

# Tanec a pohyb v autorských performanciách Slávy Daubnerovej

## Dance and Movement in Sláva Daubnerová's Authorial Performances

ADAM NAGY

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, v. v. i.

**ABSTRAKT:** Slovenská divadelná režisérka, herečka a autorka Sláva Daubnerová (1980) v roku 2022 ukončila kariéru performerky, zanechajúc v tejto oblasti umenia ucelené dielo, ktoré je špecifické tak z hľadiska jeho interdisciplinárneho charakteru, ako aj divadelno-pohybovej poetiky. Daubnerová v autorských performanciách využívala postupy fyzického a tanečného divadla, súčasného i konceptuálneho tanca. Spolupracovala s diametrálne odlišnými choreografmi a choreografkami, z čoho vyplynula pluralita umeleckých prístupov. Predložená štúdia sa snaží na príkladoch vybraných diel analyzovať spôsoby používania pohybu a tanca ako súčasť režisérkinej poetiky pri tvorbe sólových performancií a zároveň poukázať na Daubnerovej progres v prevedení choreografií.

**ABSTRACT:** The Slovak theatre director, actress, and author Sláva Daubnerová (1980) ended her career as a performance artist in 2022, leaving behind in this field of art a coherent oeuvre specific both by its interdisciplinary character and its poetics of theatre and movement. In her authorial performances, Daubnerová used methods of physical and dance theatre, and contemporary and conceptual dance. She collaborated with diametrically opposed male and female choreographers, which led to a plurality of artistic approaches. By examples of some of her works, this study aims to analyze the ways in which movement and dance are used as parts of this director's poetics in creating her solo performances and point out Daubnerová's progress in the execution of her choreographies.

### KLÚČOVÉ SLOVÁ:

Sláva Daubnerová, Pina Bausch, Lloyd Newson, tanečné divadlo, fyzické divadlo, súčasný tanec, *Hamletmaschine*, *Untitled*, *Solo lamentoso*, *Masterpiece*

### KEYWORDS:

Sláva Daubnerová, Pina Bausch, Lloyd Newson, dance theatre, physical theatre, contemporary dance, *Hamletmaschine*, *Untitled*, *Solo lamentoso*, *Masterpiece*

## TANEČNÉ INŠPIRÁCIE SLÁVY DAUBNEROVEJ

Na dejiny tanca 20. storočia možno nahliadať aj ako na prebiehajúci súboj dvoch tvorivých princípov, na neustály spor medzi naratívny a abstraktným tancom. Slovenská performerka Sláva Daubnerová<sup>1</sup> (1980) sa vo svojej poetike inšpirovala naratívnu líniou tanečných dejín, a to najmä fyzickým divadlom a tanečným divadlom. Napriek tejto skutočnosti sa v odborných textoch na jej tvorbu doposiaľ nenazeralo cez tanečnú optiku. V predkladanej štúdiu, ktorá sa zameriava na Daubnerovej autorské performancie, sa na príkladoch vybraných diel pokúsime analyzovať spôsoby používania pohybu a tanca ako súčasti režisérkinho rukopisu.

Pojem fyzické divadlo kodifikoval kľúčový poľský divadelník Jerzy Grotowski (1933 – 1999). Herec je podľa neho človekom, ktorý „pracuje svojím telom a robí to verejne. Ak mu však postačí zaobchádzať so svojím telom tým istým spôsobom, ako to robí každý priemerný človek v každodennom živote, ak sa preňho nestane poslušným nástrojom, schopným splniť istý duchovný akt, ak ho využíva pre peniaze a aby sa zapáčil publiku, herecké umenie sa stáva čímsi blízkym prostitúcii.“<sup>2</sup> Na Grotowského odkaz nadviazal režisér, tanečník a choreograf Lloyd Newson (1957), u ktorého pojem fyzické divadlo „znamená tanečné divadlo, v ktorom sa kladie dôraz nielen na tvar, pohybové vzory a zloženie choreografie, ale najmä na emocionálny vplyv živej prítomnosti ľudského tela, často nahého, na javisku“<sup>3</sup>. Telo tanečníka je tu vnímané skôr ako objekt, cez ktorý režisér tlmočí svoj intelektuálny koncept, význam alebo znak divákovi: racionálne vystavaná konštrukcia je sprostredkovaná emočne nabitým ľudským telom.

Aj Sláva Daubnerová sa prostredníctvom vlastných individuálnych telesných znakov snaží „ísť až na dreň svojich možností, v tom je to v istom zmysle čistá seba-deštrukcia, ktorá má aj liečivé účinky v tom, že vystavuje bolesť“<sup>4</sup>. V jednom z rozhovorov deklamuje, že „umelec je médium, ktoré je veľmi zraniteľné, telesne i duševne, a divákov fascinuje hraničnosť, čo je duša, telo schopné uniesť“<sup>5</sup>. Teatrológicka Erika Fischer-Lichte upozorňuje na situáciu, keď sa telo naraz stáva objektom aj subjektom: „Človek má telo (Körper), s ktorým môže manipulovať a zaobchádzať, podobne ako s ktorýmkoľvek iným objektom, ale zároveň týmto telom (Leib) je, je telom-subjektom.“<sup>6</sup> Aplikované na Daubnerovú, aj ona ako performerka prepožičiava svoje

---

1 Sláva Daubnerová (1980) je slovenská režisérka, performerka a herečka. V roku 2004 absolvovala kulturológiu na Univerzite Komenského v Bratislave. Následne pokračovala v doktorandskom štúdiu na Katedre divadelnej vedy Vysokej školy múzických umení v Bratislave. V roku 2006 založila nezávislé divadlo P.A.T. ako platformu pre súčasné divadlo, tanec a nové médiá. Jej ohlásenou poslednou performanciou je *Masterpiece* (2020), ktorou sa rozlúčila s profesionálnou kariérou performerky. V súčasnosti sa čoraz výraznejšie etabluje ako operná režisérka, a to najmä na medzinárodnej scéne.

