

Body-Mind Centering (BMC) odhaluje vzťah medzi najmenšou úrovňou aktivity vo vnútri tela - vnútorným pohybom buniek a najväčším pohybom tela - ktorého externým vyjadrením je pohyb tela v priestore. BMC zahŕňa identifikáciu, artikuláciu, diferenciáciu a integráciu rôznych tkanív v tele, odhalenie rozdielnych kvalít pohybu a to, ako sa tieto kvality vyvíjajú vo vývinovom procese. Štúdiom BMC je založené na získavaní teoretických, ale aj skúsenostných poznatkov o telesných systémoch - kostre, svaloch, tkanivách, pokožke, orgánoch, žiľkách s vnútornou sekréciou, nervoch a telesných tekutinách. Metóda sa tiež zaoberá dychom a hlasom, zmyslami a dynamikou vnímania, vývojovým pohybom, umením dotyku a priemelovými pohybovými vzorcov. Skúmanie pohybových vzorcov je veľmi dôležité a pri skúmaní pohybu veľmi užitočnou časťou tejto metódy, lebo náš vývoj nie je lineárny a ak sa vynechá, preruší alebo preskočí niektorá jeho časť, vedie to k problémom v postavení tela, nerovnováham vo vnútri telesných systémov, problémom vo vnímaní, organizácii tela, poruchám pamäti či tvorivosti. BMC prináša i koncept rozširujúci pohľad na zmysly človeka. Okrem piatich základných zmyslov - hmatu, zraku, chuti, čuchu a sluchu hovorí o ctení pohybu a vnímaní aktivity orgánov. Zakladateľkou metódy je Bonnie Bainbridge Cohen.

Pre všetky uvedené systémy je charakteristické to, že pracujú s prepojením mysle a tela, s uvedovaním si vlastného pohybu a to je ich hlavná devíza i vo vzťahu k hereckej práci. Kinetické vnemy sú zdrojom nášho uvedovania pohybu, či už aktívneho, alebo pasívneho, odporu k pohybu, tlaku hmotnosti a pozícií jednotlivých častí tela v priestore, čo sú veľmi dôležité informácie pre interpreta. Vnímanie sa stáva uvedomením, keď sa pri vedomej reakcii zaujímate viac o to, čo sa deje vo vnútri nášho tela ako okolo nás. Pri uvedovaní je základným prvkom obraz, ktorý máme o svojom tele a o jeho vzťahu k vonkajšiemu prostrediu. Prostredníctvom kinestézy sme schopní modulovať tento obraz o sebe samom a dosiahnuť lepší rovnováhu častí tela a tým i jeho lepší koordináciu ako celku.

Behom a stopom v pohybe

Michal Murin začínal ako výtvarník, divadelník, hudobník, tvorca konceptuálneho umenia v 80. rokoch, dnes pôsobí aj ako pedagóg - vedúci ateliéru audiovizuálnej tvorby Fakulty výtvarných umení na Akadémii umení v Banskej Bystrici a prednáša teóriu nových médií, akčné umenia a performanciu na Fakulte umení Technickej univerzity v Košiciach. Tému časopisu venoval svoje úvahy a poznatky o teórii a histórii súčasného umenia, ale aj spomienky na svoju vlastnú tvorbu.

Ako vnímať a chápať pohyb vo všeobecnosti a umeleckom uplatnení?

Pohyb je vlastný všetkým druhom umenia, aj keď podstatou obrazu, fotografie a sochy je pohyb zastaviť, napriek tomu, že sa často snažia pohyb zachytiť. Výsledkom toho je, že vidíme dynamické pohyby zastavené v okamihu, a táto ilúzia z videnie nám dovolia mať z takto znázorneného pohybu pôžitok. Samozrejme v súvislosti s pohybom na javisku, resp. na predvídacom môle je dôležitý obdobie ako vo verbálnom prejave pauza a mčanie, stand still - pozastavený pohyb hercov ako jedného poličko filmu premiétané dlhší čas. Napätie, ktoré vznikne, môže tak niekedy v jednom okamihu vyvrcholiť.

Pohyb, a pohyb tela zvlášť, nie je výlučným majetkom divadla. Pohyb je temporálny, v čase sa meniaci obraz. Čas a jeho plytnutie, teda aj pohyb a dynamika sú samozrejmosťou rovnako pre

Normálny človek si málokedý uvedomí, či má dobre vyvinutý kinestetický zmysel alebo nie. Herec by mal kinestézu, tak ako všetky svoje ostatné zmysly, stimulovať a cez proces uvedovania ju zdokonaľovať. Ulahčím mu to tiež niektorá z uvedených metód, ktoré vychádzajú z psycho-fyzickej jednoty tela. Poznatky získané ich štúdiom môžu byť teda vhodným doplnkom a obohatením pohybového tréningu hercov.

Žiadny zo spomenutých pohybových systémov nemôže odpovedať na všetky problémy, s ktorými sa herci stretávajú v procese prípravy na svoju profesiu. Rôznorodé prístupy k pohybu však dávajú každému šancu nájsť si práve takú kombináciu pohybových techník a prístupov, ktoré vyhovujú jeho konkrétnym potrebám. Dôležité pritom je, aby si herci pri získavaní akýchkoľvek pohybových zručností zachovali prepojenie s herectvom a aby to, čo sa učia, vedeli integrovať do jedného harmonického celku, pretvári informácie cez seba a obohatili nimi svoju osobnosť, ktorú potom prejavia vo svojom majstrovstve na javisku. Ak sa im to podarí, potom ich konanie na javisku je prirodzené, pohyb a slovo sa harmonicky dopĺňajú a navzájom podporujú.

MIROSLAVA KOVÁŘOVÁ
Foto archív Asociácie
Bratislava v pohybe

Zdroje:

Cohen, B.B. *Sensing, Feeling, and Action*. Northampton, Massachusetts: Contact Editions, 1993.
Feldenkrais, M. *Feldenkraisova metóda*. Praha: Pragma, 1996.
Fleishman, B. *Theatrical Movement*. The Scarecrow Press, Metuchen, N.J., London, 1986
Johnson, D.H. *Groundworks Narratives of Embodiment*. North Atlantic Books, Berkeley, California, 1997
Ratková, G. *Umění proměny*. Nakladatelství Alternativa, Praha, 1996

hudbu ako pre divadlo. Začiatkom 20. storočia po objavení kinematografického záznamu sa výtvarné umenie snažilo vysporiadať s temporalitou. Preto ju na jednej strane zachytáva v dynamizme a kinetizme (pozri nižšie), ale tiež prichádza za vyjadrovaním pomocou nových foriem, integrujú hudbu a divadelnosť do výtvarného umenia; prichádza s performatibilitou - ako napr. futuristi, ktorí sa orientovali na javiskové predstavenie nepríbehového charakteru. Tu je vhodné povedať, že slovo performatancia znamená výkon, resp. akékoľvek predstavenie realizované v čase a určené pozorovateľovi, na rozdiel od akcie, ktorú aktér môže realizovať iba pre seba samotného, resp. dokumentáciu.

