

Koncepcia individuálneho tela v tvorbe nezávislého zoskupenia ODIVO

ADAM NAGY

ÚSTAV DIVADELNEJ A FILMOVEJ VEDY CENTRA VIED
O UMENÍ SAV

Telo je konečne slobodné

Tanečný obrat, teda vznik moderného tanca, priniesol do sveta divadla niekoľko zásadných momentov súvisiacich s problematikou vnímania tela a telesnosti. Divadlo a tanec sa dostali koncom 19. a začiatkom 20. storočia do krízy. Prehnaný naturalizmus, komerčnosť a upadajúce umelecké tendencie spôsobili, že západný umelci hľadali nové prístupy a možnosti, ktoré sa pričínili o veľkú reformu vo všetkých umeleckých a filozofických disciplínach – divadlo, dramatická tvorba, herectvo, tanec, výtvarné umenie, estetika atď. Umberto Eco zmenu estetiky a ciele historických avantgardných smerov hodnotí, že: „nemali v úmysle vytvoriť žiadnu harmóniu a smerovali práve k zničeniu každého poriadku a inštitucionalizovanej vnemovej schémy, k hľadaniu foriem poznania schopných preniknúť ako do hlbín nevedomia, tak do hlbín hmoty v surovom stave, k obžalobe súčasnej odcudzenej spoločnosti.“¹ Podobne ako reagovali historické avantgardy vo výtvarnom umení, totožne vystupovali aj priekopníčky moderného tanca Isadora Duncanová, Loie Fullerová a Ruth Saint Denisová. Menované tanečnice sa vymedzili voči estetike klasického baletu, s čím nastal tanečný obrat a zároveň začala éra nového vnímania tela a telesnosti: „Balet, ktorý sa dostal do verejných divadiel zdedil dedičstvo ideálu tela z renesancie a barokovej dvorskej kultúry. Hlavnými kvalitami tanečníka boli elegancia, jemnosť, disciplína, striednosť a proporcionálnosť, pretože prvé balety reprezentovali spoločenskú identitu aristokracie na kráľovských dvoroch.“² Balet dlhodobo ovplyvňoval vnímanie ženskej krásy, ideálu ženy, a to v podstate

1 ECO, U. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007, s. 378.

2 FUCHS, L. *Teste és identitások*. In *Színház*, 2022, roč. LV, č. 1, s. 5 – 10.

ABSTRAKT Štúdiá sa zaoberá tvorbou nezávislého zoskupenia ODIVO, ktorého zakladateľkami sú Mária Danadová a Monika Kováčová, ktoré na slovenskej scéne pôsobia už takmer desať rokov. Ich tvorba v tomto zoskupení vytvára fúziu medzi trojicou divadelných druhov, a to činohry, bábkového divadla a súčasného tanca. V centre záujmu stojí koncepcia individuálneho tela performerera, ktoré vytvára jadro významov a ovplyvňuje finálnu interpretáciu diela. Kým v diele *Stopy v pamäti* sú samotné tvorkyne aj performerkami a vypovedajú o poruche autistického spektra, tak v *reperformancii Vnorená intímny príbeh* interpretujú vždy noví aktéri a je venovaný téme starostlivosti o blízku chorú osobu. V príspevku sa budeme zaoberať už spomínanými inscenáciami, ktoré sú zamerané na telo a telesnosť performerov. V strede záujmu stojí individuálne telo a jeho schopnosť ovplyvniť východiskovú koncepciu diela.

KLÚČOVÉ SLOVÁ ODIVO, Mária Danadová, Monika Kováčová, telo, telesnosť, nezávislá scéna

trvá dodnes – no teraz už aj v prepojení s módnym priemyslom –, napriek všetkým snahám o šírenie trendu body positivity³ a prijatia akéhokoľvek tela za krásne a jedinečné. Podľa maďarskej historičky tanca Lívie Fuchs obraz ideálu súčasnej ženskej krásy sa viaže ku gruzínskemu choreografovi pôsobiacemu v Spojených štátoch amerických, Georgovi Balanchineovi, ktorý založil nový baletný smer – neoklasicistický balet. Jeho tanečnice museli byť vysoké a štíhle, s dlhými stehnami, úzkym driekom, malou hlavou a dlhým krkom. Jeho podmienky kladené na ideálnu podobu ženského tela sa následne stretli napríklad aj s postavou modelky Twiggy, ktorá podobne ako Balanchine ovplyvnila ideál krásy v módnom priemysle (až do dnešných dní).⁴

Balet a súčasný tanec sú si diametrálnym opakom vo všetkom – od vnímania tela a telesnosti cez prácu s tanečnými technikami až po vnímanie hudby. Balet je viazaná hierarchická forma, ktorá podlieha pevným pravidlám, kým súčasný tanec je opätovným nástrojom oslobodenia sa a následnou oslavou prirodzeného tela.⁵

