

„Pohyb je všetko, to znamená, že všetko je pohyb.“

Rudolf Laban

Choreografický výskum: Individualita verzus skupina

Choreografický výskum na tému Individualita verzus skupina som realizovala v spolupráci s desiatimi študentmi Katedry tanečnej tvorby HTF VŠMU. Jeho výstupom bola realizácia predstavenia Zem, ktorého premiéra sa uskutočnila 20. septembra 2019 v Divadle DF VŠMU Lab na Svoradovej ulici v Bratislave. Reprízy sa uskutočnili 29.10. a 18.12.2019 na tom istom mieste. Predstavenie bolo venované 140. výročiu narodenia Rudolfa Labana.

Kredity a anotácia predstavenia:

Choreografia: Marta Poláková

Hudba: Veronika Škutová (študentka Katedry skladby a dirigovania HTF), J. S. Bach

Kostýmy: Terézia Kosová (študentka Katedry scénografie DF)

Svetelný dizajn: Michaela Pavelková (doktorandka Katedry scénografie DF)

Tancujú: Jakub Cerulík, Klára Fábryová, Hana Gallinová, Mária Lazúrová, Viktória Malá, Kristína Miklovičová, Beáta Rekemová, Nela Rusková, Matúš Szeghő, Alica Šaling

Predstavenie je výstupom choreografického výskumu Marty Polákovskej zameraného na využitie ideí Labanových pohybových zborov. Ide o osobitý skupinový proces, ktorý je založený na kreatívnej kooperácii jednotlivcov. Základom tohto typu skupinového tanca je rozvoj citlivosti, intuície, uvedomenia a pružnosti reakcií. Skupina funguje ako živý organizmus, kde spoločný tanec závisí od schopnosti každého člena skupiny rozvíjať zručnosti potrebné na čítanie a spoluvytváranie skupinovej dynamiky. Tanec sa odohráva v priestore, zem je v ňom vždy akosi samozrejme prítomná. Zem nás nesie. A zjavne dnes od nás potrebuje viac pozornosti.

Východiská výskumu

Môj výskum motivoval záujem o:

- hlbšie porozumenie Labanovej idey pohybových zborov a hľadanie možnosti jej využitia v skupinovej choreografii v prepojení so súčasnými choreografickými postupmi;
- rozvinutie schopnosti tanečníkov spolupracovať vo väčšej skupine na princípe štruktúrovanej improvizácie;
- odovzdanie stále mimoriadne inšpiratívneho odkazu R. Labana v kontexte jeho umeleckej tvorby v 20-tych rokoch 20. storočia dnešným mladým tanečníkom.

Zámery výskumu

Tento choreografický výskum do veľkej miery nadväzoval na môj výskum v roku 2018, ktorý som tiež realizovala so študentmi Katedry tanečnej tvorby HTF VŠMU. V predchádzajúcom výskume, ktorého výstupom bolo site-specific predstavenie *Cítiť (ne)viditeľné* v parku na Svoradovej ulici v Bratislave, bol môj fókus zameraný primárne na skúmanie a aplikovanie Labanových priestorových teórií pri tvorbe živej architektúry. Pri tomto výskume som zameriavala viac na využitie Labanovej dynamickej teórie nasadenia sily, hoci využitie priestorových teórií bolo nevyhnutné vzhľadom k zámeru pracovať na princípe štruktúrovanej improvizácie skupiny. Nadväznosť oboch projektov som chápala v zmysle rozvinutia expresivity pohybu ako nadstavby živej architektúry tela. Dôraz bol preto kladený na rozvoj dvoch hlavných prostriedkov expresivity tanca: práci s telesným napätím a gestom a ako hlavnú tému som si zvolila konfrontáciu individuality/osobnosti a skupiny. Nešlo mi však o dramatickú konfrontáciu v zmysle vyhraňovania sa či konfliktu, ale naopak o hľadanie možností vytvoriť zo seba-vedomých individualít dobre fungujúci celok. Mojim zámerom bolo vyprovokovať mladých tanečníkov k osobnej výpovedi v rámci skupiny, t. j. k tomu druhu seba-vedomia performeru na scéne, ktoré odzrkadľuje jeho stopercentnú prítomnosť a rezonanciu s celkom. Otázky vzájomnej spolupráce individualít, ktoré stáli v centre choreografického výskumu, významne ovplyvňovalo aj hľadanie odpovedí na dve kľúčové otázky konfrontujúce vzťah mladých tanečníkov k Labanovmu odkazu: Aké je miesto tanca v mojom živote? Ako vnímam vzťah histórie/tradície a súčasnosti?

Téza výskumu

Porozumenie fungovania skupiny, ktorá je tvorená rôznorodými individualitami, je založené na schopnosti maximálne citlivo vnímať seba ako organickú súčasť celku, čo predpokladá schopnosť čítať zámery ostatných a flexibilne reagovať v každom momente na situáciu ako celok. Rozvoj schopnosti každého tanečníka byť prítomný TU a TERAZ mu umožňuje VIDIEŤ choreografické možnosti pohybu skupiny ako celku a realizovať choreografické rozhodnutia vo vzájomnom citlivom napojení.

Moje inšpirácie

Môj výskum spočíval vo výzve hľadať dnešnú podobu Labanových choreografických ideí. Zaujímalo ma, ako využiť základné princípy Labanových pohybových teórií spolu s poznatkami rôznych somatických systémov, z ktorých súčasný tanec hojne čerpá. Labanovými teóriami sa inšpirovali viaceré významné osobnosti ako napríklad zakladateľka somatického systému Body Mind Centering Bonnie Bainbridge Cohen, certifikovaná pohybová analytička, ktorá študovala pod vedením Irmgard Bartenieff, Labanovej žiačky pôsobiacej v Spojených štátoch. Čerpá z nich aj uznávaný francúzsky pedagóg, rolfer a teoretik Hubert Godard, rovnako ako rešpektovaný americký choreograf William Forsythe, ktorý rozvinul známu improvizáciu metódu Improvisational Technologies na základe štúdia Labanových priestorových teórií pod vedením Labanovej žiačky Valerie Preston-Dunlop, profesorky na Trinity Laban v Londýne.

Najzaujímavejšie na Labanových myšlienkach pre mňa je, že inšpirujú svojou autentickosťou a otvorenosťou. Laban ako človek s výnimočným kreatívnym duchom si želal, aby jeho myšlienky slúžili na ďalší výskum, objavovanie, aplikáciu a rozvíjanie nových vízií. Laban nezanechal techniku, ktorú sa možno naučiť a opakovať, ale jeho odkaz spočíva v zadefinovaní základných princípov pohybu, ktoré sú stále aktuálne a môžu byť využívané v akomkoľvek tanečnom prejave.