2 GROTOWSKI, J. *Divadlo a rituál*. Bratislava : Kalligram, 1999, s. 19.

3 KOL. *Čítanka svetové choreografie : 20. stololetí*. Praha : Konzervatoř Duncan Centre, 2005, s. 186. Citáty z českého jazyka prel. A. Nagy.

4 DAUBNEROVÁ, S. – GODOVIČ, M. S pohybom som si začala plniť sny. [Rozhovor]. In *Tanec*, 2020, č. 3, s. 7.

5 Tamže, s. 7.

6 FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy : Na konári, 2011, s. 27.

telo subjektu, teda spracovávanej téme, ale zároveň sa z nej stáva objekt, keďže sprostredkovateľom výpovede je jej telo.

Popri fyzickom divadle sa Daubnerová inšpirovala poetikou tanečného divadla nemeckej choreografky Piny Bausch (1940 – 2009), u ktorej „tanec odmietol obyčajné ornamentálne, formálne estetické funkcie a chcel sa stať celistvou javiskovou výpoveďou – ako je v najlepších príkladoch divadlo“<sup>7</sup>. Daubnerová v jednom z rozhovorov uvádza: „Pohyb bola pre mňa forma, ktorou som sa chcela vždy vyjadrovať a ktorá mi umožňovala v sebe skúmať veci, ktoré mi text nedovoľoval. Text vnímam veľmi racionálne a vždy mi prišlo absurdné sa doňho emocionálne vkladať. Niekde som si však potrebovala vynahradiť túto stránku, hovoriť o vnútorných pocitoch, ale cez iné médium, a tým sa pre mňa stalo práve telo.“<sup>8</sup> Ako konštatuje teatrologička Elena Knopová, pre Daubnerovú je pohyb prostriedkom na vyjadrenie emocionality, ale jeho „primárnym cieľom je podať informáciu zbavenú falošnej či predstieranej emócie“.<sup>9</sup> Režisérkina tvorba podľa nej „nepodlieha tradične chápaným (inscenačným) modelom, narábaniam s divadelnými znakmi a všeobecne uznávanému hierarchizovaniu funkcií divadla. Mám na mysli konkrétne pripustenie odpsychologizovania divadla, zrušenie jeho logocentrickej hierarchie (detronizovanie rečových znakov), ktorá dáva dôraz na logos a jazyk, ako aj ústup nového divadla z pozícií nevyhnutnosti vytvárania zmyslu a jednotného významu divadelného diela aj prostredníctvom ostatných divadelných mimotextových zložiek.“<sup>10</sup>

Aj podľa teatrologičky Kataríny Cvečkovej už tanec a pohyb v Daubnerovej tvorbe nie sú dominantným hýbateľom dejov, ale zobrazujú vzťah medzi textom, ktorý ilustrujú alebo mu vytvárajú kontrast, v niektorých prípadoch ho dokonca nahrádzajú. Zároveň sa dostávajú do kontaktu s predmetmi na javisku, prípadne s celým obsahom.<sup>11</sup> Z tu citovaných prác i z publikovaných rozhovorov s umelkyňou vyplýva, že Sláva Daubnerová vníma pohyb ako zástupcu emocionality, ľudskosti, a zároveň ako opozitum k racionálnemu a intelektuálnemu textu, ktorý je ochudobnený o cit, a tak ponúka možnosť nielen racionálneho, ale aj emočného zážitku.

<sup>7</sup> KOL. *Čítanka svetové choreografie : 20. stololetí*, s. 133.

<sup>8</sup> DAUBNEROVÁ, S. – CVEČKOVÁ, K. Sláva Daubnerová: Sóla zostali mojim prístavom. [Rozhovor]. In *Taneční zóna*, 25. 11. 2019. [online]. [cit. 12.3.2024]. Dostupné na internete: <https://www.tanečnízóna.cz/rozhovory/2019/sola-pre-mna-zostali-pristavom-kam-sa-mozem-vratit/>.

<sup>9</sup> KNOPOVÁ, E. Postdramatické divadlo minimalistickej réžie v tvorbe Slávy Daubnerovej a Eduarda Kudláča. In PODMAKOVÁ, D. (ed). *Proces rozvoja divadelnej réžie po roku 1989*. Bratislava : Veda : Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2012, s. 112.

<sup>10</sup> Tamže, s. 103.

<sup>11</sup> CVEČKOVÁ, K. *Tendencie súčasnej nezávislej tvorby intermedialita a performancia*. [Dizertačná práca]. Bratislava : VŠMU, 2020, s. 90.

## SLÁVA DAUBNEROVÁ V KONTEXTE SLOVENSKEHO SÚČASNÉHO TANCA

Súčasný tanec<sup>12</sup> sa na Slovensku začal rozvíjať v deväťdesiatych rokoch minulého storočia. Novovzniknuté súbory, napr. a dato<sup>13</sup> či Skupina súčasného tanca<sup>14</sup>, nadviazali na tradíciu amatérskych súborov, ktoré sa venovali najmä modernému tancu<sup>15</sup>, a zároveň sa snažili o profesionalizáciu podmienok pre tanečnú tvorbu. V súčasnom tanci sa už tanečníci nezameriavali na technickú dokonalosť prevedenia, ale v rámci autorskej tvorby skúmali samotnú podstatu pohybu a telesnosť. Charakteristickým znakom tvorby súborov venujúcich sa súčasnému tancu sa stala a dodnes ním ostáva interdisciplinárna, a to tak v zmysle prekračovania žánrov, ako aj prepájania umeleckých komunití.<sup>16</sup> Tanečná scéna sa začala výrazne rozvíjať v 21. storočí, aj vďaka divadelným festivalom a festivalom súčasného tanca, prostredníctvom čoho sa povedomie o súčasnom tanci rozšírilo po celom Slovensku.