Už žiadne techniky, len telo a jeho jedinečnosť

V momente, keď tanečníci a tanečnice prijali chodidlá za svoju regulárnu súčasť a využili ich odhalenie na vznik dodnes najviac používanej tanečnej techniky floorwork, boli následne potom ochotní „prijatť svoj dych a všetky svoje elegantné aj neelegantné telesné partie, prestali sa hanbiť aj za svoj pot.“⁶ Moderný tanec so sebou priniesol popretie zviazaných techník baletného umenia napriek tomu, že členovia hnutia moderného tanca, ako napríklad Isadora Duncanová, Rudolf Laban, Martha Grahamová alebo José Limón, svoj osobitný tanečný slovník časom kodifikovali na striktné pravidlá, podobne ako tomu bolo predtým v balete. Táto zviazanosť a následné ukotvenie mali za následok obžalobu modernistov zo strany novej generácie postmoderného tanca. Hlavná predstaviteľ-

3 Body positivity je sociálne hnutie zamerané na akceptáciu rôznorodých tiel, bez ohľadu na veľkosť, tvar, vek, farbu, pohlavie a fyzické schopnosti. Zároveň spochybňuje spoločnosťou vytvorený ideál krásy a umelý konštrukt.

4 FUCHS, L. *Teste és identitások*, s. 5 – 10.

5 VANGELI, N. *Dvacáté stololetí – stololetí renesance těla a tance*. In *Čítanka svetové choreografie : 20. stololetí*. Praha : Konzervatov Duncan Centre, 2005, s. 12.

6 VANGELI, N. *Dvacáté stololetí – stololetí renesance těla a tance*, s. 21.

ka Yvonne Rainerová vydala manifest, v ktorom definovala smer nového tanca: „Nie predstaveniu, nie virtuozite, nie transformácii, nie magickosti a ilúzii, nie lesku a nadprirodzenosti hviezd, nie antihrdinskosti, nie štýlu, nie banálnosti, nie lstitivému zvädzaniu diváka, nie excentrickosti, nie hýbaniu alebo bytiu hýbaným.“⁷

Nastala éra slobody a anarchizmu v tanečnom umení. Umelci okolo Judson Dance Theater v New Yorku odsúdili hierarchiu, systematickosť a celú svoju tvorbu ponechali náhode, s čím začal experimentovať už Merce Cunningham, len nie počas procesu vzniku diela. Na jednotlivých predstaveniach si tanečníci žrebovali, ktoré gesto alebo part budú tancovať. Nastolenie slobody ako tvorivého princípu pre tanečné umenie znamenalo, že už nezáležalo na technikách a dokonalom tele. To bolo dôvodom, prečo v súčasnom tanci v podstate neexistuje kodifikovaný ideál krásy. V tanečnom umení sú prítomné osobitné techniky, ktoré sú motivované vlastnou telesnosťou a fyziognómiou tanečníkov a tanečnic. „Súčasný tanec, nie ako označenie aktuálnej tvorby, ale ako súhrnný termín zahŕňajúci rozmanitosť prístupov k pohybu, ktorých spoločnými znakmi boli kladenie dôrazu na autorský princíp, fyzikálnosť a rezignáciu na ovládanie fixného pohybového slovníka či techniky.“⁸ V súčasnosti existujú už iba rôzne úvahy a predstavy o tele tanečníka, ktoré definujú choreografický rukopis jednotlivých tvorcov súčasného tanca.

Tanec patrí medzi umelecké druhy, ktoré sú závislé od tela (tanečníka). Pre nutnosť lepšieho uchopenia problematiky tela a telesnosti v súčasnom tanci použijeme pojmy, ktoré sú špecifické pre divadelné a performatívne umenie, a to inscenácia a aktér. Pre potreby príspevku pod pojmom inscenácia budeme rozumieť choreografiu ako celok, pod pojmom aktér telo tanečníka.

Uvažovanie o pohybe a tele v súčasnom tanci definitívne neguje filozofiu Reného Descarta a jeho dualizmu, ktorý kategoricky rozdelil telo od duše. Túto myšlienku však začalo mnoho filozofov vyvracať. Jeden z nich je Gilbert Ryle, ktorý tvrdí, že: „mysel a hmota nie sú vo svojej podstate odlišné entity.“⁹ Aktér je nositeľom postavy alebo myšlienky, kde je dôležité

7 AU, S. *Balet a moderný tanec*. Bratislava : Verbunk, 2017, s. 165.

8 HRIEŠIK, M. *Nezávislá tanečná scéna 1989 – 2000*. In ŠTEFKO, V. a kol. *Dejiny slovenského divadla II*. Bratislava : Divadelný ústav, 2020, s. 746.