Realisticky a literárne chápané divadlo kopíruje realistický pohyb v rámci normy pohybov a základnej motoriky, s akou sa civilne stretávame. Pohyb samozrejme pomáha aj vytesňovať literárno-dramatické postavy. Civilnejšie herectvo nepoužíva preexponovaný pohyb.

Existuje však aj iné divadelníctvo - a s ním aj herectvo. Môže byť štylizované a znakové ako pantomíma, ktorá je v podstate konkrétna, len esenciuje realitu - civilnosť. Ale môže to byť tiež divadlo, ktoré je abstraktné, experimentálne, nefiguratívne (Jacques Polier); divadlo hudobné či svetelné, a aj v ňom vždy musí byť prítomný pohyb. Z teórie poznáme novátorov Adolpha Appia, ktorý pre pohyb objavoval „terén“ v podobe praktických rozložení na podlahe alebo vytváral grafické partitúry pre pohybové prvky, obdobne ako to neskôr realizoval Rudolf von Laban. Edward Gordon Craig definoval pohyb ako ducha herectva, pričom divadlo vzniká z gesta a tanca. Craig prišiel s paravánmi ako pohyblivými stenami, ktorých priestorový pohyb chápal ako „hudobnú architektúru“; od r. 1904 sa zapodieval mimickou dramatikou, telesným herectvom (Mime Corporea), študoval pohyb v prírode (vietor, zvieratá a pod.), formoval vzťahový súvislosť medzi herectvom a športom, pričom emócie, oslavy víťazstva, fandanie porovnával s divadlom. Len v rýchlosti spomeňme niektoré zlomové body vnímania pohybu v divadelnej histórii: futuristickí umelci prichádzajú s dynamizmom a vo futuristickom manifeste divadla stanovuje Craig pohyb „ako predmet i formu umeleckého zobrazenia“ (drama predmetov, mechanické balety). Mejerchold prichádza z biomechanikou, Kurt Schwitters s Merz divadlom. Oskar Schlemmer s matematickou mechanikou funkcionalistického divadla (Bauhausbühne) a figurálnym kabinetom, Blaise Cendrars s divadlom rúk. Xanti Schawinski prišiel so spektrodramatikou, kde spojil svoje tanečné a výtvarné umenie do univerzálnej dramatickej koncepcie. Svoj podiel na dynamizácii má aj nové riešenie divadelného priestoru Walterom Gropiusom pre totálne divadlo (variabilnosť priestoru, otočné javiská). Z francúzskeho prostredia stojí za pozornosť Art et Action - divadelné laboratórium a Antonin Artaud (Divadlo krutosti), ktorý vytváral pohyb z dychu a telesného stavu (Athlétisme affésti). Pantomimický pohyb Etienna Decrouxa a neskôr Marcela Marceau vychádzal z toho, že herec môže pohybom nahého tela vyjadriť čokoľvek.

Ale vráťme sa ešte k výtvarnému umeniu, aj preto, že pedagógovia Bauhausu odišli do USA, kde v Black Mountain College založili obdobné umelecké laboratórium: máme tu nástup akčnej maľby Jacksona Pollocka, prvých happeningov Allana Kaprowa, Roberta Rauschenberga spolupracujúceho s Johnom Cageom a tanečníkom Mercom Cunninghamom, v Európe nástup výtvarných akcií Viedenských akcionistov a začiatkom 60. rokov javiskové predstavenia skupiny Fluxus uvádzané aj ako neo-dada. Aj to ovplyvnilo nástup mladšej generácie divadelníkov ako boli Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski (Chudobné divadlo), Eugenio Barba, Odin theater, Peter Brook, Richard Foreman, Robert Wilson a ďalší.

Jedným z najextremnejších pohybov je minimalistický tanec, ktorý po minimalizme v sochárstve v 60. rokoch, v hudbe v 70. rokoch, po minimalistickom pohybe japonského tanca butó, ktorý zaplavil Európu v 80. rokoch, prichádza minimalistický tanec - pohyb na javisku v tzv. súčasnom tanci od polovice 90. rokov. V takom tanci ide až o ne-pohyb, dokonca o absenciu pohybu ako zdôraznenie pohybu. Tieto prvky sa síce z pohľadu histórie akčného umenia objavujú už v 70. rokoch, ale pri tanci sa dostávajú do povedomia až v 90. rokoch.

Na Slovensku je to s tzv. vývojom nonkonformných, nekonvenčných foriem fázik. Akoby sme nechávali robiť experimenty v Poľsku, Česku, Maďarsku a tu to neakceptujeme. Akoby bol permanentný barok - a žiadna reforma(cia). Poďa toho, aký priestor vytvoríme novému divadlu, tak sa bude meniť aj typológia pohybu tela v predstaveniach.

Možno pohyb kategorizovať a klasifikovať?

Rozhodne sa necítim povelaný takto komplexne uvažovať a písať o pohybe (tela) v rovine, keď už to nie je o pohybe, ale o jeho štrukturalizovaní, systematizovaní, kategorizovaní. Hlavné teraz, po postmoderne, po scivilnení výpovedí, po pseudo/kvázii dokumen-

taristických prístupoch či už vo videoarte, filme, ale aj v divadle, je systematika samoúčelná a každé jej definovanie je len na prekážku. Myslím, že pohyb je dôležitejšie realizovať, ako klasifikovať.

Ale skúsime si pomôcť výtvarným umením: Pohyb môže byť prírodný - prirodzený, bežný, a arteficiálny, teda vytvorený. Potom musí byť zrejmy jeho účel, úžitok a funkcia: podanie športového výkonu môže byť prirodzené ku komerčnému umeniu, ľudový tanec zase k ľudovému, naivnému umeniu, alebo umeniu prírodných národov, balet, moderný tanec, súčasný tanec by sme mohli porovnať k dizajnu (tela) - len v iných historických obdobiach. Potom tu máme pohyby ako grimasa, pohyb hybridného tela, deformácia, intuitívna motorika, gesto, mikro-pohyb, ktoré sa dajú priradiť k novším druhom umenia. V súčasnom umení dokonca máme integrované aj pohyby vnútorných orgánov tela ako základ performance (Stelarc).

