

Brány vnímání

Dokonalost a nedokonalost, krása a ošklivost

Brány vnímání

O nahotě a absolutním bytí
v performanci SOMA

— VLADIMÍR BENDERSKI —



SOMA je vizuálně-pohybová performance choreografa a tanečníka Martina Talagy, která získala cenu Taneční inscenace roku na České taneční platformě loňského roku a festival ...příští vlna/next wave... ji vyhlásil Objevem roku 2018. V tomto neotřelém díle se Talaga inspiroje Dějinami krásy a Dějinami ošklivosti Umberta Eca. Zkoumá pojetí ošklivosti a krásy a jejich proměny napříč historií, vztah fyzická a duchovna, lidskosti a zvířecosti, dokonalosti a ošklivého znetvoření. Zároveň i vztah těla k jiným tělům, k sobě samému a k prostoru.



Kdyby však voli, koně či lvi měli ruce anebo uměli rukama kreslit a zhotovovat díla jako lidé, koně by kreslili podoby bohů podobné koňům a volové podobné volům, ztvárnili by je právě s takovými těly, jaká mají oni sami.

XENOFANÉS Z KOLOFÓNU (PODLE KLEMENTA ALEXANDRIJSKÉHO, STROMATA, V, 110)

Lidské tělo

Soma (σῶμα) znamená v řečtině živé nebo i mrtvé lidské tělo. Krásné a ošklivé, vonící a páchnoucí, kvetoucí a zahnívajících. Na rozdíl od duše (ψυχή) a ducha (πνεύμα) představuje Soma materiální schránku s její krásou, pomíjivostí a nedokonalostí.

Tělo je hlavní hrdinou performance **Soma** (nazývat Soma inscenací by bylo k tomuto dílu nespravedlivé, jelikož se neustále mění, reaguje na prostor, ve kterém se hraje, množství účinkujících se téměř vždy liší: pořadové číslo reprezentuje jedinečnost každé reprízy).

Už Freud poukázal na spojitost zlata a exkrementů: *Je možné, že kontrast mezi nejcennější, člověku známou substancí a tou bezcennou, tou kterou oni odmítají jako odpadky, vedl k té zvláštní identifikaci zlata jako fekálie.* Existuje etymologická podobnost hebrejských slov „zahav“ – zlato a „zoa“ – fekálie, tato spojitost přitažlivého a odpudivého je přítomna ve folkloru, mýtech, pohádkách a umění od Oidipa přes středověkou magii, alchymii až po současnost.

V komplexu jeskyň Lascaux ve Francii byly 12. září 1940 objeveny nástěnné malby. Jsou z doby kamenné, staré skoro dvacet tisíc let. Je to komplex jeskynních hal a chodeb o délce 240 metrů. Je v nich skoro dva tisíce obrazů, z nichž devět set zobrazuje zvířata, zbytek jsou geometrické symboly a jen jeden zobrazuje člověka.

Georges Bataille o nich mluví jako o symbolech přechodu od animality k lidskosti. Malby zachycují býky, koně, jeleny, bizony, nosorožce. Zvířata jsou v pohybu: skákající, běžící, padající, umírající, jsou zachycena s velkou precizností. Tyto malby popisují stav lidského sebeuvědomění jako stejného i odlišného, jiného než vědomí zvířat. *Člověk je zvíře, které odmítá přírodu,* říká Bataille. Jako kdyby v těch malbách byla zobrazena ta část lidské mysli, kterou člověk opouští a kterou, kvůli její dokonalosti, nespoutanosti a svobodě, povyšuje na úroveň božstva.

Maurice Merleau-Ponty o malbách píše jako o přerodu samotného aktu malování – aktu podobnému stvoření Něčeho z Ničeho – božského činu. Zároveň činu, který se snaží formulovat samotného malíře – jeho animalitu a také bytosti neschopné činu dokonalosti, jelikož samotný malíř je tvorem



nedokonalým. Právě nedokonalost a neuzavřenost lidské formy dovoluje její vývoj, na rozdíl od dokonalé a uzavřené formy zvířecí.