9 CONROY, C. *Divadlo a telesnosť*. Bratislava : Divadelný ústav, 2017, s. 71.

si uvedomiť rozdiely medzi sémantickým a jedinečným telom. Či aktér má stelesňovať postavu alebo sa má stať postavou. Lebo koncept stať sa postavou v dejinách divadla od 18. storočia počíta iba so zobrazením dramatickej postavy, ktorá je napísaná dramatikom podľa jeho predstáv. „Európsku divadelnú tradíciu, najmä z hľadiska vplyvu, najviac formovali logocentrické, textové tradície, ktoré treba chápať tak, že divadelné telo herca primárne slúži úmyslom dramatika, pričom herec svoje vlastné osobitné vlastnosti potláča, aby mohol prezentovať charakter, ktorý je určený textom, a divák sa môže identifikovať s týmto charakterom.“¹⁰ Nevyžaduje individuálny vklad herca, hlavne sa nepočíta ani s jeho fenomenálnym telom, ktoré má svoje znaky. Postupné negovanie duality prinieslo do divadelného, ale aj tanečného umenia pojem stelesnenie. Aktér už nie je nútený reprodukovat dramatikove predstavy a na javisku existovať iba ako sémantické telo. Zrazu sa priznáva jeho fenomenologická úroveň so všetkými osobnými špecifikami tela, ktoré prezentujú myšlienky danej postavy.

Nemecká teoretička Erika Fischer-Lichte pomenovala štyri stratégie: obrat vo vzťahu performer a jeho postavy, zvýraznenie a exponovanie individuálneho tela predstaviteľa, dôraz na zraniteľnosť, krehkosť a nedokonalosť tela predstaviteľa a obsadenie postavy opačným pohlavím (cross-gender). Pre potreby tejto štúdie budeme sa bližšie venovať prvým dvom prípadom zo spomenutých.

Prvý prístup sa viaže k menu poľského režiséra a reformátora divadla Jerzyho Grotowského. Jeho koncept svätého herca necháva hercovo telo stať sa aktérom, tým pádom myseľ transformuje do verbálneho prejavu a nastane jednota tela a mysle. Grotowsky svojím výskumom herectva spojil samostatné jednotky Reného Decarta – myseľ a telo – do jednej množiny. Cez aktérovo telo sa prihovára vyššia moc a zároveň je jeho telo priznané so svojimi špecifikami: „Telo je so svetom spojené svojou telesnou hmotou. Všetka snaha o uchopenie svetla sa deje práve skrze telo a má telesnú podstatu. Telesnosť prevažuje nad ktoroukoľvek inštrumentálnou alebo semiotickou funkciou.“¹¹ Grotowského poňatie vtelesnenia spočíva v zobrazení „tela cez telo“, poukazuje na existenciu pochodov, ktoré existujú iba v tele a dajú sa zobraziť iba telom.

¹⁰ TÍMÁR, A. Az alkalmás test. In *Színház*, 2022, roč. LV, č. 1, s. 5 – 10.

¹¹ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy : Na konári, 2011, s. 119.

Druhá stratégia sa viaže k americkému režisérovi Robertovi Wilsonovi. Ten vníma telo v jeho čirej individuálnej podstate. Jeho aktéri nie sú dokonalé telá, ktoré by zodpovedali ideálom krásy súdobej spoločnosti. Hlavnou témou jeho diel sa stávajú telá a pomaly pohybujúce sa telá. Hlavným princípom tvorby je slow motion, teda spomalenie. Spomalené telo je vystavené napospas divadelnému priestoru. Nie je možné skryť nedostatky individuálneho tela aktérov, preto ich využíva a obracia v prospech aktérov. Zároveň Wilson vyvracia teóriu nehybnosti a statickosti: „Neexistuje niečo také ako nehybnosť. Vždy je tu pohyb či už kráčate, alebo pohnete rukou. Je to súčasť sledu pohybov, ktorý si môžete uvedomiť, aj keď stojíte bez pohnutia. Keď vykročíte, ten pohyb pokračuje a keď zastanete, pokračuje ďalej.“¹² Divák je nútený sledovať spomalené telo, v ktorom vynikne tempo, intenzita, sila, energia a predvedené pohyby v oveľa väčšej miere, ale zároveň diváci v oveľa väčšej miere vnímajú aj špecifickú materiálnosť tela performerov.¹³

Práve rôzne koncepty stelesnenia „otvorili nové metodické pole, v ktorom fenomenálne telo, prípadne ľudské fyzické bytie vo svete, tvorí podmienku akejkoľvek kultúrnej produkcii.“¹⁴ Takže tieto stratégie prevzali aj mnohí tvorcovia súčasného tanca, ktorí sa nesnažia reprezentovať, ale existovať. Aj v tanečnom divadle Piny Bausch tanečníci vychádzali zo svojich skúsenosti a príbehov, ktoré Bausch získala vďaka storytellingu, aj keď stvárňovali postavy.

Telo vo vlastnom uzatvorenom svete

Slovenské nezávislé zoskupenie ODIVO už takmer desať rokov tvorí integrálnu súčasť slovenskej profesionálnej divadelnej scény. Autorské duo Mária Danadová a Monika Kováčová vytvorili špecifický medzidruhový umelecký prejav, v ktorom nastáva fúzia medzi bábkovým, tanečným divadlom a performanciou. Ich spojenie vytvára emočne nasýtené osobné príbehy, ktoré zastrešujú a spájajú sa aj do celospoločenských problémov. Medzi tieto diela patria aj *Stopy v pamäti* a reperformancia

¹² ŠIMKOVÁ, S. *Divadlo prekračuje hranice*. Bratislava : Divadelný ústav, 2019, s. 307.

