

VYUŽÍVANIE FOLKLÓRNYCH MOTÍVOV V SÚČASNOM TANCI

Denisa Benčatová

*Katedra etnológie a etnomuzikológie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra
denisaben@gmail.com*

The usage of folk motifs in contemporary dance

Abstract—This paper is based on a bachelor thesis which had the aim of showing the implementation of folk motifs in other types of dances apart from the folk dance styles, namely in the professional dance form of the latest demonstration of movement - in contemporary dance and physical theatre. It does not stress the issue of stylized dance folklore and its interpretation on the stage; it works with the folk motif as with a symbol depending on the particular plot of the performance. This means that the folk motif has a functional meaning, thus supplementing the nonverbal communication. This article deals with representing folklore from an interdisciplinary point of view: it uses knowledge from ethnology in identification and analysis of folk demonstrations in contemporary dance and physical theatre, and it also uses knowledge from choreology within the analysis and the structure of the particular motifs and levels of stylization. In order to achieve our aim, we have chosen the structural method and formal analysis; we have also created graphic models. We consider the key part of the paper to be the clarification of the graphic models presented, which connect the issues of occultism and initiatory rituals with issues of contemporary and folk dance. Thanks to the connections found between movement production and imitative occultism, both the principles of occultism and the ways it affects objects can be identified in the creation of movement. As a result, inferences can be drawn based on the performance analysis. This article is based on empirical knowledge: two professional dance groups and their performances serve as the example. They show the meaningful form from the content and visual points of view. When speaking about folklorism, we consider this topic to be a new one because the basics of the research concern folk dance presented in a different dance style and processed in other than its “own stylized” environment.

Keywords—*Contemporary dance, Folk dance, Folk motifs, Creation of movement*

FOLKLÓRNY tanec si vo svojej scénickej prezentácii našiel uplatnenie v spoločnosti a stále svoje postavenie utvrdzuje. Rozmach hudobno-tanečného hnutia v scénickej podobe, keď sa stali jeho reprezentantmi v prevažnej miere folklórne súbory zabezpečil jeho právoplatne miesto na javisku. Folklór tým preberá sekundárne a terciárne podoby svojej existencie, nadobúda nové princípy komunikácie. Vytvára samostatné vývojové rady, ktoré so samostatným folklórom korešpondujú v rozličnej miere. Štylizovaná forma v sebe nesie stopy individuálneho spracovania, stupeň štylizácie je rôzny v závislosti od tvorca (Leščák 1973: 5).

V príspevku sa zaoberáme štylizovanou formou folklórneho tanca, nie však vo folklórnom tanečnom štýle, ale poukazujeme na jeho diferentné scénické spracovanie v súvislosti so zasadením ho do najnovšieho umeleckého pohybového štýlu a to súčasného tanca a pohybového divadla, ktoré tu tvoria hlavný pohybový vyjadrovací prostriedok.

Súčasný tanec ako tanečné umenie predstavuje formu javiskového štýlu, ktorý nie je presne kodifikovaný. Dá sa pod ním rozumieť otvorený systém tréningových metód využívajúci koncepty pohybu vyvinuté z ponímania tanca, tela a pohybu, ktoré rozvinul americký postmoderný tanec a zároveň pretrvali niektoré pohybové princípy moderného tanca a to hlavne v súvislosti s oblasťou solar plexus (oblasť pupka), ktorá je vnímaná ako pohybové centrum (Poláková 2004: 32). Jeho jednoduchá charakteristika súvisí s analógiou so samotným pojmom *súčasný*. Súčasnú umenie by malo reflektovať dnešnú dobu, malo by byť vytvárané pre dnešného – súčasného diváka. A práve preto nie je zvykom zakomponovávať motívy z už existujúceho tanečného štýlu, pretože niečo vytvorené a po-

