

Choreografický výskum – aplikácia pohybových teórií Rudolfa Labana v skupinovej site-specific kompozícii

Záverečným výstupom trojmesačného výskumu bolo site-specific predstavenie

Cítit' (ne)viditeľné

v parku na Svoradovej ulici v Bratislave v septembri 2018

Výskum som realizovala v spolupráci s ôsmimi študentmi Katedry tanečnej tvorby HTF VŠMU v období mesiacov máj – september 2018. Výskum mal dva výstupy v podobe performancie na Hviezdoslavovom námestí (pri morovom stĺpe) v máji 2018 a záverečného predstavenia v parku na Svoradovej ulici 21. a 24. septembra 2018.

Tanečníci:

Viktória Komolíková, Mária Lazúrová,
Viktória Malá, Kristína, Miklovičová,
Rebecca Smudová, Silvia Sviteková,
Michal Toman, Lukáš Záhorák



Fotografia zo skúšobného procesu v parku na Svoradovej ulici – M. Poláková

Zámery výskumu

Mojím zámerom bolo skúmať relevantnosť historicky cenného odkazu Rudolfa Labana v súčasnej tanečnej praxi. Zamerala som sa na dva aspekty. Prvým bolo hľadanie možností uplatnenia Labanových pohybových teórií v súčasnej performancii, presnejšie, ako môže znalosť Labanových pohybových teórií podporiť bezprostrednú tvorbu improvizovanej kompozície. Druhým bola inšpirácia Labanovou myšlienkou pohybových zborov, presnejšie, do akej miery vieme v súčasnej dobe uplatniť esenciu tejto myšlienky.

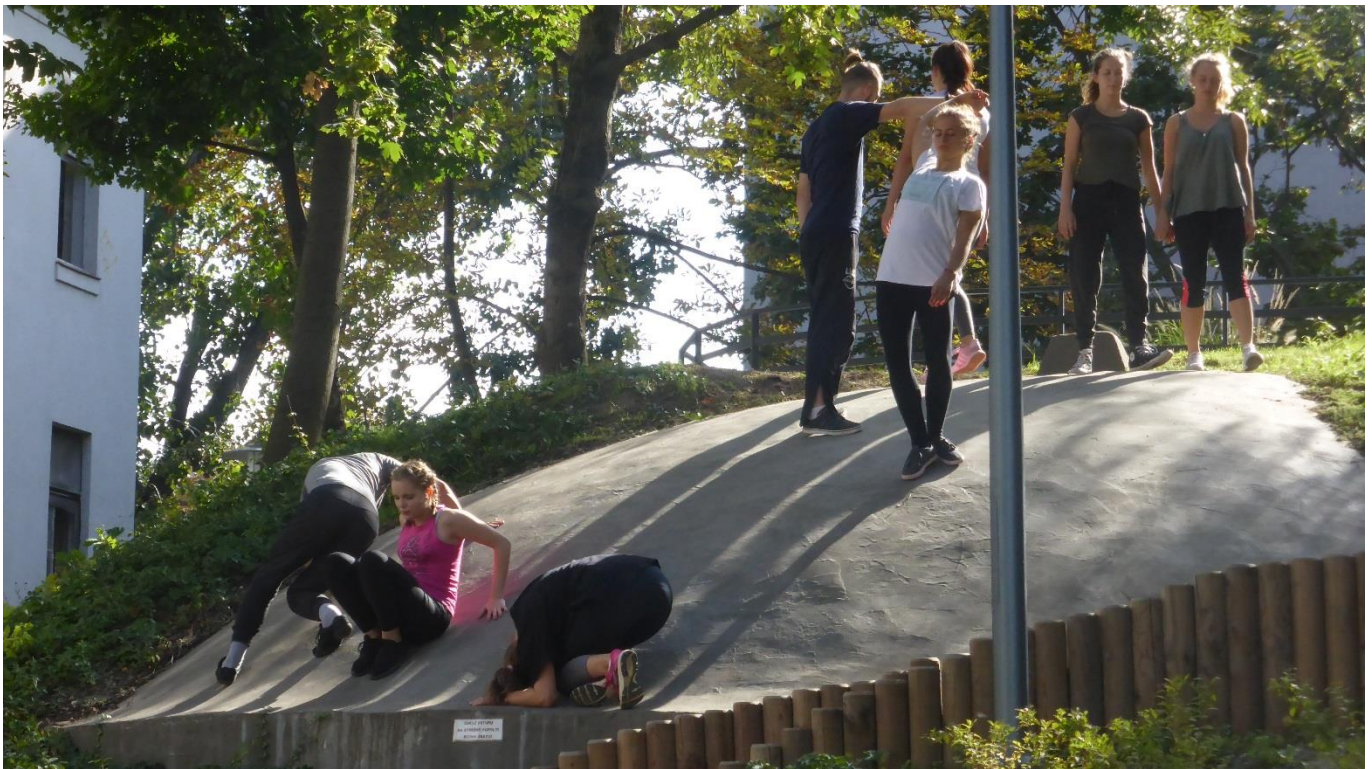
Východiská výskumu

Môj výskum bol motivovaný tromi oblastami záujmu:

- potrebou skúmať, čo znamená harmónia – kľúčový pojem v Labanovej filozofii pohybu – v dnešnom globalizovanom svete,
 - hľadaním možností rozvoja schopností tanečníkov byť si viac vedomí priestorového aspektu pohybu a jeho rezonancie s okolím,
 - Labanova idea pohybových zborov, ktoré sa stali v 20-tych rokoch minulého storočia jedinečným fenoménom umeleckej praxe zahŕňajúcej aj široké masy amatérskych tanečníkov.
1. Čo znamená harmónia v dnešnom globalizovanom svete? Vo svete na prelome 19. a 20. storočia, v ktorom si mladý Laban hľadal svoje miesto, bola harmónia inšpiratívnou myšlienkou stimulujúcou filozofiu, umenie a predovšetkým rodiaci sa fenomén tzv. *körperkultur* (nem. kultúra tela) hľadajúci nový postoj k telu, zdraviu, psychofyzickej kondícii a v neposlednom rade aj nového ideálu krásy. Vtedajšia viera v pokrok a snahy o spoločenskú obrodu sa z dnešného pohľadu javia možno romanticky v porovnaní s tým, čo sa v našej dobe denne dozvedáme o globálnom svete (ekológia, korupcia v politike, vojny vrátane hybridných, veľké migračné vlny, konšpiračné kampane zámerne šírené na internete). Pokrok a globalizácia nespierne rozšírili naše možnosti, ale súčasne výrazne oslabila našu schopnosť vnímať veci komplexne. Svet sa pred nami akoby rozpadá na tisíce informácií a my si postupne budujeme obranu – stávame sa menej citliví k veciam, ktoré presahujú sféru nášho vplyvu. Žijeme druhú digitálnu revolúciu, v ktorej vedecko-technický pokrok umožnil zostrojiť robota schopného konverzovať s človekom. Skepticizmu k hodnotám ako viera, nádej a láska, ktoré vytvorili kultúru našej civilizácie, im bráni dostatočne vyživovať náš život. Zahĺbenie sa do Labanovho diela, z ktorého cítiť nespochybniteľnú vieru v harmóniu ako zmysel ľudského snaženia, bolo pre mňa z tohto dôvodu osviežujúce a motivujúce pri rozmyšľaní o tom, akým spôsobom dnes pociťujeme harmóniu. Zároveň so záujmom sledujem súčasné výskumy vedcov (napríklad biológa Bruca Liptona), ktorí prinášajú nové interpretácie vedeckých faktov a vytvárajú priestor pre chápanie harmónie v kontexte aktuálnych vedeckých poznatkov. Laban vo svojej filozofii pohybu a tanca ponúkol istý pohľad na podstatu a princípy fungovania harmónie. Ako dnes rozumieme kvalite bytia, ktorú by sme uznali za harmonickú? Do akej miery nám dnes môžu pomôcť Labanove koncepty v rozvoji performatívnej praxe reflektujúcej zložitú existenciu globálneho sveta? Potrebujeme dnes vedieť, čo harmónia je? Stačí, keď harmonický pocit cítime? Čím nás to obohatí? Je to len individuálny zážitok, alebo je prenosný? Môže skupina vytvoriť vzájomnú harmóniu? Ak áno, ako sa prejavuje? Aký má význam? Tieto otázky boli stimulom pre hľadanie odpovedí v mojom umeleckom výskume. Zamerala som ho na fenomén aktívne vytváraného individuálneho bytia v harmónii s okolím a jeho transformáciu do spoločne vytváranej skupinovej kompozície v rezonancii s energiou prítomného okamihu a priestoru. Mojou snahou bolo viesť tanečníkov k otvoreniu vnímania okamihu bytia v tanci cez rezonanciu vnútorného prežitku a reakcie na okolie. Vyladenie vnímania jedinec tak, aby tieto rezonancie dokázal zachytiť a reagovať na ne pravdivo (autenticky), vnímam ako harmonizovanie „ja s okolím“. Veľká otvorenosť tanečníkov ku skúmaniu tohto fenoménu viedla v skupine k zvýšeniu citlivosti vo vzájomnej komunikácii, čím začali vznikať kompozičné momenty, ktoré by som označila za harmonické, hoci som nad nimi nemala takmer žiadnu kontrolu, keďže boli založené na bezprostrednej reakcii tanečníkov v určitom dohodnutom rámci reakcií. V danej chvíli vychádzali zo schopnosti každého člena skupiny napojiť sa na celok a zosúladiť sa s ním. O harmóniu v tomto zmysle som sa snažila pri práci v parku. Mojm zámerom bolo, aby sa tanečníci stali súčasťou parku, aby ich tanec súznel s jeho energiou,