¹³ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*, s. 122.

¹⁴ Tamže, s. 128.

Vnorená, ktorá využíva prítomnosť individuálneho tela cez jazyk súčasného tanca.

„Stopy v pamäti vychádzajú z osobnej skúsenosti inscenátoriek – ich bratom bola diagnostikovaná paranoidná schizofrénia.“¹⁵ Dielo však môžeme voľne zaradiť do línie fyzického divadla, najmä čo sa týka telesného slovníka performerky Márie Danadovej. Medzi prvých tvorcov, ktorí otvorili tému politických stanovísk cez telesný prejav bol Lloyd Newman. Jeho súbor DV8 do sveta tanca priniesol marginalizované skupiny a tela a ich vyzdvihnutie vnímal ako revoltu proti estetike krásy, ktorá bola dominantná vo verejnom diskurze. Bol prvý, kto začal pracovať s členmi LGBTI+ komunit, psychicky a fyzicky znevýhodnenými či starými ľuďmi. V tejto línii tvorby pokračuje napríklad aj taliansky režisér Romeo Castellucci, ktorý systematicky obsadzuje telesne a duševne znevýhodnených aktérov. Táto paralela medzi Lloydom, Castelluccim a ODIVOM je miestami priznane prehnaná, ale na slovenské pomery Stopy v pamäti otvárajú verejný diskurz o duševne znevýhodnených ľuďoch a dostávajú ho do povedomia širokej verejnosti.

Tvorkyne skúmali symptómy paranoidnej schizofrénie, ktoré slúžili ako jadro telesného a výtvarného konceptu diela. Podľa Medzinárodnej klasifikácie chorôb (MCHK-10), „pri paranoidnej schizofrénii prevládajú stabilné, často paranoidné bludy, zvyčajne sprevádzané halucináciami, najmä sluchovými a poruchami vnímania. Poruchy afektu, vôle a reči a katatónne príznaky buď úplne chýbajú, alebo sú pomerne málo nápadné.“¹⁶ Pre pohybovú stránku diela sú najdôležitejšie symptómy halucinácie a poruchy vnímania. Danadovej telo je uzatvorené vo vlastnom svete a poriadku. Hneď na úvod sú okolo nej poukladané predmety pripomínajúce domácnosť – lampa, kvetináč, hlina, kvety. To, čo je pre Danadovú poriadkom, je pre zvyšok sveta neporiadok a chaos. Následne príde Kováčová a upratuje, no Danadová veci vždy vráti do pôvodného stavu. Toto upratovanie sa cyklicky opakuje a nastáva boj medzi vlastným a reálnym svetom, medzi fyzickým a psychickým poriadkom. Herečkina telesnosť pomaly stráca ľudskú podstatu a čoraz viac sa opakujú mechanické pohybové štruktúry, ako napríklad nekontrolované pohyby rúk vo

vzduchu. Pri chôdzi balansuje s drevenou palicou na chrbte, demoluje uprataný priestor, upratovanie vykonáva ako robot. Jej biologická podstata sa stráca a nahrádza ju niečo, čo si pre potreby štúdie pomenujeme matériou. Stáva sa z nej objekt poháňaný vnútornými poryvmi, ktorým rozumie iba jej telo. Podľa fenomenologickej filozofie „telo sa vzťahuje a komunikuje so svetom tým, že rozširuje svoju priestorovosť uprostred sveta; a naopak, reflexívne sa uplatňuje ako ohraničený objekt, ktorý vymedzuje svoje hranice a súkromie vo svete objektov.“¹⁷ Telo performerky sa nachádza v priestore, ktorý je preplnený predmetmi, ale sú uložené nesystematicky. Stáva sa totožným predmetom, ktorý hľadá akýsi poriadok vo svojom vnútri. Veľkou fyzickou námahou vykonávané pohybové štruktúry pripomínajú snahu o stabilizáciu samej seba v priestore a vo svetovom poriadku. Danadovej jedinečné telo môžeme označiť ako veľkú mieru prítomnosti. Jej telo si priam vynucuje neustálu pozornosť. Diváci „pociťujú silu, ktorá vychádza z predstaviteľa a núti ich uprieť na neho všetku pozornosť bez toho, aby sa s tou silou cítili pohltení.“¹⁸