Ako sa ľudské telo a jeho pohyb prejavujú v jednotlivých druhoch umenia?

Umenie - a nielen umenie dvadsiateho storočia - je telom posadnuté. Telo je sexuálne a eroticky odkryvané, surrealisticky deformované, extrémne ničené a zohavované, gýčovo estetizované, geneticky deformované, telo je vymazávané, odstraňované, telo je objektom, hľadajú a skúmajú sa jeho fyzické hranice, telo je pčlené, zmrazované, prepracované - plastinované, telo už nie je len krásne, telo je materiál, hmota, telo je nič, prach a prázdno. Tam, kam sa dostalo telo v 20. storočí vďaka dehumanizácii medializácii, tam ešte nikdy predtým nebolo, aj keď deduplizované bolo vždy.

Ale vráťme sa na začiatok storočia, keď teda zobrazované bolo, ale jeho pohyb bol len statickým známom fázou pohybu. Výtvarné umenie sa v tom čase vyrovnávalo so zachytením času, lebo chcelo dosiahnuť to, čo je podstatné pre iné druhy umenia - hudba, tanec a divadlo. Potreba zachytiť temporalitu je teda tým dôvodom, ktorý vedie k zachyteniu rozlázaných pohybov v maľbe, ako boli dynamické sochy a maľby futuristov Umberto Boccionho, Giacomo Ballu alebo Akt zostupujúci zo schodov Marcela Duchampa. Toto riešenie pohybu pomocou maľby však nenaplnilo koncept temporality, a tak dochádzalo k javiskovým umeleckým realizáciám - performancii u futuristov, dadaistov, Mejercholdovej bio-mechanike, neskôr v Bauhause (Schlemmer) a v Black Mountain College (Xanti Schawinski, neskôr Merce Cunningham).

Z histórie novátorského tanca rozhodne dôležitú úlohu zohráva Isadora Duncan, Martha Graham a jej protežant Merce Cunningham, ktorý „prechádzanie sa“, teda súčasť denného života, preniesol na javisko. Významná je jeho spolupráca s Johnom Cageom na projekte Kompozícia experimentálnej hudby na New School for Social Research (1956-60). Newyorskí tanečníci obohacujú svoje javiskové performance o štylizáciu bežných pohybov (chôdza, jedenie, kúpanie, dotýky) a o princíp náhody a impulzového tanca. Tieto práce majú korene v tanečnom umení Loie Fullerovej, Isadory Duncanovej, Rudolfa von Labana a Mary Wigmanovej a ovplyvnili tanečnú dielňu Ammi Halprinovej, ktorej členkou bola aj Trisha Brown. Halprin prezentovala individuálny pohyb tela v priestore, čo bolo princípom Judsonovej tanečnej školy (Trisha Brown [v r. 2007 mala na najprestížnejšej prehliadke súčasného výtvarného umenia Documenta 12 v Kasseli samostatnú živú inštaláciu s tanečníkmi], Lucinda Childs, Carolle Schneeman). Tanečné happeningy v spolupráci s výtvarníkmi a infiltrovanými myšlienkami hnutia Fluxus a súčasného umenia do tanečnej skúsenosti menia charakter nového tanečného umenia (o. i. aj Meredith Monk). V tom čase do histórie tanca prinášajú svoju nezmatateľnú stopu aj umelci v Japonsku. Ako opozíciu proti prenikajúcomu európskemu klasicistému tancu do japonskej kultúry, ako návrat k uvedomeniu si japonskej tradície sú performance tanečníkov butó - Tatsumi Hijikata, Kazuo Ōno a neskôr skupiny Dai Rakuda Kan, Sankai Juku a Min Tanaka (jeho dielne som sa zúčastnil v Prahe v roku 1989 a v roku 1993



Balvan, *Tanec hypochondra* v Hammerschlagu, 1991.

vystupoval aj v SND v Bratislave). Japonský tanec butó sa v osemdesiatych rokoch stáva hitom v Európe (aj v Československu) a koncom 90. rokov v Južnej Amerike.

Výtvarné umenie 60. rokov prináša aktivity Yvesa Kleina, Piera Manzoniho, skupiny Viedenských akcionistov (Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch), neskôr ďalších umelcov akcií a performance ako Abramovič/Ulay, Gilbert a George, Valie Export, Matthew Barney, Rachel Rosenthal, Patty Chang, Vanessa Beecroft, Mike Kelly, Elke Kristufek, Tony Ousler a množstvo iných.

Telo je prezentované ako súčasť extrémnych akcií, v experimentálnych videoartových dielach skúmajúcich subjektívne telá (Garry Hill, Dan Graham, Bill Viola), telo je menené operáciou (Orlan, Stelarc), hyperestetizované do sci-fi reality (Mariko Mori), telo je posthumanizované.

Pohyb tela Boccioniho kráčajúceho muža, ktorý má v sebe dynamizmus, sa po sto rokoch vracia vo forme pražského Kráčajúceho domu od Franka O. Garryho, ktorý je jedným z najexemplárnejších príkladov transformácie tanca do architektúry. Dynamika, pohyb, nové digitálne technológie, nové materiály a technológie umožňujú nové koncepcie v architektúre a ich reprezentanti ako Peter Eisenman, Marcos Nowak, Lars Spuybroek, Renzo Piano, Santiago Calatrava, Zaha Hadid, Eric Owen Moss, Toyo Ito, Steven Holl, Erick van Egeraat, dECO, Vito Acconci studio, Asymptote a iní prichádzajú v súčasnosti s dynamickou digitálnou architektúrou.

V oblasti výtvarného umenia v polovici 90. rokov je jednou z ústredných tém defektné telo. Spôsobili to výskumy v oblasti genetiky ktoré nastolili tému klonovania, ale aj možných neúspechov. Veľký význam pri dielach s novými digitálnymi technológiami má detekcia pohybu tela senzormi alebo GPS systémom, virtuálna realita, animácie pohybu tela, vývoj softvérov umožňujúcich zaznamenávať dáta o pohybe tanečníka a ich následné simulovanie vo virtuálnom digitálnom prostredí. Telo v priestore sa stáva súčasťou interaktívnych inštalácií, kde telo diváka mení charakter diela, divák je svojim bytím v priestore tvorcom vizuality, a tak sa naplňa koncept Cunninghama o bežnom pohybe vtiahnutom do tzv. tanečnej performance. Časť bežných divákov na interaktívne diela aktívne participuje a časť ostáva len pozorovateľom a vníma bežný pohyb neškoleného tanečníka, ktorý charakter diela v danom momente utvára.