Mojou snahou bolo inšpirovať sa Labanovými myšlienkami a vytvoriť dielo, ktoré korešponduje so súčasným životným pocitom. Zatiaľ čo Labana formovali mimoriadne umelecké aj spoločenské pohyby začiatku 20. storočia, my sa nachádzame na prahu 21. storočia so všetkými jeho rozporuplnými fenoménmi a otázkami, na ktoré nepoznáme odpovede. Pri tvorbe sme si so študentmi kládli niektoré otázky, ktoré sa týkajú širšieho kontextu existencie a interakcie jednotlivca v spoločnosti. Podobne ako Laban v mnohých svojich dielach, som sa zamerala na zovšeobecnenie konkrétnych tém. V auguste, keď som začala so študentmi VŠMU na choreografii pracovať, sa v médiách často objavovala prvá fotografia Zeme urobená z Mesiaca v súvislosti s 50. výročím prvého pristátia človeka na Mesiaci. Z perspektívy Mesiaca sa Zem javí krehko, dominuje modrá farba oceánov s bielou čipkou oblakov. Zaujalo ma, že vesmírna perspektíva v podstate naznačuje, že ľudstvo je skutočne jedným veľkým spoločenstvom, ktoré dostalo Zem do užívania. Jediným problémom je, že ju užíva bez toho, aby celkom rozumelo jej systémom. A to môže byť pre ľudstvo nebezpečné, ako ukazujú prognózy vývoja dôsledkov nášho zasahovania do fungovania tohto živého organizmu, ktorý nás presahuje, a preto aj napriek mnohým poznatkom vieme len zlomok z toho, ako funguje. Osobne vidím východisko v tom, že musíme začať vnímať sami seba v širšom kontexte, aby sme sa viac napojili na to, čo potrebuje Zem ako jeden veľký organizmus. Mne evokuje spomínaná fotografia tento zmysel.

Pohybové zbory – tanec pre všetkých

Základom Labanovej metodológie pri pohybových zboroch boli „princíp protipohybu“ a „princíp sekvencie“, na základe ktorých bolo možné vytvárať „nekonečné variácie umeleckého pohybu“. Fakticky išlo o štruktúrovanú improvizáciu, ktorá si od tanečníkov vyžadovala tvorivé zručnosti a otvorený prístup. Myšlienka pohybových zborov bola originálna a v 20-tych rokoch mimoriadne populárnou ideou – dá sa dokonca povedať, že Labana preslávila. Evelyn Doerr píše, že túto choreografickú metódu vyučovali jeho žiaci v 50 školách v rôznych mestách Európy. Jej rozšíreniu pomáhal zápis tanca – notácia, ktorú Laban vymyslel. Pohybové zbory mali umeleckú a zároveň vzdelávaciu funkciu. Hlavnou ideou bol rozvoj schopnosti skupiny spolu organicky, kreatívne a umelecky komunikovať. Každý člen skupiny sa učil vnímať a rozlišovať rôzne úrovne vzťahov, aby mohol efektívne reagovať na skupinovú dynamiku. Ako píše Doerr: „*Sebaistota, tvorivosť, intuitívnosť, spoločenské povedomie, skúmanie, tanečné uvedomenie, pocity a adaptabilita boli hlavnými piliermi Labanovho tanečného vzdelávania.*“

Prípravný proces

Cieľ môjho choreografického výskumu mi bol jasný od začiatku. Prípravný proces výskumu mi slúžil na ujasnenie si choreografických konceptov a stratégií, ako s tanečníkmi začať pracovať. Prípravný proces prebiehal v niekoľkých fázach s rôznymi skupinami tanečníkov, t. j. nielen s tými, ktorí nakoniec účinkovali v predstavení Zem (do poslednej fázy prípravy sa zapojili

noví študenti VŠMU z 1. ročníka). V prípravnej fáze som sa venovala najmä choreografickým stratégiám a improvizáčnym zadaniam, ktoré mali pomôcť rozvinúť schopnosť tanečníkov vytvoriť skupinu ako organický celok. Významná bola pre mňa aj skutočnosť, že tanečníci majú v dnešnej dobe len málo príležitostí pracovať vo väčšej skupine (cca desať ľudí). V tanečných školách (konzervatóriá či VŠMU) je v ročníku väčšinou menší počet študentov, predstavenia a javiskové prezentácie súčasného tanca sú väčšinou komorného charakteru, takže mladí tanečníci takúto skúsenosť ani nemajú ako získať. Môj hlavný záujem – inšpirácia ideou labanových pohybových zborov – bol v tomto zmysle pre nich zaujímavou ponukou zažiť skupinovú prácu (a choreografiu). Mladí tanečníci mali možnosť rozvíjať iný typ zručností a inak zameriavať pozornosť.

Skúmané témy:

Vnútorňý & vonkajší

Vzťah týchto dvoch protipólov je prvým Labanovým konceptom zo štyroch tzv. hlavných tém analýzy pohybu. Bola to zároveň aj prvá téma, ktorej som sa pri skupinovej práci začala venovať. Bolo potrebné venovať dostatočnú pozornosť rozvíjaniu schopnosti tanečníkov vnímať súčasne vnútorné aj vonkajšie impulzy, respektíve pri vnímaní vonkajších podnetov, nestratiť vnímanie seba, svojich pocitov a vnímať bezprostredné rozhodnutia ako reakcie na vonkajšie podnety. Trvalo istý čas, kým si tanečníci dokázali jasnejšie uvedomovať, či reagujú na vnútorný alebo vonkajší podnet. Samozrejme, pri improvizácii nie je vždy možné celkom jednoznačne oddeliť vnímanie jedného od druhého, pretože reakcie na podnety sú veľmi často reflexné, a teda neuvedomené. Pre performatívnu vyzretosť tanečníka je však veľmi dôležité, aby sa naučil v nich dobre orientovať a maximálne zvýšil svoju vnímavosť v tomto smere.

Ako prípravu som používala veľmi jednoduché improvizáčne zadania. Napríklad tanečníci kráčali v skupine jednu minútu po rôznych dráhach, pričom sa raz mali sústrediť na vnútorné vnímanie (svoje vnútorné pocity) a druhý raz na vonkajšie podnety, následne mali porovnať svoju skúsenosť. Dôležité pre mňa bolo, aby sa tanečníci naučili vytvoriť si pri napĺňaní rôznych zadaní „vnútorný komfort“, teda nájsť spôsob ako plniť zadania (vonkajšie podnety) a zostať pritom vo vnútornom pokoji t. j. zbaviť sa napätia, ktoré hľadanie kreatívneho riešenia môže sprevádzať. Precíteniu „komfortu“ som sa osobitne venovala napríklad pri zahrievaní na začiatku skúšky, kedy mali tanečníci dostatok času zistiť, ako si komfort môžu sami pre seba vytvoriť a čo pre nich z psychofyzickej stránky vlastne znamená (aké vnútorné nastavenie cítia, akú kvalitu má ich pohyb v momentoch, keď sa cítia komfortne a pod.). Následne som takto budovaný komfort začala narúšať zadaniami, ktoré boli náročnejšie. Napríklad tanečníci sa mali pohybovať rýchlejšie, ako sa im chcelo, alebo dokonca extrémne rýchlo, mali sa pohybovať chrtom vzad a pod.. Zároveň som ich žiadala, aby sa snažili udržať si aj pri týchto požiadavkách svoj vnútorný komfort.