aby tanec v priestore parku *objavovali*, nie ho tam „implantovali“. Táto stratégia sa stala mojou momentálnou odpoveďou na otázky týkajúce sa fungovania *harmónie* v dnešnom svete.

2. Môj zámer realizovať výstup v exteriéri (site-specific) si vyžadoval zamerať sa na rozvoj schopností tanečníkov citlivo vnímať priestorový aspekt pohybu a rezonanciu tela s okolitým priestorom. Na začiatku výskumu sme pracovali na tanečnej sále, neskôr výlučne v exteriéri. Dalo to práci nový rozmer – vnímanie tanečníkov bolo obohatené cítením neobmedzeného priestoru, prúdenia vzduchu, pôsobenia slnka, rôznych okolitých zvukov a ďalších vnemov, ktoré v tanečnej sále nie sú prítomné. Inšpirácie existujúcou architektúrou a komponovanie skupiny vo vzťahu k nej, využívanie prítomných architektonických prvkov exteriéru (konkrétne parku na Svoradovej ulici, kde bol realizovaný záverečný výstup môjho výskumu), výrazne ovplyvnili kvalitu pohybu tanečníkov. Zároveň som si overila, že site-specific choreografiu nie je možné vytvoriť inde, ako v danom priestore. Inak povedané, choreografia vytvorená na tanečnej sále nie je prenositeľná do exteriéru tak, aby v ňom skutočne koherentne fungovala.



Fotografia zo skúšobného procesu v parku na Svoradovej ulici – M. Poláková

3. Labanove pohybové zbory považujem za akýsi pred-stupeň performatívnej praxe, ktorá sa ďalej rozvíjala v druhej polovici 20. storočia najmä v práci Anny Halprinovej a smerovala k tvorbe alternatívneho predstavenia k tradičnej forme fixovanej choreografie. V oboch prípadoch išlo o participatívne, otvorené dielo, založené na štruktúrovanej improvizácii na základe vopred určenej partitúry, ktorého sa zúčastňovali aj diváci.¹ Partitúra umožňovala, aby forma pohybu zostala voľná a tanečník mal veľkú

¹Neobjavila som dosiaľ priame dôkazy o tom, že by táto prax nejakým spôsobom súvisela. Dá sa však predpokladať, že tu súvis je, a to na základe faktu, že Labanove koncepty sa v USA začali šíriť prostredníctvom Hanyi Holm, žiačky Mary Wigman a Irmgard Bartenieff, žiačky R. Labana, a to ako v umeleckom, tak aj v univerzitnom prostredí ako princípy improvizácie a kreatívneho prístupu k výučbe tanca.

slobodu na základe dohodnutých pravidiel kreatívne vytvárať vlastné rozhodnutia (na rozdiel od fixovanej choreografie, kde tanečník už nemá možnosť vlastných rozhodnutí). Takúto slobodu rozhodovania mal v Labanových pohybových zboroch, ktoré boli tiež čiastočne otvorené diela (forma pohybu bola len čiastočne zafinovaná), iba líder skupiny. Ten prinášal pohybové nápady a robil

bezprostredné rozhodnutia, čo sa týka kompozície pohybu skupiny v priestore a čase. Od členov skupiny sa vyžadovala len schopnosť lídra kreatívnym spôsobom nasledovať. Vývoj fenoménu improvizácie od druhej polovice 20. storočia podnes zásadným spôsobom rozvinul schopnosti a zručnosti tanečníkov tvoriť a komponovať predstavenie bezprostredne pred divákmi. Poznatky vychádzajúce z Labanových pohybových konceptov tvorili významnú časť metód, ktoré tanečníci využívali pri ďalšom rozvíjaní performatívnej praxe v tomto smere. Táto prax samozrejme prinášala objavovanie aj iných ideí a konceptov, ktoré ju podporovali a boli základom znalostí tanečníka schopného sa tejto praxe zúčastňovať. Improvizáčnej praxi sa venujem takmer tri desaťročia a v tomto výskume som sa chcela zamerať na prebádanie podstaty Labanových pohybových zborov, a nájsť prípadné inšpirácie, ktoré by mohli byť pre dnešnú prax obohacujúce. Verím, totiž, že skúmanie histórie, teda toho, čo objavili generácie pred nami, je vždy užitočné a ponúka dnešnej praxi ukotvenie, čo považujem v prípade prchavosti a premenlivosti tanca za významný aspekt vývoja tanca ako umeleckého druhu. Svoje zistenia opisujem v ďalšej časti.

Ďalšími inšpiráciami pre môj výskum boli:

- Skulptúry amerického výtvarníka Georga Segala často umiestňované vo verejných priestoroch (v prvej fáze výskumu).
- Koncept americkej choreografky Trishy Brown *Roof piece* (na začiatku druhej fázy výskumu).



Fotografia zo skúšobného procesu v parku na Svoradovej ulici – M. Poláková

Téza výskumu a jej vývoj

Na začiatku výskumu som si formulovala tézu:

Choreografiu ako živú architektúru možno vnímať z dvoch uhlov pohľadu: 1. z pohľadu tela ako architektonického tvaru, 2. z pohľadu skupiny ako architektonického tvaru. Oba pohľady sa vzájomne dopĺňajú pri komponovaní skupinového tanca.