V 80. rokoch si vstupoval do súboru Balvan, ktorý sa v tom čase výrazne odlišoval od iných súborov práve tým, že pohyb bol jeho východiskom i zavŕšením tvorby. Nebola to však pantomíma, a nebolo to ani tanečné divadlo, či výrazový tanec. Z akých zdrojov, snažení a poznania súbor vychádzal, čím prechádzal a k čomu chcel pohybovať dospieť?

Balvan oficiálne vznikol začiatkom januára 1987 a jeho posledné predstavenie sa konalo na Divadelnej Nitre v r. 1992. Vzniku Balvanu predchádzal istý kontext. V roku 1985 existovala skupina Labyrint, potomok pantomimickej skupiny okolo Milana Sládka po jeho emigrácii, ale aj tej časti Labyrintu, ktorý organizoval v 70. rokoch happeniny a pouličné akcie v Bratislave (aj Ján Budaj, Ľubmír Ďurček a iní). V prvej polovici 80. rokov bola produkcia Labyrintu poznamenaná na jednej strane humorom (zúčastnil sa Kremnických gagov s hrou o Hamletovi) a na druhej strane bola ovplyvnená účasťou Štefana Hrušovského na workshope Grotovského žiakov v Poľsku. V roku 1985 som už mal za sebou prvé performance, konceptuálne divadelné hry, napísal som tzv. Hry hier – manifest môjho intermediálneho prístupu k dielu, konceptuálne vizuálne projekty, sledoval som umenie nových médií cez Ars Electronica v Linzi, už vtedy som sa intenzívne zaujímal o súčasnú hudbu (čo vyústilo do členstva v Transmusic comp. a v založení a aktivitách Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu), vymieľal som si korešpondenciu s Karlheinzom Stockhausenom, zaujímal som sa o konceptuálne umenie a princíp teatralnosti v umení (čo som neskôr využil v Balvane a neskorších performanciách).

Keďže som nebol akademicky vzdelaný v oblasti umenia a mal som „len“ Vysokú školu ekonomickú (ekonomicko-matematické modely a systémy), bol som otvorený všetkým druhom umenia. Typické pre mňa bolo, že umenie, ktoré ma zaujímal, bolo mimo našej vtedajšej normy, hoci v iných krajinách (na Západe) súčasťou normy bolo; tieto druhy umenia boli novátorské, posúvali kontexty, posúvali mňa ako percipienta.

V júni 1985 mi na základe mojich dovtedajších akcií odporučili stretnúť sa s Alenou Šeščákovou, ktorá v tom čase hrala v Labyrinte, spravil som u nej doma individuálnu performanciu, a tak som sa v septembri 1985 objavil na skúške Labyrintu. Následne, do troch mesiacov sa z Labyrintu oddelila pantomimická sekcia pod vedením Mariána Čorbu (po revolúcii sa jej členovia dokonca objavili v Sládkovej Aréne). Vo februári 1986 sme uviedli v Dome kultúry Ovsieho predstavenie pod názvom KRUH (mali sme vlastný osetový plagát, čo bolo na vtedajšiu dobu unikátne). Predstavenie KRUH bolo komponované ako jednotlivé krátke 3-7 minútové pohybové štúdiá so samostatnou kompozíciou, ktoré svojím charakterom kopírovali rôznorodosť tvorcov, teda členov skupiny. Na týchto princípoch došlo potom k rozdeleniu poeticko-lyrickej časti (neskôr zanikla), a abstraktnej a hlbinnou psychologickú časť súboru. KRUH teda predstavil v 40-minútovom celku cca 5-6 samostatných „telových skladieb“. V poetickú časť divadla v koncepcii manželov Šulganových bol dominantný štruktúrovaný a symbolický pohyb po javisku, poeticko-rituálno-mystickú atmosféru dotvárali sviečky. Alena Šeščáková prestavila telovú štúdiu ako spoznávanie možnosti sediaceho tela, tváre a rúk, vnútorné prežívanie bytia a jeho odraz na tele, štúdiom tváre v nenatívnej a neopisnej, skôr intimnej, emocionálnej, psychologickú mimiku. Moje dve „telové skladby“ sa zachovali v textovej podobe. Prvá s názvom GAVLAS bola teatralizáciou princípu jin – jang, bipolarity, rozdelenia osobnosti na anima – animus, na dynamickú časť vnútra a statickú polovicu osobnosti. Pohybovo to bolo rozložené vládňym pohybom jednej polovice tela a svalovo napätým až strojovým pohybom druhej polovice tela. Druhý kus osciloval medzi individuálnou pohybovou štúdiou ako interpretáciou mechanických tancoŕ Oscara Schlemmera z bauhauských čias (na základe jedinej reprodukcie), ale na druhej strane pri tanci som pohybom a rekvizitami vydával zvuky, ktoré vyvrcholili v interpretácii bicích nástrojov a disharmonického

pohybu interpreta na nich. Tu sa pohyb stal zdrojom zvuku a nakoniec sa tvorba zvukov stala dynamickým pohybom.

V apríli 1986 som odišiel na základnú vojenskú službu, počas ktorej som bol v Prahe, kde som chodil na predstavenia Niny Vangelii, koncerty Agonu, robil som vlastné akcie, napr. Tance pre stelnicu vo Vlnačiciach a pod., ale rozhodne ma armáda „zintrovertnila“. S Labyrintom som ostal v kontakte prostredníctvom Evy Miklušičákovvej, ktorá sa medzitým stala súčasťou skupiny Z časti Labyrintu v januári 1987 vznikol Balvan a v marci 1987, keď som sa vrátil z vojenčiny, bol Balvan už tri mesiace oficiálne zaregistrovaný a umelecká a organizačná vedúcou bola Alena Šeščáková.