Chaos & usporiadanosť

Porozumenie tejto témy som smerovala k vnímaniu usporiadania alebo „chaosu“ pri pohybe skupiny v priestore. Primárne sme sa zameriavali na vnímanie priamych a nepriamych dráh lokomócie tanečníkov v skupine. Pri zrýchľovaní tempa sa tanečníci museli učiť nenarážať do seba, ale naopak nachádzať si v skupine svoju „cestičku“. Uvedomili si, že pri zaoblených dráhach sa dokážu pohybovať rýchlejšie a celá skupina pôsobí organickejšie (a aj oni majú komfortnejší

počit), naopak priame dráhy nútili k mechanickejšímu pohybu, ktorý si vyžadoval väčšiu pozornosť k okoliu, čo malo vplyv na isté spomalenie pohybu v skupine a zvýšenie vnútorného napätia (kontroly vlastného pohybu a ostatných tanečníkov v skupine). Tanečníci zistili, že paradoxne v „chaose“ (skupina kráča po zaoblených dráhach) sa cítia slobodnejšie, ako v usporiadaných „mriežkach“ priamych dráh. Obe možnosti sme následne do choreografie zakomponovali.

Skupina ako jeden organizmus

S témou „usporiadanosti“ respektíve harmónie (čo bola Labanova silná téma a aj pre mňa stále veľmi inšpiratívna choreografická téma) súvisí aj schopnosť skupiny pohybovať sa spoločne v priestore bez lídra (nikto skupinu nevedie, ale napriek tomu sa skupina v priestore pohybuje ako organizovaný celok). Keďže som túto tému skúmala už vo svojom predchádzajúcom výskume – v predstavení Cítiť (ne)viditeľné – niektorí tanečníci s ňou už mali skúsenosť, a tak sa noví členovia skupiny ľahšie prepracovali k pochopeniu princípu, ktorý pri tomto zadaní funguje. K prípravným zadaniam patrili napríklad úlohy: skupina tesne vedľa seba stojacich tanečníkov sa naraz rozchádza do priestoru a znovu schádza (najprv s pomocou zvukového signálu, neskôr, keď tanečníci získali väčšiu koncentráciu, boli schopní dosiahnuť zadanie aj bez vonkajšieho signálu), skupina sa naraz zastaví, určitý čas je nehybná a znovu sa pohne naraz, skupina vytvorí jeden priestorový obrazec (veľmi jednoduchý ako napríklad kruh, štvorec, trojuholník, líniu) a rozíde sa. Nasledovalo náročnejšie zadanie: skupina blízko seba stojacich tanečníkov kráča v priestore bez lídra. Aby toto zadanie tanečníci zvládli, museli si osvojiť niekoľko zručností, ktoré boli predpokladom toho, aby sa skupina dokázala pohybovať v priestore koherentne. Museli si osvojiť schopnosť zosúladiť smer a rýchlosť pohybu (čítaním pohybu centra ostatných tanečníkov), no zároveň pochopiť, že tí, ktorí sú na okrajoch skupiny majú viac voľnosti a môžu meniť rýchlosť či smer pohybu (vždy však v súlade s rýchlosťou pohybu celej skupiny), čo umožnilo dynamizovať pohyb celej skupiny v priestore. Dôležitú úlohu tu zohrávala schopnosť tanečníkov rozvinúť vnímanie periférnym pohľadom. Toto zadanie veľmi výrazne rozvíjalo u každého tanečníka schopnosť byť na skupinu napojený, vnímať jej plynutie, a nachádzať osobitý typ dôvery: nechať veci udiť sa, t. j. nezasahovať príliš do chodu vlastnou vôľou, ale byť absolútne vnímavý k možnostiam, ktoré situácia ponúkala. Ešte väčšiu citlivosť si vyžadovalo zadanie, aby sa skupina bez lídra zastavila naraz a naraz sa pohla z miesta. Budovanie tejto schopnosti vyžadovalo prácu a trvalo určitý čas. V súvislosti s témou harmónie ma zaujala otázka: Ako dlho trvá, kým sa z chaosu (individuálne vedomie) stane fungujúca skupina (kolektívne vedomie)?

Dotyk

Téme skupiny ako jedného organizmu veľmi pomáhali exploračné a improvizatívne zadania s využitím dotyku, ktoré rozvíjali u tanečníkov cit vnímať sa vzájomne prostredníctvom dotyku, t. j. cez dotyk prijímať a posilať informácie, čo následne ovplyvňovalo pohyb a správanie celej skupiny. Práca so zatvorenými očami prinášala do skupiny vzájomnú dôveru a u jednotlivých tanečníkov schopnosť citlivejšie čítať stimuly k pohybu, presnejšie čítať smer a plynulosť toku pohybu, prípadne váhy partnera. Na začiatku som viedla tanečníkov k tomu, aby rozvinuli citlivosť vnímať dotyk všetkými časťami tela, aby som sa nakoniec dopracovala k schopnosti uchovať si pružnú reaktivitu celého tela a plynulý tok pohybu pri vzájomnom dotyku dlaňami (držiac sa za ruky). Tento dotyk je náročný v tom, že informácie získava tanečník z malej plochy dotyku (dlane),

avšak musí byť schopný spracovať ich celým telom. Menšia plocha dotyku umožňuje telu väčšiu variabilitu pri artikulácii pohybu, umožňuje vytvárať zaujímavejšiu priestorovú a tvarovú architektúru, ale zároveň si uchováva silné fyzické spojenie celej skupiny.

Skupina & líder

Táto téma bola pre môj výskum kľúčová, preto som jej venovala veľa času. Skúmať sme ju začali najprv prostredníctvom preberania pohybu – jeden tanečník je líder, navrhuje pohyb, ostatní ho nasledujú, pracujú s jeho pohybom pričom sú stále napojení na celú skupinu, t. j. musia sa cítiť ako jedna skupina. Keďže išlo o zadanie, ktoré pracovalo primárne s podnetmi zvonka, pohybové akcie lídra museli byť jednoduché, napríklad otváranie – zatváranie, otočenie, ohnutie – vystretie, skok a pod.. Kedykoľvek mohol ktokoľvek prebrať úlohu lídra, čo si ostatní okamžite museli všimnúť, keďže každý musel ustavične sledovať celú skupinu. Princípom tejto „hry“ bolo, aby vonkajší pozorovateľ nezbadal, kto je v skupine líder, čo je náročné najmä v momente výmeny lídra.