užívané v minulosti nezapadá do práve dejúcej sa súčasnosti. „*Súčasnú umenie predsa znamená súčasné myslenie a keď sa stále obraciame do minulosti, nemáme možnosť súčasné umenie prezentovať. Môj domov je dnešné Slovensko, nie niečo čo existovalo pred sto rokmi*“ (Fornayová in Bohutínska 2010: 8). Na druhej strane súčasný tanec pracuje s pohybom ako s významom, využíva množstvo poznatkov nadobudnutých počas tanečného vzdelávania. Pohybové väzby sú vytvárané s ohľadom na jednak vizuálny, jednak výpovedný zmysel. Vzhľadom na túto skutočnosť nachádzame práve v difúzii súčasného a folklórného tanečného štýlu zaujímavú tému z oboch hľadísk. V takomto kontexte je folklórny motív vnímaný ako symbol dopĺňajúci komplex nonverbálnej komunikácie, možno mu pripísať významotvornú úlohu pri kreovaní predstavení.

Ako ukážka použitia folklórnych motívov v súčasnom tanci nám posluží analýza dvoch (z celkovo troch doposiaľ vytvorených tanečných predstavení súčasného tancia s folklórnymi motívmi) profesionálnych tanečných skupín, ktoré ich v jednotlivých predstaveniach uplatnili. Aby sme mohli tieto predstavenia analyzovať musíme najskôr objasniť vytvorený model, ktorý prepája sympatetickú mágiu s vytváraním pohybu ako takého. Sympatetická mágia vychádza z predpokladu, že veci na seba navzájom na diaľku pôsobia a to v dvoch princípoch. Prvý vychádza z tézy, že „*podobné vytvára podobné, teda, že výsledok sa podobá svojej príčine*“ (Frazer 1977: 25). Druhý princíp je založený na tom, že „*veci, ktoré boli raz vo vzájomnom styku pôsobia na seba navzájom na diaľku i potom, čo bol fyzický styk prerušený*“ (Frazer 1977: 25). V prvom princípe hovoríme o homeopatickej mágii, v druhom o mágii kontaktnej. Oba princípy nachádzame v tancoch obradovo magických, ktoré sú z hľadiska vývinu najstaršie, no aj pri samotnom vytváraní pohybu a to nielen v minulosti, ale aj v súčasnosti.

V obradovo magických tancoch funkčne aj tematicky viazaných na obyčaje kalendárneho a rodinného cyklu sa uplatňuje najvyšší stupeň normatívnosti, stabilnosti. Obradné tance mali zabezpečiť základné potreby spoločenstva, prosperitu, kontinuitu rodu i jednotlivca (Slivka 1992: 28). Účinky sa dosahujú používaním rôzneho pohybového materiálu späť do symbolickej roviny. Zmysel obradového konania je práve v symbolike úkonov (Jakubíková 1995 2/2: 420).

Pohybové vyjadrenie je funkčne naviazané na akciu konania, pohyb vzniká pre istý požadovaný výsledok v prospech jednotlivca, alebo celého spoločenstva, dopĺňa významovú rovinu. Dosiahnutie cieľa je tak pre vykonávateľa ako aj zainteresovaných *ideálom*. Pohyb nevzniká náhodne, ale prostredníctvom viery v účinnosť pohybu vytvoreného v dobe prvého vzniku tohto rituálu, má mimoludský pôvod. Vykonávateľ v duchu sympatetickej mágie *obrad* vykoná, je v ňom zastúpené sakrum. Pri dodržaní správnosti úkonov sa v reálnom živote očakávalo dosiahnutie *ideálu*, ktorý v skutočnosti mohol aj nemusel byť naplnený vzhľadom na účinkujúcich v obrade. *Obrad* pôsobí na *reál* a oba zhodne participujú pri uskutočňovaní *ideálu*.

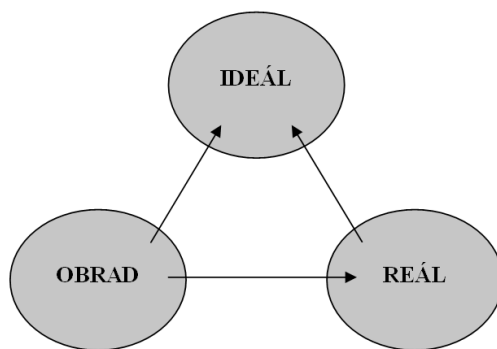


Schéma 1. Vplyv obradného konania na sociálnu rovinu (reál) a na požadovaný výsledok (ideál).

