

**MARTA POLÁKOVÁ A KOL.**

## **WALKING SONGS**

*Walking Songs* v sobě zahrnuje několik vyjadřovacích prostředků – tělo, hudební nástroj, zvuk i video. Zároveň na jevišti spojuje slovenské tanečnice a tanečníky různých generací, s mnoha roky zkušeností v oblasti klasického i současného tance, dává jim možnost vyjadřovat se pohybově každý sám za sebe, přesto spolupracovat s hudebníky jednoduše jako skupina. Dílo vybízí k návštěvě mladé diváky od jedenácti let, svou hravou formou a využíváním různých výrazových prostředků je však pozvánkou i pro všechny začátečníky na poli současného tance a taneční performance.

Po Sametové revoluci v roce 1989 cítila Marta Poláková svobodu, díky které se mohla stát nezávislou tanečnicí a věnovat se choreografování, což dělá už 35 let. Ve svých dílech se věnovala například existenciálnímu napětí, expresi těla a současného tance nebo mezilidským vztahům. Při stavbě choreografií vycházela a doteď vychází také z pohybových teorií Rudolfa Labana, je totiž aktivní držitelkou certifikátu jeho analýzy pohybu z Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies v New Yorku. K tématu svobody se vrátila po pěti letech tvořivé odmlky v nové multižánrové inscenaci *Walking Songs*, ke které si přizvala čtyři taneční a tři hudební umělkyně a umělce. Hlavní téma otevírá prostřednictvím bránění svobody jednotlivých účinkujících, když tanečníci přebírají hudební nástroje nebo sebou nechávají navzájem manipulovat prostřednictvím mluveného slova. Pomocí těchto malých, ale škodolibých okamžiků zdůrazňuje autorka potřebu vzájemného respektu, která je potřebná i mimo divadelní prostory.

V úvodě hodinové inscenace byli diváci od účinkujících na jevišti oddělení průsvitnou stěnou, na kterou bylo promítáno zvukové vlnění a následně skicové obrysy performerů procházejících se na jevišti. Clona způsobovala, že nebylo možné na jeviště vidět zcela jasně a dodávala tak zastřený tvar pohybujícím se tělům. Zároveň po jejím zvednutí se již znovu neobjevila, žádným

způsobem se s ní nepracovalo. Využita mohla být pro zjemnění úvodu díla, kdy jsou účinkující jako v mlze a divák musí napínat zrak, aby dobře viděl, což způsobilo nutnost větší pozornosti. V konceptu hledání a zdůrazňování svobody se mohlo jednat o metaforický odkaz na železnou oponu rozdělující poválečnou Evropu, která se naštěstí znovu nespustila. V divadelním prostředí tento pojem původně odkazoval na protipožární bariéru, která oddělovala jeviště a hlediště.

Tři tanečnice a dva tanečníci na sobě měli kostýmy z tmavě fialové a černé elastické látky, na které měli vrchní vrstvu tylu. Tu si po zvednutí clony v zákulisí sundali, někteří z nich vyměnili vrchní část oděvu za lesklou stříbrnou košili, tmavě hnědé triko nebo mikinu. Také dva hudebníci a jedna hudebnice prošli v průběhu změnou kostýmů – z večerních šatů do trička s volnými černými kalhotami nebo odložení saka. Téměř každý z výstupů byl tak díky kostýmům Viktórie Kubickové ozvláštněn.

*Walking Songs* měla danou strukturu, ve které se střídala sóla, dua i tria, propojení s hudebníky nebo společné části. Tanečníci vystupovali se svým vlastním pohybovým slovníkem, kterým se odlišovali. Marta Poláková využívala sílu gravitace, pád a podchycení těla, její končetiny směřovaly po jasně daných dráhách. Pohybovala se efektivně s pokorou a bez zbytečného napětí v těle. Jejím protikladem byla Lívia Balážová se svou dynamickou energií, rychlým a častým střídáním tvarování svého těla, přecházením ze skoku na zem v jediném momentu. Andrej Petrovič se často pohyboval s pomyslným nadměrným napětím, jako by se jej dvě opačně jdoucí síly snažily roztrhnout. V duetu se Silvií Bakočkovou testovali hranice stability na jedné dolní končetině, zatímco se odtlačovali od propletených dlaní nebo se jejich prostřednictvím posouvali prostorem. Navzájem přebírali váhu těla druhého, dokud se všechny končetiny neodlepily od země, zároveň byly jejich pohyby sekané, střídalo se zrychlení a zpomalení, jako by spolu částečně bojovali a současně se chtěli přiblížit co nejvíce k sobě. Velmi rozdílnou dynamiku měl duet Andreje Štepity a Marty Polákové. Tanečník nejprve rozděloval své tělo krátkými repetitivními pohyby, ale jakmile se k němu přidala Poláková, jeho pohyb zvláčněl. S propletenými horními končetinami se kroky pohybovali po diagonále vpřed, nabízeli plochy horní části těla pro položení a opření o toho druhého.