Dotyk priniesol do témy skupina & líder nové možnosti. Držanie sa za ruky bolo často využívané v ľudových tancoch a nesie so sebou nádych akoby dnes už stratenej spolupatričnosti spoločenstva (ľudí držiacich sa za ruky vidíme na stredovekých rytinách a vieme si predstaviť, že tento prejav spolupatričnosti je ešte starší). Veľmi ma zaujímalo, ako možno tento symbol prinavrátiť do choreografickej práce tak, aby nebol len formálnou citáciou alebo neskázal k infantilnej trápnosti. Ako opäť nájsť jeho autenticitu, ktorá je silná a prítlačivá aj dnes? Keď sme skúšali rôzne možnosti pohybu skupiny tanečníkov stojacich v rade držiacich sa za ruky (vytvárajúc tzv. hada) bolo potrebné, aby mal „had“ lídra – krajného tanečníka, no zároveň všetky články „reťaze“ (ostatní tanečníci) zostali veľmi pružné. Aby sa tanečníci naučili cítiť a čítať cez dotyk dlaní informácie týkajúce sa zmeny smeru pohybu, alebo otočenia, zrýchlenia či spomalenia pohybu skupiny tak, aby pohyb hada nestratil plynulosť (aby sa ani pri veľkej rýchlosti „had“ neroztrhol), bolo potrebné rozvinúť schopnosť tanečníkov čítať súčasne dotykové aj vizuálne informácie. Vyžadovalo si to vnímať nielen tých partnerov, ktorých sa tanečník dotýkal rukami, ale sledovať pohyb celej skupiny tak, aby bol každý z členov skupiny schopný predvídať, ako sa situácia bude v nasledujúcom momente pravdepodobne vyvíjať. Vizuálne zaujímavá, avšak pre tanečníkov na začiatku náročná bola skutočnosť, že informácie sa v skupine šíria postupne – divák vidí, ako zmeny doslova postupujú v rade – a tanečníci museli byť pripravení reagovať na dotyk aj vizuálny vnem súčasne. Keď neskôr viedli „hada“ súčasne aj dvaja lídri, dostávali tanečníci niekedy z každej strany (dlane) aj protichodné informácie, ale boli už schopní túto situáciu tvorivo riešiť bez toho, aby sa plynulosť pohybu narušila. Choreograficky som tému „hada“ rozvíjala ďalej tak, že si v ňom tanečníci mohli vymieňať miesta. Vtedy bolo nevyhnutné vystihnúť správny okamih, aby nebola narušená plynulosť toku pohybu „hada“ v priestore. Ďalším rozvinutím bola možnosť tanečníkov rôzne sa preplietat' (vojsť popod ruky niektorej dvojice), meniť úroveň a využívať navažovanie sa na partnera – tieto možnosti ozvláštnili jednoduchý choreografický vzorec a priniesli mnoho vizuálne veľmi zaujímavých situácií. Z hľadiska „technického“ zvládnutia tejto na prvý pohľad jednoduchej úlohy, bolo potrebné, aby tanečníci dokázali veľmi dobre koordinovať hornú a dolnú časť tela cez priechodné centrum tela a udržiavali „priechnuté“ ruky (čomu pomáhalo udržiavať jemne ohnuté lakty). Poslednou úlohou bolo zakomponovať do celej tejto

hry časový faktor – zrýchlenie a spomalenie pohybu skupiny v priestore spolu s neočakávanými momentmi zastavenia.

Figúra & pozadie

Tento koncept známy z gestalt psychológie som bohato využívala pri kreovaní rôznych choreografických zadaní. Úzko súvisel s témou lídra formulovanou otázkou: ako môže skupina umožniť, aby jeden tanečník vynikol ako sólista, a ostatní vytvárali pre jeho sólo „pozadie“. Koncept je ľahko pochopiteľný napríklad v maľbe, ale funguje aj v hudbe. Počúvali sme hudbu J. S. Bacha, kde pri sólových partoch niektorého nástroja (huslí, flauty) hrá orchester úlohu akoby sprievodného „pozadia“. Kým v hudbe tento efekt tanečníci veľmi jasne rozpoznávali, hľadať ekvivalent v tanečnej situácii nebolo také jednoduché aj z toho dôvodu, že skupina nemala „predpísanú partitúru“, ale každý člen sa v skupine mohol pohybovať slobodne no zároveň ako súčasť jedného celku.

Vzťah váhy tela, priestoru a času

Porozumenie týchto faktorov a elementov pohybu bolo veľmi dôležité pre dosiahnutie kvality pohybu, ktorú som potrebovala, aby tanečníci získali. Možnosti využitia troch priestorových osí v pohybe (vertikála, horizontála, sagitála), respektíve využitie tzv. osového križa pri pohybe bolo ďalším kľúčovým zámerom prípravného procesu, pretože som ho chcela využiť ako choreografický koncept predstavenia. Laban dal do vzťahu vertikálu s váhou tela (gravitáciou), horizontálu dal do vzťahu s priestorom (priestor vnímame najmä prostredníctvom horizontálnej linky obzoru), a sagitálu dal do vzťahu s časom (budúcnosť je pred nami, minulosť je za nami). Pochopeniu „tanca v troch dimenziách“ sme venovali s tanečníkmi istý čas, pretože na začiatku sa tento koncept zdá veľmi limitujúci a abstraktný. Aby tanečníci získali väčší pocit plynutia a organickosti pohybu aj v geometricky striktnom priestorovom vzorci, podnecovala som ich k tomu, aby našli pri pohybe podporu vo svojom dychu, čo im pomáhalo prepojiť všetky tieto abstraktné koncepty s cítením vlastného tela, najmä vlastnou váhou, ktorá je vždy reálna a prítomná. Pomôckou bola schéma: JA = váha → moja váha a môj dych sú vždy prítomné TU (priestor) a TERAZ (čas). Bolo pre mňa dôležité, aby tanečníci nechápali koncept len ľavou hemisférou (čo viedlo k nadmernej kontrole pohybu podľa geometrickej predstavy a k neživému výrazu tanca), ale pracovali s týmito konceptmi kreatívne, akoby kreslili v priestore obraz, čo podporovalo prepojenie s pravou hemisférou, ktorá stimuluje intuitívne reakcie a riešenia.