Paralelu takéhoto modelu nachádzame pri tvorbe scénického tanečného pohybu. Na dosiahnutie požadovaného *ideálu*, je treba vykonať určitý „obrad“, ten v tejto schéme nahradia *emócie*. Pohyb prezentuje výpoveď tanečného predstavenia, podľa ktorého divák chápe dej, alebo prežíva istý senzuálny zážitok. Jedným z princípov tvorby tancia je vnemovo sa prinavrátiť ku zažitým udalostiam. Pohyb vyplývajúci z tejto situácie nemusí byť za každú cenu estetický, ale skutočný. V modeli uplatňujeme tézu sympatetickej mágie, kde veci na seba navzájom na diaľku pôsobia, na základe skrytého vnútorného súladu. V tomto prípade nachádzame princíp kontaktu. Ako vzájomne pôsobiace veci vnímame konkrétny zážitok jednotlivca a jeho pôsobenie na telo. Empirická skúsenosť vyvoláva vo fyzickom tele sprievodné znaky prenášané do pohybu a opäť nastolené v pri tvorbe predstavenia, ako aj v samotnom predstavení – v *reáli*. *Zažité emócie* sa v tanečníkovom tele premietnu. Obe tieto zložky pôsobia na *ideál*, ktorý taktiež

môže aj nemusí byť dosiahnutý, ale z hľadiska diváka.

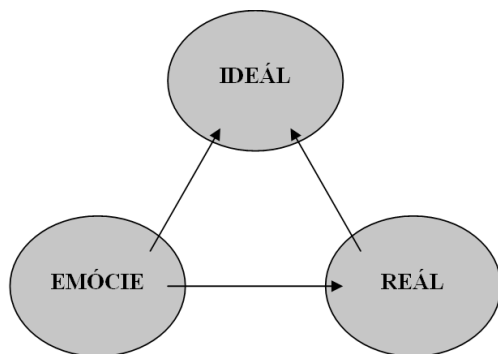


Schéma 2. Prvý princíp vytvárania pohybu - princíp kontaktu.

Druhým variantom tvorby pohybu je uplatnenie estetického princípu. Pohybové väzby sú stavané s ohľadom na externý prejav, sú abstraktné. Majú za úlohu dosiahnuť *ideál*, v divákovi vyvolať určité predstavy, či emočné vnemy. V tomto prípade platí homeopatický princíp, podobné vyvoláva podobné, pohyb je choreograficky stavaný s dôrazom na jeho vizuálne vlastnosti, aby vyvolal zodpovedajúcu atmosféru.

„V estetickom divadle spojenie symbolických a skutočných udalostí väčšinou chýba. V estetickom divadle a tanci je len čistá symbolika. No aj estetické divadlo sa usiluje o niečo, čo má blízko ku skutočnosti“ (Schechner 2009: 154).

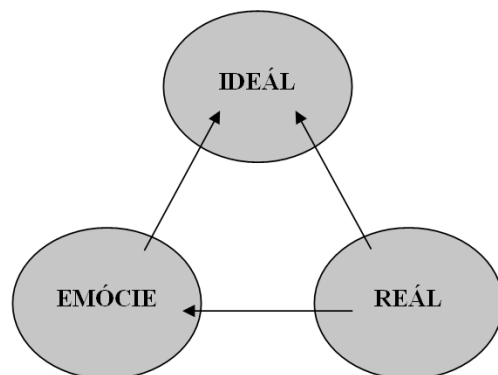


Schéma 3. Druhý princíp vytvárania pohybu - princíp podobnosti.

Scénická forma tanca je ako produkt závislá od obecnstva a je vytváraná pre obecnstvo. To v tomto prípade zastáva funkciu onoho „Božstva“ už či ide o prvý, alebo druhý princíp

tvorby pohybu ovplyvnený tancom, vo svojom výslednom bode je a má byť divák, v tom je úspech *ideálu*.