Daubnerovej sóla hosťovali na mnohých divadelných festivaloch, napr. Nová dráma/New Drama, Divadelná Nitra alebo Divadlo v Plzni, avšak jej tvorba nikdy nebola súčasťou žiadneho tanečného festivalu (napr. Bratislava v pohybe, Nu Dance Fest, Kiosk). Na túto skutočnosť autorka otvorene reaguje vo svojom poslednom diele *Masterpiece* (2020). V pasáži inscenácie s názvom *Museum* so značnou dávkou sarkazmu a sebaironie bilancuje kariéru aj osobný život. Vymenováva svoje účasti na festivaloch, ocenenia, ale jedným dychom dodáva, že na Kiosk ju aj tak nikdy nepozvali a ani nepozvú. V kontextoch vymenovaných festivalov, ktoré popri súčasnom tanci venujú priestor aj performanciám, ide skutočne o paradoxnú situáciu. Daubnerovej diela predstavujú dôležitú súčasť slovenského tanečného umenia nielen preto, že v nich spolupracovala s choreografmi a choreografkami, ale aj z formálneho a obsahového hľadiska jej performancií.

Dnes sú už pohybové performancie pravidelne zaradované do kategórie súčasného tanca. Pohyb, resp. tanec v oboch formách je založený na usporiadaní významov, referenčných bodov alebo na dopredu zadefinovanom tvare,<sup>17</sup> to všetko sa aktivizuje vďaka telu. Česká teoretička tanca Jitka Pavlišová o tele tanečníka píše:

---

**12** Termín súčasný tanec sa v minulosti používal pre tvorcov, ktorý k tvorbe pristupovali reformne, autorsky a redefinovali tanečné techniky. Dnes slúži na pomenovanie nového tanečného žánru, ktorý sa vyznačuje vysokou mierou autorstva, citlivosťou a prácou s individuálnym telom a jeho špecifikami. Dôležitým sa stal spôsob tvorby na základe improvizácií, otvorených štruktúr diela a kolektívnej tvorby.

**13** A dato bol profesionálny tanečný súbor, ktorý vznikol v roku 1990 pod vedením tanečnice a choreografky Marty Polákovej. Jeho cieľom bolo rozvíjať progresívne prístupy k choreografii i tanečnému tréningu a budovať profesionálne zázemie pre tvorbu.

**14** Zuzana Hájková v roku 1984 založila v Bratislavu skupinu Auriga, ktorá sa v roku 1992 pretransformovala na Skupinu súčasného tanca, pôsobila do polovice deväťdesiatych rokov. Z Bratislavy svoje pôsobisko presunula do Banskej Bystrice, kde snahu o profesionalizáciu podmienok zavŕšila v roku 1998 vznikom Štúdia tanca v Banskej Bystrici.

**15** Pojem moderný tanec v slovenskom kontexte označuje experimentálnu tvorbu od osemdesiatych rokov 20. storočia mimo zriaďovaných repertoárových baletných súborov.

**16** Viac pozri HRIEŠIK, M. Nezávislá tanečná scéna 1989 – 2000. In ŠTEFKO, V. (ed.). *Dejiny slovenského divadla II*. Bratislava : Divadelný ústav, 2020, s. 750.

**17** Viac pozri napr. CZIRÁK, Á. Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól. In UŐ (szerk). *Kortárs táncelméletek*. Budapest : Kijárt Kiadó, 2013, 9 – 48. [online]. Dostupné na internete: <https://representationsother.wordpress.com/2013/09/11/czirak-adam-bevezeto-gondolatok-a-kortars-tancmuveszet-diskurzusairol-hu/>.

„Predovšetkým tanečné telo je, narozdiel od materiálov a prostriedkov iných umení, mimoriadne komplexným a rozporuplným fenoménom a konštruktom, pretože je zdrojom i materiálom pohybu, vykonávajúcim aj iniciujúcim orgánom, médiom i nástrojom, transformátorom energií a sochárskym útvarom, energetickým poľom a tvarom, a v tom všetkom osciluje medzi podmienenosťou a bezprostrednosťou, cudzím a vlastným jazykom a zmyselnosťou, sebou a svetom, intuíciou a kódovaním, celistvosťou a rozčlenením. Telá v tanci sa teda situujú do určitého arbitrárneho a maximálne kontroverzného napäťového poľa fyzických podmienok, vzorov, noriem a inštrukcií, oscilujúc – či už ako samy sa pohybujúce alebo uvádzajúce do pohybu – medzi vnútornými a vonkajšími silami.“<sup>18</sup>

Podľa Eriky Fischer-Lichte, telesnosť presahuje možnosti semiotického uvažovania, je v neustálom kontakte so svojou biologickou podstatou, ktorá má svoje špecifiká, od ktorých sa nedokáže odpútať. „Telo je aj vo svojej špecifickej materiálnosti výsledkom procesu opakovania určitých gest a pohybov. Až tieto konania formujú telo individuálne, genderovo, etnicky aj kultúrne.“<sup>19</sup> Súčasný tanec a umenie performancie podľa nej spája tiež pojem prezentnosti, ktorou definuje aktérovu telesnú prítomnosť a jeho vplyv na pozorovateľov. „Pre divákov, ktorí pociťujú túto prezentnosť alebo sú ňou ovplyvnení ako magickým prúdom, sa zdá nepredvídateľná, nekontrolovateľná, neuchopiteľná a pohlcujúca. Pociťujú silu, ktorá vychádza z predstaviteľa a núti ich sústrediť naň celú svoju pozornosť bez toho, aby sa cítili pohltení.“<sup>20</sup>

Otázku, či by sa niektoré Daubnerovej diela nemali považovať i za čiastočne tanečné, a to napriek tomu, že jej tvorba je interdisciplinárna a presahuje žánrové štruktúry, iniciuje tiež ich označenie termínom „sólo“ – nie monodráma. Podľa českej teoretičky tanca Niny Vangeli, „sólo je magické, má v sebe podprahovo zakódovanú mágiu vtedajšieho tanečného sólistu – kňaza, obradníka pradávneho rituálu, kmeňového kúzelníka. Podvedome dnes vnímame sólo ako sprostredkovanie tajomstva (v pradávne božského, dnes osobného, intímneho).“<sup>21</sup> Tento výrok je možné vzťahovať i na tvorbu Daubnerovej, ktorá, slovami teatrológa Mareka Godoviča, „emocionálne videnie pohybu (...) presne a prísne včleňuje do celkového konceptu, vytvára mu pointy, vhodné napätie, načasovanie“<sup>22</sup>.

