu si Janyпка vedome stráži.

Súčasťou performancie sú ešte tzv. osobné piesne – napr. od Boba Dylana či Nicka Cavea (princíp práce s nimi rozoberali Janyпка s Bočkovou počas workshopu na Kiosku). Svojou atmosférou, textami, možno aj backgroundom umelcov (Nick Cave prišiel pred pár rokmi o syna) sú tiež dôležitou obsahovou zložkou a vytvárajú ďalšiu

platformu pre komunikáciu s divákmi. Performeri počas nich nadväzujú sugestívny očný kontakt s divákmi, nemý, no vo svojej povahe až intímny dialóg.

Song lines: expedícia 97/18 funguje ako umelecký kus, aj ako umelecký výskum vzťahu tela a slova. Aký je rozdiel v recepcii udalosti, ktorá je rozprávaná verbálne, a tou, ktorú sprostredkujem cez gesto a pohyb? Performancia pracuje nielen s dvoma typmi jazykov, dvoma spôsobmi rozprávania, ale aj s dvoma rôzne vzdialenými spomienkami, dvoma interpretáciami a tiež s dvoma pohybovými prístupmi.

MICHAELA PAŠTEKOVÁ

Tomáša Janypku poznám ako premýšľavého performerera, ktorý má nejakú dramaturgickú predstavu. Sila tohto diela je založená na pohľade, na minimalizme, v niečom pôsobí ako až inštalácia. Bohužiaľ som ho však videl iba na zázname a z neho na mňa nedokázala prejsť autenticita diela, ale viem si predstaviť, že naživo môže pôsobiť sugestívne.

MAREK GODOVIČ



TIME OUT BURN OUT

Choreografia, tanec: Lukáš Bobalik

Réžia a dramaturgia: Maja Hriešik

Scéna a kostým: Zuzu Hudek

Hudba: Henry Purcell, Franz Schubert, Jakub Mitrík

Spev: Peter Mazalán

Gitara: Jakub Mitrík

Light design: Jozef Čabo

Produkcia: Martina Širáňová, o.z.mimoOs

Sparring partner a konzultant: Ivan Sajdák

Tenisová koučka: Gabriela Hasajová

Premiéra: 23. júl 2020, Festival Kiosk, Žilina

Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia a Nadácia mesta Bratislavy.

Partnerom projektu sú Bratislavský samosprávny kraj, o. z. mimoOs a Nadácia Cvernovka.

Podľa anotácie dielo začalo vznikať v lete 2019, v čase kedy sa Lukáš Bobalik ocitol na hrane totálnej vyčerpanosti a demotivácie. „Hoci sa doteraz vôbec nevenoval športu, začal hrať tenis. Len tak pre oddych, potom aj s trénerom, pravidelne, ako keby to mala byť jeho posledná záchrana. A vďaka kurtu, loptičke a rakete sa znovu vrátil aj na sálu a cez tenis sa dokázal pozrieť aj na svoj život, tanec, stav vyčerpania a vzťah k práci, ktorý často osciloval medzi absolútnym nasadením a znechutením, deformovaný snahou budovať a zachovať si renomé pracovitého a talentovaného.“ V tomto citáte sú zhrnuté a definované východiskové motivácie a téma celej tenisovej performancie, ktorej dramaturgičkou a režisérkou je Maja Hriešik a produkčne ju zastrešuje OZ mimoOs. Dôležitou súčasťou performancie je aj hudobná zložka – gitara Jakuba Mitríka a spev Petra Mazalána.

Dielo sa kreovalo v telocvični v Novej Cvernovke a v telocvičniach sa zatiaľ aj uvádza (premiéru malo na festivale Kiosk 2020 v Žiline). Vzhľadom na tému a tenis ako hlavný výrazový aj obsahový nástroj je voľba priestoru logická. Takisto scénografia, ktorá zahŕňa štyri pohyblivé tenisové steny (jedna má v kovovom ráme namiesto tenisovej siete špecifickú drapériu), si takýto typ priestoru vyžaduje. Scéna aj svetelný dizajn predstavenia získali v procese vývoja na spektakulárnosti. Pribudlo tiež živé hudobné teleso, kostým bol vytvorený špeciálne pre účely a funkčnosť

predstavenia. Surová verzia vyústila do uceleného výpravného performatívno-divadelného kusu. Lukáš Bobalik v sóle vychádzal z vlastnej životnej skúsenosti a súčasne si vytvoril možnosť naplno rozvinúť svoju pohybovú expresívnosť a emocionálne aj fyzicky sa „vybit“.