Asi v takejto prípravnej fáze sme sa ocitli v roku 1987 a potom nás zásadne začalo ovplyvňovať množstvo udalostí. Na jednej strane to bolo individuálne introspektívne sebapoznávanie, psychologizácia, telo bolo médiom na prezentovanie potenciálu introvertnosti, videli sme telo indiferentne – neurčito od reality. Rozhodne mal na nás vplyv aj film 60. rokov – mimoreďová prítomnosť bytia, akási snovosť na zemi. Každý rok sme vytvorili jedno ucelenejšie predstavenie – Zvrzaty a návraty (1987), Aldeabrás (1988), Kruh (1989), Aldechomút (1990), Tanec Hypochondra (1991) v balvanovskej verzii aj v mojej sólo verzii (pozri www.inyfilm.sk), Zemné divadlo (1992) v balvanovskej verzii (Divadelná Nitra, 1992) a ex-balvanovskej verzii (Poprad, 1993).

V Balvane bola dôležitá pravidelná fyzická príprava, ktorá umožňovala na iných typoch predstavení, realizovaných na vernisážach alebo v netradičných priestoroch (in situ, site specific art) realizovať improvizované kontaktné telovo inštalované performance. Balvan v tom čase nechýbal na najvýznamnejších podujatiach než závislej, neoficiálnej umeleckej výtvarnej scény, ale v rámci divadelnej obce stál úplne na okraji, takže si ho všimlo len veľmi málo tvorcov z radov profesionálnych odborníkov. Najskôr to bol Blažo Uhlár, ktorý keď chcel v r. 1989 založiť bratislavskú obdobu Disku, pozval nás všetkých štyroch členov na prvé stretnutie, kde boli okrem Miloša Karáska a Blaža Uhlára aj Laco Keratca a iní. My sme sa tohto projektu napokon odmietli zúčastniť, aj keď neskôr som sporadicky prijal pozvanie do projektu KPB, ktorý potom vyústilo do založenia Stoky (1991). Prvou hrou Stoky bol Kolaps (verbálovka) so sloganom „pohybové divadlo je mŕtve“, pričom Uhlár robil predtým s Diskom prevažne scénicko-dramaticko vizuálne útvary bez textu (pohybovky).

Umelecko-historicky vzaté, Balvan bol súborom, ktorý, podľa mňa, ostal vcelku neadekvátne nepovšimnutý, ale zato sa významne vryl do pamäti tým, ktorí mali možnosť vidieť jeho predstavenia. Môžeme povedať, že na Slovensku, kde sa vo všeobecnosti nerado experimentuje, kde sú tvorcovia aj publikum opatrné tradícií, Balvan akoby bol doplnil na svoju nezvyčajne a extrémnu experimentátorskú povahu, ale aj na svoj inýmno individuálne introvertný charakter. Slovenská teatrologia nečísponovala, a to je konštatovaný objektivný fakt, terminologickou bázou, ani informáciami, ktoré by vedeli pomenovať, čo vlastne robíme. Osobne som označenie Balvanu ako pantomíma bral ako hanlivé a výsmešné pomenovanie našej práce, dnes viem, že pramenilo v neznalosti medzinárodného kontextu a vzťahu k iným umeniam. Robili sme abstraktne emocionálnu psychologickú výpoved, pohybovali sme sa v iných informačných tokoch. Neboli sme pantomímou, nepoužívali sme konkrétne mimiku tváre, ale skôr deformitu tváre napätím svalov, skúmali sme možnosti tela – obdobne, ako sa to robilo v videoarte v 70. a začiatkom 80. rokov. Boli predstavenia, keď sme mimické svalstvo dokonca vyplli. Kritici mali terminologické problémy, lebo sme o predstaveniach veľa nehovorili, naše vyjadrenia boli akési mystické výpovede rituálneho charakteru, a hlavne sme nevydávali manifesty, ako to robil v tom istom čase Uhlár s Karáskom. Balvan bol v tom čase všeobecne známy, naše predstavenia videlo niekedy aj 100 – 200 divákov, vystupovali sme nielen na prehliadkach amatérskeho divadla, ale aj na vernisážach výtvarníkov (Exteriéry, Kumšty, výstavy slovenskej fotografie a výtvarného ume-



Tanec hypochondra, Alena Šeščáková, Michal Murin, Eva Miklušičáková, 1991.

nia), a veľkých festivaloch (Poetická lýra, 1988, Pamiatky a súčasnosť, 1987, Kultúrne leto). Dokonca v Kultúrnom živote v r. 1991 bolo v jednej recenzii napísané o nejakej vernisáži, že konečne zaznela flauta a nie tá balvanová performance.

Balvan, podľa mňa, naplnil to, čomu sa zvykne hovoriť – odísť v pravý čas. Myslí mi si však tiež, že prichádza čas jeho pripomenutia. Žiadna odborná publikácia o slovenskom divadle ho neuvádza, žiaden časopis venujúci sa pohybovemu divadlu ho dosiaľ nepripomenul. Otázka je, či Balvan bol divadlom... Ak si odmyslíme všetko, čím Balvan naozaj nebol, potom nám ostane len formy ako: inštalčné performance (mimo javiska, in situ), tanečné performance, pohybové performance, používali sme aj termín „pohybové non-verbálne divadlo tela“. Akceptácia tohto súboru prebiehala skôr na poli slovenského výtvarného umenia ako na poli slovenského divadla. V každom prípade, predstavenia sa sice nedali zaradiť, ale to, čo sa na Javiske udialo za 30 minút, zasahovalo divákov, mali z toho silné zážitky, bolo to neuchopiteľné, vymykalo sa to bežnej kategorizácii. My sme boli predstavenia, ktoré vychádzali úplne zmltva, abstraktno, sme vlastnú skúsenosť, vypovedali sme o niečom, čo sme nevedeli, ale ani nechceli pomenovať, lebo artikuláciou by sa vytratili tušený význam. Odhladnuc od tejto individuálnej, psychologickú, introvertnej sebareflexie sme sa fyzicky pripravovali individuálnym pohybom, každému sebe vlastnej motorike, využívali sme rôzne cvičenia, aj každý zvlášť – prispôbovanie jogínskej ohybnosti, Grotovského cvičenia, do značnej miery nás ovplyvnili predstavenia butó, hlavne pocit z nich. Pamätám sa, že to bolo moje najintrovertnejšie obdobie, ktoré som ale na predstaveniach najexponovanejšie prezentoval.