FABULOUS BEAST DANCE THEATER

Fabulous Beast je profesionálna skupina súčasného tanca, ktorej sa pripisujú prívlastky ako vysoko originálna a jedna z najodvážnejších na svete. Skupinu vedie írsky choreograf Michael Keegan-Dolan. Produkcie Fabulous Beast sú kontroverzné a často odbúravajú hranice. Sú charakteristické svojim jedinečným štýlom, prepojením pohybového divadla, slova, piesne a tanca, dej predstavení je vždy integrovaný v írskom prostredí. Fabulous Beast získala široké medzinárodné ocenenia na kultúrnych festivaloch po svete, je podporovaná umeleckou radou a radou mesta Dublin (<http://fabulousbeast.net/>).

Giselle

Predstavenie, ktoré analyzujeme vznikalo za účasti slovenských tanečníkov, ktorí v rámci svojho pohybového slovníka zvolili použitie slovenských folklórnych motívov. Giselle v podaní Fabulous Beast je radikálnym prerozprávaním romantického baletu a ovplyvnením skutočných udalostí v rámci miestnej spoločnosti. Dej sa odohráva v malej dedinke Ballyfeeny, v Írsku. Životy obyvateľov sú podmienené normami v kontexte malého a prísneho spoločenstva. Hlavným motívom je dokumentácia problematiky nemanželských detí a vyhostenie zo spoločnosti. Giselle McGreedy je nemanželské dieťa, jej matka spácha samovraždu a jej brat je mierne zaostalý. Giselle je odsudzovaná a odsúvaná na okraj komunity. Ďalšou ústrednou postavou je slovenský učiteľ tanca, ktorý príde do dediny vyučovať veľmi populárny line-dance (tanečníci tancujú v radoch vedľa seba, bez kontaktu, opakovaním zhodných tanečných motívov, od druhej polovice 20. st. sa stotožňuje s hudbou country a western), Albrecht Žulvák.

Albrechtovým signifikantom v pohybe je line-dance, ktorý je v predstavení Giselle postavený práve z pohybových väzieb slovenského folklórneho tanca. Po prvýkrát sa divák stretáva s Albrechtom pri jeho príchode do dediny, keď sa predstaví základnou pohybovou väzbou vytvorenou z folklórnych motívov. Všetky ďalšie pohybové väzby, ktoré Albrecht v predstavení

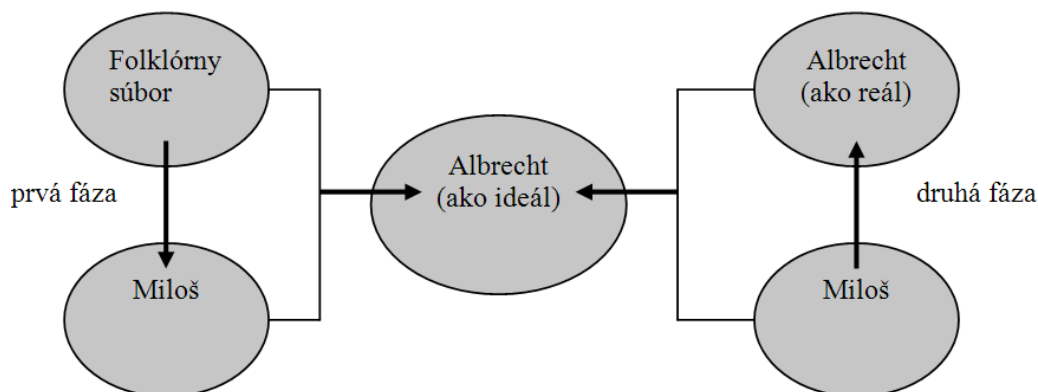


Schéma 4. (Priama a spätná väzba prenosu kontaktu) interpreta Miloša/postavy Albrechta v predstavení Giselle.

tancuje, vychádzajú z modifikácie motívov práve z tohto jeho prvého sóla.

Sólo – prevládajú motívy dupavé, zrážané a čapáše. Použitá je hlavne Zemplínska tanečná oblasť ako aj náznak z Goralskej tanečnej oblasti. Motívy sú neštylizované, zachovávajú si pôvodný charakter slovenského ľudového tanca (názvy motívov: podľa Mázorovej – Ondrejku, 1991).