Velice realistické a živé zobrazení zvířat stojí v kontrastu se způsobem zobrazení člověka. Člověk je zobrazen jenom jednou a ve velmi těžko dostupné šachtě. Člověk je zobrazen jen schematicky. Je to ležící muž s ptačí hlavou a ztopořeným penisem. Vedle něj leží v louži moči bizon poražený kopím. Po pravici muže je pták připevněný na tyči (šamanský totem?). Možná je muž mrtvý, spící, nebo v transu. Otázka je, proč ten, kdo výjev maloval, tak schovával svou či jeho identitu? Proč je v umění paleolitu člověk „všudy-přítomen“, přitom skoro nikde „není k nalezení“. Proč, když je k nalezení, jeho postava je – zřejmě záměrně – schematická, zdeformovaná, beztvářá, neidentifikovatelná, zakrytá zvířecí maskou. Proč je takový kontrast mezi mistrovstvím a realismem zobrazení zvířat a vymazáním člověka samotného?

Bataille to nazývá paradoxem paleolitu. Jako kdyby člověk nechtěl poskvřnit pravěkou Sixtinskou kapli svým obličejem. Schopnost uvědomovat si, dívat se na sebe sama, je možná onen „prvotní hřích“, který byl zachycen v těchto malbách. V malbách, které objevují člověka v jeho jinakosti, moci, bezmoci, nedokonalosti a v jeho vzpouře přírodním zákonům.

Dokonalost a nedokonalost, krása a ošklivost jsou Möbiusovou páskou lidského vědomí. (Möbiusova páska je páska o jedné straně a jednom okraji. Na rozdíl od válce, který má vnitřní a vnější stranu, Möbiusova páska má vnitřní stranu, která plynule přechází ve vnější a zpět, tedy jen jednu stranu. Dá se zhotovit z pásky, když jeden její konec otočíme o 180° a spojíme s druhým koncem pásky.) Otázka krásy a ošklivosti netkví v lidském těle, ale v postoji k němu, který se neustále mění. Od Kánonu Polikleita, prohlašujícím nahé lidské tělo za dokonalé boží dílo, přes judaistický respekt, ale zákaz ho jakkoli zpodobňovat, po křesťanské odmítání těla a jeho „hříšnosti“. Křesťané vidí nahé tělo převážně v pekle, mučené na kříži, týrané a krvácející. Jako tělo světců a hříšníků.

K nahotě se ještě vrátíme. Vzpomeňme na revoluční „první moderní obraz“, *Les Femmes d'Alger* od Picassa. Henri

Matisse o něm nemluvil jinak, než jako o „odporných šlapkách“. Nejblíže Picasso přitel Georges Braque se o něm vyjádřil, že když ho poprvé uviděl, měl pocit, jako kdyby vypil motorový olej a přitom žvýkal provaz. Picasso nepochybně mistrovsky používal ošklivost jako nástroj k vyjádření svých emocí: vášní, strachů, hněvu, humoru, bolesti a okouzlenosti krásou. Renesanční Velásquez (1599–1660) je uchvácen křehkým niterným světem znetvořených dvorních trpaslíků a šašků, Picasso je uchvácen možností vyjadřovat pomocí brutálního znetvoření škálu svých pocitů.

SOMA #25, nahá verze

Soma Martina Talagy s jeho otevřenou, proměnlivou formou, reaguje na posuny lidského postoje k vlastní tělesnosti, kde nedokonalost a neukončenost je v základu samotné lidskosti.

Jacques Lacan, klíčová postava postmoderní psychoanalýzy, poukazuje na neustálé posouvání sémiotických významů od krásy k ohavnosti a zpátky a jako názorný model přechodu uvádí už zmíněnou Möbiusovu pásku. Při mnohonásobném opakování, se významy slov mění ve svůj opak. Tak v dnešním hovorovém slangu slova „hrozný“ nebo „strašný“ mohou znamenat i pozitivní aspekty věcí. Nebo je podkreslovat. Tak jako například sousloví „hrozně dobrý“ a „strašně příjemný“. Nebo česká slova *úžas*, *vůně*, *čerstvý* – v jiném slovanském jazyce (ruštině) znamenají pravý opak – *děs*, *pach* a *zašlost*.