Ľubo Burgr ma pri istej príležitosti predstavil mladým tanečníkom ako „guru“ pohybového divadla na Slovensku, osobne sa tak necítil, ale v každom prípade bol to fenomén. Ja som začal s divadelnými aktivitami preto, že divadelnosť, ktorá na Slovensku existovala, ma neuspokojovala. Výtvarník vždy prichádza s autor-ským konceptom, niekedy aj s autorskou formou. Myslím, že tu je niekde odpoveď aj na fakt, že Balvan je viac akceptovaný v kontexte slovenskej vizuálnej kultúry a umenia ako teatralizovaná performance, než je akceptovaný z hľadiska divadelnej kritiky ako konceptuálne, experimentálne tanečné, neliterárne bezpríbehové divadlo, ktorého cieľom aj prostriedkom bola atmosféra teľnosti.

Pamätám sa, ako som prišiel s konštrukciou figúr dvoch hercov, ktorú sme rozpracovali, súčasným jazykom povedané, do gendrovej (rodovej) analýzy (1989-90), keď sme na javisku ukázali lesbické, homosexuálne a iné multisexuálne vzťahové relácie, bez zaujatia akéhokoľvek mentorského stanoviska, nepejoratívne, nekonfrontačne, akoby len artikulatívne sme prevorili o existencii tohto možného modelu polysexuálnych vzťahov.

V Balvane som bol ponorený natoľko, že začiatkom 90. rokov som sa rozhodol, či napísať knihu experimentálneho tanca a divadla. V tom čase sa však vynárali mladí ambiciózni profesionálni teatrologovia. Od nich som očakával takúto publikáciu a rád som sa tejto obávce vzdal. Teraz vidím, že toto ihrisko zarástlo.

V 90. rokoch si teda bol u nás jedným z prvých performerov. Vidíš odlišnosť pohybu v performancií oproti pohybu na divadelnej scéne? V čom?

Ide o to, ako klasifikujeme divadelné predstavenie v jeho experimentálnejšej polohe. Tak ako máme rôzne maľby - realistické, impresionistické, hyperrealistické, ale aj abstraktné, geometrické, expresionistické a pod., tak máme aj divadlo. Ak riešime v predstavení vzťahy artikulovane, logické a literárne, pri ktorých zdieľá na ich exaktnej príbehovosti, potom je nám blízke divadlo klasické, režijné, dramatické a dramaturgicky zvládnuté. Ale ak nám na týchto pilieroch teatrologie vsuktnú nezdieľať, potom sa dôraz kladie na iné prvky.

Prvá performance, ktorú som realizoval, je z roku 1983 - je to paradivadelné predstavenie na tému životného prostredia kombinované so slovenskou drevenrubacskou poetikou. Označenie divadlo malých javiskových foriem sme neprijali, lebo sme vyšli z prostredia rockovej hudby, konceptuálnych happenningov a pod. Volali sme sa MOPRE - AAADD (Morava PREšov, Absolútne Amatérske Avšak Demokraticke Divadlo, 1984). Neskôr prišli ďalšie predstavenia, a len do novembra 1989 ich evidujem cca 45 - vrátane tých s Balvanom.

V roku 1987 sme riešili terminologické problémy, pretože pojmy umenie akcie, piece - kus, happening boli známe zo 60. rokov, ale pojem performance sa na západe začal používať v čase, keď u nás existovala „normalizácia“, čiže informačná blokáda. Aj preto som osobne cítil potrebu postupne uviesť tento termín na scénu (pozri časopis Profil súčasného výtvarného umenia 3/1993). Napríklad zvukovo orientovaný súbor Transmusic comp. robil hudobné performance. Pre výtvarníkov to boli koncerty fluxusového charakteru, pre hudobníkov tam bolo veľa akcie a teatrality pre divadelníkov to bolo experimentálne hudobné divadlo - a z môjho pohľadu by som to uviedol ako vizuálno - akustickú konceptuálnu performanciu. Podobne by sme mohli definovať aj Balvan, pre divadelníkov to nebolo divadlo, pre tanečníkov to nebolo tanec (aj keď ako prví sme antcipovali vývoj napr. minimalistickými princípmi v pohybe tela - „tanci“), pre výtvarníkov ktorí nepoznali kategóriu performance, to nebola akcia, a preto sa im to podobalo na experimentálne divadlo. Pre tanečníkov sme akoby neexistovali, pretože sme „neskákali“. Akokoľvek sa to „neskákaniu“ zdá humorné, schválne to uvádzam, pretože sme naozaj neskákali, dokonca sa nám zdalo, že jediné pohyby, ktorými vieme interpretovať naše témy, je plazenie po zemi. Teoreticky sme argumentovali aj tým, že je to divadlo, kde herec neskáče, ale malo to paralelu aj v japonskom tanci butó, ktoré vzniklo ako aj reakcia na európsky „skákajúci“ klasický európsky tanec, ako mi povedal Kazuo Ono (Javisko, 4/1991). Balvan sme rozpostili na Divadelnej Nitě (Zemné divadlo, 1992), dokonca verejne, aj s oslavou, ktorá bola súčasťou záveru predstavenia. Ostal som jediný, kto pokračoval v umeleckých projektoch aj po rozpade Balvanu a musel som riešiť problém formy aj obsahu autorskej výpovede. Istý čas som ešte fungoval ako člen Transmusic Comp. (1989 - 1996), kde som do akusticky orientovaných predstavení implantoval teatralitu/pohyb tela vo forme balvanovských fragmentov.

Potom som istý čas nemal pocit potreby artikulovať témy, pretože k najprincipiálnejším tézám akoby som sa vyjadril do roku 1990. Bolo to aj dobou (temnota, vnútro, hlbinnosť, psychoanalyticko-

kosf, živočíšnosť), ale bolo to aj tým, že prednovembrová doba nám ponúkla formu, ktorá bola po novembri už neudržateľná a šla proti duchu doby. Teraz si uvedomujem, že z formálneho hľadiska Balvan osciloval medzi skúmaním tela v 70. rokoch v akčnom umení, teatralitou temnoty a ireálnosti (Kantor, Grotowski), pohybom pohodeného tela v priestore (japonský tanec butó) a individuálnou sebaaprezenčnou psychomotoickou variabilitou telových konštrukcií. Predstavenia sa dali deštrúovať cez psychológiu a sociologické relácie, ale celkovo boli multiinterpretáčne, tzn. existovalo mnoho správnych variantov interpretácií, pretože sme prezentovali abstrahované a syntetizované výpovede. V nemeckom Heilbronne (1991) interpretovali vystúpenie Tamec Hypochondra ako presne vyčíslovanú históriu nemeckého národa od jeho barbarických čias až po dnešok. Zažil som úplnú satisfakciu, zážitok z brilantnej interpretácie a vedomie, že naše kódy boli správne. Samozrejme pri tvorbe sme na Germánov vôbec nemysleli, ale abstrahovali sme podstatu života, teda boli sme na správnej ceste. V roku 1991 som realizoval aj sólo verziu Tanca Hypochondra (pozri na www.winyfilm.sk pod názvom Philo phobia). O pár rokov neskôr som si uvedomil, že by som sa mal ešte vrátiť k balvanovským predstaveniam, ale až o 35 rokov neskôr. Minulý rok (2007) som opäť realizoval v Tokiu predstavenie Tanca Hypochondra, aj preto, že ho tu na Slovensku označovali za japonskú performanciu. V Tokiu mi povedali, že to bolo európske. Tamec Hypochondra si urobím ešte o ďalších 20 rokov a poprosím jedného zo svojich synov, aby urobil aspoň jedno predstavenie. Tamec Hypochondra má totiž podnázov Individuálny intuitívny folklór, a na to, aby sa folklórom stal, mal by byť aspoň na ďalšiu generáciu.