Použitá motivika

- treščak
- čerkaný
- motív z Višňovského verbunku
- prídup na PDK, LDK
- čapáše (viac druhov)
- treščak s DK vpred
- zrážaný (viac druhov)
- výskok
- otočenie na päťach
- kresaný
- zoskok
- potlesky

Pohybová väzba použitá v sóle Albrechta sa následne opakuje pri dvoch scénach, kde Albrecht učí tancovať dedičanov. Motívy sú využité zo sóla, pri niektorých dochádza k ich štylizácii, doplnené sú o *cambré* (ohyby tela – z francúzskej tanečnej terminológie) tela a rôzne *port de bras* (cvičenie rúk – z francúzskej tanečnej

terminológie). Taktiež sa kombinujú s motívmi line-dance. Pohybové väzby na ich koncoch gradujú, skladajú sa aj z iných motívov ako folklórneho tanca. Napokon motívy z Albrechtovho sóla nachádzame v konečnom partnerskom duete s Giselle, kde je použitý vysoký stupeň štylizácie a motívy sú skoro nerozpoznateľné. Pozorujeme len pohybový základ vychádzajúci z prvého folklórneho sóla.

Predstavitel Albrechta – Miloš tancoval vo folklórnych súboroch Považan a Lúčnica, čo bolo podnetom pre zvolený folklórny tanečný štýl. Podnetom pre použitie Zemplínskej tanečnej oblasti bola charakterová podobnosť motívov line-dance s touto tanečnou oblasťou. Podľa prvého princípu vytvárania pohybu je konkrétny zážitok a jeho ovplyvnenie tela prostredníctvom kontaktu spúšťačom tvorby pohybu. „*Mysme mali ženu, ktorá prišla a rozprávala vlastný príbeh, že jej sa to stalo, že musela odísť z rodiny, lebo mala nemanželské dieťa*“ (informátor M. G.). Pôsobenie kontaktu vyčleňujeme do dvoch fáz prenosu – na *priamu* a *spätnú*. Priama fáza kontaktu pôsobí v čase, keď je daná situácia zažívaná, spätná fáza kontaktu pôsobí v čase vytvárania predstavenia, keď sa zážitok „prina-vráti“ do tela. V tomto prípade je priama fáza prenosu kontaktu, keď kontakt pôsobil v čase, keď tancoval predstaviteľ Albrechta – Miloš vo folklórnych súboroch. Je to prenos kontaktu reálneho zážitku tanca do tela. V druhej fáze prenosu kontaktu sa zážitok obnoví a použije sa pri tvorbe pohybu – Miloš vytvorí pohybový slovník Albrechta. Iný príklad pôsobenia kontaktu je v situáciách správania sa Albrechta ako vytvorenej postavy so svojou minulosťou a príbehom. „*Tak ja som mal presne môj príbeh, že*

kto bol Albrecht, kde som sa narodil, koľko som mal súrodencov, takéto detailiky úplne“ (M. G.). Emocný zážitok, z ktorého vychádza fyzický pohyb, pri správaní sa Miloša v určitých situáciách – priamo, pôsobí na fyzický pohyb Albrechta – spätne.

LES SLOVAKS DANCE COLLECTIVE

V roku 2006 vznikol tanečný kolektív Les SlovaKs, ktorý tvorí päť nezávislých tanečníkov pochádzajúcich zo Slovenska, momentálne žijúcich a pracujúcich mimo Slovenska. Všetci prešli klasickým tanečným vzdelaním na tanečných školách a všetci ako deti tancovali vo folklórnych súboroch. Kombinácia života a profesijných skúseností, spoločné vízie, spoločný etnický pôvod a úzke priateľstvo značí o dlhodobej spolupráci a rovnakých predstavách v skupine (http://www.lesslovaks.com/about_us/). Skupina je na poli súčasného tanca prezentovaná ako špecifická vďaka svojmu pohybovému slovníku, ktorý sa skladá aj z vplyvu folklórneho tanečného štýlu. „*Les SlovaKs Dance Collective rozprávajú svoj príbeh prostredníctvom súčasného tanca s rezonanciou vplyvu slovenského folklórneho tanca“ (Kočí 2009: 120). Predovšetkým sa stretávame s názorom o propagácii slovenského folklórneho tanca v zahraničí, kladie sa dôraz na priamy odkaz slovenskej kultúry v tanci. „Les SlovaKs robí na Slovensku na poli umenia a kultúry významnú službu. Nielen už svojim názvom robia reklamu svojej zemi, ale ich repertoár a tanečné prostriedky by mohli byť považované za dokonale integrovaný odkaz kultúrnej histórie aplikovaný v kontexte súčasného umenia“ (Návratová 2010: 18).*