Vraťme se k Martinu Talagovi. Sedmáct nahých tanečníků, čtyři ženy (jedna v poslední fázi těhotenství) a třináct mužů, atrium Lapidária Národního muzea. Soma #25, vyprodáno.

Vstupujeme do bílého prostoru s kostkovanou kamennou podlahou. Prostoru dominují tři velikánská černá alegorická sousoší. Rovnoměrně zaplňujeme prostor. Jsme obraceni zády k divákům. Klesáme na kolena. Schylujeme se do pozice zárodku a spočíváme v nehybném tichu. V prostoru vypadáme jako vejce na podlaze. Je slyšet dech. Dechem vytváříme spojení mezi sebou a divákem. Mezi naším a jejich podvědomím. Mezi časem teď a časem prenatalním.



Pomalů začínají prostorem prostupovat přírodní zvuky a šumy. Z „vajíček“ začínají vystupovat konečky prstů, dlaně, lokty a paže, které připomínají ptačí křídla. Ve snaze vzlétnout se natahují nahoru jako mytický Ikarus, s tlesknutím se rozbíjejí o podlahu. Zárodky procházejí evoluční cestou mořských živočichů, bezobratlých, ryb, obojživelníků, ptáků. Postupně rosteme a napřimujeme se, obrátel po obratli, až nám nakonec „narůstají“ nohy a pomalu vstáváme.

Po celou dobu osmnácti minut divák nevidí naše hlavy. Jsou přitlačeny k hrudníku, schované za shrbenými zády a zakryté pažemi s nahoru vystrčenými lokty.

Jsme bezhlavé tělo, živý materiál. Jsme to, co francouzský fenomenolog Maurice Merleau-Ponty nazývá *dužninou světa*.

Tělo není materie ve smyslu jednotek bytosti... není mysl, není substance. Abychom je pojmenovali, potřebujeme starý pojem „element“ ve smyslu, ve kterém se mluví o vodě, zemi, vzduchu a ohni, ve smyslu něčeho napůl cesty mezi časoprostorovým jedincem a nemateriálním principem. Tělo je v tomto smyslu „elementem“ Bytí.

Základem performance je pátý element – Tělo, záhadný materiál naší existence, v jeho kráse a ošklivosti, pomíjivosti, nedokonalosti.

Ani teď ještě neukazujeme, neodhalujeme tváře. Stojíme zády k divákům, hlavy zakloněné dozadu, obepnuté pažemi. Lokty vytvářejí ostrí trojúhelníku směrem nahoru, jako kdyby se tělo zakončovalo špičatou rybí hlavou. S hlubokým nádechem se zvedáme na špičky. Tělo se napne. S hlučným výdechem se otáčíme k divákům do pokrčené polohy, stehna maximálně roztažená do stran, kolmo k tělu a k lýtkům. Hudba se mění. Teď je energická a rychlá. Jsme hejno pulců, rybí plůdek, spermie chaoticky se zmítající prostorem, vymršťující se nahoru, mrskající se na podlaze, zároveň se pohybující v pravidelných, kolmých směrech. Tato velmi energická fáze náhle končí a chvíli jsme nehybní...

Pomalým, plynulým pohybem ruce obepínající hlavu povolí, obličej se odhaluje... Paže klesají dolů a do stran, váha se přemístí na jednu nohu, druhá se lehce ohne v koleni. Stydlivým gestem zakrývajícím pohlaví vystrkujeme zadek. Bok se ohne na jednu, trup na druhou stranu. Ruce doplní oblouk nad hlavou, která se pohrdavým a zhýčkaným pohybem otočí do strany a nahoru. Afrodité se rodí z vln oceánu...