Telo ako objekt potvrdzuje aj následná náhrada aktéra za bábku srnky. Paradoxne medzi telesnosťou aktérky a bábky nie je veľký rozdiel. Srnka predstavuje krehkosť a jemnosť človeka, ktorý zrazu existuje v diametrálne inom svete, ako ho pozná väčšinová populácia. Odhaľuje svoju nevinnosť. Týmto tvorkyne poukázali aj na dualitu vnímania sveta, ale aj na dvojakoť znevýhodneného človeka. Danadová zúrivo behá po priestore, následne spomalí a má pevné a ostré pohyby rúk. Jej telo je v neustálom napätí, to je svet, ktorý vidíme my zvonka. Použila techniku slow motion, ktorú Hans-Thies Lehmann vo svojom diele *Postdramatické divadlo* charakterizuje ako „čas jeho priebehu a priebeh sám objaví sa zväčšený ako pod lupou, vtedy sa telo nevyhnutne vystavuje vo svojej konkrétnosti, zaostruje šošovkou pozorovateľa a zároveň vystrihuje ako umelecký objekt z časopriestorového kontinua.“¹⁹ Subtilnosť srnky zas poukazuje na vnútorný svet, ktorý si sám vybuďoval, napriek všetkým strachom a ruchom, ktoré vidí okolo seba. Ak poukazujeme na vnútorný a vonkajší svet prežívania, tak musíme poukázať aj na telo Moniky Kováčovej, ktorá počas celej performance asistuje Danadovej, no na záver sa aj ona zapojí

17 SHEETS-JOHNSTONE, M. *The phenomenology of dance*. Philadelphia : Temple University Press, 2015, s. 21.

18 FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*, s. 139.

19 LEHMANN, H. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007, s. 246.

15 ODIVO : Stopy v pamäti. [Bulletin k inscenácii]. Banská Bystrica : Záhrada – centrum nezávislej kultúry, 2017.

16 Blížšie: <http://www.nczisk.sk/Standardy-v-zdravotnictve/Pages/MCHK-10-Revizia.aspx>

do diela ako aktérka v zmysle, že sa jej telo stáva výpovednou matériou. Nadviaže na fyzicky náročný záver choreografie, ktorý pozostáva zo statického podrepu s pokrčenými kolenami a vystretými rukami. Telá performeriek sú v jednom priestore a v tej istej polohe. Kováčová v tomto postoji zostáva až do konca ako náznak nekončiaceho kolobehu a vytrvalosti. Dielo nebolo arteterapiou ani explicitným poukázaním na starostlivosť o duševne znevýhodnenú osobu. Zámerom bolo zvýšiť povedomie o duševnej chorobe a cez osobný príbeh poukávať na celospoločenský jav. Tému starostlivosti o blízku osobu sa tvorkyne venovali aj v ďalšej performancii *Vnorená*.

Telá vnorené do svojej jedinečnosti

Inovatívne úvahy o tele herca a tele performera, ktoré sme už predstavili v úvode, priniesli nové postupy a uvažovania aj o tele tanečníka, najmä o jeho úlohe v choreografii. Rakúsky tanečný teoretik a kritik vo svojom diele *No wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels/New choreography in the society of the spectacles* vníma choreografiu nielen ako jednoduchú organizáciu rôznych foriem tanečnej estetiky, ale forme predchádza oveľa obsiahlejšia komunikačná forma, teda nová dramaturgia.²⁰ Taneční a divadelní teoretici najmä na konci 20. storočia začali uvažovať o rôznych stratégiách novej dramaturgie. Jeden z predstaviteľov je aj Lehmann, ktorý vo svojej eseji *Dramaturgy on shifting grounds* už o dramaturgii neuvažuje, ako je zaužívané v činohernom divadle. Úloha dramaturga nie je úprava dramatického textu a sledovanie naplnenia inscenačného konceptu. Všetky divadelné komponenty sa dostávajú na jednu úroveň a dosahujú rovnocennosť. Cieľom nového dramaturga teda nie je určenie či zachovanie hierarchie, ale skôr nachádzanie rovnováhy medzi komponentmi pri každom diele nanovo.²¹ Tvorivému tímu pri *Vnorenej* sa podarilo odstrániť hierarchiu medzi zložkami. Telá tanečníc a tanečníkov sa stávajú centrálnym nosi-

²⁰ PLOEBST, H. *No wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels/ New choreography in the society of the spectacles*. Mníchov : Kieser Verlag, 2001, s. 256.

²¹ LEHMANN, H. – PRIMAVESI, P. *Dramaturgy on shifting grounds*. In *Routledge Companion to Dramaturgy*. (Ed. Magda Romanska). New York : Routledge, 2015, s. 169.

telom interpretácie. Až by sme ich pomenovali za sväté telá podľa Grotowského. Na základe jeho princípu stelesnenia je „herec človek, 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 blízkyim prostitúcií.“²² Podobne sa jednotliví aktéri diela stávajú stelesnenou myslou tela, ktoré prežíva vnútorný boj.

Inscenácia *Vnorená* je reperformancia s voľnou pohybovou štruktúrou. Napriek pravidlám, pri ktorých platia základné princípy fungovania diela, je najviac performatívnym prvkom neustála zmena aktéra. Napriek tomu, že v každom uvedení účinkuje iná tanečnica, či dokonca tanečník, základné choreografické princípy vytvorila a ako prvá (v premiére diela) predviedla Livia Mendéz Marín Balážová. Každá časť má jedinečný choreografický jazyk, ktorý každá z mnou videných účinkujúcich dokázala prezentovať vlastným štýlom. Prvý fragment sa vyznačoval floorworkom, druhý výskokmi a pádmi a tretí rotáciami. Sú to univerzálne tanečné štruktúry, ktoré dávajú veľký priestor na prispôbenie pre vlastné potreby. Jednotlivé interpretačné posuny diela sú úzko prepojené s telesnosťou a fyziognómiou každej tanečnice a performerky, ako aj s ich profesionálnym pozadím.