Napriek tomu, že Sláva Daubnerová nie je vyštudovaná tanečnica, absolvovala workshopy u kľúčových slovenských choreografií, napr. Petry Fornayovej alebo Stanislavy Vlčekovej. Pohybový slovník v jej performanciách je veľmi pestrý, zrejme i preto, že nevytvorila dlhodobý tandem so žiadnym choreografom alebo choreografkou. Medzi jej pohybovými spolupracovníkmi sú tanečníci s diametrálne odlišnými choreografickými rukopismi, Stanislava Vlčeková, Renáta Ptačin, Emil Leeger

<sup>18</sup> PAVLIŠOVÁ, J. „Tanec-koncept“, „ne-tanec“ alebo „nová choreografie“? Aktuální německojazyčný teoretický diskurs v oblasti taneční performance. In *ArteActa*, 2018, roč. 1, č. 1, s. 1. DOI 10.62804/aa.2018.001.

<sup>19</sup> FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*, s. 25.

<sup>20</sup> Tamže, s. 139.

<sup>21</sup> VANGELI, N. Dvacáté století – století renesance těla a tance. In *KOL. Čítanka světové choreografie: 20. století*, s. 17.

<sup>22</sup> Podľa GODOVIČ. M. Pohyb samoty. In *Tanec*, 2018, č. 3, s. 54 – 57.



Heiner Müller: *Hamletmaschine*. P.A.T., platforma pre súčasné umenie, premiéra 1. 6. 2007, MsKS Bojnice. Réžia Sláva Daubnerová. Foto archív Slávy Daubnerovej. Snímka Lucia Stráňaiiová.

(Píš) a Andrej Petrovič; umelci s potenciálom pohybovo naplniť jej vopred vypracovaný režijno-dramaturgický koncept.

### **PRVÝ VÝRAZNÝ KONTAKT S TANCOM: HAMLETMACHINE**

Prvou inscenáciou, v ktorej Sláva Daubnerová vo významnej miere využila prvky súčasného tanca, bola *Hamletmaschine* (2007), vytvorená v spolupráci s tanečníkom Emilom Leegerom. Postmodernistický dramatický text Heinerja Müllera z roku 1977 koncipovala ako štúdiu o mužsko-ženskej identite, kde jednoznačne dominuje ženský pohľad – „jedinou aktérkou, zároveň autorkou konceptu a režisérkou je žena – predstavuje v inscenácii ústrednú otázku, do akej miery je v dnešnej dobe v spoločenskom ako aj v privátnom svete určujúci mužský diskurz, resp., ako sa s mužským svetom (dejín literatúry, histórie, politiky a privátnou sférou) vyrovnáva žena“<sup>23</sup>. Spoločne s choreografom vystavali štruktúru, ktorá jasne rozdeľovala mužský a ženský svet, Daubnerová stvárňovala Hamleta aj Oféliu. Hamlet ako stelesnenie mužského princípu bol strohý, mechanický, zobrazoval čistotu a racionalitu apolónskeho princípu, kým Ofélia sa stávala jeho protipólom, dionýzovským prototypom. Pohybovala sa na jednej vertikálnej osi a jej hlavným vyjadrovacím prostriedkom bola práca hornej časti tela. Daubnerovej gestá ako Hamleta boli silné, pomalé a ťažkopádne, koncipované v geometrickej forme, Oféliu najvýstižnejšie

23 VANNAYOVÁ, M. Stroj Hamlet. In *kød – konkrétne o divadle*, 2007, roč. 1, č. 7, s. 11.

charakterizoval floorwork<sup>24</sup> a živočíšne pohyby, tvoriace protipól k systematickému Hamletovi. Dve postavy boli odlišené nielen štýlom pohybu, ale vytvárali kontrast aj na jeho vertikálnej a horizontálnej úrovni. Hamlet bol rovný, strohý, nezlomný, zatiaľ čo Ofélia sa zmieta na podlahe. *Hamletmachine* pre Slávu Daubnerovú znamenal začiatok nového výskumu, v ktorom v pohybe a práci s vlastnou telesnosťou hľadala (i našla) interpretačný kľúč, ktorý nasledujúcim inscenáciám dodával emocionalitu a autenticitu.

V koncepcii *Hamletmachine* je popri iných inšpiráciách zrejmy ideový vplyv Piny Bausch, ktorá vo svojej tvorbe permanentne skúmala mužsko-ženské princípy. Aj Daubnerovej dielo je dnes možné podrobiť feministickému čítaniu, hoci režisérkino vnímanie sa v tomto zmysle vyvíjalo postupne a v počiatkoch nebolo jednoznačne feministicky ladené. „Môj pohľad na tieto témy sa výrazne zmenil, odkedy som začala pôsobiť ako režisérka aj v kamenných divadlách. Predtým som sa necítila nejako determinovaná, nevnímala som obmedzenia. Primárne som riešila vlastnú identitu a vlastný spôsob sebayjadrenia. A to, že som si vyberala práve ženské umelkyne, bolo veľmi intuitívne. Postupne som si však začala všímať, že nastavenie oficiálnych štruktúr je naozaj veľmi patriarchálne, v praxi funguje len málo ženských režisérok, rovnako to, akým spôsobom je žena vnímaná... Spätne mi v mojich sólach začalo dochádzať veľa súvislostí aj s rodovou tematikou.“<sup>25</sup>