Sochy

Nastává nová fáze, fáze lidská, zkoumající evoluci lidskou mysl a umění napříč časem. Pohybujeme se v pravidelných kolmých směrech na šachovnici kamenných kostek, v kartesiánské soustavě racionálních, logických myšlenkových zákonitostí, mechanistického vesmíru. Přitom se libovolně proměňujeme do čtyř „soch“ – tělesných poloh. Je to již popsána poloha Afrodity, pak polo-ležící Adam od Michelangela ze Sixtinské kaple s prstem dotýkajícím se Stvořitele, dále David, též od Michelangela a nakonec Člověk Vitruviův (Vitruvian man) od Leonarda da Vinci, v obou polohách: kolmé i šikmé.

Talaga pracuje s archetypálními postavami hluboce zakořeněnými v kolektivní a vizuální paměti.

První je archetyp ženské bohyně, která v různých časech a lokalitách přijímala rozličné podoby. Bohyně plodnosti v paleolitu – Bohyně Matka, mezopotamská bohyně – krásná Inanna a její zruďná sestra Ereškigal, biblická družka Jehovy – Anat, egyptská oddaná manželka Isida, řecká svůdná, zhýčkaná a žárlivá Afrodité, římská Venuše.

Druhý archetyp je praotec Adam tak, jak ho zachytil genius Bounarrotiho, polo-ležícího, s ukazováčkem natažené ruky přes ohnuté koleno. Adam, kterého Bůh stvořil dle obrazu svého, tudíž člověk-tvůrce, a kterého vyhostil z Ráje aby pro svou



Brány vnímání

nedokonalost byl schopen tvořit. Adamovo gesto je mnohovýznamné. Je to snaha spojit se s Otcem stvořitelem, ale může být i náznakem gesta ukazujícího na toho „druhého“, podobného jemu. Může být gestem výzvy i gestem nejistoty.

Třetí je archetyp válečníka, mladého a vzpurného Davida držícího přes rameno svůj prak. Odvážný vojevůdce, hudebník a básník, autor mravních Žalmů i nemravných činů, dopustivší se cizoložství a posílající na jistou smrt Uriáše, muže Batševy, do které se zamiloval. Archetyp politika, mocného a nedokonalého, schopného přežít v krutém „post-rajském“ světě.

A nakonec čtvrtý archetyp – Člověk Vitruviův, Leonardův renesanční odkaz na Ježíše Krista.

Symbol Ježíšova učení je kříž s *nestejnými* rameny. Na rozdíl od kříže se *stejnými* rameny, který dělí lidské tělo napůl v pohlavních orgánech a symbolizuje boj o přežití, dělí křesťanský kříž lidskou postavu v místě srdeční čakry, sídla emocí, a symbolizuje lásku k bližnímu – ústřední Ježíšovo téma.

Souhra „čtyř soch“ postupně vytváří obrovské sousoší. Regujeme jeden na druhého, rekurzivně se zrcadlíme. Rodí se nové významy a symboly. Díky fyzické blízkosti nabývají archetypy nové významy, smysly a kontexty. Pohyb se zrychluje, stává se hektický. Energie a chaotičnost pohybů se projektuje na „sochy“, které ztrácejí původní přesnost. Deformují se vnitřním ohněm jako voskové figuríny. Zároveň se pro nás stává prostor „malý“. Narážíme na stěny a podlahu, rozpínáme se jako vesmírný časoprostor. Až nás nakonec gravitace shromáždí do jednoho velkého seskupení, kde se vše přetavuje do jednoho materiálu, mizí veškerá identita, rozpadá se naše Já a stáváme se Jedním Tělem, SOMOU, neustále se měnícím „elementem“ vznikajícím a zanikajícím v nekonečné řadě forem. Stáváme se substrátem, oceánem, ve kterém se zrodil život.

Hudba už nezní. Je absolutní Ticho. Slyšet je jenom dech pohybujících se těl, která – po jednom – odcházejí. Hmota mizí jako v černé díře. Zůstává jen prázdný prostor. Konec.



Jaké to je tančit nahý?