Choreografiu ako živú architektúru vnímam ako premenlivé vzťahy v priestore, čase a napätí. Túto premenlivosť pri komponovaní tanečník, respektíve tanečníci, vo vzájomnej interakcii priebežne modulujú. Kľúčom k vnímaniu komplexnosti a premenlivosti tanca je uvedomenie si ustavičnej koexistencie štyroch neoddeliteľných, Labanom definovaných, elementov tanca: tela, priestoru, času a sily (energie). Aby sme túto neoddeliteľnosť dokázali pochopiť respektíve v tanci postihnúť, musíme najprv zameriavať pozornosť len na niektoré z nich, vnímať ich vzájomné vzťahy a praxou rozvíjať zručnosť využívať ich pri improvizovanej kompozícii. Naša myseľ, respektíve naša schopnosť zameriavať pozornosť, má svoje limity. Výskumy ukazujú, že sa nedokážeme naraz sústrediť maximálne na šesť vecí naraz. Pri improvizovanom tanci sa toho deje mnohonásobne viac, je preto nevyhnutné, aby sa tanečník učil zameriavať pozornosť na určité aspekty pohybu, tak aby svoj tanec dokázal komponovať vo vzťahu k určitým faktorom – či už sa týkajú vnímania subjektívnych faktorov (vnemy a pocity tela, vnímanie sily), alebo vnímania objektívnejších súvislostí a vzťahov (priestor, čas). Znamená to, že sa tanečník učí svoju pozornosť ustavične viesť, respektíve presúvať od vnímania jedného elementu k vnímaniu druhého, tretieho a štvrtého tak, aby dokázal postrehnúť a modulovať ich vzájomné vzťahy v interakcii s ostatnými tanečníkmi a prostredím v danom momente. Rozvoj schopnosti ustavičného presúvania pozornosti tanečníka, čím si buduje komplexnejší obraz o situácii, v ktorej sa nachádza, bol jedným z cieľov môjho výskumu. Táto schopnosť umožňuje tanečníkovi reagovať kompozičnými rozhodnutiami v danom okamihu adekvátnejšie. V predstavení *Cítiť (ne)viditeľné* bola táto schopnosť výrazne ovplyvnená aj mojim rozhodnutím, že tanečníci mali počas celého predstavenia zatvorené oči. Vizuálne vnímanie, o ktoré sa v komponovaní tanca primárne opierame, museli tanečníci nahradiť „čítaním“ založenom na využití ostatných zmyslov. Zrak nahradil predovšetkým dotyk, ale aj výrazné zaangažovanie imaginácie podporené zvýšenou citlivosťou kinestetického zmyslu (vnútorného vnímania pohybu a polohy).



Fotografia zo skúšobného procesu v parku na Svoradovej ulici – M. Poláková

V priebehu druhej fázy výskumu som zistila, že pri komponovaní „skupinovej architektúry“ je dôležitý ešte jeden faktor, preto k mojej téze pribudol ďalší aspekt: *rezonancia tela a skupiny vo vzťahu k existujúcej architektúre prostredia, kde sa tanec odohráva*. Výsledky, ktoré priniesla táto idea, opíšem v ďalšom texte.

Záver: Rozhodnutím, že tanečníci budú tancovať v prostredí parku výlučne so zatvorenými očami, vznikla paradoxná situácia: architektúra ako primárne vizuálny fenomén bola zvnútornená, pretože komponovanie živej architektúry sa zakladalo výlučne na vnútornom pociťovaní (a imaginatívnych operáciách) a ďalšom zmyslovom vnímaní mimo zraku. Tento fakt priniesol do výrazu tanca jedinečnú kvalitu, ktorá zrkadlila sústredenie pozornosti tanečníkov na prítomný moment a ich snahu byť s ním vyrovnaní – v harmónii.

Prvá fáza procesu

Prvá fáza výskumu (máj 2018) prebiehala v prostredí tanečnej sály. Vychádzajúc z prvej časti tézy, sme sa sústreďovali najmä na priestorový aspekt pohybu – architektúru pohybu. Pozornosť bola zameraná najmä na oboznamovanie tanečníkov s Labanovými priestorovými konceptmi, ktoré umožňujú vyladiť tanečnickú schopnosť vnímať vzťah svojho tela k priestoru, v ktorom sa pohybujú (respektíve, akým spôsobom sa v ňom pohybujú). Skúmanie možností využitia Labanových priestorových konceptov v improvizovaných kompozičných zadaniach tvorilo základ prípravy tanečníkov v prvej fáze výskumu. V priebehu niekoľkých intenzívnych skúšok sme sa dopracovali k pevnej osnove komponovanej skupinovej improvizácie, kde tanečníci vo vzájomných interakciách podľa presne zadefinovaných zadaní vytvárali spoločný tanec. Vznikla tak štruktúra s ôsmimi časťami, ktorú sme prezentovali 25. mája 2018 na Hviezdoslavovom námestí na priestranstve pri morovom stĺpe.

1. Skupina premiestňujúca sa v priestore bez lídra

Túto časť bolo potrebné skúšať dlhší čas, kým tanečníci pochopili, ako sa môže skupina premiestňovať tak, aby nikto zo skupiny nemal tendenciu určovať dráhu, ktorú ostatní členovia skupiny nasledovali, alebo aby sa skupina nerozpadávala, či aby nejaká časť skupiny nezaostávala za „vedúcou“ časťou skupiny. Tanečníci potrebovali zvýšiť svoju citlivosť jednak v periférnom vnímaní, rovnako ako k pozorovaniu jemných zmien v skupine, ktoré signalizovali zmeny smeru. Bolo tiež potrebné, aby si každý člen skupiny uvedomil rovnaký diel zodpovednosti za to, aby sa skupina pohybovala v jednom tempe, udržiavala celistvosť a pri koncentrácii na tieto aspekty nerástlo zbytočne napätie, ale naopak energia v skupine stále plynulo cirkulovala v smere pohybu. Nakoniec tanečníci pochopili, že je potrebné, aby okrem základného pohybu, ktorým sa skupina premiestňuje v priestore (vonkajší pohyb skupiny), je nápomocné, keď tanečníci preskupovaním sa vo vnútri skupiny vytvárajú akýsi oscilačný pohyb medzi centrom skupiny a jej perifériou (vnútorný pohyb skupiny). Tento ustavičný, ale voľný pohyb okolo jadra skupiny umožňoval tanečníkom odčítavať nielen zmeny smeru pohybu skupiny, ale aj spoločné tempo. Nakoniec sa dokázali pohrávať aj s dynamikou chôdze tak, že niekedy celá skupina svoj presun v priestore zrýchľovala, alebo sa zastavila a znova pohla ako jeden celok. Vo výsledku pohyb skupiny pôsobil, ako keby slobodne plávala v priestore.