Feministické videnie sveta väčšmi definuje Daubnerovej neskoršie inscenácie, v ktorých sa venovala umeleckému pôsobeniu a súkromnému životu výrazných ženských osobností. Prostredníctvom autorských režijno-dramaturgických koncepcií i vlastného tela a telesnosti priniesla do slovenského umeleckého kontextu príbehy francúzskej výtvarníčky Louise Bourgeois (*Cely*, 2006), slovenskej režisérky Magdy Husákovovej-Lokvencovej (*M.H.L.*, 2009) či americkej fotografky Francescy Woodman (*Untitled*, 2012). Cez reflexiu tvorby týchto žien i tvorby samej seba formulovala rituálne čistú, magicky podmanivú výpoveď o súčasnej žene v spoločnosti. Daubnerová vnímala zástoj stvárňovaných umelkýň v spoločnosti, no zachytávala aj to, ako boli/sú vnímané ony a ich tvorba. Skúmala ich z pozície vlastnej perspektívy ženy a tvorkyne, viedla s nimi umelecký dialóg. Inšpirovala sa ich tvorbou, ktorú pretransformovala na vlastnú, autentickú skúsenosť.<sup>26</sup> Cez skúmané subjekty artikulovala výpoveď, ktorá sa, slovami Eriky Fischer-Lichte, „vždy obracia ku spoločnosti, ktorú v danom momente reprezentujú aktuálne prítomní, a tak môže byť považovaná za vykonanie určitého sociálneho aktu“<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Floorwork je jednou z najpoužívanejších tanečných techník v súčasnom tanci. Ide o pohybovú prácu na podlahe, ktorá umožnila experimenty a skúmanie nových možností ľudského tela. Zmenila sa poloha postoja z vertikálneho na horizontálny.

<sup>25</sup> DAUBNEROVÁ, S. – CVEČKOVÁ, K. Sláva Daubnerová: Sóna zostali mojim prístavom. [Rozhovor]. In [www.tanecnizona.cz](http://www.tanecnizona.cz).

<sup>26</sup> ŠIMKOVÁ, S. Originálna cesta Slávy Daubnerovej alebo mágia divadla. In *kød – konkrétne o divadle*, 2013, roč. 7, č. 4, s. 13 – 17.

<sup>27</sup> FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*, s. 30.

## RECYKLÁCIA, TRANSFORMÁCIA, CITÁCIA A PARAFRÁZA: UNTITLED

Kým Emil Leeger sa v sóle *Hamletmachine* snažil zachovať autenticitu Daubnerovej štúdiom neovplyvneného pohybového prejavu a podriadil mu svoju koncepciu, tak choreografie jej neskorších diel sú výrazne odlišné. Stávajú sa tanečnejšími, vyžadujú si väčšiu prípravu aj vyspelejšiu techniku.

Choreografiu k pohybovo nasýtenej performancii *Untitled* pre Daubnerovú vytvorila Stanislava Vlčeková.<sup>28</sup> V javiskovom diele o americkej fotografke Francisce Woodman<sup>29</sup> eliminovali hovorenú reč, nahradili ju krátkymi vetami premietanými na panel a pohybovými mizanscénami: cez Daubnerovej telo sa tu citlivo sprítomnili a zrekonštruovali život i dielo predčasne zosnulej umelkyne.

Vlčekovej choreografický rukopis v dobe prípravy choreografie pre inscenáciu *Untitled* už naznačoval koherentnosť medzi konceptom a choreografiou. Vlčeková pracuje s rozmanitými technikami súčasného tanca, ako sú floorwork, grounding<sup>30</sup>, veľké teatrálné gestá, tekutá chrbtica. Posledná menovaná sa stávala hlavným vyjadrovacím prostriedkom najmä v momentoch, keď sa Daubnerová štylizovala do fotografií Francescy Woodman, ktoré boli vizuálnym i obsahovým predobrazom jednotlivých scén. Slovanmi Kataríny Cvečkovej, „[A]koby jednotlivé deformované pózy z fotografií rozvinula v pohybe, alebo sa pohybom snažila stelesniť náladu, atmosféru, emóciu záberu.“<sup>31</sup> Počas fotografovania umelkyňa ostinátne opakovala tie isté pohybové vzorce: zakryla si tvár, miernou rotáciou hornej časti chrbtice sa otočila do strán, potom nasledovali veľké gestá ukončené opätovným zahalením tváre.

Hoci v recenziách sa v súvislosti s tanečným slovníkom použitým v inscenácii *Untitled* vyskytuje termín postmoderný tanec<sup>32</sup>, nie je použitý celkom korektne, najmä vo vzťahu k tanečnej technike. Daubnerová síce využíva pohyby z každodenného života, čo je jedným zo znakov postmoderného tanca, avšak ako celok jej pohybový slovník nemožno označiť za moderný alebo postmoderný tanec – ide o naratívny tanečný prejav. Rovnako tak sa *Untitled* nedá považovať za dielo, ktoré by hľadalo

**28** Choreografický rukopis Stanislavy Vlčekovej môžeme rozdeliť do dvoch hlavných etáp, ktoré charakterizujú (1) rovnoprávnosť choreografie a (2) choreografický minimalizmus. Na performancii *Untitled* spolupracovala so Slávou Daubnerovou v ére profilovanej rovnoprávnosťou choreografie s réžijno-dramaturgickým konceptom. Rovnaký princíp charakterizuje napr. Vlčekovej koncepcie pre *Epic* (2012) a *Clear* (2014) s Debris company. Spolupráca Daubnerovej a Vlčekovej pokračovala i v ďalších projektoch, najmä v činoherných inscenáciách v zriaďovaných divadlách – *Povstanie* (Divadlo Aréna, 2014) alebo *Spievajúci dom* (Slovenské národné divadlo, 2017). Zároveň si aj Debris company prizvali Daubnerovú do inscenácie *Únos Európy* (2017).

**29** Fotografka Francesca Woodman (1958 –1981) zomrela ako 22-ročná. Odborná verejnosť sa jej umeleckej tvorbe začala venovať až po jej tragickej smrti.

**30** Pri technike grounding ide o to, že hmotnosť tela sa prepúšťa do zeme. Pri tomto type práce horné končatiny preberajú úlohu nôh, dlane chodidiel. Váha tela sa rozloží, čím tanečník dosiahne odľahčenie centra. Tento akt mu umožňuje, aby sa ľahko vrátil späť do vertikálnej polohy. To sa využíva napríklad aj pri up side down polohách, keď je tanečník dole hlavou, vtedy sa centrum dostane nad horné končatiny.