Naša analýza sa venuje trom uvedeniam reperformancie *Vnorená* v interpretáciách dvoch tanečníc, Lívie Mendéz Marín Balážovej, Martynej Hajdyla Lacovej a tanečnice a bábkoherečky Jazmíny Piktorovej.

Vnorená je osobná výpoveď režisérky Zuzany Galkovej, pretavená do tanečnej reperformancie. Jej hlas zaznieva z audionahrávky, v ktorej rozpovedá príbeh starostlivosti o blízku osobu, ktorá trpí nevyliciteľnou chorobou. Príbeh má určenú jasnú lineárnu os – od zistenia choroby cez celý proces starostlivosti, ťažkosti, až po konečný okamih ľudského života, teda smrť. Zároveň je to sólo aktérky daného predstavenia. „Ich sólo je magické, má v sebe podprahovo zakódovanú mágiu vtedajšieho tanečného sólistu – kňaza, obradníka pradávneho rituálu, kmeňového kúzelníka. Podvedome dnes vnímame sólo ako vyjavenie tajomstva (v minulosti

²² GROTOWSKI, J. *Divadlo a rituál*. Bratislava : Kalligram, 1999. s. 19.

božského, dnes osobného, intímneho).“²³ Aj *Vnorená* je proces spoločnej účasti a vyjavenia traumy, ktorú sme viacerí prežili. Je to ponor do hĺbky duše, ale zároveň aj očista od smútku, ktorá je s príbehom spojená.

Prvé uvedenie s Líviou Mendéz Marín Balážovou akcentovalo viac krehkosť vzťahu v rámci rodiny. Tanečníčka sa snažila sprítomniť bolesť a artikulovať tenkú hranicu medzi životom a smrťou. Určite tento dojem podporuje fakt, že v čase premiéry bola tehotná. Jej fyziognómia vytvorila kontrast s danou témou. *Vnorená* tým získala ďalšiu rovinu, a to nádej. Tvorkyne vystihujú kolobeh života – narodenie a smrť, čím sa posunula interpretačná línia. Balážová sa snažila udržiavať priamy kontakt s okrajmi vaní, ktoré tvoria základ scénografického riešenia, čím ešte viac zdôraznila tému hranice, ale aj rozpoltenosti – zostať alebo odísť. Napriek tomu, že bola vo vyššom štádiu tehotenstva, jej pohyby boli plastické, ale aj veľmi jemné a pomalé. V prvej časti zapájala iba nohy, ktorými sa odtláčala a horná časť tela zostávala statická. V druhej časti na pravidelnej báze striedala polohy úplného napätia a uvoľnenia. Jej telo bolo buď v krčii od hlavy až po päty alebo sa uvoľnilo a každá končatina sa stala individuálnym článkom. Tretiu časť charakterizovali pomalé rotácie, ktoré spreádzali vystreté ruky dopredu. Pri práci s rukami bolo možné sledovať výraznejšie gestá, ktoré sa počas rotácií menili. Prvý pohyb znázorňoval, akoby sa snažila niečo odovzdať, podať. Toto gesto sa pomaly pretransformovalo na fotorám a nakoniec na objatie ako zavŕšenie celého diela. Aj na záver akcentovala v choreografii Balážová tému nádeje, keďže dochádzalo ku konečnému zmiereniu. Jej interpretáciu najviac vystihuje krehkosť a nádej, či už sa to vzťahuje na pohyb, alebo na obsah, ktorý sa snažila pretlmočiť.

Tanečníci vedome podliehajú gravitačnej sile, a preto ich priťahuje podlaha. Zároveň „Oni a ony svoje choreografické diela koncipujú v duchu pokroku súčasného tanca, sprístupňujú ‚pravdivé‘, nevyhnutne tragické poznatky o duši moderného človeka; v ich očiach sú statoční, nie pokryteckí.“²⁴ Na základe toho môžeme konštatovať, že zmena tanečného pohybu nie je náhodná. Je to vedomá zmena trajektórií, ktorá má v sebe aj interpretačnú hodnotu.

²³ VANGELI, N. Dvacáté stololetí – stololetí renesance teľa a tance, s. 17.

²⁴ Tamže.