Inšpiráciou pri hľadaní stratégií, ako sa môže skupina pohybovať v priestore ako celok bez toho, aby ju niektorý člen viedol, boli video záznamy letu krdľov vtákov na You Tube, ktoré sme fascinovane sledovali a diskutovali o tom, ako asi vtáci medzi sebou komunikujú pri svojich magických vzdušných eskapádach. (Linka na You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=Dd2iiVBtj4w>)

2. Dýchajúca skupinová architektúra

V tejto časti sa tanečníci v skupine individualizovali – mali možnosť rozhodovať sa slobodne, aký smer, dráhu, či miesto v priestore zaujmú, avšak vždy vo vzťahu k ostatným, t. j. ako reakciu na existujúcu situáciu. Celková kompozícia skupiny (architektúra priestorovo-časových vzťahov) bola vytváraná vo vzájomnej interakcii jednotlivých členov. Podstatou kreovania skupinovej architektúry bola „hra“ s rôznymi priestorovými

aspektmi. Tanečníci sa premiestňovali len jednoduchou chôdzou, aby vynikli priestorové vzťahy medzi nimi. Tanečníci sústreďovali svoju pozornosť najmä na tri priestorové aspekty: smerovanie svojho pohybu vo vzájomnom vzťahu k smerovaniu pohybu ostatných tanečníkov v skupine, vzájomnú vzdialenosť medzi sebou a tvary a vzorce dráh v priestore. Každý člen skupiny teda reagoval na bezprostredne sa vytvárajúci architektonický dizajn skupiny v priestore, t. j. každý reagoval na architektúru, ktorú vytvorili ostatní členovia skupiny svojimi priestorovými rozhodnutiami. Keďže sa architektúra skupiny ustavične v priestore a čase menila, tanečníci museli pružne reagovať na jej premenlivosť. Spočiatku sme pracovali v pomalom tempe, t. j. zmeny architektúry prebiehali v pomalej frekvencii. Tanečníci vychádzali zo statických pozícií v priestore a po premiestnení zotrvali na danom mieste dlhší čas, čo znamenalo, že naraz sa premiestňovalo len niekoľko tanečníkov, takže ostatní mohli sledovať premeny architektúry – novovzniknuté vzťahy. Postupne citlivosť a schopnosť tanečníkov pružne reagovať na zmeny dizajnu rástla a mohli sme si dovoliť zrýchliť tempo – naraz sa pohybovalo v priestore viac tanečníkov a premenlivosť architektúry bola dynamickejšia aj tým, že tanečníci sa premiestňovali nielen chôdzou, ale aj behom. Aby sme dosiahli rovnakú rôznorodosť, aká sa prejavovala v priestorovom dizajne, aj v dynamickej linke pohybu, uviedla som pojem „dýchajúca architektúra“, čo tanečníkom pomohlo nájsť veľmi organický rytmus premien skupinovej architektúry.

3. Plynutie tvarov v priestore

V tejto časti sme sa sústredili na vnímanie tela ako architektúry, ktorá vo vzťahu k inému telu vytvára sériu plynúcich tvarov. Zadanie, s ktorým tanečníci pracovali, bolo veľmi jednoduché: napájali sa reťazovito jeden na druhého v plynulom toku reagujúc na tvar tela partnera, na ktorého sa práve napojili, čím vznikal akýsi tok tvarov, ktorý sa vinul v priestore ako rieka. Tanečník na konci reťazca sa vždy presunul na jeho začiatok. Tanečníci potrebovali na začiatku viac času, ale postupne dospeli do takého tempa, že napájanie pôsobilo veľmi dynamicky. K takému výsledku sme dospeli až vtedy, keď boli tanečníci schopní cítiť tvar svojho tela zvnútra prirodzene, takže nepotrebovali už „čas na rozmýšľanie“. Zvýšená citlivosť k architektúre tela im umožňovala reagovať okamžite.

4. Akumulácia tvarov

Do tejto časti tanečníci plynulo prešli tak, že jeden tanečník sa od skupiny vzdialil a udal miesto a základný „tvar“, ku ktorému sa postupne z druhej skupiny začali tanečníci pridávať, dopĺňajúc statickú priestorovo-tvarovú architektúru. V priestore tak vznikali dopĺňaním tvarov jeden architektonický dizajn a zároveň druhý postupne mizol. Toto „presýpanie“ tanečníkov v priestore sa zopakovalo niekoľkokrát. Vždy niekto iný určil miesto pre novú priestorovo-tvarovú kompozíciu.

5. Dve rytmické skupiny

Cieľom nášho výskumu bol okrem rozvoja cítenia „architektúry“ tela a priestorovej kompozície skupiny aj rozvoj rytmického cítenia. Tanečníci boli rozdelení na dve skupiny, ktoré stáli v dvoch radoch chrbtom k sebe. Jeden tanečník z každej skupiny uviedol jednoduchý rytmický motív a opakoval ho, druhý tanečník vstúpil do rovnakého priestoru a pridal iný rytmický motív tak, že musel dopĺňať motív prvého tanečníka, tretí tanečník priniesol ďalší rytmický motív. Ostatní tanečníci, ktorí sa postupne do skupiny zapájali, už neprinášali nové rytmické motívy, ale varírovali už uvedené motívy. Celá skupina – podobne ako orchester bicích nástrojov – vytvárala „jednu skladbu“, t. j. každý tanečník reagoval na ostatných a spolu vytvárali spoločnú rytmicko-pohybovú skladbu.

6. Malý tanec

V tejto časti sme využili tzv. *Small Dance* (malý tanec) – koncept amerického performeru Steva Paxtona, zakladateľa kontaktnej improvizácie. Ide o takmer neviditeľný tanec, pri ktorom tanečníci stoja a veľmi jemnými pohybmi reagujú na gravitáciu tak, že sa jej poddávajú (uvoľnením svalov), alebo sa voči nej zaktivizujú (zapojením svalov). Svaly okolo všetkých kĺbov sa tak uvoľňujú a napínajú v jemných rytmických reakciách, čím vzniká akési *balansovanie okolo / pozdĺž vertikálnej osi tela pripomínajúce knísanie stromu*. Tanečníci mali pri tomto zadaní zatvorené oči, aby sa mohli lepšie sústrediť na vnímanie drobných pohybových reakcií. Táto časť tvorila dynamický kontrast k predchádzajúcim častiam – pohyb v priestore sa zastavil a jemný vlnivý pohyb stojacich tiel pôsobil upokojujúco.

7. Pieseň

Z „malého tanca“ prešli tanečníci postupne rozvinutím pohybových impulzov do rozsahom väčšieho pohybu v celej kinesfére tela tak, že artikulácia pohybu zostala veľmi uvoľnená, ale impulzy museli byť rozvíjané v dynamickom slede tak, akoby *pohybom spievali pieseň*. Nebolo teda dôležité len tvarovanie tela v pohybe, ale aj jeho priebeh v čase, modelovaný *pomyselnou melódiou* pohybu. Toto zadanie prinieslo veľmi špecifickú rytmicko-dynamickú kvalitu pohybu, ktorú sme podporili aj pozornosťou na dýchanie prepojené s pohybom rovnako, ako je dýchanie prepojené so spievaním. V tejto časti tanečníci na seba nemuseli reagovať, každý tanečník sa sústredil na vlastnú pieseň. Zaujímavý bol fakt, že vzhľadom k tomu, že sa všetci pohybovali melodicky, z vonkajšieho pohľadu pôsobila celá skupina ako *veľký symfonický orchester*, v ktorom sa *organicky prepájajú jednotlivé hlasy do mohutného energetického súzvuku*.

8. Znovu jedna skupina – odchod

Postupne tanečníci svoju pieseň stíšili a plynulo sa začali zoskupovať do jednej skupiny, ktorá podobným spôsobom ako na začiatku (bez lídra) *odplávala* z priestoru preč.

