

## Divadlo pohybu a Viliam Dočolomanský

MILOŠ MISTRÍK

ÚSTAV DIVADELNEJ A FILMOVEJ VEDY CENTRA VIED  
O UMENÍ SAV; FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ  
AKADÉMIE UMENÍ V BANSKEJ BYSTRICI

**ABSTRAKT** Divadlo pohybu zahŕňa v sebe množstvo variantov, ktoré sa neustále vyvíjajú a variujú. Dá sa to pozorovať aj na príklade inscenácií Viliama Dočolomanského, ktorý nezostal pri svojich prvých úspešných umeleckých výsledkoch, ale stále sa so súborom pokúša o obnovenie a premeny výrazu a o nové formy a obsahy svojich inscenácií. Keby sme ho porovnali s niektorými dávnejšími zvestovateľmi pohybového divadla (napr. Laban, Jaques-Dalcroze, Wigmanová), ktorí odmietli umenie baletu ako priveľmi zviazané prísnymi pravidlami, zistil by sme, že aj oni sami boli z dnešného hľadiska priveľmi koncentrovaní na jeden cieľ a nehľadali tak nástoľčivo nové cesty, ako sa to deje dnes.

**KLÚČOVÉ SLOVÁ** pohybové divadlo, avantgarda, rytmika, nonverbálne divadlo, Farma v jaskyni

Desať rokov ubehlo odvtedy, čo som predniesol na banskobystrickej teatrologickej konferencii príspevok o tvorbe režiséra a choreografa Viliama Dočolomanského. Názov som mu dal *Pravda o človeku v diele Viliama Dočolomanského*. V tom čase to už nebol neznámy divadelník, mal za sebou viac ako desaťročné tvorivé obdobie. Realizoval inscenácie a dielne, ktoré sa viazali na slovenské reálie – myslím hlavne inscenáciu *Sclavi – Emigrantova pieseň / The Song of an Emigrant* (2005), ďalej *Čakáreň / Waiting Room* (2006), ako aj niektoré skupinové projekty v Žiline. Ale Dočolomanský nebol geograficky uzavretý, napokon, už celkom v začiatkoch, roku 2002, vytvoril inscenáciu po absolvovaní študijnej cesty do Andalúzie – *Sonety temnej lásky / Dark Love Sonnets*. A za krátky čas po tom sa dal inšpirovať takými rôznorodými kultúrami, ako sú argentínska, brazílska, transylvánska, poľská, východoslovenská, kórejská, japonská. Cestoval so súborom, navštevoval vzdialené exotické miesta, čerpal zo zvykov málo známych cudzích spoločností, kmeňov a národov. Zaujímali ho prapôvodné zvyky, skryté legendy, dávne pohybové vyjadrenia toho, čo tí ľudia cítili. Jeho prechod od poézie a činohry k tanečnému pohybovému divadlu sa udial hneď na počiatku, motorika, rytmika, vizualizácia tela úplne upútali jeho záujem. K spomenutým inscenáciám pridal ešte niekoľko domácich a zahraničných projektov a dielní, potom roku 2010 inscenáciu *Divadlo / Theatre* a s určitým časovým odstupom ďalšiu, pod názvom *Informátori / Whistleblowers* (2014). V súčasnosti sa mi vidí, že môj referát z roku 2014 na vtedajšej konferencii prišiel v tom momente, keď sa u Dočolomanského čosi práve končilo a niečo nové začínalo. Za približne prvých desať – dvanásť rokov prešiel kus cesty a v roku 2011 bol ocenený najvyšším európskym vyznamenaním pre mladých

divadelných tvorcov, Europe Prize Theatrical Realities (Európska cena za divadelné reality).