Niektoré moje neskoršie performance boli aj citáciou Balvanu. Postupne som prechádzal k performanciam, kde telo a jeho pohyb boli menej artificiozne a scivilizovali som ho, ale niekedy aj teatralizoval. V závere som však prešiel k tzv. lecture performanciam, to znamená prednáškovým vystúpeniam, ktoré sú spojené prevažne s artikuláciou konceptu.

V iných performanciách som riešil napr. fyzickú recitáciu, resp. interpretáciu onomatopoeické poémy Ure Imo (1987), vyšla v Japonsku ako artbook Harumi v r. 2007) s fyzicky náročným pohybom, inde zase divadlo pohybu tekutých farebných plôch (koncept 1985, realizácia Rožnov pod Radhoštěm, 1987), folklórný pohyb, pohyb statický - živá socha s autorským kostýmom, reflektujúca interpersonálne vzťahy osobností dejín umenia (vo výklade firmy ZOE, Nitra, 2000), alebo tu bola archeologicko - zombiovská performance Zemné divadlo (Divadelná Nitra, 1992), projekty pre pohyby aktérov v utbáňnom prostredí (pre Mierové nám. r. 1985 a iné), hudobno divadelné projekty - akcie a performance (Transmusic Comp.), pohyb objektu, ktorý obsahuje v sebe nehybných hercov a pohybuje sa pomocou vetra a dažďa (Sovinec, 1988), ďalej divadlo rekvizít (aktéri vlnácejú rekvizitárne a kostymérnu na javisko, Trnava, 1992), v HerbstMusic (1992) šlo o pohyb 100 kg gaštanov padajúcich na javisko ako teatralizovaná akcia akustického charakteru. Pohyby boli venované akcie vo verejnom priestore, kde šlo o verejnú realizáciu spomaleného pohybu civilného a neštylizovaného charakteru (Zrýchlený prevoz slímčiek, Spomedený prevoz Murina a Kalmusa), v akcii sme riešili minimálny pohyb hry v kocky s nedešifrovateľnými pravidlami alebo pohyb presýpacích hodín a meranie času ako hry (Vertigo, 1997), inštalovanie tela do objektov (klavír), do priestorov (skrádajúcn).

Robil som napokon aj špeciálne akcie pre videart, aj napokon pohyby - gesto ako podklad pre architektúru, vlastné múzeum, ktorého pôdorys je v tvare môjho podpisu - teatralizované realizované gesto a minimálneho pohybu reprezentujúceho mňa. Momenálne už 5 rokov robím predstavenie, kde pohyby minimalizujem do jediného gesta - do realizovania podpisu pred divákmi - do vlastnej signatúry vkladám meno diváka. Je to najosobnejšie predstavenie, ktoré trvá asi 1 - 2 minúty a jeho vyvcholením je gesto mojej ruky, ktorá píše meno diváka, akoby som sa jeho menom podpisoval. Divám sa divákovi do očí, vzájomne sa predstavíme a ja mu zoberiem meno a podpíšem sa ním. Telo individuálne diváča

majú koreň v mojich koncepoch pre 4 až 8 divákov z rokov 1985-86. Je to projekt tzv. stolového divadla, keď napr. hrá sa na stole s predmetmi, kamera sníma tieto akcie, projektuje ich na TV obrazovku a ďalší aktéri tvoria akciu s televízorom (Poprad, 1993).

Pohyb v divadle aj v performancií môže byť formálne identický. Ide o celkové vyznenie umeleckého výkonu - uvedomme si, že aj vizuálne a konceptuálne orientovaná monodráma môže byť poňatá ako performance (Karin Finlay) a nie ako divadelné predstavenie. Je to tenký ľad a v podstate sám autor povie, ako vidí svoje dielo. Ja som sa priklonil k performancii, používal som pojem teatralizovaná performance alebo body motion performance. Neskôr mi dala za pravdu typológia performancii, ktorú vytvoril Boris Nieslony, kde klasifikuje cca 90 variantných formových možností, ktoré sú typologicky významné. Uvediem krátky výber umeleckých foriem performančného charakteru a ľahko si predstavíme, aké rôzne pohyby v sebe obsahuje: akcia, akčná maľba, propagandistická agitácia, akcionizmus, audioperformance, investigatívne akčné a performančné intervencie do verejného prostredia, telové pohybové a bodyartové performance, experimentálna interpretácia literatúry, stavebné, kabaretné, oslavné, komunitné alebo kybernetické performance, ekonomické a sociálne intervencie, eventy, feministické, gendrové performance, fluxové akcie, filmové performance, gestické akcie, zemné práce - umenie, partizánske - guenilla performance, happeningy, informačné, inštalčné a inscenované performance, intermédiálne akcie, neviditeľné performance, interdisciplinárne, kinetické objekty, zvukové divadelné performance, telová plastika, literárne a prednáškové performance, environment, manifestácie, mimikry života, pohyblivé skulptúry, momentové umenie, net performance, permanentné performance, foto a video performance, akčná poézia, akustická poézia, demonštrácia ako akcia, predňom umelca ako akcia, rituály, reto performance, reinterpretácia performance, servis ako akcia, pouličné performance, sociálna plastika, sociálna akcia, sociálne performance, mydlové performance (parafánza) na mydlové opery), zvukové performance, performance hovorového slova, rozprávanie poviedok ako performance, konceptuálne divadlo, teatralizované performance atď.

V kontexte výtvarného umenia takmer každá variantnosť je typologickou jednotkou, to napríklad v divadle neviem či existuje.