Nahota v performativním prostoru je vždy silným znakem a mocným sdělením. Může znamenat širokou škálu významů, od naivní čistoty po svůdnou lest, od bezbrannosti a zranitelnosti po násilnou provokaci. Nezapomenu na silné zážitky, když se nahé tělo objevilo na scéně v Dnu opričníka inscenovaném v pražském Studiu Hrdinů. Nahota je nejzazším projevem tělesnosti performerů. Jeho tělo se stává symbolem už jen proto, že je protikladem k ustáleným konvencím. Ale také spojuje v jedno dva protiklady: hercovo „bytí tělem“ a jeho „bytí fiktivní postavou“. Nahé tělo zbavené jakékoli fiktivnosti je najednou oboje, herec a postava v jednom.

Je zajímavé, nakolik nahota na scéně (alespoň pro mě) nepůsobí sexuálně přitažlivě. Pohlavní přitažlivost souvisí spíše se zahaleným a skrytým tělem, než s očividně nahým. Je známo, že stav naší mysli se mění při pohledu na oblečenou a nahou osobu tak, že podvědomě připisujeme oblečené osobě více sebe-kontroly, racionality a intelektu, kdežto nahé více citlivosti, otevřenosti a emotivnosti. Nahota v nás probouzí více souznění, účasti a vzájemného přijetí (i když ty podvědomé a podprahové pocity v západní judo-křesťanské a muslimské kultuře mohou být potlačeny mnohem hrubším odporem, pocitu viny, studu, náboženským fanatismem, puritánským patosem a podobně).

Jaké je to tedy tančit nahý? V první řadě je nutné přijmout své tělo takové jaké je. Je to projev lásky k sobě samému a ke svému tělu jako k jedinému „existenčnímu materiálu“, který

nám umožňuje *byti-ve-světě* i *byti světem*.

Tato myšlenka mě vrací k biblickému Adamovi a Evě, kteří byli tělem spojeni a zajedno se světem. Nevníмали sebe jako odlišné a oddělené od okolí, ale byli jeho nedělitelnou součástí. *Byli ve světě a byli světem*. Dle Merleau-Pontyho měli pre-reflexivní stav mysli. Najednou se jejich mysl změnila a stala reflexivní. Uvědomili si, že *mají* tělo a zároveň *nejdou* svým tělem. Uvědomili se, že jejich tělo je odlišné a oddělené od světa kolem nich. Možná, že tohle zjištění a šok tím způsobený, jsou tím „studem za svou nahotu“, který se v lidské mysli neustále probouzí a který nezná žádný jiný tvor na této planetě.

Tančit nahý ve skupině nahých znamená cítit se přijatý, akceptovaný ve své tělesné prostotě a zároveň totalitě, cítit tělesnou, intelektuální a emoční otevřenost lidí a být otevřený k nim. Být zajedno se světem. Je to návrat k něčemu ukrytému pod tlustou krustou zkamenělých náboženských a společenských představ, zvyků, pokrytectví (v přímém i nepřímém slova smyslu). Je to odmítání těla a jeho potřeb pod záminkou páchání dobra. Je to sebe-ubližování a sebe-trýznění. Návrat ke křehké, ale skutečné radosti *bytí svým tělem*.

Soma

Jistě se dají v performanci Soma objevit paralely s tvorbou Marie Chouinard, Jana Fabreho a Oliviera Dubois, co se týče používání nahoty a inspirace ošklivostí. U každého, i u Martina Talagy, nahota i ošklivost nesou jiné významy. Nutno zmínit,



Brány vnímání

že **Soma #1 – Soma #3** se podstatně liší od současných, jak počtem performerů, tak i obsahem.

První Soma se účastnili tři tanečníci, od #4 výš je jich kolem patnácti až dvaceti. První část je stejná, druhá a třetí se liší. Anonymita a používání umělých forem (krychle) a umělohmotných nohou rozebrané figuríny odkazující na ztrátu lidskosti, zotročení technologickým monstrózním světem, obklopení člověka umělou hmotnou a její průnik do útrob těla, záměna lidského kontaktu s kontaktem virtuálním – to vše se proměnilo na fyzickou choreografii se čtyřmi „sochami“ ve druhé části. Bizarní parodie na runway módní přehlídky s groteskně vyšinutými pohyby se vyměnila za obraz návratu individuálního těla do těla kolektivního, zpátky do oceánu paměti všech lidských bytostí, minulých i budoucích.