Dosiahol určitú métu a určite sa zaoberal úvahami, akým smerom sa bude vyvíjať jeho ďalšia tvorba. Dovtedy, v prvých rokoch, bolo jeho divadlo orientované výrazne antropologicky a etnologicky. Spomenuli sme už jeho systematické štúdium rôznych etníc, ktoré potom pretavil do syntetickej divadelnej podoby so súborom *Farma* v jaskyni. Umelecky spracúval podnety z exotických aj menej vzdialených kultúr a staré podnety z dávnych čias pretavil do súčasnej inscenačnej podoby. Dokázal tieto podnety, prichádzajúce zo všetkých strán, spojiť do umenia tanca a pohybu. Ale čoskoro pripojil aj film a video a bohaté svetelné aj zvukové zložky, modelované svetelnou a hudobnou aparatórou. To audiovizuálne sa ešte viac zvýraznilo v jeho ďalšom štádiu.

V začiatkoch tvorby sa Dočolomanskému v *Sonetoch* spojili andalúzske mýty a rituály s psychologickým rozmerom prežívania tzv. temnej lásky. Vtedy ešte jeho inscenácia nemala výrazný sociálny rozmer, ktorý začal vystupovať do popredia po tom, ako mu pri návštevách v bývalých kolóniách udrelo do očí etnické determinované sociálnym. To sa potom odrazilo v dvoch inscenáciách *Divadlo* a *Informátori*. Navyše, prudko zareagoval aj pri sociálno-patologickom prípade holokaustu, ktorý s celou emocionálnou silou odsúdil inscenáciou *Čakáreň*. Tak skúmal z antropologického hľadiska etniká v psychologickom rozmere, etniká v sociálnych súvislostiach a etniká v infernálnom postavení. Nie náhodou dostal náš príspevok názov *Pravda o človeku v diele Viliama Dočolomanského*. O človeku, ako o centrálnom bode všetkých siločiar.

Niekoľko by predpokladal, že náš režisér bude základný antropologický prístup vo svojej tvorbe ešte prehlbovať a dopĺňať. Ale v tom období, ako sme už predznačili, prišlo k určitej zmene kurzu tohto režiséra a jeho súboru. Dočolomanský popri prieniku do starých rituálov a citov si začal viac všímať aj súčasný sociálny rozmer sveta, do ktorého tieto staré etniká vrastajú. Človek mu naďalej ostal ústredným bodom, ale akoby sa mu žiadalo ešte viac sa priblížiť súčasnej dobe a jej aktuálnym udalostiam. Viac ako kedykoľvek predtým hľadal odpovede na konflikty, inscenoval výstrahy, apeloval, teda uvedomil si, že by sa mal aktivizovať v mene hodnôt a zásad, ktoré vyznáva. Tento posun spôsobil obrat v základnom poradí. Pôvodne bol vo *Farme* v jaskyni fokus zameraný v prvom

rade na človeka a jeho psyché a cez neho, na jeho pozadí, na sociálne okolnosti jeho konania. Ale postupne sa to nastavilo tak, že zložité až katastrofické okolnosti, v ktorých sa naša aj globálna spoločnosť zmieta, prinútili Dočolomanského s *Farmou* v jaskyni hľadať odpovede na celý kontext nových situácií a cez ne vykonávať projekciu do života súčasníkov. Dočolomanský citlivo vníma vzrastajúce globálne napätia svojej doby, vidí skryté i otvorené sociálne diskrepancie a hľadá odpovede na pôvod, príčinu týchto okolností, v ktorých sa svet ocitol. Na jeho tvorbu a estetické vnímanie, na jeho antropologický pohľad neúprosne zatlačila doba, jej všadeprítomné zvraty, pandémie, vojnové konflikty, sociálne búrky – a v tomto prostredí sa mu pred očami zjavila nočná mora osamelého, vystrašeného a dobrovoľne uzamknutého človeka.

Dočolomanský na tieto pnutia reagoval performanciou *Održenie / Disconnected* (2015). Predstavil uzavretých ľudí, ich tváre, telá, obmedzený pohyb. Vystupujúcich nie je veľa, ale počas predstavenia sa zdá, akoby ich pribúdalo. Mnoho je takých, ktorým osobné fóbie a zlé skúsenosti nedovolia vyjsť von na ulicu. Počas karantén a zákazov pohybu ich v izolacionizme podporilo aj povinné zdržiavanie sa doma a obmedzenie sociálnych väzieb na minimum. Náš režisér akoby sa v tom čase vlastnej zvýšenej angažovanosti umelecky radikalizoval. Priklonil sa k tomu smeru, ktorý vníma divadlo ako miesto s možnosťou odhaľovania všetkých množiacich sa sociálno-politických porúch. A jasne si musel uvedomiť, že je v jeho rukách aktivizovať sa prostriedkami, ktorými vie najlepšie narábať, formou pohybového umenia, formou tanca v nasledujúcich performanciách.