Zhodnotenie prvej fázy výskumu:

Hoci tanečníci v tejto fáze urobili veľký pokrok z hľadiska rozvinutia citlivosti voči tvarovej, priestorovej a rytmicko-dynamickej stránke pohybu, ich prezentácia v prostredí ulice bola zjavne ovplyvnená mnohými rušivými vplyvmi, ktoré ulica prirodzene prinášala. Keďže námestie sa nachádza v turistickej zóne Starého mesta, ich performancia pútala pozornosť turistov, niektorí sa dokonca pri tanečníkoch fotografovali. Hoci to bola bezprostredná interakcia, na ktorú museli tanečníci reagovať tak, aby ich nevyviedla z koncentrácie, uvedomila som si, že toto nebolo mojím cieľom. Keďže sme si pre performanciu vybrali verejný priestor, predpokladala som určitú interakciu divákov s tanečníkmi, nemala som však záujem robiť atrakciu pre turistov. Po tejto skúsenosti, ktorá bola nepochybne pre tanečníkov užitočná, som prehodnotila svoje zámery a hľadala inú možnosť. Dôležité bolo pre mňa najmä uvedomenie si faktu, že pokiaľ nebudú tanečníci „skúšať“ v exteriéri, ale v tanečnej sále, prenesenie tanca do exteriéru bude vždy pôsobiť umelo. S tým som nebola spokojná.

Druhá fáza procesu

Druhú fázu výskumu (august – september 2018) sme začali priamo v exteriéri, a to najprv v Medickej záhrade. Tanečníci si začali zvykať na veľké priestranstvo, nové vnemy spojené s vonkajším prostredím, učili sa eliminovať rôzne rušivé elementy, ktorých bolo vo verejnom priestore pomerne dosť (predovšetkým pozornosť náhodných okoloidúcich pôsobila často na tanečníkov rušivo). Medická záhrada v Bratislave je však známa tým, že sa v nej počas leta dejú rôznorodé fyzické aktivity (bežne sem chodia cvičiť rôzne skupiny jogu, rôzne druhy fitness tréningu, či iných telesných zručností, ako napríklad mažoretky, žongléri a pod.), takže zvláštne pohyby tanečníkov nepútali príliš veľa pozornosti. Všimla som si však, že tanečníci získavajú novú, oveľa zaujímavejšiu kvalitu pohybu, keď pracujú na zadaniach so zatvorenými očami – čo bolo zadanie, ktorým som ich chcela oslobodiť od vnímania okolia. Po niekoľkých skúškach v Medickej záhrade, na ktorých sme sa venovali opäť základným konceptom vnímania architektúry tela (Labanove priestorové koncepty), sme začali rozvíjať aj novú tému – spoluprácu s partnerom cez dotyk. Po týždni skúšania v záhrade sme sa presunuli do parku na Svoradovej ulici, kde som sa rozhodla uviesť aj záverečný výstup výskumu – predstavenie, do ktorého vyústila naša spoločná práca.



Fotografia z prvého predstavenia v parku na Svoradovej ulici – V. Slaninka

Predstavenie v parku

Na začiatku práce v parku sme sa venovali dôkladnému preskúmaniu jeho architektúry, ktorá je veľmi bohatá, pretože park má osobitú polohu. Je situovaný na mieste, kde začína hradný kopec. Úroveň ulice, kde je hlavný

vchod parku (ulica Podjavorinskej), je položená nižšie ako úroveň križujúcej Svoradovej ulice (výškový rozdiel je riešený schodiskom, ktoré tvorí severnú hranicu parku. Z pohľadu Svoradovej ulice pôsobí teda park, akoby bola jeho podstatná časť v jame, čo poskytuje vynikajúci pohľad divákovi na veľkú časť plochy parku. Úroveň samotného parku sa v centrálnej časti tiež zvyšuje, pretože je v ňom umiestnená neidentifikovaná stavba kupolovitého tvaru, ktorej časť je betónová a väčšia časť obrastená porastom, takže pôsobí ako kopcovitá vyvýšenina. Na úrovni jej vrcholu je druhý vchod do parku zo Svoradovej ulice. Na južnej strane parku sa vyvýšenina opäť prudko zvažuje k prirodzenej hranici parku s vedľajšou budovou. Tento členitý terén parku architekt riešil vytvorením mnohých zákutí, ktoré pôsobia príjemne až intímne. My sme využili v predstavení len časť parku na severnej strane, takže diváci sa nemuseli zo svojich pozícií presúvať. Boli tam štyri zaujímavé architektonické elementy, ktoré ponúkali veľa inšpirácii pri tvorbe improvizovanej kompozície. Hoci sme na začiatku skúmali všetky zákutia parku, v predstavení sme nakoniec využili najmä tieto architektonické prvky: javisko, lavičky, betónovú časť kupoly, ohraničujúci plot.

1. **Úvodná časť** – nazvali sme si ju „leňochody“ – každý tanečník si našiel v parku objekt, s ktorým pracoval tak, aby využil možnosť opierať sa oň. Úlohou tanečníkov bolo v extrémne pomalom tempo prechádzať z jednej polohy tela (tak, že váha tela bola závislá od podpory objektu) do inej polohy. V niektorých polohách mohli tanečníci využiť rytmickú zmenu – hojkanie voľnej časti tela vlastnou váhou. Časové ohraničenie tejto časti sme si dohodli na približne 5 minút. Každý tanečník musel odhadnúť tento čas podľa vlastného pocitu. Postupne sa tanečníci naučili cítiť tento časový limit veľmi presne, a v prípade, že sa „pozabudli“ počuli ostatných, ako sa presúvajú na ďalšie stanovište.
2. **Na kupole** – v tejto časti mali tanečníci vytvoriť celok – citlivo na seba reagujúcu skupinu. Zo začiatku to nebolo jednoduché, pretože jednak sa nevideli, a jednak pohyb na prudko sa zvažujúcom betónovom povrchu kupoly pociťovali ako rizikový (so zatvorenými očami). Postupne si však rozvinuli veľmi citlivé vnímanie voči sebe navzájom. Začali sme vnímaním konštelácií v priestore, čo bola akási obdoba „architektúry skupiny“, ktorú sme skúšali v prvej fáze, teraz však bol priestor menší, nebezpečnejší a tanečníci zmeny vzťahov v skupine nemohli vidieť. Čiže pohyb bolo treba citlivo čítať všetkými ďalšími zmyslami. Začiatok tejto časti bol preto pomalý a z hľadiska rozsahu pohybu malý. Postupne si však tanečníci vypestovali dôveru aj k terénu aj voči sebe navzájom a dokázali vytvárať pohybové interakcie dotykom v rôznych riskantných polohách (napríklad ležiac dolu hlavou na svahu a pod.) Táto časť opäť končila približne po 5 minútovom časovom intervale. Tanečníci museli zísť z vyvýšeniny do prednej časti parku.
3. **Na lavičkách** – postupne sa tanečníci dostávali k miestu, kde sú sústredené v niekoľkých radoch lavičky na sedenie. Pohybové zadanie bolo veľmi jednoduché: tanečníci mali využívať horizontálnu tela (v ľahu na lavičke) s občasou kompenzáciou vo vertikálnej polohe (v sede). V horizontálnej polohe mali pracovať s detailmi tvaru tela – meniť sa mohli len niektoré vzťahy určitých častí tela a to s veľmi presne cíteným časovaním. Mojm cieľom bolo, aby tanečníci pochopili, že nie je zaujímavé, keď sa na lavičkách hýbu všetci naraz. Našou snahou bolo naopak vytvoriť skôr statickejší obraz, kde sú tvary tela veľmi jasné a tempo zmien vytvára zvláštny nepredvídateľný rytmus. Bolo potrebné, aby si tanečníci vytvorili predstavu o tom, ako tento obraz funguje tak, že jedna skupina pracovala a druhá sa dívala zo stanovišťa divákov (zhora). Potom bolo pre nich oveľa jednoduchšie nájsť svoje „miesto“ v živom obraze a cítiť potrebné tempo a rytmické zmeny.
4. **Spolu okolo stromu** – postupne sa celá skupina v horizontálne orientovanom pohybe po lavičkách presunula k miestu, kde stojí vysoký strom situovaný v zadnom rohu pri stene naľavo od lavičiek. Mojm zámerom bolo vytvoriť akúsi „prírodnú pauzu“, moment ticha, keď je skupina, cítiaca a vzájomne vyladená, schopná spočinúť vo vzťahu k prírodnému elementu. Tanečníci sa mali