V predstavení Journey home je skutočne charakteristickou črtou priama inšpirácia slovenským folklórnym tancom a tradičným polyfónnym spevom. „*Na javisku prezentujeme spomienky z toho čo bolo a radosť z toho, čo je teraz. Ukazujeme naše cesty bytia, naše priateľstvo a našu históriu. Kreslíme línie našich individuálnych ciest, ale nikdy nechodíme ďaleko z domu“ (http://www.lesslovaks.com/shows/opening_night/). Štruktúra predstavenia je vytvorená z rôznych menších komponentov a príbehov. Inšpiráciou pre takúto štruktúru boli folklórne festivaly, kde sú tance z rôznych tanečných regiónov poskladané v jedno predstavenie, tak ako puzzle. Celé predstavenie je improvizované s dvomi choreografickými väzbami vytvorenými z folklórnych motívov. Na začiatku je*

to tanečné sólo z Podpoľania, na konci tancujú všetci tanečnú väzbu z Horehronia. Tanečný región Podpoľanie bol zvolený kvôli tomu, lebo ho tanečník sóla tancuje najradšej. Tanečný región Horehronie bol zvolený, pretože „*dupáky nesú v sebe estetickú jednoduchosť a zároveň rytmickú komplexnosť“ (informátor M. T.). Pohybová väzba so svojim umiestnením na koniec predstavenia zároveň vytvára efektný záver.*

Sólo Podpoľanie – použitá motivika

- štrikovaný (zápätovec)
- hravý šuchaný (sunutie na jednej DK)
- štrikovaný (zápätovec) vrátený
- hajduch (odzemok – obe DK na špičky, päty)
- potlesky
- preskoky
- výskok so zrazením piet vo vzduchu
- úder o zem
- oblúčik vzad
- kladený (nahadzovaný) aj na pätu, aj na špičku
- hravý

Horehron – použitá motivika

- potlesky (na rôzne doby)
- potlesky s dupom
- hybký poskok (kyvadlo)
- pohorelský dupák
- zakopávaný
- vykopávaný ľavou DK vbok
- hustý na prvú DK, aj ľavú DK

Vizuálne obrazy tvoriace predstavenie začínajú sólom jedného z piatich tanečníkov. Do sóla je možnosť vstupovať druhými tanečníkmi, pričom väčšinou tancujú v duetách, triách. Od prvého folklórneho sóla každý tanečník individuálne pracuje s folklórnym motívom a jeho použitím. Najčastejšie je použitý konkrétny motív, z ktorého sa následne pokračuje v tanci ďalej, ale väčšinou už ide o súčasný tanec, alebo naopak v súčasnom tanci sa vyskytnú folklórny motív. Najmarkantnejšia dejová linka vychádza

z charakteru a individuality každého tanečníka a vzájomného poznania sa z profesionálneho, no najviac zo súkromného života.

Pri improvizácii využívajú tanečníci obidva princípy vytvárania pohybu. Prvý, prostredníctvom skúsenosti, druhý prostredníctvom estetického vnemu. Spoločná kultúrna identita Les SlovaKs je podpísaná na ich správaní sa a to sa odzrkadľuje v ich tanci počas predstavenia. Individuálne i kolektívne zážitky v spoločnom bývaní a tanečnom vzdelaní od ich štúdia na Konzervatóriu, až po dnešnú dobu, to všetko sú elementy, ktoré pôsobia prostredníctvom princípu kontaktu na ich pohybový slovník. Princíp podobnosti, sa objavuje napríklad v pohybovom prejave Antona Lachkého, ktorý je inšpirovaný animalitou v tanci. Keďže je Journey home improvizované predstavenie, ťažko sa uvádzajú konkrétnejšie príklady, situácie sa neopakujú a teda nie sú univerzálnym príkladom.