Všimnime si vtedajší výber jeho tém pre *Farmu* po roku 2015: sociálne nekomunikujúci osamelci – hikikomori, izolácia počas pandémie, osamelí starí ľudia, neželaní imigranti, radikáli zneužívajúci internet. Dočolomanský nás presvedča, že mu nejde iba o jednotlivcov v ťažkých životných okolnostiach, vnútorne rozvrátených, ale popri nich aj o celé súčasné etapy a zničujúce situácie, v ktorých sa ocitla civilizácia od východu na západ, od Japonska po Ameriku. Dočolomanský krízové a takmer bezvýchodiskové časy, z ktorých akoby nebolo úniku, prenáša do pohybových obrazov svojich performancií, a keď ich má pevne v rukách, aby mohol vyjadriť svoje poslanstvo, vykresľuje aj individualizované ľudské situácie, zlyhávajúcu psychiku a narastajúce konflikty ľudí medzi sebou. Na takúto

psychoanalýzu človeka v rôznych situáciách potrebuje performancia aj ďalšie výrazové prostriedky, nie iba tanečný či pohybový prejav, ale k nemu aj niečo z činoherného a pantomimického spôsobu vyjadrovania. Dočolomanského kompozície kombinujú akciu, text a video so živou hudbou.

Inscenácia *Odtržení* je rámcovaná ako výtvarnícka inštalácia a do nej je vložené fyzické divadlo ako dokument našej doby, ktorá dala vzniknúť fenoménu hikikomori. Je známe, že niektorí ľudia, a nie je ich málo, si vyberú život v uzavretom priestore povedzme malého bytu alebo len jednej izbičky a uzatvoria sa fyzicky aj psychicky celkom do seba. Dočolomanský v inscenácii s názvom *Odtržení* sa venoval takémuto sociálno-psychologickému problému, nie bezvýznamnému, lebo ten pars pro toto poukazuje na závažný jav úniku pred realitou inak zdravých, často mladých ľudí, žijúcich v rozvinutých a civilizovaných krajinách, ako je Japonsko. Predvídal už vtedy, že sa to onedlho bude týkať nie zopár jednotlivcov, ale celého sveta? Že raz príde pandémia Covidu?

*Odtržení* bola časťou voľnej trilógie, nazvanej *Noc v meste*. Farma v jeskyni k nej zaradila aj *Informátorov* a napokon inscenáciu *Navždy spolu! / Together Forever!* (2017), ktorú vytvorili Eliška Vavříková a Hana Varadinová s nehercami – pražskými seniormi. Obidve mladé členky súboru si so staršími Pražanmi a Pražankami v tejto inscenácii zahrli a overili modely viacgeneračného spoluzitia. Otázka bola, či tak vekovo a sociálne vzdialené skupiny ľudí dokážu spoluúčinkovať a či sa všetko úsilie a nahromadené prekážky nestanú podnetom pre nedorozumenia alebo výbuchy emócií. Výsledok bol naopak pozitívny, divadlo konštatovalo, že sa nevytvorila medzigeneračná priepasť, ani nevznikli prípady pohrdania staršími, alebo ich ignorovania. Skúšobný model spoluzitia starých a mladých ľudí nezaznamenal diskrimináciu, čo je pozoruhodné, pretože v Dočolomanského predstaveniach sa neraz prezentujú konflikty postáv aj nedorozumenia, hoci zobrazované postavy sú si rámcovo bližšie, ako tie, ktoré sa stretli v inscenácii *Navždy spolu!* Vizuálna, resp. scénografická zložka, nadväzujúca na výtvarné princípy Farmy v jeskyni, prítomná aj v rámci predchádzajúcich scénografií, bola vyladená a zdokonalená prelínaním rôznych druhov umenia, hlavne trojdimenzionálnych scénických pohybových výjavov s dvojdimenzionálnymi video zábermi, čo podčiarkovalo estetizáciu inscenácie na úkor realistického prístupu. Divák, pozorne sledujúci predstavenie, mohol zaznamenať skrývané pre-

línanie a stieranie kontúr medzi umeniami, čo bolo umožnené aj pomalým plynutím viditeľných akcií a adagiom v znejúcich tónoch.