Koncept priestorových osí je veľmi efektívnou pomôckou pri rozvíjaní schopností tanečníka odčítavať pohyb partnera a následne naňho reagovať v pohybovom dialógu. Tomu sme sa venovali prostredníctvom zadaní typu: Ako môžem podporiť partnera v jeho tanci? Tanečníci mali rozdelené úlohy na sólistu a „podporu“. Sólista mal úplnú slobodu v pohybe, ale jeho tanec musel byť veľmi jasne priestorovo artikulovaný (využíval pohyb v šiestich základných smeroch: vpravo-vľavo, nahor-nadol, vpred-vzad). Jeho partner mal za úlohu čítať jeho pohyb a reagovať naň tak, že mohol vstupovať a vystupovať do/z obrazu (akoby do záberu kamery), takže divák videl striedavo sólo alebo duo. Úlohou tanečníka, ktorý mal úlohu „podpory“ bolo počúvať svojho partnera očami prispôbiť mu svoj pohyb.

Choreografické koncepty

Choreografický výskum som opierala o niekoľko choreografických konceptov, pre ktoré som spolu s tanečníkmi hľadala formu, ktorá by zodpovedala ich pocitu vnútornému porozumeniu. Mnohé z konceptov som nemala jasne vopred určené, vyvinuli sa ako nevyhnutná báza choreografie v priebehu procesu jej tvorby.

Tekuté telo – pre mňa tento koncept znamená predovšetkým schopnosť tanečníka alebo celej skupiny, ktorú som v tomto výskume vnímala tiež ako jedno „tekuté telo“, pružne a citlivo reagovať na vnútorné a vonkajšie podnety. Reagovanie predpokladá čítanie a vyhodnocovanie informácií (telesných, zmyslových aj emocionálnych), ktoré telom-myslou voľne prúdia, čo umožňuje nachádzať adekvátnu reakciu. Plynulý pohyb skupiny v priestore znamenal pre mňa obraz tekutého tela, ktoré živo, dynamicky reaguje ako jeden organizmus, a to najmä nepredvídateľným spôsobom (opak by pôsobil nudne). Koncept tekutého tela sa výrazne prejavil v časti, kde tanečníci vytvárajú „hada“, ako aj v nasledujúcej časti, keď sa traja tanečníci držia za ruky a stredný je lídrom (dvaja krajní nasledujú jeho impulzy k pohybu). Viedla som tanečníkov k tomu, aby vnímali svoj pohyb ako plynulý tok zaujímavých tvarov, ktoré ako trojjediné telo spolu vytvárali. Hoci bolo zjavné, že stredný tanečník vedie dotykom ostatných dvoch partnerov, tanečníci museli hľadať taký spôsob premien tvarov, aby celok pôsobil organicky. Okrem dotyku rúk, mohli tanečníci zapojiť aj prácu s váhou partnera a využívať rôzne naváženia.

Organické telo – tento koncept vychádza z predchádzajúceho konceptu, ale zároveň ho rozširuje. Organické telo je vysoko inteligentný samoregulačný celok, ktorý funguje na báze intencionality avšak bez hierarchicky usporiadaného riadenia. Schopnosť tanečníkov citlivo na seba vzájomne reagovať som chcela využiť pri formovaní a tvarovaní jasne definovaných situácií a choreografických obrazov, ktorých naplnenie sa dialo otvoreným štruktúrovaním, kde mali tanečníci pomerne veľkú slobodu rozhodovania sa pri komponovaní celkov. Bolo však potrebné, aby dokázali tvorivú slobodu využívať tak, aby výsledný efekt bol zmysluplný a zároveň čo najzaujímavejší. Pracovali sme na rozvoji vnímania a schopnosti tanečníkov naladiť sa navzájom, rýchlo odčítavať informácie z pohybu partnerov a pružne sa rozhodovať tak, aby dokázali spoločne rozvíjať choreografickú ideu a vzájomne si poskytovali inšpiratívne stimuly. Koncept organického tela sme si vysvetlili ako súhrn slobodných, nezávislých častí, ktoré chcú spoločne vytvoriť niečo silné a zároveň sa v tom cítiť pohodlne. Dôležitým momentom bolo porozumenie autentickosti – reakcia každého člena skupiny musela vychádzať s cítenia spoločnej situácie, z akéhosi spoločného naladenia sa, kde sa vnútorný pocit slobody prelína s pocitom spolupatričnosti a zodpovednosti k celku vo vzájomnom rešpekte. Širší kontext tohto konceptu smeroval k pochopeniu tanečníkov, že tento princíp nefunguje len ako choreografický princíp, ale môže byť modelom fungovania komunity, spoločenstva, spoločnosti, pretože nielen umožňuje napĺňať idey jednotlivcov, ale zároveň ich presahuje, pretože spoločne dokážu vytvoriť niečo, čo by každý osobitne nemohol dosiahnuť. Táto idea bola inšpiráciou pre Labana pred sto rokmi a vnímam ju ako opäť veľmi aktuálnu. Potešujúce bolo pre mňa zistenie, že mladí tanečníci túto ideu chápali a očividne prijímali.

Spočinitie – na základe uvedomenia spoločného toku (flow) sa môže skupina pokúsiť nájsť spoločný stoptime (pauzu), ktorý je silným kompozičným nástrojom. Pauzu v kontexte organického tela (skupiny) vnímam ako spočinitie v danom momente na danom mieste

(skupinové TU a TERAZ). Spočinutie tak nie je prerušením toku, ale podržaním okamihu spojenia a vzájomného cítenia skupiny. Spočinutie (anglický termín yielding) je osobitý spôsob vnímania vlastnej váhy. Ide o takú fyzickú akciu, ktorá súvisí s vytvorením vzťahu s oporou (na ktorej spočiniem) a s osobitým pocitom odovzdania sa, akceptovania vzájomného vzťahu a jeho využitie bez snahy o manipuláciu tejto situácie. Vyžaduje si otvorenosť a dôveru. Metaforou tohto fyzického pocitu bol koncept spočinutia skupiny vo vzájomnej dôvere a odovzdanosti a v širšom zmysle spočinutie ľudstva na Zemi. Spočinutie ako fyzický element je veľmi výrazný najmä v prvej časti choreografie, kde je výrazná práca so zemou.