Predstavenie je osobitě choreograficky v tom, že prepája tanečný prejav a športový pohyb, v tomto prípade tenisový. Telocvična je tak niekedy tenisovým kurtom/športovým ihriskom, inokedy tanečnou sálou. Vynárajú sa tak otázky ako: Je tanec športovým výkonom? Nakoľko pripomína tenisová hra tanečnú choreografiu? Čo je fyzicky náročnejšie – hrať tenis alebo tancovať? Performancia teda môže byť aj o porovnávaní (fyzických) limitov a v podstate aj výrazových prostriedkov tanca a športu.

Telo performerera je raz tanečným telom, ktoré vykonáva určité figúry, balansuje, naznačuje isté choreografické štruktúry. Následne pozorujeme telo športovca, ktoré uteká za tenisovou loptičkou, celou silou ju raketou odráža do protiľahlej steny. Výskok je niekedy výskok za tenisovým úderom a potom zas pripomína takmer baletný „ballon“ či „grand jeté“. Raketa je pre Bobalika rekvizitou, športovým nástrojom, ale aj „tanečným“ partnerom. Niekedy mu pomáha vyrovnávať balans, inokedy odráža loptičku.

Vývoj predstavenia, ktoré trvá takmer hodinu, sa deje formou gradácie – začíname v pomalom tempe, v ťahavom opernom speve, v prítmí. Bobalik iba s raketou balansuje nad loptičkami ukotvenými v umelohmotných tréningových kuželoch, vykonáva spomalené, zatiaľ viac tanečné než športové pohyby. Ešte je teda tanečníkom, ktorý sa už pokyvuje nad priepasťou, skúša však ešte udržať rovnováhu. On je v napätí a my naše pozorujúce telá napíname s ním – udrží sa vo figúrach?

Po niekoľkých minútach dospievame k určitému zlomu, ktorý je naznačený aj zábleskom svetla, aj kontaktom s tenisovou loptou. Ešte stále je pohyb po priestore viac tanečný, hoci sem-tam sa už objavujú drobné tenisové intermezzá. Tu nasleduje aj prvá tenisová prestávka (bude ich viacero), ktorá pripomína scénou aj činnosťami, ktoré počas nej Bobalik/tenista/tanečník vykonáva, prestávku v tenisovom zápase –

performer dopĺňa tekutiny, prípadne si niečo oblieka/vyzlieka. Ešte predtým, ako začne skutočne hrať tenis, zhromaždí všetky loptičky na jedno miesto (akumuluje svoje problémy?), následne opäť balansuje – niečo ako forma planku.

Potom si naloží loptičky na raketu (koľko sa ich len zmestí) a začína s ňou dokola behať po priestore/ihrisku. Tempo sa zrýchľuje, Bobalika i nás zachvacuje akási eufória (alebo počiatok akéhosi bláznovstva?) – opäť je to však moment, kedy sa niečo snaží udržať pokope (dokedy mu loptičky nepadnú z rakety?), opäť sa tu opakuje akýsi motív balansu, hľadania rovnováhy a zároveň zotrvania v niečom. Môžeme tieto prvky interpretovať ako pre Bobalika zlomové chvíle, kedy sa pýta sám seba, dokedy ešte bude držať (tanečnú) pózu, pracovné tempo, dokedy dokáže byť kreatívny?

Postupne začína hrať. Odhadzuje napätia, balansovania a začína trieskať do loptičky – najskôr opatrne, nežne, neskôr energetickejšie, takmer agresívne. Práve pohyb rukou, to, akou silou udiera, bude lakmusovým papierikom jeho aktuálneho psychického rozpoloženia. Rýchlosť a razancia jeho hry gradujú, rovnako hudobný sprievod, svetlo nás čoraz viac oslepuje. Steny, najskôr staticky stojace v rohoch scény, sa časom začnú takisto hýbať a dynamizovať. Pohybuje nimi samotný Bobalik – vytvára si z nich nielen odrazové plochy, ale aj bariéry, až sa vo finále premenia na akési nemocničné kóje oddelujúce posteľ. Pacientom sa postupne stáva samotný performer a aj jeho kostým drobnými zmenami začína pripomínať zvieraciú kazajku. Je finále katarziou? Je metafora blázna odkazom k zblázneniu sa z vyčerpania alebo naopak ide o nájdenie opätovnej šialenej lásky k tancu? Aký je vlastne výsledok tohto osobného zápasu samého so sebou? Métou v tomto prípade možno nie je víťazstvo, ale skôr zotrvanie v nikdy nekončiacom zápase.

