

Milan Tomášik & Co
**Silver Blue / Železno modra**

Zamisel in koreografija / Concept and Choreography: **Milan Tomášik**
Asistentka koreografa / Assistant Choreographer: **Špela Vodeb**
Izvajalci in ustvarjalci / Co-created and Performed by: **Alessandro Sollima, Milan Tomášik, Tina Valentan, Špela Vodeb**
Avtorska glasba / Original Music: **Aleš Zorec**
Glasba / Music: *Mile end Assemblij* (Willsim collection), *Le Cor de Chasse* (Gautier collection),
**La Baroque Ensemble**, *Dances for the Dutch Court c. 1765*
Oblikovanje svetlobe, scenografija / Light and Set Design: **Luka Curk**
Fotografije in video / Photography and Video: **Albert Vidal, Vèrtex comunicació, Hana-Bi**
Produkcija / Production: **KUD Cortesia**
Koprodukcija / Co-production: **NunArt Barcelona, Plesni Teater Ljubljana / Dance Theater Ljubljana**

Projekt je sofinanciran / Project is Co-financed by: **Mestna občina Ljubljana / Municipality of the City of Ljubljana**
Posebna zahvala / Special thanks to: **Hana-Bi, Hugo Le Brigand, Réka Oberfrank, Lukas Ry**

***Silver Blue* je druga predstava plesne skupine Milan Tomášik & Co. Predstavlja logično nadaljevanje in hkrati nadgradnjo predhodne predstave *Sezona lova* (2014), saj se v njej koreograf ponovno osredotoča na raziskavo ritma, ki se vzpostavlja kot posledica napetosti mišic. Plesalčeva telesa bodo tudi v novi predstavi izrazna in virtuozna, vendar nas bodo tokrat popeljala do drugačnih razpletov.**

**Beseda koreografa o predstavi**

Pri zasnovi druge skupinske predstave sem izhajal iz različnih vidikov, ki so se v ustvarjalnem procesu, na moje lastno presenečenje, začeli skladno prepletati. Za lažje razumevanje ustvarjalnega procesa želim v nadaljevanju na kratko pojasniti tiste, ki so bistveno sooblikovali novo predstavo.

1. Predstava *Silver Blue* izhaja iz že omenjene **raziskave ritma, ki nastaja kot posledica napetosti mišic plesalčevega telesa**. Fizično napetost/sprostitev smo razdelili na sedem stopenj, ki so opazovalcu še lahko prepoznavne in odprli možnosti, do katerih nas te določene fizične omejitve lahko popeljejo. Osredotočili smo se na večjo artikuliranost, plesno virtuoznost ter se prepustili vsebini telesa. Poglobljeno smo vstopali v vsako posamezno napetost in se ukvarjali z obema skrajnima, ki sta bili najbolj zanimivi in hkrati do sedaj tudi najredkeje uporabljeni na plesnem odru. Če plesalcu uspe fizično virtuozno artikulirati minimalno in maksimalno napetost, mu telo ponudi nekaj novega. »Notranja kompozicija« plesalca dobi tako vsebino, ki je posredno povezana s čustvi. Poigravanje med razmerji »notranje« in »zunanje kompozicije« povzroča spreminjajočo (živo) napetost. Ustvarili smo gibalni jezik, ki je v svoji dovršeni obliki postal povsem avtonomen.

Na tej stopnji smo lahko začeli oblikovati predstavo. Ko smo v procesu uspeli obuditi telo, ki se je začelo postopoma odpirati in ponujati konkretno vsebino, smo prepoznali povezave s predhodno predstavo. Če je ta vsebovala občutja upanja, se pri novi predstavi zrcali pesimistična refleksija današnjega sveta.

2. Da bi prišel do želenega gibalnega materiala, sem za postopek izbral **plesno improvizacijo**, ki postopoma vse bolj postaja moje prepoznavno koreografsko vodilo. Z izjemo prvega prizora, v katerem je vključen tudi unisoni gibalni material, je celotna predstava gibalno popolnoma odprta. Prednost tega pristopa je, da postane vsaka izvedba predstave unikatna; čeprav se ta bistveno ne spreminja, lahko dojemanje predstave postane povsem drugačno.

Improvizacijo prepogosto preširoko pojmujemo kot popolno svobodo. V svojih predstavah jo vidim zgolj kot orodje, ki me vodi do želenega rezultata in nikakor ne kot cilj predstave. Zame osebno je odprt gib prednost, pri koreografskem delu pa me zanima predvsem ozko polje, ki se poraja med določenim in odprtim gibom. Povezovanje obeh uresničujem od nastanka solo predstave Off-beat (2011) naprej, prve izkušnje za odprto gibanje na odru pa sem si pridobil pri soustvarjanju s plesnim kolektivom Les SlovaKs.

3. Poslušanje **folíe** različnih skladateljevv odličnih izvedbah me je vodilo, da sem se odločil za uporabo avtorske glasbe, ki je predelava prepoznavnega ostinatnega (vedno ponavljajočega) harmonsko-melodičnega vzorca te glasbene oblike 17. stoletja. Starejša od omenjene glasbene oblike, je **plesna folía**, ki so jo v 15. stoletju moški maskirani v ženske, kot plesno norost, uprizarjali na evropskih karnevalih z bučnim hrupom in divjanjem z namenom, da bi spodbudili rast in rodnost.

4. Predstavo *Sezona lova* je avstrijska kritičarka Ingrid Turk-Chlapek v oceni povezala z elementi **commedia dell’ arte** in me spodbudila k premisleku in raziskavi te zgodovinske gledališke oblike. Zanimiva se mi je zdela predvsem ugotovitev, da je (tudi) ta zvrst gledališča v večji meri temeljila na improviziranju.[[1]](#footnote-1) Poleg omenjene improvizacije pa so v tej gledališki obliki pomembne tudi različne **obrazne maske**. Vendar je način, kako jo sam uporabim v predstavi, v nasprotju s commedia dell’ arte. Gledalca želim zgolj spomniti, kako drugačno je dojemanje sveta, če je obraz prekrit in so čustva zakrita in pokazati, kako enostavnejše bi bilo, če bi zmogli živeti vsakdanje življenje povsem »razkriti«.

Plesna predstava zastavlja mnogo vprašanj, predvsem pa želi spodbuditi razmišljanje o tem, v kakšnem svetu si pravzaprav želimo živeti. Čeprav se navidezno veselimo, uživamo iskreno srečo, je ta časovno in prostorsko omejena, saj živimo v svetu, ki ga obvladujeta strah in brezupje. Kaj se torej dogaja z nami? Zdi se, da se resnično nahajamo na tretji stopnji »univerzalnega procesnega vzorca«,[[2]](#footnote-2) ki ga ameriški utemeljitelj procesne psihologije Arnold Mindell opisuje v eni izmed svojih zadnjih knjig v poglavju o življenju in ekologiji kot procesu in da se človeštvu pred ponovnim rojstvom obeta še četrta stopnja, ki prinaša še večje probleme in preizkušnje za človeka.

**www.milantomasik.com**

1. Erike Fischer-Lichte, *Dejiny drámy.* Bratislava:Divadelný Ústav, 2003, str. 193 [↑](#footnote-ref-1)
2. Arnold Mindell, *Dance of the Ancient One.* Portlan:Deep Democracy Exchange, 2013, str. 258 [↑](#footnote-ref-2)