Floorwork Jazmíny Piktorovej najviac definoval pohyb dáždovky. Odtláčala sa chodidlami, vyvíjala silu rezonujúcu celým telom až k ramenám, ktorými sa následne odtláčala od zeme. Vytvárala dojem, akoby jej telo bolo zložené z článkov, ktoré sú schopné individuálneho pohybu. Výskoky a pády striedala v pravidelných intervaloch ako symbol vyrovnávania sa so správou. Kým rotácie u Balážovej boli cestou k zmiereniu, Piktorovej slúžili na zacyklenie sa v problémoch. Je to stupeň, keď si je človek vedomý toho, že sa už blíži koniec, ale musí zostať silným. Kým Balážovej uchopenie príbehu malo pozitívne vyznenie, akcentovala nádej aj kvôli jej tehotenstvu, že napriek smrti jedného člena rodiny prichádza nový, Piktorovej interpretácia bola o opačnú. Tým, že je nielen tanečnicou, ale aj bábkoherečkou, oveľa viac pracovala s mimikou, prostriedkami pantomímy, ktoré vyjadrovali jej zúfalú situáciu. Aj z pohybov, ktoré boli ostrejšie a krčovité, bola zjavná únava, ktorá bola súčasťou starostlivosti o chorého človeka. Zároveň bola prítomná miera frustrácie a bezmocnosti, lebo nebola schopná pomoci, napriek tomu, že by chcela.

Martine Hajdyla Lacovej sa podarilo vytvoriť syntézu predošlých dvoch verzií. Snažila sa udržať balans medzi bezvýchodiskovou situáciou a nádejou. Hoci sú choreografické princípy dané, jej predvedenie sa najviac líšilo od pôvodnej verzie. Vytvorila fúziu medzi jednotlivými pohybovými princípmi s prvkami baletu. Najvýraznejším momentom bola citácia sóla bielej labute z Labutieho jazera od Piotra Iljiča Čajkovského. Doslovne do choreografie vložila labutiu pieseň starého otca, ktorý sa chystá odísť a poslednýkrát si spomenie na svoju rodinu. Lacová sa často pohybovala na špičkách, čím celkovému vyzneniu dodávala jemnosť a krehkosť romantického baletu. Práve fúzia, ktorú vytvorila, nadväzuje na dejiny tanca a vystihuje pojem súčasného tanca, kde už neexistuje „čistá technika“ ako v moderne. Je to kombinácia všetkých svetových techník ako aj street a breakdancu alebo folklóru, ale tanečník si vyberá podľa svojich záujmov a schopnosti. Pri interpretácii je nutné brať do úvahy aj fyziognómiu Lacovej. Pôsobí maskulinnejšie, jej telesnosť nekorešponduje s romantickými predstavami z polovice 19. storočia, kedy bolo baletné umenie na svojom vrchole. Práve tanečná reforma umožnila, že v súčasnosti aj viac svalnatá Lacová môže patriť medzi tanečnú špičku. Kvôli jej telesnej štruktúre viac dominovala téma vnútornej a fyzickej sily, ktorú musí mať, aby dokázala prekonať celé ťažké životné obdobie. Predošlé interpretky pristupovali

ku choreografii viac senzibilne, aj ju citovo nasýtli, ale Lacová pôsobila nadmieru racionálne, vyrovnane a zmierene zo svojím osudom.

Iba jediný moment je totožný vo všetkých troch uvedených, a to umývanie rúk v tretej časti performancie. Umývanie rúk bolo symbolom zmierenia sa s osudom, s tým, že performerky nemajú na výber. Definitívne sa teda ponoria do kolobehu, z ktorého niet úniku.

Záver

Isadora Duncanová, ktorá stála na čele tanečnej reformy, umožnila prístup na javisko rôznorodým telám, ale aj témam. Tanec už nezobrazuje ľahkosť víl, nýmfa a sylfid, ale stáva sa čoraz viac angažovaným a politickým, najmä koncom 20. storočia. Netematizuje iba telo a telesnosť, ale aj globálne témy, ako kritika sociálneho systému, ktoré sú motivované osobnými skúsenosťami tvorkyň. V tomto smere ODIVO nadväzuje na tradíciu fyzického divadla Lloyd Newmana.

V centre diel zoskupenia ODIVO je vždy fenomenálne telo balansujúce medzi svojou sémantickou a jedinečnou podstatou. Telá v performanciách Márie Danadovej a Moniky Kováčovej sú zbavené čisto sémantického významu. Hoci každé jedno telo má svoje špecifické znaky a schopnosti, tie nestoja v stredobode interpretácie, ale skôr odkazujú na nové, individuálne vrstvy diela, ktoré sú mimo zamýšľaného režijno-dramaturgického konceptu, ako napríklad vysoko pokročilé štádium tehotenstva Lívie Mendez Balázovej v reperformancii *Vnorená*.