**31** CVEČKOVÁ, K. *Tendencie súčasnej nezávislej tvorby intermedialita a performancia*. [Dizertačná práca], s. 89.

**32** Napr. Soňa Šimková píše: „(...) emocionálne vyvrcholenia prichádzajú v pravidelných intervaloch, keď každodenné gestá a úkony organicky rozvinie a vygraduje do tanečnej kreácie v štýle moderného a postmoderného tanca (...). Sú akoby interpunkciou medzi jednotlivými obrazmi-sekvenciami.“ ŠIMKOVÁ, S. *Originálna cesta Slávy Daubnerovej alebo mágia divadla*. In *kød – konkrétne o divadle*, s. 16.





Sláva Daubnerová: *Untitled. P.A.T.*, platforma pre súčasné umenie, premiéra 10. 12. 2012, Divadlo SLUK. Réžia Sláva Daubnerová. Foto archív Slávy Daubnerovej. Snímka Samo Trnka.

nové možnosti tanca a skúmalo choreografický proces, čo bolo cieľom moderných i postmoderných tanečníkov a tanečníc. Vlčeková je síce ovplyvnená jedným z hlavných predstaviteľov tanečnej postmodernity, Stevom Pextonom, no táto inšpirácia sa u nej objavuje len v kontaktných improvizáciách; v sólovej performancii Slávy Daubnerovej ju teda nebolo možné využiť.

V súvislosti s *Untitled* je dôležité vyzdvihnúť inú dôležitú vlastnosť Daubnerovej performancií – ich intertextualitu. Francúzsky filozof a semiotik Roland Barthes v knihe *Rozkoš k textu* píše: „Text, to znamená tkanina; ale zatiaľ čo až doteraz sme túto tkaninu stále považovali za produkt, za hotový závoj, za ktorým sa uchováva viac či menej skrytý zmysel (pravda), teraz zdôrazníme v tkanine generatívnu ideu, že text sa robí, spracováva neustálym preplietaním; subjekt stratený v tejto tkanine – v tejto textúre – zaniká ako pavúk, ktorý by zanikol v stavebných výlučkoch svojej pavučiny. Keby sme mali radi neologizmy, mohli by sme teóriu textu definovať ako hyfológiu (hyphos je tkanina a pavučina).“<sup>33</sup>

Na to aby pavúk dokázal vytvoriť novú pavučinu, musí skonzumovať predošlú: pre tvorbu nového je teda neodmysliteľný proces neustálej recyklácie. Aj Daubnerová recykluje, transformuje, cituje alebo parafrázuje už existujúce texty. Vytvára tak nový text – posttext, ktorý generuje ďalšie možnosti existencie predtextu.

33 BARTHES, R. *Rozkoš z textu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994, s. 160.



Sláva Daubnerová: *Solo lamentoso*. P.A.T., platforma pre súčasné umenie, premiéra 18. 12. 2015, Divadlo SLUK. Réžia Sláva Daubnerová. Foto archív Slávy Daubnerovej. Snímka Ctibor Bachratý.

V prípade *Untitled* pretvárala fotografie Francescy Woodman, ktoré sa premietali na plátne, do série pohybových sekvencií, uzatvárajúc ich ako živá socha. Napríklad v jednej pasáži akoby napodobňovala zajaca, symbolizujúc krehkosť a zraniteľnosť duše mladej umelkyne. Na začiatku inscenácie bola schúlená v póze embrya, pohybovala sa stiesnene, následne diváci sledovali akt tvorby fotografií. K záveru na seba prebrala podobu ďalšej Woodmanovej fotografie, ktorá pripomínala jedno z najznámejších diel expresionistického maliarstva, Munchov *Výkrik*. Nemým výkrikom zahaleným dlhými vlasmi a neustálymi rotáciami hlavou až žalostne prosila o pomoc, ktorú mladá umelkyňa nedostala. V úplnom finále sa Daubnerová ocitla sklúčená na zemi, kde fotografke viac nebolo pomoci.

### **TANEC S PRVKAMI GROTESKY: SOLO LAMENTOSO**

Aj po performancii *Untitled* Daubnerová pokračovala v experimentálnom hľadaní hraníc svojho tela a jeho výrazových možností, zmenila však tému. Jej nasledujúce autorské sólo s názvom *Solo lamentoso* sa netýkalo osobnosti umelkyne ako v *Celách*, *M.H.L.* či *Untitled*; pozornosť presmerovala na obyčajnú ženu zo Štúrova, ktorá pre štekot psov na jej ulici takmer šestnásť rokov terorizovala okolie každodenným púšťaním árie Manrica z opery Giuseppe Verdiho *Trubadúr* v podaní Placida Dominga. V performancii, kde jediným hovoreným slovom boli televízne reportáže s výpoveďami susedov a reprodukované monológy Evy N., sa hlavným



Sláva Daubnerová: *Solo lamentoso*. P.A.T., platforma pre súčasné umenie, premiéra 18. 12. 2015, Divadlo SLUK. Réžia Sláva Daubnerová. Foto archív Slávy Daubnerovej. Snímka Ctibor Bachratý.

vyjadrovacím prostriedkom stal pohyb. Jeho prostredníctvom Daubnerová komentovala, miestami až ilustrovala audio nahrávky a svedectvá aktérov dlhoročného sporu.

K spolupráci na *Solo lamentoso* si prizvala choreografku Renátu Ptačin, ktorej tvorba je popri inom charakteristická zmyslom pre parodickú nadsádzku a jemnú komickosť. Ptačin pre Daubnerovú vystavala choreografiu s výraznými grotesknými prvkami. Popritom, ako konštatuje Katarína Cvečková, Daubnerová dokázala „nielen vykresliť záhadnú až neľudskú podobu Evy N.“, ale „pohybmi ilustrovať i rozkolísané vnútro hrdinky. Performerka raz tancuje na opernú áriu, napodobňuje pohyby dirigenta, inokedy predvádza agresívne bojové gestá či ilustruje pocity úzkosti a strachu zo susedov.“<sup>34</sup> Základným výrazovým prostriedkom performance bol kontrast, a to tak v ideovej, ako aj pohybovej zložke, ktorá pracovala s opozitami, napr. pomalosť – rýchlosť, oblosť – ostrosť, napätie – uvoľnenie, objekt – subjekt.