Geometrické obrazce – inšpiráciou pre tvorbu choreografie boli pre mňa aj tzv. posvätné geometrické obrazce ako napríklad kvet života, semeno života, či metatronová kocka. Okrem svojej komplexnej štruktúry zloženej z geometricky presne usporiadaných kruhov vytvárajúcich zložité a veľmi esteticky pôsobiace obrazce, sú zároveň symbolom metafyzických princípov. Kvet života so svojou šesťuholníkovou štruktúrou je symbolom stvorenia – predstavuje nekonečné delenie bunky. Je grafickým znázornením vzorca, na základe ktorého existuje priestor, čas, formy a život, a ktorý obsahuje všetky definície a algoritmy, platné pre všetky formy života. Tieto symbolické diagramy sú zaujímavé tým, že sa našli ako súčasť architektúry či iných artefaktov v rôznych kultúrach v rôznych častiach Zeme. Laban ako slobodomurár mal k takejto symbolike nesporne blízko a aj pre mňa bolo mimoriadne zaujímavé pokúsiť sa ich nakresliť. Geometria ma bavila už na základnej škole, takže som po dlhom čase opäť strávila niekoľko hodín s kružidlom v ruke a presným vymeriavaním uhlov a dĺžok úsečiek. Malo to veľmi relaxačný účinok a výsledok v mojom poznámkovom zošite pôsobil uspokojujúco. Hoci nebolo mojím zámerom akokoľvek pracovať s vyššie uvedeným významom posvätných obrazcov, celkom jednoznačne mi kreslenie pomohlo jasnejšie si vizualizovať pohyb tanečníkov v priestore. Nebolo mojím cieľom prenášať na javisko presnú kópiu týchto diagramov, inšpirovali ma k využívaniu pohybov tanečníkov po kruhových dráhach v jednom choreografickom obraze. Mojou snahou bolo preniesť geometriu ako princíp priestorových vzťahov z 2D diagramov do 3D priestoru, v ktorom sa pohybovali tanečníci. Geometrické obrazce, ktoré v sebe zahŕňajú 2 základné kolmice – vertikálnu a horizontálnu os – súviseli aj s témou chaosu a usporiadanosti, o ktorej som sa už zmienila. Priamky a oblúky boli základom dráh, ktoré tanečníci v priestore vykresľovali a tým určovali aj charakter vzťahu medzi sebou – priame dráhy vyvolávajú pocit usporiadanosti, zaoblené a nepravidelné dráhy s častými zmenami predstavujú „chaos“ organickej prírody, ktorá pôsobí dynamicky až živelne. Na prirodzených kontrastoch geometrie a organickej živelnosti staval Laban svoje veľmi úspešné skupinové choreografie.

Choreografická štruktúra

Mojím zámerom bolo vytvoriť choreografiu tak, aby jednotlivé časti do seba vždy vplynuli bez toho, aby bol viditeľný prechod alebo zmena do ďalšieho obrazu – pauzu ako kontrast som využila na jedinom mieste choreografie. Z tohto zámeru, ako aj zo samotného zámeru improvizovanej štruktúry pre väčšiu skupinu tanečníkov, prirodzene vychádzal aj fókus na pohyb, ktorý je koordinačne jednoduchý a tvarovo čistý, aby pohyb neprekryval podstatu skupinového cítenia a vzájomných reakcií tanečníkov, ale aby táto bola čo najprítomnejšia vo vedomí tanečníkov doslova

v každom momente tanca, a tak ju diváci mohli lepšie odčítať. Choreografiu tvorí deväť prelínajúcich sa obrazov.

1. Plávajúca skupina – začiatok choreografie tvorí časť, ktorá je postavená na koncepte plynutia váhy tela. Choreografia začína v extrémne pomalom tempe. Svetlo na javisku postupne odhaľuje siluety tanečníkov rozmiestnených v priestore. Stoja bez pohybu približne dve minúty. Pomaly a nenápadne sa začnú kolísať vychyľovaním váhy tela z vertikálnej osi. Reagujú na seba odčítavajúc smer vychyľovania váhy tela až do chvíle, keď začnú padat' a niekoľkými krokmi sa premiestnia na iné miesto, kde opäť zastanú. Rozhodujú sa slobodne, kedy a ako rýchlo sa pustia do priestoru, avšak musí to byť vždy v reakcii na to, čo sa okolo nich deje. Z behu sa sklznú na zem, kde chvíľu zotrávajú. Pád musí byť úplne nehlučný, aby evokoval dokonalé spojenie tanečníkov so zemou (spočinutie). Choreograficky vidíme v priestore meniace sa vertikálne a horizontálne línie tiel. Skupina sa postupne zužuje až sa dostane tesne k sebe. Spoločne kráča priestorom bez toho, aby ju niekto viedol. Skupina pohybujúca sa v priestore zanecháva za sebou tanečníkov ležiacich či tancujúcich na zemi krátku sólu a opäť ich do seba pohltí, keď okolo nich prechádza. Skupina sa v priestore pohybuje čoraz rýchlejšie, tanečníci sa chytajú za ruky a vytvárajú „hada“, ktorý sa vlní priestorom. Ktokoľvek z tanečníkov môže viesť „hada“, a to nielen tanečníci na krajoch, ale ktokoľvek v rade. Preplietanie a navažovanie umožňuje skupine tvarovať nepredvídateľné priestorové obrazce podporené rôznymi dynamickými zmenami vrátane zastavenia. Hudba k tejto časti je ambientná, bez rytmu a melódie.
2. Tvary v trojici – skupina sa rozdelí na dve trojice a jednu štvoricu. V každej malej skupinke je jeden líder (v strede), ktorý vedie svojich dvoch (troch) partnerov za ruku tak, aby ako skupina vytvárali jedno organické telo. Dôraz je na tvar – architektúru línií tiel, ale aj na mäkkosť a vláčnosť pohybu. Meniace sa tvary vznikajú zastavením pohybu lídra a prispôbením sa ostatných tanečníkov „spoločnému“ telu. Celkové tempo pohybu je mierne, ale tanečníci pracujú so zrýchľovaním a spomaľovaním pohybu tak, aby reagovali na barokovú hudbu, ktorá sa vynára z ambientného základu. Zo štvorice sa niekoľkokrát odpojí jedna tanečnica (Hana Gallinová) a preplietá sa so svojím sólovým materiálom pomedzi skupinky. Vzťah medzi sólistkou a skupinami nie je priamy, ani sólistka, ani skupinky na seba viditeľne nereagujú. Táto časť končí tým, že sa tanečníci postupne s doznievaním barokovej hudby postavia do radu vedľa seba k zadnému horizontu javiska, kde nedopadá svetlo, takže ich vidieť opäť len v siluetách. Stoja tam opäť dlhú chvíľu, kým sa pohnú. Vracia sa koncept vertikality a nehybnosti, ako na začiatku, tanečníci sú však otočení k divákovi tvárou, a skutočnosť, že im ju nie je vidieť, vyvoláva zvláštne napätie.
3. Koridory – tretia časť vychádza z rovnomenného improvizáčného zadania americkej tanečnice a pedagogičky Barbary Dilley. Zadanie spočíva v tom, že sa tanečníci pohybujú po priamych, paralelných dráhach, akoby chodili v imaginárnych chodbách a reagujú na seba tak, že sa hrajú so vzájomnou vzdialenosťou a rýchlosťou. V choreografii smerujú koridory smerom k divákovi, t. j. tanečníci začínajúci pri horizonte sa premiestňujú vpred a vzad smerom k divákovi. Kompozíciu obrazu vytvára ich pohyb rôznej rýchlosti smere vpred alebo vzad (bez otočenia chrbtom k divákovi) so zastavením sa na miestach, kde cítia na seba dopadať svetlo z reflektorov umiestnených po bokoch javiska. Táto minimalistická priestorová kompozícia pôsobila sviežo práve tým, že tanečníci sa so zadaním mohli pohrávať. Zmenu vytvárali tým, že na koncoch (horizont a rampa) mohli vstúpiť do