Nástup pandémie so všetkými dôsledkami nikto nemohol predvídať. Ale predovšetkým vďaka inscenácii *Odtržení*, aj *Informátori a Navždy spolu!* sa Farma v jeskyni už predtým zaoberala pocitmi ohrozenia a úzkosti z izolácie, čo bolo dobrou predprípravou na karanténne limity, ktoré v rokoch 2020 až 2022 zasiahli svet. Opatrenia, ktoré viedli k zatváraní verejných priestorov určených na stretávanie väčšieho počtu ľudí silno zasiahli aj divadelné sály. Hľadal sa spôsob, ako v takých podmienkach neprestať tvoriť, ako si udržať kontakt s publikom a zároveň splniť kritériá obmedzení vyhlásených nariadeniami štátnych orgánov. Spôsoby boli rôzne, od zväčšenia rozostupov medzi divákmi, cez rôzne využívanie elektroniky, prenosov na obrazovky, alebo do vzdialených sál. Treba vyzdvihnúť, že Dočolomanský vtedy prišiel s mimoriadne tvorivým nápadom, jedinečným a perfektne riešiacim danú situáciu. Vybral si v pražskom paláci Lucerna, inak tiež vtedy ľudoprázdnom, výťahu, tzv. paternoster. Ako vieme, ide o rad nad sebou upevnených kabín prechádzajúcich dookola bez zastavenia od prízemia budovy až po jej najvyššie poschodie a naspäť dole. Výťah ide pomaly, naskakuje sa doň a vyskakuje z neho za jazdy. Nezvyčajný nápad bol v tom, že Dočolomanský urobil z kabín výťahu hľadisko (časti hľadiska) a z prilahlých chodieb javiská. Divákov nechal nastúpiť do výťahových kabínok, ktoré pomaly krúžili šiestimi poschodiami a na chodbách, ktoré viedli k výťahom, sa ich pohľadom otvárali výseky paralelných akcií performancie nazvanej *Efeméry* (2021). Režisér si vyrátal, že prechod kabínky jedným poschodím trvá 11 sekúnd, a tak akcie, ktoré zinscenoval na chodbách, boli tiež členené na 11 sekundové etapy. Na každom poschodí boli iné zostavy a iné výjavy performerov, niekde muž s dieťaťom, inde dve často sa hystericky smejúce ženy, potom skupina mladých, navzájom si príťažlivých ľudí a tak podobne. Každá táto skupinka predvádzala svoj problém, väčšinou išlo o afekty, psychické krízy, prejavy osamelosti a strachu. Využilo sa minimum dekorácií, raz sa na chodbe objavil rad kresiel, ktoré však asi patrili k výbave Lucerny, inokedy stojaca lampa atď. Absolútna väčšina komunikácie sa realizovala v oddelených pohybových akciách, úryvkoch expresívnych tancov, dramatických výkyvov – čo napokon charakterizuje aj iné Dočolomanského inscenácie.