jednoducho dotknúť stromu a vyjadriť tým, svoju pozornosť, ktorú si príroda od človeka zaslúži. Z tohto obrazu sa stal jeden z najsilnejších momentov celého predstavenia. Hoci sme o tom s tanečníkmi veľa nehovorili, pre mňa to bol moment, keď cítili spolupatričnosť a harmóniu s miestom.



5. **Na javisku** – hoci som sa tomuto priestoru parku chcela na začiatku vyhnúť, nakoniec som neodolala. Drevené javisko situované v severozápadnom rohu parku pod vysokou skalnou stenou s otvorom v ktorom je zasadený strom, je vynikajúci architektonický nápad, ktorý dáva parku mestskú atmosféru a zároveň zostáva citlivo „prírodný“. Lavičky sú situované ako pomyselné hľadisko. Neviem, aký bol zámer architekta, je však pekné domnievať sa, že si uvedomoval susedstvo parku s umeleckou školou (VŠMU) a vytvoril tak výzvu pre jej študentov. My sme ju teda prijali. Skalnatá stena v najnižšej úrovni parku sa priamo ponúkala na fyzické využitie. V tejto časti kompozície sme sa zamerali na vnímanie/komponovanie skupinovej improvizácie prostredníctvom dotyku. Tanečníci, stojac pri stene, začali najprv pracovať s ideou vertikálnosti steny.

Zadanie bolo jednoduché: Ako môžem využívať stenu v polohách, ktoré by som bez nej nemohol/nemohla vykonať? Ako ma inšpiruje k tancu tento nerovný, prírodný povrch? Zároveň mali tanečníci využívať sluch na to, aby vytvárali spolu (ako skupina) zaujímavé rytmické vzorce – zásadou bolo, že museli pracovať viac v nehybnosti ako s pohybom, aby mal priestor na zmenu polohy každý zo skupiny. Chvilu trvalo, kým sa takýmto spôsobom na seba naladili, ale nakoniec dospeli k veľkej citlivosti v tomto zadaní. Po chvíli sa tanečníci postupne dostali bližšie k sebe, až sa chytili za ruky. Postupne sa od steny oddelili a začali sa sústreďovať na komunikáciu cez dotyk. Zadanie znelo: pracuj s fyzickými impulzami, ktoré dostávaš do jednej ruky a posielaj ich ďalej cez druhú ruku. Nebolo to jednoduché a museli sme začať veľmi pomaly, pretože tanečníci museli deliť pozornosť na tri aspekty: a) precítiť impulz pohybu, ktorý dostali, b) spracovať ho vo svojom tele a c) poslať ďalej. Tu sme museli veľa pracovať na priechodnosti celého tela, aby tanečníci prichádzajúci impulz nevedome neblokovali v nejakej časti tela (bolo potrebné viesť ich najmä k uvoľneniu dolných končatín, aby dokázali reagovať na impulzy prichádzajúce cez ruky ľahko a uvoľnene). Neskôr som pridala aj ďalšiu možnosť – impulz, ktorý dostaneš, môžeš akokoľvek zmeniť. Tým sa otvorila cesta k väčšej dynamike a neočakávaným rytmickým zmenám pohybu v skupine, čo prospelo celkovej kompozícii tejto časti. Táto časť končila v momente, keď tanečníci spolu, držiac sa za ruky, prišli na okraj javiska a zoskočili z neho.

6. **Odchod** – tanečníci, stále sa držiac za ruky, kráčali k východu z parku a v okamihu, keď sa dostali k schodisku, držiac sa zábradlia stúpali po múriku pozdĺž vnútorného okraja plota parku po celom obvode (ulica Podjavorinskej a roh Svoradovej). Táto časť predstavenia bola pre mňa najzložitejšia, pretože tanečníci sa pohybovali po okraji zábradlia po úzkom múriku vo výške na niektorých miestach približne 5 metrov. Mala som o nich strach a chcela som tento experiment zrušiť. Presvedčili ma však, že sa tejto časti nechcú pretože, pretože si to už niekoľkokrát prešli a zistili, že keď sa sústredia a sú dostatočne citliví, plne si dôverujú. Myslím, že pre divákov bola práve táto časť veľmi silná, pretože tanečníci ukázali zároveň svoju zraniteľnosť aj odvahu.



Fotografia z prvého predstavenia v parku na Svoradovej ulici – V. Slaninka

Ďalšie aspekty, na ktorých sme pri výskume pracovali

1. Rozvinutie idey jediného lídra v skupine. Mojou snahou bolo posunúť ideu jediného lídra v skupine, ktorá bola základom Labanových pohybových zborov, a dostať ju bližšie k dnešnej praxi, t. j. rozvinúť schopnosti tanečníkov reagovať na seba navzájom bez potreby jediného lídra. Moja práca so skupinou spočívala v hľadaní stratégií, ako prenášať úlohu lídra z jedného tanečníka na druhého tak, aby sa táto rola v skupine prenášala a každý zo skupiny ju mohol kedykoľvek (t. j. bez vopred dohodnutého signálu) prebrať tak, že celá skupina je schopná si to okamžite všimnúť a reagovať na zmenenú situáciu.
2. Význam zrkového vnímania v tanci. V priebehu druhej fázy výskumu v exteriéri (najprv v Medickej záhrade) som sa čoraz viac začala sústreďovať na využívanie možnosti vzdať sa úplne vizuálnych vnemov, t. j. tanečníci tancovali so zatvorenými očami. Malo to viacero pozitívnych efektov. Tanečníci sa dokázali úplne odstrihnúť od rušivých podnetov z okolia a sústrediť sa na tvorivé zadanie, využívali pri tom vo výraznejšej miere iné zmyslové vnemy, najmä dotyk získal v ich vedomí zásadnejšiu úlohu a stal sa v mnohých prípadoch úplnou náhradou očného kontaktu. Boli tu však aj negatívna, na ktorých bolo potrebné ustavične pracovať. Prvým nevyhovujúcim javom bola prílišná uzavretosť tanečníkov (ktorú som pozorovala najmä prostredníctvom výrazu ich tváre, ktorý sa v takých momentoch menil k zamračenému pohľadu a napätiu v rysoch), keď sa pozornosť sústreďovala len dovnútra (na vlastné vnemy, prípadne na čítanie dotyku) a tanečníci strácali kontakt a vnímanie okolia. Bol to pre mňa dôležitý moment, a tanečníkov som smerovala k rozšírenému vnímaniu okolia, ktoré síce nevideli, ale mohli cítiť.