Performerky a tanečnice v dielach sú odhalené, oslobodené nielen od znakových systémov činoherného divadla, ale v prípade oboch performancií spomenutých v štúdiu, telá strácajú aj svoju biologickú podstatu. Analyzované diela môžeme označiť aj za očistný rituál. Stávajú sa mystickými mágmami, ktorí vyvolávajú duchov na očistenie tela a duše. Podobne, ako to bolo v prípade šamanov, vždy to bol človek, ktorý – dnešným slovníkom – mal istý typ znevýhodnenia. Tu nebola dôležitá identita, farba pokožky, znaky, ale iba ľudská miera prežívania predvedeného rituálu. Podstatné bolo uveriť mágii, čo bolo možné len ak človek využil svoje jedinečné telo pre svoj prospech a dosiahol veľkú mieru prítomnosti. Podobným štýlom sa snažia tanečnice a performerky v dielach zoskupenia ODIVO

VO oddať pôžitku, preto sa veľký dôraz kladie na jedinečné telo, zároveň sa počas priebehu performancie z neho stáva aj telo fenomenálne. Tanec preniká telom performeriek a ony sa stávajú súčasťou tanca. „Tanec ožíva presne vtedy, keď tanečníci sú si implicitne vedomí seba samých a formy, takže forma sa pohybuje cez nich: nie sú agentmi formy, ale jej pohyblivým stredom. Pretože sami sú pohltení tým, čo vytvárajú, pretože neprechádzajú konkrétnymi pohybmi, akoby išlo o sériu technických manévrov, vytvára a objavuje sa jedinečné prelínanie tekutých, neustále sa meniacich síl, dynamický a súdržný tok energie, nielen v tom zmysle, že tanečníci neustále menia vzťahy a polohy, ale pretože tanečníci a tanec sú jedno.“²⁵

SUMMARY

The Concept of the Individual Body in the Work of the Independent Theatre Group ODIVO

The study deals with the work of the independent theatre group ODIVO, which has been active on the Slovak scene for more than eight years. The founders Mária Danadová and Monika Kováčová, despite their young age, have already fully established themselves in the Slovak theatre context. Their work represents a fusion between three theatrical genres, namely drama, puppet theatre and contemporary dance. What they focus on is the concept of the individual body of the performer. The body of the actor, performer or dancer constitutes the meaning that influences the final interpretation of the work. In *Traces of Memory*, where the authors are performers themselves, they deal with autism spectrum disorder. In the reperformance *Immersed*, on the other hand, the intimate story is always re-enacted by new performers. In this study we will discuss the productions that focus on the performers' bodies and corporeality. At the centre of interest is the individual body and its ability to influence the initial conception of the work.

Táto práca vznikla v rámci doktorandského výskumu v Ústave divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení ako EVI Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre (študijný program estetika); školiteľ doc. Mgr. art. Karol Mišovic, PhD.

²⁵ SHEETS-JOHNSTONE, M. *The phenomenology of dance*. Philadelphia: Temple University Press, 2015, s. 3.

LITERATÚRA

- AU, Susan. *Balet a moderný tanec*. Bratislava : Verbunk, 2017. 232 s. ISBN 978-80-972203-1-0.
- BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie*. Praha : Divadelní ústav, 2000. 285 s. ISBN 80-7008-109-0.
- CONROY, Colette. *Divadlo a telesnosť*. Bratislava : Divadelný ústav, 2017. 111 s. ISBN 978-80-8190-029-7.
- ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha : Argo, 2007. 455 s. ISBN 978-80-257-1434-8.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy : Na konáři, 2011. 336 s. ISBN 978-80-904487-2-8.
- FUCHS, Lívia. *Teste és identitások*. In *Színház*, 2022, roč. LV, č. 1, s. 5 – 10. HU-ISSN 0039-8136.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál*. Bratislava : Kalligram, 1999. 207 s. ISBN 80-7149-276-0.
- HRIEŠIK, Maja. *Nezávislá tanečná scéna 1989 – 2000*. In ŠTEFKO, Vladimír a kol. *Dejiny slovenského divadla II*. Bratislava : Divadelný ústav, 2020. 1195 s. ISBN 978-80-8190-066-2.
- LEHMANN, Hans-Thies – PRIMAVESI, Patrick. *Dramaturgy on shifting grounds*. In *Routledge Companion to Dramaturgy*. (Ed. Magda Romanska). New York : Routledge, 2015. 569 s. ISBN 978-0-415-65849-2.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
- ODIVO : Stopy v pamäti*. [Bulletin k inscenácií]. Banská Bystrica : Záhrada – centrum nezávislej kultúry.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava – VANGELI, Nina. *Čítanka svetové choreografie : 20. stololetí*. Praha : Konzervatoř Duncan Centre, 2005, 208 s. ISBN 80-239-6412-7.
- PLOEBST, Helmut. *No wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels/ New choreography in the society of the spectacles*. Mníchov : Kieser Verlag, 2001. 292 s. ISBN 3-935456-01-8.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. *The phenomenology of dance*. Philadelphia : Temple University Press, 2015. 181 s. ISBN 978-1-4399-1262-1.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. *Divadlo prekračuje hranice*. Bratislava : Divadelný ústav, 2019. 373 s. ISBN 978-80-8190-042-6.
- TÍMÁR, András. *Az alkalmas test*. In *Színház*, 2022, roč. LV, č. 1, s. 5 – 10. HU-ISSN 0039-8136.

KONTAKT

Mgr. Adam Nagy
Centrum vied o umení SAV,
Ústav divadelnej a filmovej vedy
Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava, Slovakia
email: ady.nagy2019@gmail.com