Pre tému nášho bádania je primárnym hlavne dôvod zvoleného folklórneho tanečného štýlu a zároveň ako sekundárny sprievodný jav nás zaujíma či má tanečník momentálne súčasného tanca empirickú skúsenosť s tancom folklórnym. Vo všetkých prípadoch použitia folklórneho tanca v tanci súčasnom, nie len v analyzovaných predstaveniach, sme zistili zázemie tanečníkov v tomto tanečnom štýle. Aj preto používanie folklórneho tanečného štýlu vnímajú ako celkom prirodzenú súčasť ich pohybového vyjadrenia. „*Je to niečo automatické, čo z nás vyvierá. Ludový tanec je pre mňa neoddeliteľnou súčasťou mňa samotného. Či už sa ľudovému tancu venujem, alebo nie, zdá sa mi, že pri akomkoľvek inom umeleckom vyjadrení, ľudovky sú vždy prítomné*“ (M. T.). *Myslím, že znalosť, zážitky a skúsenosti z folklóru, to jest tancovania v súbore, vystúpení, atmosféra festivalov a štúdium na škole sa celkovo podpísali na vnímaní tanca a hudby, určitejšie chuti a citlivosti pri tvorbe a hraní predstavení*“ (informátor M. K.). „*Ludový tanec je pre mňa spätý hlavne s tradíciami a slovenskou kultúrou. Sú to zvyky, piesne, rituály, hry. Všetko toto sú aj atribúty, s ktorými pracujem v súčasnom tanci a tak si myslím, ako bývalý tanečník folklórneho súboru Váh z Púchova, že veľmi prirodzene využívam ludový tanec, rytmus, rituál, hru vo svojom prejave, vo svojej komunikácii s okolitým svetom*“ (informátor D. R.).

V dvoch konkrétne analyzovaných predstaveniach boli folklórne motívy použité účelo-

vo. „*Prečo, keď niečo vieš, prečo vymýšľať dačo nové, keď to čo vieš funguje*“ (M. G.). „*Myslím, že je úžasné priniesť minulosť, kde sme začínali a priniesť ju Teraz a mixovať ju v súčasnom tanci*“ (informátor M. H.). V prvom vďaka ich charakterovej podobnosti, v druhom spĺňali do istej miery etnoidentifikačnú funkciu. Najväčším paradoxom zisteným počas výskumu je práve vnímanie slovenskej skupiny Les SlovaKs ako skupiny, ktorá prezentuje slovenský folklórny tanec, len iným spôsobom ako to robia folklórne súbory. Samotná skupina Les SlovaKs takúto verziu razantne odmieta. „*Klasika, moderna, jazz, súčasné trendy, nedá sa povedať, že ľudovky sú náš Trade Mark. Skôr aby sme si mohli zatancovať to, čo sa nám páči a ukázať to aj divákovi, ako súčasť toho, čo máme na tanci radi. Naším zámerom rozhodne nie je hľadať cestu ako zladit' ludový tanec s inými formami. Nie je ani zámerom ukázať náš pôvod, zdôrazniť identitu, alebo popularizovať slovenský ludový tanec vo svete. Ten nie je našim identifikačným prvkom a špecifikom*“ (informátor M. K.). Napriek tomu, v predstavení Journey home boli folklórne motívy použité práve vďaka tomu, že zdôrazňujú pôvod tanečníkov a výrazným spôsobom upozorňujú na slovenské špecifikum. „*Ano, to bolo vedomé rozhodnutie*“ (M. T.).