3. Dívanie sa so zatvorenými očami. Skúmanie možností vytvárania vzájomnej pohybovej interakcie medzi tanečníkmi so zatvorenými očami, ma ďalej viedlo k myšlienke skúmať schopnosť tanečníkov pracovať viac s imagináciou a kinestetickou anticipáciou pohybových reakcií, ktoré sú v situácii, keď človek nemôže vnímať zrakom vždy prítomné, avšak bez ich uvedomenia málo využité. Mojou inšpiráciou sa v mnohých ohľadoch stala kniha Johna Bergera *Způsoby vidění*. Mnohé podnetné myšlienky som sa snažila aplikovať pri práci s tanečníkmi. „*Dívat se představuje akt volby. Jako výsledek takového jednání je nám to, co vidíme, přiblíženo na dosah – ačkoliv ne nezbytně nutně na dosah ruky. Dotknout se něčeho znamená situovat sebe sama do vztahu vůči dané věci. (Zavřete oči, pohybujte se po místnosti a povšimnete si, že schopnost doteku je čímsi jako nehybnou, omezenou formou zraku.) Nikdy se nedíváme pouze na jedinou věc; vždy se díváme na vztah mezi věcmi a námi. Náš pohled je v nepřetržité činnosti, neustále v pohybu, bez přestání udržující věci okolo sebe v dohledu, utvářející, co je pro nás v daný okamžik přítomné.*“ (John Berger: *Způsoby vidění*, s. 7.) Postupne sa mi napadla myšlienka vyskúšať s tanečníkmi skutočne veľkú výzvu: Dokázali by urobiť celé predstavenie v exteriéri so zatvorenými očami? Čo by to znamenalo? Aké obmedzenia by to prinieslo a ako s nimi pracovať, minimalizovať ich? Aké výhody by táto situácia priniesla? Ako by také predstavenie pôsobilo na diváka? Táto myšlienka vo mne skĺzla jednak pri pozorovaní tanečníkov pri práci so zatvorenými očami – ich pohyb sa mi zdal výrazovo bohatší, prejavovali osobitú kvalitu citlivosti a zaangažovanosti, ktorá ovplyvňovala všetky ich rozhodnutia, ale predovšetkým celkové vyznenie pohybu. Inak povedané, v ich pohybe som cítila nezvyčajnú HARMÓNIU, ktorá bola akýmsi vedľajším produktom neobvyklej situácie a ich rastúcej schopnosti pracovať s ňou. Najviac ma však fascinovala skutočnosť, že sa o dosiahnutie harmónie vôbec nesnažili, jednoducho sa objavila tým, že využívali inak a naplno svoj vnútorný aparát. Druhou motiváciou vyskúšať tento experiment bola skutočnosť, že som sa v istej fáze projektu rozhodla zaradiť ako súčasť predstavenia študentov Katedry tanečnej tvorby, ktorým každý rok otvárame novú sezónu. Prvé predstavenie v akademickom roku je už tradične zároveň premiérou projektu, ktorý študenti pripravujú s hosťujúcim choreografom – tento rok to bol Andrej Petrovič, ktorý si zvolil pre svoj projekt tému dôvery. S Andrejom sme sa dohodli, že jeho a môj projekt spojíme tak, že nájdeme styčné body a zakomponujeme ich tak, aby predstavenie začalo v exteriéri a pokračovalo plynulo v divadle. Tancovať na ulici so zatvorenými očami približne 20 minút, bola jednoznačne otázka dôvery, ktorú museli tanečníci sami pre seba riešiť. Zaujala ma najmä istá miera dobrodružstva, ktorá sa s týmto nápadom ponúkala, a tiež moment zraniteľnosti tanečníkov, ktorí budú diváci vidieť a zdieľať. Na inom mieste Berger píše: „*Pokud přijímáme, že kopec před námi můžeme vidět, přistupujeme zároveň na to, že z onoho kopce můžeme být spatřeni. Reciproční rozměr vidění je ještě hlubší povahy než u mluveného dialogu. A dialog je často pokusem právě tuto skutečnost vyjádřit – pokusem vysvětlit, ať již metaforicky, či doslovně, jak „vidíš věci ty“ a pokusem zjistit, jak „vidí věci on“.*“ (s. 7) Fascinoval ma tiež práve táto stránka situácie – ako sa nastaví vzájomný dialóg medzi divákmi a performerami. V divadle tanečníci zriedkavo vidia divákov a len v osobitých prípadoch komunikujú s nimi pohľadom priamo zoči-voči. Je to zaužívaná divadelná konvencia: vzájomná interakcia divákov a performerov je nepriama, sprostredkovaná cez výraz tanca. V situáciách site-specific predstavení sa táto nepriama komunikácia tiež vo výraznej miere udržiava, pretože pri ustavičnej priamej komunikácii performerov s divákmi, by bola pozornosť performeru sústredená výlučne na to, čo sa deje medzi ním a divákmi, s ktorými sa dostane do očného kontaktu, čo by jeho pozornosť odvádzalo od celkového diania v predstavení, ktorého je súčasťou spolu s ostatnými tanečníkmi. Domnievam sa, že táto konvencia umožňuje vytvárať špecifické uvedomenie si spojenia s divákmi, s ktorými nenadväzuje tanečník priamy kontakt (ak áno, tak len na krátku chvíľu), napriek tomu, že celá jeho pozornosť je na divákov orientovaná a vníma ich ako súčasť celej situácie. Ak sa však očný kontakt nemôže uskutočniť vôbec, pretože tanečníci majú oči zatvorené, stavia to nielen tanečníkov do celkom odlišnej situácie, ale rovnako aj divákov. Vedia, že ich performer nevidia, a napriek

tomu s nimi cielene nadväzujú kontakt. Tento fenomén sa mi zdal mimoriadne príťažlivý, preto som sa rozhodla tanečníkom túto výzvu ponúknuť.