Takýmto usporiadaním priestoru sa dodržali prísne nariadenia o rozostupoch medzi ľuďmi, diváci boli rozdelení po kabínkach, tanečníci Farmy tvorili rovnako malé skupinky rozosiate po chodbách Lucerny. Diváci, aj jednotlivé kreácie zobrazované tanečníkmi, prežívali počas prestavenia celú tú izoláciu bezprostredne na vlastnej koži, prostredníctvom malých výsekov, ktoré sa na chvíľu, keď kabínka prechádzala poschodím, približovali k živej realite takmer na dosah, na ohmatanie, ale na druhej strane zostávali akoby za sklom, v neskutočných, efemérnych obrazoch s nepolapiteľnými aj nezrozumiteľnými dejmi, atomizovanými v malých, niekoľko sekundových ukážkach. Dočolomanský sa odvoláva na imerzívne divadlo a táto performance má také črty. Imerzívne divadlo vyhľadáva špecifické miesta (site-specific) a palác Lucerna je toho priam vzorovou ukážkou. A to preto, že ráz známej budovy v centre Prahy, dalo by sa povedať – jej charakter, je tak hmatateľný, definovaný, že je najlepšou ukážkou typického „špecifického miesta“ a pre efemérnu performanciu sa stala táto architektúra akýmsi stavebným materiálom, čo možno prirovnať k Appiovej pevnej kubusovej základni, na ktorej podklade sa počas hry vynímajú mäkké, ohybné a pohyblivé ľudské telá. Dočolomanský mal k dispozícii minimalistickú scénu danú rámcom chodieb. Diváci boli prísny nariadeniami rozdelení na osamelých jedincov v minimalistických kabínkach hľadiska. Podotknime, že toto výtahovo-chodbové usporiadanie divadelného priestoru je absolútnym nálezom v dejinách divadelnej scénografie. Poznáme priezorové usporiadanie divadelnej sály, amfiteatrálne, simultánne, mansionové, kruhové a mnohé ďalšie, avšak toto Dočolomanského je naozajstným unikátom, nepoznám žiadny pendant, a treba sa postarať, aby sa zaznamenalo ako rarita do dejín scénografie.

Ľudia, keby nebolo pandémie, by sa každodenne viedli vo výťahu, nastupovali by a vystupovali, stretávali sa s prechádzajúcimi po chodbách, a tí by sa po nastúpení zasa miešali s inými, čo v kabínke už boli. V normálnych časoch sú všetci v Lucerne jedným spoločenstvom pracovníkov a návštevníkov paláca. Spájajú ich dôvody návštevy. Vezúci sa diváci a pred ich očami vystupujúci tanečníci by mohli byť zjednotenou entitou. Lenže počas pandémie sa nesmeli dotýkať ani nablízko stretávať, museli dodržiavať rozostupy a ostali umelo, z prinútenia osamelí. Rozdelili sa na tých vo výťahu a tých mimo. Priam hmatateľná metafora sociálnych rozdielov a ukážka, ako sa atomizuje svet.

Veľké myšlienky nemajú vždy šťastie. V tých komplikovaných pandemických rokoch napokon už nacvičenú a pripravenú inscenáciu *Efeméry* nepovolili uviesť do života. Premiéra sa nekonala a ani sa v dohľadnom čase konať nemala. Palác Lucerny ostal prázdny. Našťastie, Dočolomanský roku 2021 nakrútil v Lucerne, na tých istých miestach, kde malo byť predstavenie, aspoň dvadsaťminútový film, ktorý dáva vcelku dostávajú predstavu o tom, ako mala vyzeráť performance.

Ešte pred objavením sa pandémie pripravili vo Farme väčší medzinárodný projekt *Útočisko / Refuge* (2018). Tematicky sa venoval problematike utečencov, ktorí opustili svoju vlasť a vydali sa za lepšími životnými podmienkami bez možnosti návratu. Odišli tam, kde ich nečakajú a neželajú si ich, ale oni tam hľadajú záchranu, pretože všetko je lepšie, ako to, čo opúšťajú doma. Režisér Dočolomanský dramaturgicky spolupracoval s Janou Pilátovou a k dispozícii mal medzinárodný euroázijský súbor. Ústrednými postavami sú traja emigranti, ktorých osudy sa prepletajú na ceste za lepším životom. Musia sa pritom zbaviť strachu a nájsť silu poskytnúť iným oporu a súcitiť. Režisér vychádzal z osobných rozhovorov, ktoré mal v Londýne s ľuďmi, čo už úspešne absolvovali útek. Museli sa vtedy hlavne vyhybať pohraničným strážam a prekonávať horské priesmyky v chatrných teniskách, aby nevyzerali ako ľudia, čo sú na dlhej ceste cez horské masívy do inej krajiny. Predstavenie dedikovala Farma v jeskyni priateľom z Tibetu.