Folklórny motív sa v týchto predstaveniach prezentuje ako symbol, zvolený do výstavby predstavenia vďaka tejto jeho výpovednej hodnote. Plne dopĺňa komplex predstavenia, slúži ako vedomý identifikant vo vzťahu tanečník – motív, ale aj vo vzťahu divák – motív. Keďže ide o produkcie uvádzané hlavne v zahraničí, slovenský folklórny motív nemusí byť pre zahraničného diváka známy, napriek tomu je jeho význam v závislosti vsadenia do deja funkčný, je to jasný článok komunikácie. Takéto použitie pohybu ako takého neignoruje obecnosť, o ktorom si myslíme, že je najhlavnejším elementom v javiskovom umení. Oplyvnenie diváka je dosiahnutie požadovaného ideálu. Má zmysel vytvárať scénickú tanečnú formu bez ohľadu vzájomných väzieb medzi emóciami – reálom – ideálom? Na tento problém ako sa zdá nemôže ostať bez povšimnutia, Kliment Ondrejka hovorí o tanci ako o živom umení, v ktorom sa prejavuje psychológia ľudí a keď je tvorený bez inšpirácie, je mŕtvý (Ondrejka 1973: 29). Alebo slovami Richarda Schechnera „*Ani jeden princíp, alebo stanovisko nemôže a nemá zostať neutrálne, alebo nezaujaté. Výzva spočíva*

v skutočnosti, že každý by si mal byť v maximálnej miere vedomý vlastného postoja vo vzťahu k iným a uvedený postoj, stanovisko zachovávať, alebo zmeniť“ (Schechner in Jovičević 2009: 17)

1. *Genéza a vývoj hier*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení

POUŽITÁ LITERATÚRA A ZDROJE:

BOHUTÍNSKA, J. 2010. Slovensko je v oblasti súčasného tance v larválnom stadiu, in *Taneční zóna*. 14: 6–8.

Fabulous Beast Dance Theatre (online). 2010. Prístupní na: <<http://fabulousbeast.net/about/>>, stáhnuto: 8. 1. 2010.

FRAZER, J. G. 1977. *Zlatá ratolesť. (Prvé vydanie)*. Praha: Odeon.

JAKUBÍKOVÁ, K. 1995. in *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 2. (Prvé vydanie)*. Eds. J. Botik. – P. Slavkovský. Bratislava: VEDA.

JOVIČEVIČ, A. 2009. Posledný metafyzický dandy, in *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. R. Schechner. Bratislava: Slovenský divadelný ústav.

KOČÍ, J. 2009. Les Slovaks ve své Journey home/ Cestě domů, tančí o své cestě do světa, in *Taneční zóna*. 13: 118–121.

Les SlovaKs Dance Collective. 2011. Opening Night (online). Prístupní na: <<http://www.lesslovaks.com/shows/opening-night>>, stáhnuto: 9. 1. 2011.

Les SlovaKs Dance Collective. 2011. About us (online). Prístupní na: <<http://www.lesslovaks.com/about-us/les-slovaks-dance-collective>>, stáhnuto: 4. 3. 2011.

LEŠČÁK, M. 1973. Z problematiky vzťahu folkloristiky k štylizovanému problému. Funkcie súborov a skupín, in *Zborník štúdií a úvah o tanečnej a súborovej problematike*. Bratislava: Osvetový ústav. s. 4–15.

MÁZOROVÁ, M. – ONDREJKA, K. a kol. 1991. *Slovenské ľudové tance. (Prvé vydanie)*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.

NÁVRATOVÁ, J. 2010. Slovenská (taneční) diaspora, in *Taneční zóna*. 14: 17–18.

ONDREJKA, K. 1973. K choreografickej problematike amatérskych súborov ľudových tancov, in *Zborník štúdií a úvah o tanečnej a súborovej problematike*. Bratislava: Osvetový ústav. s. 22–41.

POLÁKOVÁ, M. 2004. Doplnkové texty k predmetu technika súčasného tanca pre KTT VŠMU. (*skriptá*) Bratislava: Vysoká škola múzických umení.

SCHECHNER, R. 2009. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. (Prvé vydanie). Bratislava: Slovenský divadelný ústav.

SILVKA, M. 1992. Slovenské ľudové divadlo