Sedenie za tenisovými stenami poskytuje divákovi priam fyzický zážitok. Keď na vás letí loptička, viete, že ju zastaví sieť. Avšak ten kúsok napätia, či sa nepretrhne, vás znervózňuje, resp. produkuje trochu adrenalínu. Niekedy sa stane, že loptička mieri mimo steny, hoci sedenie je štruktúrované tak, že by nemal úder loptičky nikoho zasiahnuť. Tento pocit z predstavenia vnáša do diváckej recepcie somatickú rovinu. Často sa stáva, že na sebe pociťujeme napätie tanečníka, avšak tu fyzické nabera ešte ďalší rozmer.

Môj zážitok z premiéry výrazne ovplyvnilo vzhladnutie work in progress verzie (hoci som ju videla iba ako videozáznam). Z tohto hľadiska sa pre mňa problematickou v diele javila v úvode spomínaná spektakulárnosť. Surovejšia verzia pôsobila, vzhladom k téme, autentickjšie. Moju pozornosť vtedy neodvádzala veľkolepá výprava, ale sústredená som bola iba na Bobalika a jeho pohybový prejav. Vtedy ešte len reprodukováaná hudba a aj civilnejší kostým so mnou viac komunikovali a prinášali ten pocit vyčerpaného a unaveného umelca. Počas premiéry som mala dojem, že performer už len hrá rolu vyčerpaného tanečníka, že presne vie, kde sa bude hýbať, hoci samozrejme trajektóriu pohybu určovala najmä (ne)presnosť jeho úderu. Na Kiosku bolo dielo jasnejšie štruktúrované, malo premyslenú gradáciu, čím sa stalo mimoriadne pútavým aj pre divákov, ktorí inak na súčasný tanec nechodievajú. No zdalo sa mi už príliš „čisté“, príliš vyšperkované. Chýbala v ňom väčšia prirodzenosť, taká tá zvláštna nedbalosť, vedenie monológu samého so sebou. V rozpracovanej verzii Bobalik pôsobil, že trieska do loptičky až kým sa totálne neunaví, na premiére ako keby sledoval viac aj časové plynutie.

MICHAELA PAŠTEKOVÁ

„Tenisový“ pohyb, ktorý tu bol využitý, považujem za inovatívny a zaujímavý. Najpôsobivejši bol pre mňa začiatok – pohybovo aj hudobne. Mal naozaj intenzívnu atmosféru, bolo citelné napätie človeka pred zápasom, celú škálu emócií od strachu až po odhodlanie. Postupne ako by sám vyhorieval a na záver doslova vyhorel. Silný začiatok, ale koniec zostal otvorený, nejasný.

EVA GAJDOŠOVÁ

Zaujímavý bol pre mňa pohyb v tenisovej štruktúre, po kurte, ktorý Bobalik ladil až do takých barokových motívov, ktoré sa objavovali aj v hudbe Petra Mazalána. Dramaturgia bola postupne vygradovaná, avšak na záver mi chýbala akási bodka, miesto toho sa objavila otázka: a teraz čo?

MAREK GODOVIČ

Inscenáciu som videla bez toho, aby som si vopred prečítala anotáciu a aby som poznala kontext diela a Lukáša Bobalika. Dielo som tak čítala cez politické roviny aktuálnej situácie na Slovensku (prvá vlna pandémie). Vnímala som v ňom roviny snahy ovládať všetko a všetkých v danom momente, čase a na danom mieste – všetko dokázať a zorganizovať s raketou v ruke. Siete a ich záverečné zoskupenie mi asociovali stiesnenosť domáceho priestoru počas karantény a lockdownu, čo môže viesť aj k vyhoreniu. Najviac ma na inscenácii bavil tenis – využitie jeho stratégie, a to ako raketa dokáže dať telu inú dynamiku, inak viesť jeho pohyb... Estetizácia tela, vyhorenia či lockdownu – perfektné telo zdôraznené ešte svetelným dizajnom aj v spojitosti s operným spevom – mi ale zasa tento koncept akosi splošťovali.

KATARÍNA MARKOVÁ