Ako vnímaš pohyb v intermédiálnej tvorbe?

Pre názornosť opíšem krátku ukážku, kam sa dá dnes v nej zájsť. Pre účely jedného sympózia som pripravil 5-minútovú tanečnú performanciu s použitím sólovej tanečnice súčasného tanca a interaktívnych inštalácií študentov ateliéru nových médií z Fakulty umení v Košiciach. Jakub Pišek sa predstavil interaktívnu inštaláciou pohybujúcej sa košičkej električky, ktorá reagovala a pohybovala sa podľa intenzity zvuku, dupotania, buchotov tanečnice; a druhá interaktívna inštalácia Beaty Kolbašovskej, reagujúca na intenzitu svetla, umožňovala tanečnicke nechať splasnúť étericky sa vznášajúce bublinky. Grafická - vizuálna partitúra (autor Michal Murin) pre tanečnicu definovala intenzitu, rytmiku, kulminácie a priestorové riešenie improvizovaného tanca v dramatickej skladbe demonštrácie interaktívnych inštalácií.

Táto javisková divadelno-scénograficko-konceptuálna inštalácia naznačuje možné produkty založené na prepojení vizuality, nových technológií, ako aj performatívnych princípov vo výtvarnom umení spojenom s umením tanca, pohybu tela a gesta. Iná forma využitia nových technológií a pohybu obrazu je napríklad v projekte interaktívneho a generatívneho javiska a dynamických kostýmov, keď štyria herci dokážu hrať 15 postáv divadelnej hry pretože textúry kostýmov sa na nich premietajú a infračervené kamery vyhodnocujú body umiestnené na ich tele, takže projekcia ich zachytí, a obdobne je potom projektovaná 3d grafikou aj scéna. ESG - extended stage group takto v roku 2004 pripravila hru Známa tragédia bohatého žiaka z Malty od Christophera Marlowa, ktorú uviedla na javisku

divadla, ale na základe technologickej vyspelosti ju prezentovala aj na festivale Ars Electronica. V týchto technologických možnostiach, ktoré determinujú pohyb herca na javisku (nemusia sa prelínať, chodí do záluskia, realizovať príchody a odchody zo scény) je potom aj kľúč k inému nazeraniu na problém aktuálneho, atraktívneho divadla, pri ktorom sa divák doslova diví divaním.

Pri tejto príležitosti si spomínam, ako som na jednom seminári v r. 1988 na workshope pri Banskej Bystrici prezentoval tvorbu Christophera Janneyho (<http://www.janney.com>) z Massachusetts Institute of Technology v USA prostredníctvom originálnych kaziet, ktoré mi zaslal. Vtedy som sa nestrelol s pochopením, a dnes obdobné práce robia študenti.

Sme svedkami individualizácie umenia - počet umenia chtivých jedincov narastá, notebooky, kamery, internet cez telefón, web stránky, počítačová multimedia sa tu potenciálny, ktoré dokážu vytvoriť priestor a umožniť kreativitu. Koľko ľudí robí na počítači zvuk - noise, koľkí robia digitálne intervencie. Dnes si môže postríhať film, natočiť obrázky v únosnej kvalitatívnej úrovni každým Podobne sa dnes dá pristupovať k filmu, animácia umožňuje samplovat herecké výkony nejakej herečky a vytvoriť z jej pohybov, citovaním jej starších filmov iný film s iným charakterom. Možno si v notebooku urobiť vizualizáciu; ak ju premeníme na plochu, máme scénografiu. Možno použiť motion capture systém, dať si na svoje telo senzory, pohybovať sa v matematicky definovanom priestore, robiť figúry, pohyby, grimasy, mimiku a výsledný materiál skomponovať do choreografie, ktorou po animácii možno učiť tančovať profesionálnych tanečníkov. Možno vziať 3d skener, zoskenovať rozťažovaný pohyb nejakej predmetu - modelu z tvarovateľného materiálu a výsledok skenovania ďalej použiť. Možno si takto zoskenovať vlastnú ruku a podľa toho urobiť predstavenie z vlastných rúk (viď môj koncept stolového divadla, archeologizácia konceptov).

Dnes je individualizácia tak ďaleko, že ľudia viac baví tvoriť, ako pasívne vnímať večerné predstavenie a kreativitu iných. To je fenomén, ktorý začíname pri internetových rádciach, stream TV, web2, mspace.com, secondlife.com, youtube.com a podobne. Dôkazom toho môže byť aj profesionalizácia „laickej“ zručnosti a hobby kreativity na profesionálnej úrovni (nezávislý film, filmové festivaly).

Vidíme, ako sa mení a zvyšuje spektakularita a performer-ské prezentačné zručnosti pri odborných prezentáciách vedeckého, marketingového typu pomocou powerpointu (Windows). Veľké korporácie majú svoje oddelenia eventov, ktoré usporiadajú pre zákazníkov happeningy. Na kreatívnych školeniach o produktoch si inak seriózní biznismeni robia vlastné fotoshopové gagy, videofilmy parodujúce umelecký svet, kombinujú tento svet s ich korporátnou realitou a ich produktmi. Sami si vytvárajú kreatívny scénár a dávajú inštrukcie kameramanovi. Samozrejme, lektorom a nakoniec režisérom je komerčne orientovaný bývalý absolvent umeleckej akadémie, ktorý ovláda pohyby postavy pred kamerou, pohyb kamery, strih a pod. Výsledný produkt - DVD - je na svete; je to statégia aktívneho oddychu a približenie sa k téze Josepha Beuysa, že každý je umelec a všetko, čo označíme za umenie, je umenie a pod. Je to demokratizácia umeleckého procesu formou individualizácie kreativity. Barbarské? Prečo?

Kam nás teda pohyb, nielen v divadle, môže v budúcnosti doviesť?

Pomôžem si citátom tvorcov, ktorí sú z inej oblasti než sme doteraz preberali, z knihy básnikov - našich osamelých bežcov (Ivan Laučík, Peter Repka, Ivan Štrpka) - Pohybliví v pohyblivom. „Sme bežci, spôsobom nášho jestvovania je beh a to, čo s behom súvisí. Kašíeme na literatúru, zaujímajú nás zmysel pohybu. Nepredkladáme vám teoretickú konštrukciu, naša koncepcia je v tvorbe, našou koncepciou je tvorba.“

**PRIPRAVILA JAROSLAVA ČAJKOVÁ
Foto archív Michala Murina**