susedného koridoru, čím nastali situácie, že v jednom koridore mohli byť za sebou viacerí tanečníci. Keďže sa tanečníci nemohli otočiť chrbtom, tanečník vpredu nevedel, koľko ľudí má za sebou, preto musel tanečník (tanečníci) za ním reagovať na jeho rozhodnutia veľmi pružne. Postupne tanečníci prechádzali cez viacero koridorov, až nakoniec z koridorov (priamych dráh) postupne vytvárali kruhy. Kruhy rôznej veľkosti, ktoré jednotliví tanečníci vykresľovali v priestore sa prelínali vytvárajúc nie síce geometricky presnú, ale živú a organickú mozaiku „kvetu života“. Aj táto minimalistická kompozícia si vyžadovala od tanečníkov veľmi pružné reakcie, či už plynulou zmenou dráhy v priestore, ak to bolo nevyhnutné (aby sa nikto s nikým nezrazil), alebo zmenou rýchlosti, aby celá kompozícia dynamicky pulzovala.

4. Personal Scale – v momente, keď sa z ambientnej hudby opäť vynorila Bachova skladba, tanečníci začali do chôdze po kruhových dráhach zapájať elementy frázy, ktorú vytvorili ako sólový materiál tanečnice Hana Gallinová a Alica Šaling. Na základe Labanovej rozmerovej stupnice (Dimensional Scale)¹, vytvorili vlastnú „personal scale“. Zadanie bolo jednoduché: pospájaj šesť základných smerov dvanástimi pohybmi, pričom môžeš používať centrálnu aj periférnu dráhu (vtedy pohyb prechádza jednou z troch rovín: vertikálnou, horizontálnou alebo sagitálnou) a využívaj pritom všetky priestorové úrovne. Skupinu som rozdelila na dve časti a každá sa naučila jednu sólovú frázu. Tanečníkom som ďalej určila niekoľko jasných priestorových zadaní, na základe ktorých mohli voľne komponovať choreografiu podľa momentálnych rozhodnutí vždy v reakcii na celok – aktuálnu kompozičnú situáciu v skupine. V istom momente sa všetci tanečníci mohli pohybovať len v priamych, na seba kolmých dráhach (v imaginárnej mriežke) využívajúc len beh a sklz na zem v líniách mriežky. Dve sóla tanečníkov, tak v priestore vynikli vo vzájomnom časo-priestorovom vzťahu. Táto časť v závere graduje mnohonásobnými sklzmi tanečníkov na zem, ktorí sa postupne zoraďujú do radu za sebou čelom k divákovi. Keď sa zastavia, počujeme ich dych.
5. Rytmický dych – piata časť je postavená na rytme – koncepte, ktorý Laban uchoпил osobitým spôsobom ako kombináciu dvoch dynamických faktorov: váhy a času. Práca s váhou bola dominantným aspektom prípravy tanečníkov v celom procese. Schopnosť nechať ju pri lokomočnom pohybe voľne plynúť, sklznúť na zem a tam nechať spočínúť, či odtláčať od zeme, bol základom prvej časti choreografie. V tejto časti som sa sústredila na možnosť akcentovať pohyb váhy vo vertikálnom a horizontálnom pohybe – základom akcie bolo zhupnutie alebo prenesenie váhy z jednej dolnej končatiny na druhú, ktoré sa následne rozvinulo do skokov. Spoločný dych bol kľúčom k nájdeniu spoločného rytmu skupiny, presnejšie dych určoval tempo a na jeho základe mohli tanečníci dychom alebo váhou vytvárať rôzne rytmické vzorce. Tanečníci sa mohli presúvať v rade spredu ustupujúc dozadu (na koniec zástupu) takže na začiatku zástupu bol každú chvíľu iný tanečník, podľa ktorého sa riadili všetci ostatní za ním. Zástup sa v istej chvíli začal rozpadávať, keď každý tanečník začal skákať vlastnú sekvenciu skokov využívajúc 9 bodov v imaginárnom štvorci (na zemi). Každý tanečník si v ňom vytvoril vlastný rytmický vzorec piatich skokov na šesť dôb. Skákať mohli len vo svojom štvorci, ale ten sa mohol premiestňovať v priestore. Základom vzájomného

¹ Stupnice sú Labanove pohybové sekvencie, pri ktorých tanečník spája vybrané priestorové body v plynulých prechodoch. Laban považoval tieto sekvencie za podobný základ technickej zručnosti tanečníka, ako sú hudobné stupnice základom hry na nástroj. Rozmerová stupnica (Dimensional Scale) spája šesť základných smerov (nahor – nadol – vpravo – vľavo – vpred – vzad) rozmerového kríža, t. j. priesečníka troch priestorových osí (vertikály, horizontály a sagitály).