Nahota se objevuje až v **Soma #25** a hraje zde zásadní roli, jelikož nenuceně vytváří niternou blízkost a otevřenost mezi performery, kteří vibrují a zaplňují prostor zvláštním druhem emanací. Práce s tělem se soustředí na prožívání těla *teď a tady*, které je mimořádně pozorné k tělu jiných. Celý proces se stává niterným tancem. *Když tančíš nahý* – říká Olivier Dubois – *vše je otevřeno zvenčí a vše je schováno uvnitř*. Tím chce říci, že pro diváka vytváří nahota tanečníka tajemství. Soma Martina Talagy je o tajemství zrození a smrti, těla a duše. *Když pracujeme výhradně s tělem – poznamenává – duše se v tom sama od sebe objeví.* ✕

SOMA #25 MYŠLENKY A DOJMY ÚČINKUJÍCÍHO
NAHÁ VERZE 24. 3. 2019, LAPIDÁRIUM NÁRODNÍHO MUZEA

Martin Talaga: Jsem blíženelec, potřebuji stále nové impulsy

Brány vnímání

Na jeho první počiny, jak sám říká, vycházely šílené recenze. Vytýkaly mu dramaturgickou neschopnost i divné pohyby. V loňském roce zazářil na České taneční platformě, za pohybově vizuální instalaci SOMA si odnesl hlavní cenu. Od té doby názorově polarizuje sympatizanty současného česko-slovenského tance. Nedávno se navíc představil po vzoru Václava Nižinského v roli Fauna. Nebyl důvod náš rozhovor nikterak odkládat.

— MARCELA MAGDOVÁ —



Poslední dva projekty – SOMA a Faun jsi prezentoval v galerijních prostorách, co tě k tomu vedlo?

Vždy mě fascinovalo výtvarné umění. Než jsem se dostal k tanci, věnoval jsem se v mládí malbě a kresbě. Velmi silné bylo také setkání s newyorskou umělkyní Karou Rooney, která hostovala před dvěma a půl lety v MeetFactory a přizvala mě ke spolupráci na jedné performance. Po letech jsem opět cítil, že inklinuju k výtvarnému umění a k prostředí galerie, proto jsem se rozhodl SOMU uvést ve výstavní síni Mánes. Divadlo je stále stejný, neživý prostor, kdežto galerie je doopravdy živá, jde o jiný typ prostředí, instalace, povrchu, světla. V galerii působí mnoho elementů, které představení ovlivňují. Musím defacto stále vytvářet nový tvar, ale pokaždé se něco naučím, získám nové podněty a zamýšlím se nad novými otázkami. Jsem blíženeček a potřebuju stále nové impulsy, jinak se nudím.

Při provedení Fauna v rámci České taneční platformy v Malé dvoraně Veletržního paláce se z horní galerie ozývala hlasitá instalace...

Některé aspekty mohou ve výsledku rušit, snažím se je předem eliminovat, domluvit se s pracovníky galerie, někdy se to nedaří. V tomto konkrétním případě to rušilo i mě jako performer. Na druhé straně je to vždy riziko, s nímž musím počítat. Někdy zkrátka bojuji víc, než bych si přál.

SOMA i Faun mají blízko k výtvarné instalaci. Co tě na výtvarném umění nejvíc zajímá?

Na výtvarném umění mě fascinuje, že nás přivádí k tělu. Jde pochopitelně i o vizuální, scénografickou rovinu, ale vždy a především o tělo. Výtvarné umění je fyzické, vždy se tělem zásadním způsobem zabývá, vracelo se k němu a bylo k němu upřímnější než jiné umělecké obory. Výtvarné umění tělo vnímalo, zobrazovalo jej, samostatným manifestem je třeba sochařské umění. Moje práce se pohybuje na pomezí instalace, performance i jisté malby. Mám rád a často používám statické objekty. Dávám přednost vizuálním než divadelním (dramatickým) situacím.

Jsi v kontaktu se současnou výtvarnou scénou?