4. Labanove koncepty. Mojm primárnym fókusom bola jedna zo štyroch tém Labanovej analýzy pohybu: vzťahu medzi vnútorným a vonkajším. Tému vnútorný & vonkajší sme skúmali v súvislosti s vnútorným pocitom architektúry tela, keď sme pracovali so základnými Labanovými priestorovými konceptmi (osí, roviny, diagonály, centrálné/periférne dráhy pohybu a pod.). Mojm hlavným cieľom bolo rozvinúť u tanečníkov vnímanie vzťahu medzi vnútorným priestorom tela (kde vzniká pohybový impulz) a vonkajším priestorom, v ktorom sa pohyb prejavuje a s ktorým komunikuje. Dôležitou otázkou bolo aj skúmanie kvality rôznych priestorových rozhodnutí – aký majú výraz, čo komunikujú, napríklad: čo komunikuje zatvorená poloha tela, ktorá vznikla ako inšpirácia nejakým elementom z vonkajšieho prostredia parku (lavička, stĺp)? ako môže zatvorená poloha tela pri vedomom vysielaní energie z tela do okolitého priestoru komunikovať s okolitým prostredím rovnako výrazne ako otvorená poloha? Tému vnútorný & vonkajší sme uplatňovali aj pri hľadaní osobitého výrazu kompozície v prostredí parku. Mojm zámerom nebolo „vytvárať choreografiu v parku“, ale na základe detailného spoznania priestoru a jeho elementov a „energetických prúdení“ doslova vnoriť živú architektúru tiel do existujúcej architektúry parku. Zaoberali sme sa preto otázkami: Ako rezonovať s priestorom parku? Ako prispôbiť architektúru tela tak, aby telo nepôsobilo ako „socha v parku“ (teda niečo externé, pridané), ale aby poloha tela dala vyniknúť elementom v parku, zvýraznila ich tak, aby si divák všimol skôr prostredie (celkovú kompozíciu), ako telo tanečníka ako „vnesený“ prvok.
Ďalšími Labanovými konceptmi, ktorým sme sa venovali bola kvalita pohybu *flow* a faktor tiaže ako základ rytmickej zložky tanca. *Flow* (*plynutie*) Laban charakterizuje ako základný faktor pohybu a rozlišuje jeho dve vlastnosti: voľné plynutie a viazané plynutie – obe možnosti sa spájajú s odlišným psycho-fyzickým nastavením organizmu a ich rozlišovanie pomáha efektívne využívať ich primerané uplatňovanie v rôznych pohybových situáciách. *Tiaž* je druhým esenciálnym faktorom, ktorého porozumenie je pre tanečníka kľúčové. Pri našej práci sme rozvíjali najmä vedomú prácu s tiažou, čo sa prejavovalo jednak v aspekte uzemnenia tela, ktoré je oporou pre voľný pohyb, a jednak pri vedomej práci s rytmom, kde je fluktuácia medzi dvoma pólmi (*ľahká/silná tiaž*) spolu s faktorom času, základom pre rozvoj labanového ponímania rytmu pohybu.
5. Tvary tela. Pri skúmaní tvaru tela sme sa zameriavali na vnímanie jeho architektúry, avšak nie z pohľadu, ako tvar vyzerá zvonka, ale na vnímanie tvaru tela zvnútra, t. j. na vzťahy jednotlivých častí tela k sebe navzájom. Tento fókus umožnil tanečníkom viac precítiť vnútornú architektoniku tvaru, ktorý vytvorili a zároveň nachádzať také vzájomné vzťahy častí tela, ktoré boli pre nich nové. V prvej fáze výskumu (práca s otvorenými očami) sme sa sústreďovali na vytvorenie vzťahov medzi jednotlivými tvarmi tela tanečníkov. Ďalšou vrstvou bol rozvoj schopnosti tanečníkov vytvárať tvary v skupine tak, že zároveň vytvárajú v priestore akoby plynulý tok tvarov (niečo ako riekú). Dialo sa to v jednoduchej sekvencii: prvý tanečník vytvoril tvar, druhý sa k nemu pripojil tak, že sa postavil pred neho a doplnil jeho tvar, podobne sa pripojil tretí, štvrtý atď., vždy postupujúc po rovnej dráhe (v rovnakom smere) v priestore, čím sa začal vytvárať akýsi had (keď sa napojil posledný tanečník, prvý sa premiestnil znovu na začiatok hada a mohol zmeniť smerovanie v priestore). Potom sme sa zamerali na prácu s časom tak, že sa tanečníci snažili o vytvorenie plynulého toku tvarov podľa možnosti v čo najrýchlejšom tempe, aby v jednotlivých polohách, ktoré vytvárali, nemuseli stáť príliš dlho, ale zároveň mali dosť času na to, aby precítili architektúru svojho tela v danom okamihu. Toto zadanie tanečníkov nútilo príliš nerozmýšľať nad tým, aký tvar vytvorí, ale reagovať bezprostredne na to, čo videli. Aby sme vedeli rýchlosť reakcie (zaujatie tvaru) podporiť, pracovali sme s dvomi aspektmi: a) uvedomením si otvoreného alebo zatvoreného tvaru,

b) s uvedomením si prepojenia všetkých častí tela s centrom a nasmerovania tých častí, ktoré sa z centra ňaťahovali do určitého smeru v priestore. Tento fókus umožnil vnímanie tvaru ako vnútornej architektúry prepojiť s vonkajším prostredím (labanovská téma vnútorný & vonkajší). V parku sa táto téma veľmi zmenila. Tanečníci nepracovali spoločne (nedopĺňali sa navzájom), ale pracovali s konkrétnym miestom, ktoré si v parku vybrali (alebo, ktoré som im navrhla). Dôležitou úlohou pre tanečníkov bolo, aby sa nesnažili vytvoril „zaujímavý tvar“ ale naopak, doplniť architektúru konkrétneho miesta, splynúť s ňou a s maximálnou citlivosťou v nej existovať. Mojmím zámerom bolo, aby telo v parku nepôsobilo ako cudzí element s vlastným výrazom, ktorý je do prostredia parku „vložený“, ale smerovala som tanečníkov k pocitu, že svojou akciou / tvarom nechávajú vyniknúť konkrétne miesto v parku v tom zmysle, že ho robia pre diváka viditeľnejším (na rozdiel od zviditeľňovania svojho tela a jeho tvaru, kde park je len náhodným pozadím).

6. Práca s energiou. V parku sme na začiatku venovali veľa času práci s cítením jeho architektúry: línií, ktoré v nej nachádzame, dynamiku energie, ktorú vyžarujú a ktorá súvisela so stúpaním a klesaním terénu (park má akoby dve terasy). Práca so zatvorenými očami, ktorá prišla následne, podporila aj vnímanie textúry materiálov. Hmat ako dôležitý orientačný zmysel pre pohyb v priestore zároveň podporil aj vnímanie ďalšej vrstvy: vlastností materiálov, čo v konečnom dôsledku s architektúrou úzko súvisí. Pri práci s tvarmi som sa zameriavala aj na rozvoj schopnosti tanečníkov posielat' energiu do priestoru – pri otvorených tvaroch to bolo jednoduché, pretože prirodzene vyžarujú energiu von z tela, nájsť túto možnosť aj pri zatvorených tvaroch trvalo tanečníkom istý čas. Navyše v otvorenom priestranstve bolo treba posielat' energiu z tela do všetkých smerov na oveľa väčšiu vzdialenosť ako v uzavretej miestnosti tanečnej sály, alebo divadla.
7. Ako komponovať tanec so zavretými očami? Zatvorené oči priniesli do tanca nový prvok: ako sa napojiť na skupinu, keď ich nevidím? Na jednej strane bolo potrebné začať sa orientovať podľa ďalších zmyslov, najmä sluch bol dôležitým orientačným zmyslom, ktorý pomáhal tanečníkov vnímať, kde sa nachádzajú (napríklad zvuk áut prechádzajúcich po ulici pozdĺž parku im umožňoval vedieť, či sú otočení tvárou alebo chrbtom k hlavnému vchodu do parku, podľa zvukov, ktoré vznikali pohybom tanečníkov, rozpoznávali, či sa niektorí z nich už pohli do ďalšej časti parku, alebo či sa už celá skupina zhromaždila na danom mieste). Tieto skutočnosti, rovnako ako zvýšená citlivosť tanečníkov voči prekážkam v priestore (ktoré po čase už zámerne vyhľadávali, pretože boli pre nich novou výzvou), zásadným spôsobom ovplyvňovali kvalitu pohybu tanečníkov. Výraznejšie využívanie iných zmyslov ako zraku vnieslo do komponovania tanca nový rozmer, ktorý bol nepochybne prítlačlivý zvnútra (pre samotných tanečníkov) aj zvonka (pre divákov), nakoľko stimuloval nové, t. j. nie bežné pohybové reakcie, koncentráciu a plnohodnotnú prítomnosť – bytie tu a teraz.

© Marta Poláková, 2018

Za spoluprácu ďakujem Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU a osobitne študentom Katedry tanečnej tvorby, ktorí mi svojou koncentrovanou prácou umožnili otvoriť ďalšie dvere k porozumeniu choreografie tanca.

Naštudovanie predstavenia podporil formou štipendia z verejných zdrojov Fond na podporu umenia.