- napojenia sa skupiny bolo „počúvanie“ rytmických vzorcov ostatných a reagovanie tak, aby bol každý tanečník súčasťou celku. Týmto spôsobom sa tanečníci presunuli v priestore opäť do radu a ľahli si na zem tesne vedľa seba.
6. Ruky – šiestou časťou choreografie bol pokojný obraz tiel ležiacich na zemi vedľa seba komunikujúcich jednoduchým spôsobom podávania si impulzu k pohybu. Hlavným kompozičným nástrojom bolo opakovanie a reťazenie akcií tanečníkov. Išlo o variáciu témy postupnosti, ktorá bola v prvej časti choreografie stelesnená „hadom“. V tomto obraze sa tanečníci premiestňovali len minimálne zo strany na stranu javiska rolovaním po zemi, pričom boli aktívne horné končatiny s využitím dotyku, manipulácie partnera a gest rúk. Dôraz bol kladený na rytmickú stránku, tentoraz v inej kvalite ako v predchádzajúcej časti so zhupnutiami a skokmi. Tesná blízkosť tanečníkov im umožňovala ruky si rôznym spôsobom efektne preplietat' a gestá vytvárali zaujímavú architektúru. Na záver tohto obrazu, keď tanečníci naraz zmenili orientáciu v priestore, fókus diváka sa preniesol na ich chodidlá, ktoré sa chvíľu lenivo prevaľovali a na záver zopakovali skokové vzorce „vo vzduchu“. Táto časť má hudbu vytvorenú zo zvukov dychu rytmizovaných v efektnej kompozícii plynulo nadväzujúcej na živý dych tanečníkov v predchádzajúcej časti.
 7. Individualita a skupina – siedma časť jednoduchým spôsobom naznačila jednu z hlavných tém výskumu: vzťah individuality a skupiny. Tanečnica, ktorá sa v druhej časti voľne pohybovala medzi trojicami, sa opäť od skupiny odtrhla a začala rozvíjať v priestore svoje svižné sólo na Bachovu hudbu, ktorá sa opäť vynára. Skupina ju obkolesí, akoby ju chcela do seba pohltiť. Opäť sa tu objavuje echo už videnej situácie, keď skupina v prvej časti „zbiera“ tanečníkov zo zeme. Tentoraz však ide o priamejší kontakt, z ktorého by mohol nastať konflikt. Sólistka sa trikrát prešmykne pomedzi skupinu, aby vo voľnom priestore pokračovala vo svojom sóle, až sa nakoniec skupine postaví zoči-voči naznačujúc, že konfrontácia nesie v sebe zárodok konfliktu, ale môže byť aj výzvou k sebareflexii. Pohľad sólistky sa stretáva s pohľadom tanečníkov v skupine a tí začnú postupne objavovať svoj vlastný pohyb, najskôr pomaly, opatrne, ale stále istejšie.
 8. Sóla v lese – pohyb v siedmej časti je najrozmanitejší. Každý tanečník má vlastný pohybový materiál, ktorý vytvoril na základe zadania: vyber si 8 častí tela a kresli s nimi rôzne dráhy v priestore. Každý tanečník najprv uvedie svoj individuálny materiál, pričom ostatní stoja v priestore a dívajú sa naňho, takže sólista musí doslova kľučkovať medzi nimi. Dráha tohto materiálu nie je fixná, pretože tanečníci sa môžu rozmiestniť ľubovoľne, rovnako ako nie je fixné ani poradie tanečníkov, ako sa postupne na seba napájajú. Existujú dve pravidlá: musia sa snažiť dostať so svojím materiálom na opačnú stranu javiska, naraz môžu tancovať maximálne traja sólisti. Každý tanečník opakuje svoj sólový materiál dvakrát, pričom druhý krát sa k nemu môžu pridať vo vybraných momentoch tanečníci stojaci okolo. Keďže v priestore je súčasne viac sólistov, môžu si stojaci tanečníci vybrať napojenie na ktoréhokoľvek z nich. Sólový materiál sa postupne rozplynie v prechodoch, kde si každý tanečník hľadá dvojicu, pričom tanečníci využívajú niekoľko dohodnutých pohybov. Tempo graduje a je veľmi rýchle, keď sa tanečníci spoja do dvojíc pričom, držiac sa za ruky, robí každý z nich svoju individuálnu frázu. Dvojice sa začnú točiť podobne ako sa točia deti držiac sa za ruky.
 9. Vírenie – v poslednej časti nastupuje opäť ambientná hudba a tanečníci vo dvojiciach pokračujú v točení a zároveň krúžia v celom priestore. Postupne sa rozpájajú a vytvárajú akúsi

vírivú špirálu, ktorej stred sa točí pomaly a smerom k okrajom sa tempo pohybu tanečníkov zrýchľuje. Môžu slobodne prechádzať „rýchlostnými pásmami“ udržiavajúc dynamiku celku. Táto živá galaxia, ktorá neprestajne krúži v priestore, je metaforou nekonečnosti a dynamiky života. Tento obraz sa veľmi pomaly odchádza tým, že svetlo sa plynulo mení (svieti vždy iná kombinácia pozícií reflektorov) a veľmi pomaly sa stlmuje.

Záver

Štyri týždne som so študentmi pracovala na myšlienke, čo znamená vytvoriť spoločenstvo, kde môže každý člen ovplyvňovať celok, a kde to, čo skupina spolu vytvára závisí na každom jej členovi. Choreografia je postavená na situáciách, ktoré kreuju všetci tanečníci na základe spoločného kľúča a vzájomnej interakcie. Tanečníci museli rozvíjať schopnosti rozšíriť bežné vnímanie, prebúdzajú svoju intuíciu a rozpoznávajú jemné zmeny a premeny. Kľúčom je citlivejšie vnímanie rôznych dynamík energie, využívanie vzorcov a vytváranie obrazcov. Cieľom bolo maximálne rozvíjať slobodu jednotlivca, ktorá je zodpovedná k celku. Študenti veľmi skoro pochopili, že spoločne rozvíjať aj jednoduché priestorové a dynamické formácie si vyžaduje veľkú dávku sústredenosti a vnútornej zaangažovanosti. Že naladenie sa na spoločné vnímanie (hovoríme tomu spoločný dych) je základným predpokladom tvorivého prejavu sa celej skupiny ako fungujúceho živého organizmu. Fascinujúce na tejto práci bolo objavovať prepojenie mysle a tela celej skupiny. Keď si každý tanečník uvedomuje sám seba v prítomnej chvíli ako súčasť celkovej situácie, vie na ňu kreatívne reagovať a celá skupina tak bezprostredne vytvára zmysluplný celok, ktorý nemusí byť vopred choreograficky určený (fixovaný). Podobne ako Laban tvoril choreografie vo voľnej forme s pevnou štruktúrou, aj táto choreografia má jasnú štruktúru, ale forma je na mnohých miestach otvorená – tanečníci ju vytvárajú v danej chvíli. Hlavnú tému – vzťah individuality a skupiny – som v tejto choreografii vnímala zo špecifického uhla pohľadu. Mojm zámerom nebolo vykresľovať individualitu v konflikte so skupinou, čo prirodzene vedie k dramatizácii tanečného prejavu. V duchu Labanovej idey pohybových zborov som sa zameriavala na vytvorenia organického spoločenstva, v ktorom každá individualita funguje ako plne akceptovaný člen, ktorý môže ovplyvňovať svojimi nápadmi, túžbami a potrebami celé spoločenstvo. Je to bezpochyby idealistický model, ktorý však podľa mňa v tanci dokáže veľmi silno zafungovať. Mojm cieľom bolo dosiahnuť ho v čo najautentickejšej podobe, aby sa zainteresovaní tanečníci, ktorí prežili celý proces tvorby organického spoločenstva, presvedčili, že je to možné dosiahnuť a že je to obohacujúca skúsenosť. Laban veril, že takýto prístup k tancu, robí ľudí lepšími. Jeho idea spoločného tela/mysle skupiny, *organického tela*, ako som si tento fenomén nazvala ja, je nepochybne idealistická myšlienka. Je mi však veľmi sympatická a som presvedčená, že práve dnes je veľmi aktuálna. Vnímam to tak, že sa nebude dať vyhnúť tomu, aby sme zvýšili svoju citlivosť a spoločne našli spôsob, ako udržať na Zemi kvalitu života, ktorá je človeku prirodzená. Nie je to úloha pre jedného vodcu, ale pre celé spoločenstvo.

© Marta Poláková, 2019