Člověk s ní zákonitě přijde do styku, už jen tím, že jen tím, čím jsem v galerii obklopen. V poslední době jsem se vrátil k malbě.

Co maluješ?

Jako malý jsem maloval různé useknuté ruce, nohy, uši. Tělo mě vždycky fascinovalo. S tím si hraju i dnes. Nejsem na krajinky. Fyzično v malbě je pro mě také fascinující. Všichni tanečníci vypráví, jak začali v dětství skákat, točit se, tančovat, já začal kreslit. Byl jsem hrozně nefyzický.

Kdy nastal zlom?

Až v pubertě, viděl jsem Madonniny klipy, měla na sobě růžový leotard a já si řekl, tohle chci zkusit. Začal jsem se na tuhle hudbu rozcvičovat a tančovat a přihlásil se do studia tance v Banské Bystrici, kde jsem vyrůstal. Pak jsem viděl představení Jara Viňarského a bylo.



My jsme generace MTV.

Přesně tak, tanec a vizuál byl zásadní. Tanec jsem do té doby vnímal jako něco okrajového, tohle bylo osvobozující. Trénoval jsem stále víc, nikdy jsem ale nepomyslel na to, že bych se mohl tanci profesionálně věnovat. Což se změnilo, když jsem objevil fyzické divadlo.

Máš kromě Madony nějaký silný inspirační zdroj, tihleš k nějakému minulému nebo současnému tvůrci?

Když jsem byl na stáži v londýnském Labanově centru, absolvoval jsem pár tréninků v DV8. Výsledek byl spíš frustrující než inspirativní, ale stál za to. To jak zacházejí s fyzikalitou těla, přičemž mají absolutní svobodu při výběru tématu a zároveň inklinují k vizualitě a filmovému zpracování.

Co osobnost Václava Nižinského? Jeho Faunovo pozdní odpoledne přepsalo pohybový slovník tehdejšího baletu.

K jeho Faunovi se jistým způsobem hlásím. Když jsem ho viděl poprvé, zaujal mě právě Nižinského pohybový slovník. Fascinovala mě jednoduchost a čistota. Chtěl jsem se vydat stejným směrem, nakonec je můj Faun přeci jen více animálnější. Cítuji v něm nicméně tři původní, ikonické pohyby, které jsem nebral jako „copyright“ ale „tribute“. Kdybych chtěl vymyslet jakýkoli jiný začátek Fauna, nic lepšího nevymyslím.

Když se vrátíme k SOMĚ, byla provedena v různých verzích, mužské, ženské, nedávno i nahé. Je mezi nimi rozdíl?

Nahá verze, která se uskutečnila před týdnem, znamenala pro celou SOMU zásadní zlom. Ve spodním prádle měla pořádko do činění se současností, odkazovala na fashion industry, kult těla. Nahá SOMA všechno setřela. Najednou to bylo tělo v nejčistší podobě. Po tříletém procesu se otevřel nový směr, který je pro mě zcela zásadní. Nahá verze mi zodpověděla mnoho otázek.

Prezentaci SOMY předchází v daném místě většinou workshop, z něhož se rekrutují performeři, někteří bez dřívější jevištní zkušenosti. Jak se ti s nimi pracuje?

Je to fascinující proces, na SOMĚ se střetávají dlouholetí tanečníci, jež mají své tělo dokonale zvládnuté a lidé, kteří se nehýbou skoro vůbec. Naposledy se například účastnili výtvarníci, kteří nikdy nevystupovali nazí, respektive nevystupovali vůbec. Princip je jednoduchý, snažím se vytvořit všeobecně příjemnou atmosféru, v níž nejde o performance, ale o sebezkoumání, bytí v prostoru s ostatními lidmi za spoluúčasti diváků. Lidé se díky atmosféře cítí uvolnění, i když se tímto způsobem prezentují poprvé v životě. Každý z nich vznáší jiné otázky, má jiný problém. Je to vyčerpávající proces, který končí ohromným nábojem, něco jako LSD.



Zní to trochu jako umělecký výzkum, chceš v něm v budoucnu pokračovat?