Táto scénická kompozícia bola pozoruhodná z niekoľkých dôvodov. Mala v sebe pomerne vyrovnaný pomer tanca a hudby. Fyzické divadlo a v tom istom momente koncert, a ten v intenzite a kvantite nebývalej pre tvorbu tohto súboru. Na scéne sa sústredili hudobní a taneční performer, navyše Dočolomanský efektívne využil aj výtvarné scénické prvky a vytvoril multimediálne dielo. Hneď úvodná časť evokuje prostredníctvom radu tlampačov strážené priestory hraníc, plotov, vojakov okolo, ktorí prenasledujú utečencov – zapojili sa tam všetky formy, hmotné predmety, svetelné impulzy, zvuk z reproduktorov aj živá hudba, teda vznikla akási polykompozícia umení, inšpirujúca dynamické pohybové kreácie.

Na pohybových kreáciách tejto inscenácie sa dajú jasne rozpoznať režijné a choreografické princípy Dočolomanského. Vyzerá to tak, že uňho účinkujúci umelci sú zdanlivo skrytí, alebo zašití v úboroch a koži postáv, ktoré divák vidí zvonku. Ale performer vďaka vlastným emóciám vlo-

ženým do hry vytvárajú zvnútra plasticitu týchto osôb. Tanečníci, herci preskúmavajú seba, svoje city a dávajú fyzické impulzy a konania, ktoré modelujú do tvarov. Tie zvnútra vtláčajú zobrazovaným postavám. Odev, koža sa počas predstavenia prakticky strácajú z vnemu divákov, postavy akoby boli nahé, a ostáva umelecké len dielo performerera, ktorý je od všetkého ostatného oprostý. Tento druh tanca je iba minimálne naratívny, nemožno za každou pohybovou zmenou hľadať vyslovenú vetu či myšlienku, ani sa tieto výstupy nedajú prekladať do monológov či dialógov. Máme tu dočinenia s básňou pohybu a zvuku, s audiovizuálnou metaforou, a nie písaným dokumentom. Dočolomanského divadlo vyslovuje to, čo sa inak nedá vysloviť a nevyslovuje to, čo možno povedať slovami. Performeri si vytvárajú vlastné fyzické partitúry, ktoré sú odlišné od písaných scenárov, aj od notových zápisov. Ale tieto fyzické partitúry sú najbližšie k životu, ktorý prinášajú na scénu.

Utečenci sú jedným z najväčších problémov súčasného sveta a Dočolomanský naň aktivisticky upozornil. Ale je tu veľa iných problémov doby, na ktoré by malo divadlo výstražne reagovať. Dočolomanského šokoval prípad zneužívania internetu. V novinách roku 2020 zachytil správu, že estónska polícia odhalila lídra medzinárodnej neonacistickej skupiny, ktorý sa skrýval za nickom Commander. Zistilo sa, že išlo o 13-ročného chlapca. Ten na svoju činnosť využíval internet, kontaktoval po svete podobne zmýšľajúcich, podporoval ich, vyzýval k akcii. Toto zneužívanie trvalo dlhší čas, príbuzní chlapca si to nevšimli, a ak by ho nezachytili protiextrémistické siete, mohlo to viesť k jeho radikalizácii a prípadne aj nejakým násilným činom.

Dočolomanský, ako sme konštatovali v úvode tejto štúdie, sa začal postupne čoraz viac koncentrovať na prípady sociálnych porúch, a teda sa mohol venovať aj tejto téme v inscenácii *Commander* (2020). Výsledkom je fascinujúci pohľad do zákulisia príbehu. Formálne k nemu choreograf pristúpil s využitím tanečných aj civilných pohybov, opäť sa uplatnili čínoherné aj pantomimické prvky. Divadelné predstavenie je doplnené filmovými exteriérovými zábermi, ktoré dopovedajú načrtnuté významy. Chlapec, žijúci v tradičnej meštianskej rodine, v slušne zariadenom byte, s akváriom plným rybičiek, symbolizujúcim pokoj a mier, sa bez pozornosti rodičov hrá s internetom a postupne ho začnú priťahovať zakázané stránky. Nájde si tam podobných, ako on a teší ho zvyšovanie dominan-