Daubnerová umne oscilovala medzi podnikateľkou zo Štúrova, ktorá nemala rada psov a protivili sa jej malomeštiaci, a bezohľadným netvorom, ktorý každému znepríjemňoval život. Citlivo uchopila ambivalentnosť jej životnej situácie a výrazovo balansovala medzi nepochopenou občiankou a bezcitným tvorom. Keď stvárňovala Evu N., pôsobila ako hrdá žena. Bola vzpriamená, v gestách sebedomá, zainteresovane prežívala prednes opernej árie. Spúšťačom jej hnevu a náhlych

34 CVEČKOVÁ, K. Sóló Slávy Daubnerovej pre Evu N. In *kød – konkrétne o divadle*, 2016, roč. 10, č. 4, s. 12 – 17.

emočných prejavov sa stával štekot psa. V takých chvíľach sa postavila a obľými gestami rúk i krkom vysunutým dopredu ilustrovala svoj postoj voči susedom. Pri pocite víťazstva nad protivníkmi mierne hýbala bokmi do rytmu a otáčala hlavou, z jej chladnej tváre presakovala nenávisť a zlomyselnosť. Často menila polohy na horizontálnej osi: k najvýraznejším výstupom performancie patrila ten, keď bola v kľaku na štyroch prikrytá kvádom, ktorý zobrazoval sivý rodinný dom s predzáhradkou Evy N. Obraz pripomenul známu choreografiu francúzskeho konceptuálneho choreografa Xaviera Le Roya *Self Unfinished*<sup>35</sup> (1998), a to najmä vo chvíli, keď sa Daubnerová zo subjektu stávala objektom a bezducho sa premávala štvornožky po priestore, pričom jej bolo vidno iba nohy.

Počas celej performancie teda pracovala so štyrmi pózami – dehumanizovaný objekt, zlomyselná čarodejnica, ľudská socha s pomalými pohybmi a na podlahe sa zviňajúci démon. Túto štruktúru nabúrila až v samotnom závere, keď sa v Epilógu objavila ako femme fatale v čiernobielym kostýme s veľkým klobúkom. Jej ladné, jemné pohyby kolien, gestika opernej divy i celková elegantná vizáž evokovali novodobú Kráľovnú noci z Mozartovej opery Čarovná flauta, ktorej ária znela počas finálneho výstupu.

### PERFEKCIONISTICKÉ FINÁLE: MASTERPIECE

Teatrologička Elena Knopová v Daubnerovej tvorbe identifikuje „prácu s citátmi cudzích, zväčša nedivadelných textov, voľnú prácu s textovým materiálom – intuitívny výber citácií a ich následné radenie ako častí do celku vlastnej štruktúry“<sup>36</sup>. V svojej poslednej sólo performancii použila Sláva Daubnerová ako východisko manifest Mariny Abramovič *An Artist's Life Manifesto*. V inscenácii až trikrát zaznie citát „Sometimes it is difficult to find the key.“ Ako konštatuje kritička Martina Mašlárová, obe umelkyne „spája ono hľadanie kľúča. Kľúča ku konkrétnemu dielu, k tvorbe, k vlastnému životu umelca.“<sup>37</sup>

Hoci Daubnerová nikdy nekládla dôraz na dokonalé prevedenie tanečnej techniky, ale skôr na jeho emočné naplnenie a vycizelovaný koncept, v bilancujúcej práci posunula hranice svojej poetiky aj v zmysle tanečného perfekcionizmu. K *Masterpiece* oslovila choreografa Andreja Petroviča, ktorého rukopis popri expresivite vyjadrovania charakterizuje práve čistota tanečnej techniky a snaha o dokonalosť tanečného pohybu. Spolupráca s Petrovičom znamenala pre Daubnerovú fyzický výcvik smerujúci k minucióznemu prevedeniu postavenej choreografie, ktorá pozostávala najmä zo základných šermiarskych pozícií. Pohyby boli

**35** Xavier Le Roy sa v choreografii *Self Unfinished* pohybuje po priestore v čiernom kostýme, ktorý mu zahaľuje celé telo s výnimkou rúk a nôh. Jedna polovica jeho tela nesie znaky ženy (akoby mal sukňu), druhá zase muža (nohavice). Hlavnou témou choreografie je autorstvo v súčasnom tanci, aj preto nie možné identifikovať, či sa na javisku nachádza tanečník alebo tanečnica.

**36** KNOPOVÁ, E. Postdramatické divadlo minimalistickej réžie v tvorbe Slávy Daubnerovej a Eduarda Kudláča. In PODMAKOVÁ, D (ed). *Proces rozvoja divadelnej réžie po roku 1989*, s. 106.

**37** MAŠLÁROVÁ, M. Univerzum umelkyne. In *Mloki*, 3. 10. 2020. [online]. [cit. 22. 3. 2024]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/univerzum-umelkyne/>.



Sláva Daubnerová: *Masterpiece*. P.A.T., platforma pre súčasné umenie, premiéra 11. 9. 2020, Divadlo SLUK. Réžia Sláva Daubnerová. Foto archív Slávy Daubnerovej. Snímka Ctibor Bachratý.

prevedené mechanicky, stroho a rytmicky presne, každý mal oporu v hudbe. Daubnerová v čiernom obtiahnutom odev, dodržiavajúca presnú pohybovú štruktúru, pripomínala počítačové hrdinky alebo popkultúrne superhrdinky. Časté a ostré zmeny smeru pohybu dodávali jej kreácii špecifickú neprirodzenosť a umelosť. V tejto mechanizácii pohybu možno vnímať aj istú formu návratu k *Hamletmaschine*. No kým v jej ranej sólovej performancii bol podobný princíp pretavený do menej náročnej choreografie, Daubnerovej rozlúčkové dielo smerovalo k pohybovej i konceptuálnej dokonalosti.