Určitě ano. V SOMĚ zatím chyběla kontinuita, performeré se ke skupině připojili třeba až v den představení. Organizátorům jsem vždy říkal, nemohu vůbec nic zaručit. Až teď jsem zaznamenal velký progres, podařilo se nám odehrát během jednoho týdne dvě představení. Jedno v Lapidáriu Národního muzea, druhé ve Veletržním paláci. Prohloubila se vzájemná důvěra performerů. Přemýšlel jsem o kontinuálnější práci, která by se týkala i workshopů nebo celotýdenního soustředění, kde bych pracoval se skupinou i jinými směry. Podněty k tomu přišly ze strany performerů, což mě potěšilo. Dosáhl jsem jistý milník, teď je potřeba zjistit, kam dál.

Každé provedení SOMY bylo zcela jiné, místem, personálním složením, které považuješ za nejsilnější, nejzdařilejší?

To je těžké posoudit. Pokud bych měl vybrat jen jedno, bude to první uvedení v galerii Mánes, kde jsem byl na pokraji psychického zhroucení. Poprvé jsem prezentoval svoji samostatnou tvorbu, navíc v galerii. Každé provedení SOMY bylo ale výjimečné, právě díky proměnlivému se personálnímu složení. Vzpomínám na uvedení v mém rodišti v Banské Bystrici, kde jsem se prezentoval i jako performer. Hráli jsme třeba na Kuksu s monumentálními, neskutečně živými Braunovými sochy. Vypadalo to, že s námi vystupuje dalších třicet lidí. Nyní bych chtěl SOMU přenést do přírody.

V prvním provedení jsem na scéně používal kostku a figurínu, posléze je odstranil, stejně jako spodní prádlo na těle performerů. Jako poslední „berličku“ bych chtěl odstranit i hudbu. V galerii si tím ještě nejsem jistý, ale v přírodě si to umím představit. To je jedna z mých vizí do budoucna.

Motiv přírody se objevuje i tvém Faunovi.

Fauna jsem zkoušel venku, v lesích, když jsem byl u kamaráda na chalupě. V tomto prostředí byla nahota přirozená. Vznikaly nové impulsy, významy, stejně tak u nahé SOMY, kde se objevovaly stále větší pauzy, momenty ticha. Performeré intenzivněji poslouchaly vlastní tělo. Jejich sdílení bylo neskutečně silné. V SOMĚ nejde o mé choreografické vize, ale zážitek performerů, který pak mohou sdílet i s diváky.

Vraťme se k hudbě případně tichu. Jaký máš vztah ke klasické hudbě?

Miluju klasickou hudbu, proto si ve Faunovi zahraju na píšťalku a pustím Debussyho. Podobné to bylo v SOMĚ, s hudebníkem Mykem jsme zkoušeli s různými hudebními podklady, které připravil, ale pořád to bylo hrozně vážné, chyběla nadsázka a humor, které mám rád. Já tam chtěl mít Strausse, Orffovu Carminu Buranu a nebeské árie z Farinelliho. Jsou tam, jen jsme je trochu dokonponovali. Dotkli jsme se paradoxně nejkřovitějších klasických děl, ale konečně má SOMA lehkost a ironii.

Věnuješ se i folklorní hudbě.

Dlouho jsem měl k folkloru, lidovým tradicím odpor. Pak jsem zjistil, že rodná vesnice Oravská Polhora patří mezi základní dudácké, gajdošské obce na Slovensku. Objevil jsem nový svět. Nové spojení, vnímání mého domova i mě jako osoby. Jelikož se tyto tradice vytrácí, začal jsem se věnovat etnografickému výzkumu, zaznamenávat zvyky a písně. Folklor, jako vizuál, hudba, texty, rituály, magie, je pro mě silným inspiračním zdrojem. Odráží se především v mých starších pracích, i když do Fauna se nakonec dostala píšťalka. Vznikly tak dekomponované lidové motivy v kontrastu s Debussyho impresionistickou hudbou. K folkloru se znovu vracím v chystaném projektu. Budeme v něm zkoumat svatební rituály i kult panenství. ✕