Využívání živé hudby na jevišti není v tanečních inscenacích žádná novinka, ovšem propojení hudebníků a jejich nástrojů do pohybu a tanečníků vytvářející zvuk pohybem po hudebním nástroji přineslo netradiční koncept. Každý ze tří nástrojů dostal prostor, ve kterém účinkující ukázali jeho nové a kreativní využití. Tanečnice Bakočková a Balážová se jako stíny snažily dotknout a získat kontrabas hrajícího Františka Výrostka ml., který je jako neúnavný hmyz odháněl pomocí staccatově odehraných tónů. Klarinetistce Martine Kamenské její nástroj sice zůstal v rukou, nicméně její tělo přenášeli po jevišti tanečníci (Balážová, Štěpita, Petrovič). Zatímco plula vzduchem jako vánek, klesala a nechala se co nejvíce vynést, nepřestávala Kamenská hrát na svůj nástroj. Tato část jistě vyžadovala silný střed těla a schopnost hrát na klarinet i v jiných než vertikálních polohách a stejně tak důvěru v tanečníky, kteří se starali o její tělo s citlivostí. Posledním z hudebníků byl Tibor Feledi, jemuž znesnadňovali hru na klávesy Balážová a Štěpita. Tak jako předtím nosili vzduchem klarinetistku, podobně se chopili kláves, zvedali je Feledimu tak vysoko, že se jich skoro nemohl ani dotýkat, nebo je přenášeli nad jeho hlavou. Po chvíli hudebníkovi takové škádlení stačilo a nechal nástroj tanečníkům, ať na něj raději hrají sami, čehož se milerádi zhostili. Ovšem opět neobvyklým způsobem, například rolováním hlavy po klaviatuře a vytvářením tak až nepříjemné souhry několika tónů.

Víceméně všechny pohyby tanečníků byly podpořeny projekcí, která zabírala celou zadní část jeviště, protože opakovala některé z viděných pohybových sekvencí. Pomocí úprav Branislava Vincze se performeři na videu prolínali nebo násobili, díky čemuž často připomínali kaleidoskop tvořený těly.

Tanečníci si v průběhu inscenace hráli také s hlasem, napoprvé nesouvislé slabiky spojovali do jednotlivých slov nebo celých vět, aby je mohli opět rozdělit nebo opakovat jen jednu část. Střídali šepot a výkřik, vzájemně se doplňovali i přerušovali, využívali dva mikrofony po stranách jeviště nebo se spoléhali na sílu svých hlasivek. Petrovič i Štěpita přinesli do závěrečné třetiny díla humorné momenty, když zbořili pomyslnou hranici mezi publikem a účinkujícími. Štěpita přivítal diváky a divačky (tak jako již Poláková před ním v rozhovoru s Bakočkovou) a využil mikrofon jako by mu propůjčoval moc nad ostatními, kterým až škodolibě přednášel své požadavky a příkazy. Jednalo se o způsob, jakým mají hudebníci hrát a jak se tanečníci mají pohybovat. V jeho nadvládě jej vystřídal Petrovič, který se ostatními nechal slepě pronásledovat s nataženým prstem nebo přenášet nad zemí po jevišti jako na trůnu z

těl. Jakmile se pánové opět vystřídali, začal Štepita prostřednictvím rapu komentovat dění kolem sebe. Postupně se k němu přidali všichni účinkující opakovaním vět, které již zazněly v průběhu, aby divákům předali hlavní myšlenku celé inscenace, tedy radost ze svobodné vůle člověka, užívání si přítomného okamžiku a nebát se možnosti rozhodovat se.

Multižánrová inscenace *Walking Songs* je oslavou pohybu i umění jako takového. Využívá komunikační prostředky z mnoha jeho odvětví, hraje si s nimi a deformuje je. V průběhu se opakovala struktura pohybových částí, projekce na zadní stěně jeviště a vzájemná interakce mezi tanečníky a hudebníky. Tuto směs doplňoval hlas, pomocí kterého několikrát zbořili bariéru mezi diváky a působili jako stand up komici. Zároveň skrze humor balancovali na hranici svobodného projevu a pohybu.

**Autorka: Petra Skalíková**

Odborné korektúry: Katarína K. Cvečková

Foto: Juraj Žilinčár