## ZÁVER

Sláva Daubnerová patrí medzi súčasné režisérky, ktoré výrazným spôsobom formujú slovenskú divadelnú a tanečnú scénu. Vo svojej tvorbe sa výrazne inšpiruje fyzickým a tanečným divadlom, čo sa odzrkadľuje v naratívnych choreografiách. Režisérka pracuje s intelektuálnym a racionálnym konceptom, ktorého integrálnou súčasťou je pohyb a tanec. Práve ten prináša do Daubnerovej tvorby emocionalitu a ľudský rozmer, ktorý vyvažuje racionálnu chladnosť textu. Pohyb nie je ilustrovaním príbehu, ale zobrazením vnútorných postupov, ktoré dekodujú vzťah medzi Daubnerovou a skúmaným objektom, teda v našom prípade umelkyňou a jej tvorbou alebo obyčajnou ženou a jej pohnútkami. Na svojich performanciách pracovala s poprednými slovenskými choreografmi a choreografkami, Emilom

Leegerom (*Hamletmachine*), Stanislavou Vlčekovou (*Untitled*), Renátou Ptačin (*Solo lamentoso*) a Andrejom Petrovičom (*Masterpiece*). Performerka prostredníctvom svojho tela odkazuje na intertextuálne zdroje, ale cez vnútorný dialóg ich pretvára, rekonštruje a vytvára si k nim vlastné stanovisko, čím obohacuje škálu už existujúcich textov.

*Príspevok je výstupom projektu VEGA 2/0049/22 Profilové osobnosti slovenského činoherného a operného divadla. Vznikol v rámci doktorandského štúdia na ÚDFV CVU SAV, v. v. i., školiteľ Karol Mišovic.*

## LITERATÚRA

- BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994. 186 s. ISBN 80-220-0567-3.
- CVEČKOVÁ, Katarína. Sólo Slávy Daubnerovej pre Evu N. In *kød – konkrétne o divadle*, 2016, roč. 10, č. 4, s. 12 – 17. ISSN 1337-1800.
- CVEČKOVÁ, Katarína. *Tendencie súčasnej nezávislej tvorby intermedialita a performancia*. [Dizertačná práca]. Bratislava : VŠMU, 2020. 149 s.
- CVEJIC, Bojana. Xavier Le Roy: the dissenting choreography of one Frenchman less. In *www.xavierleroy.com* [online]. Dostupné na internete: <https://www.xavierleroy.com/page.php?id=4b530eff077090c4cdd558852f04f24fb0840bae&lg=en>.
- CZIRÁK, Ádám. Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól. In UÓ (szerk). *Kortárs táncelméletek*. Budapest : Kijárat Kiadó, 2013, 9 – 48. [online]. Dostupné na internete: <https://representationsother.wordpress.com/2013/09/11/czirak-adam-bevezeto-gondolatok-a-kortars-tancmuveszet-diskurzusairol-hu/>.
- DAUBNEROVÁ, Sláva – CVEČKOVÁ, Katarína. Sláva Daubnerová: Sóla zostali mojim prístavom. [Rozhovor]. In *Taneční zóna*, 25. 11. 2019. [online]. Dostupné na internete: <https://www.taneznizona.cz/rozhovory/2019/sola-pre-mna-zostali-pristavom-kam-sa-mozem-vratit/>. ISSN 1213-3450.
- DAUBNEROVÁ, Sláva – GODOVIČ, Marek. S pohybom som si začala plniť sny. [Rozhovor]. In *Tanec*, 2020, č. 3, s. 4 – 10. ISSN 1339-7699.
- GODOVIČ, Marek. Pohyb samoty. In *Tanec*, 2018, č. 3, s. 54 – 57. ISSN 1339-7699.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál*. Bratislava : Kalligram, 1999. 208 s. ISBN 80-7149-276-0.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Eстетika performativity*. Mníšek pod Brdy : Na konári, 2011. 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8.
- HRIEŠIK, Maja. Nezávislá tanečná scéna 1989-2000. In ŠTEFKO, Vladimír. (ed.). *Dejiny slovenského divadla II*. Bratislava : Divadelný ústav, 2020, s. 745 – 781. ISBN 978-80-8190-066-2.
- KNOPOVÁ, Elena. Postdramatické divadlo minimalistickej réžie v tvorbe Slávy Daubnerovej a Eduarda Kudláča. In PODMAKOVÁ, Dagmar. (ed.). *Proces rozvoja divadelnej réžie po roku 1989*. Bratislava : Veda : Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2012, s. 103 – 115. ISBN 978-80-967283-9-8.
- KOL. *Čítanka svetovej choreografie : 20. stololetí*. Praha : Konzervatoř Duncan Centre, 2005. 206 s. ISBN 80-239-6412-7.

- MAŠLÁROVÁ, Martina. Univerzum umelkyne. In *mloki*, 30. 10. 2020. [online]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/univerzum-umelkyne/>. ISSN 1339-8113.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
- PAVLIŠOVÁ, Jitka. „Tanec-koncept“, „ne-tanec“ nebo „nová choreografie“? Aktuální německojazyčný teoretický diskurs v oblasti taneční performance. In *ArteActa*, 2018, roč. 1, č. 1, s. 2 – 17. ISSN 2788-2810.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. Originálna cesta Slávy Daubnerovej alebo mágia divadla. In *kød – konkrétne o divadle*, 2013, roč. 7, č. 4, s. 13 – 17. ISSN 1337-1800.
- VANGELI, Nina. Dvacáté stoloetí – stoloetí renesance tēla a tance. In KOL. *Čítanka svētové choreografie : 20. stoloetí*. Praha : Konzervatoř Duncan Centre, 2005, s. 11 – 24. ISBN 80-239-6412-7.
- VANNAYOVÁ, Martina. Stroj Hamlet. In *kød – konkrétne o divadle*, 2007, roč. 1, č. 7, s. 11. ISSN 1337-1800.

Adam Nagy  
Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, v. v. i.  
Dúbravská cesta 9  
841 01 Bratislava  
E-mail: ady.nagy2019@gmail.com