cie nad ostatnými pripojenými. Stáva sa z neho malý diktátor, predčasne zostarnuté dieťa, ktoré v replikách, inak do scenára odpísaných priamo z reálnych chatov, hovorí o smrti, sexe, nenávisti. V záverečnej filmovej exteriérovej dokrútkke ho vidíme, ako sedí s kamarátmi na detskom ihrisku pred panelákom, a rozvíja svoje stratégie, kým mamička opodiaľ pokojne klebetí o svojich bežných drobných problémoch bez toho, aby si uvedomovala, aké nebezpečenstvo práve v tom momente ohrozuje deti. V celkovom pohľade tu Dočolomanskému nejde len o určitý individuálny prípad, ale urobil pokus odhaliť mechanizmy, vedúce k polarizácii spoločnosti, k rastu násilia, intolerancie a novej totalite.

Toto zatiaľ posledné dielo *Farmy* v jeskyni sa vyznačuje najväčšou mierou využitia viacerých umeleckých druhov. Dočolomanský zabezpečuje voľný a akoby nebadaný prechod či prelínanie medzi jednotlivými druhmi umení. Opäť, ako to už urobil aj predtým, trojrozmerné prepája s dvojrozmerným, živé s umelým a umeleckým. Je to o to zložitejšie, že uňho vládne na scéne maximálne dynamický tanec, smerovaný na všetky strany – nahor, nadol, na boky, vedený priamo aj v obratoch a piruetách. Preto sa musia dynamizovať aj iné umenia – svetelné lúče a efekty, hudobné variácie v nesúvislých úryvkoch, rekvizity, ktoré počas hry nadobúdajú rôzne obsahy. Toto divadlo útočí na všetky zmysly, aby dosiahlo konečný efekt katarzie. Dočolomanský sám rád sprostredkúva poznatok, ktorý nadobudol pred mnohými rokmi počas výskumného pobytu v Andalúzii. Tá bola, ako je známe, dlhé stáročia islamizovaná. Preto zvolanie „Alah!“ vyjadrujúce vrchol šťastia, bývalo pri najrôznejších príležitostiach v Andalúzii prirodzeným prejavom. Španieli si to mierne prispôbili na „iOlé!“, ale vyjadrujú tým to isté.<sup>15</sup> Španieli toto citoslovce v príhodných príležitostiach radi používajú. Katarzia ku ktorej smerujú Dočolomanského performancie je božským momentom, ktorý sa dá vyjadriť povzdychom „Bože môj!“, alebo „Alah!“ či „iOlé!“

<sup>15</sup> Viliam Dočolomanský v osobnom rozhovore s autorom tejto štúdie v Prahe 26. septembra 2023.

## SUMMARY

### Theatre of Movement and Viliam Dočolomanský

Theatre of movement as genre includes many variants that are constantly evolving and changing. This can also be observed in the works of Viliam Dočolomanský, who has not stopped after his first successful artistic pieces, but is still trying to renew and transform the expression and new forms and contents of his productions. If we were to compare him with some of the earlier heralds of movement theatre (e.g. Laban, Jaques-Dalcroze, Wigman), who rejected the art of ballet as being too limited by strict rules, we would find that they themselves were, from today's point of view, too concentrated on a single goal and did not look for new paths so insistently as it is happening today.

Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-19-0522.

#### KONTAKT:

prof. PhDr. Miloš Mistrík, DrSc.  
Centrum vied o umení SAV,  
Ústav divadelnej a filmovej vedy  
Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava;  
Akadémia umení v Banskej Bystrici,  
Katedra divadelnej dramaturgie, réžie a teatrologie FDU AU  
Horná 95, 974 01 Banská Bystrica, Slovakia  
e-mail: milos.mistrík@savba.sk; milos.mistrík@aku.sk