Taneční umělkyně **Mish Rais, Mirka Eliášová** a **Lizzy Le Quesne** se v publikaci *Tajně naživu* setkávají jako editorky, aby sdílely objevy a podněty vzešlé ze společného výzkumného projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". V rámci výzkumu pozvaly také šest renomovaných umělkyň a umělců, aby se potkali ve studiu v praktickém výzkumu a při rozhovorech, které reflektují jejich vtělenou zkušenost s taneční improvizací. Rosalind Crisp, Julyen Hamilton, Wendy Houstoun, Eva Karczag, Daniel Lepkoff a Nita Little sdílejí rozbíhající a sbíhající se cesty k improvizaci, názory na pedagogiku, okamžitou kompozici a své strategie i zkušenosti s tvorbou a vystupováním na jevišti. Šest rozhovorů doprovázejí studie každé ze tří badatelek, jež v nich uvažují o tvůrčí hodnotě a potenciálu taneční improvizace z různých úhlů pohledu: jako o choreografickém procesu, jako o disciplíně všímání si a konečně jako o prostoru pro experimentování s vytvářením souvislostí. Kniha odhaluje historii improvizace v západním postmoderním tanci a zároveň prostřednictvím reflexí umělkyň a umělců přibližuje současnou improvizační praxi. Jako taková je užitečná pro umělce a umělkyně, studentstvo, učitelstvo i diváctvo taneční improvizace.

Tajně naživu

Perspektivy vtělené zkušenosti v taneční improvizaci

Tajně naživu



NAKLADATELSTVÍ
AKADEMIE MÚZICKÝCH
UMĚNÍ V PRAZE



Mish Rais — Mirka Eliášová — Lizzy Le Quesne (eds.)



Tajně



naživu

Toto dílo je licencováno pod licencí Creative Commons BY-SA
(Uveďte původ – Zachovejte licenci).
Licenční podmínky najdete na adrese
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/.

Tato publikace vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“, podpořeného z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytlo MŠMT v letech 2021–2023.

Rukopis recenzovala prof. Mgr. Marta Poláková, ArtD.



Perspektivy vtělené zkušenosti v taneční improvizaci

© Akademie múzických umění v Praze, 2026
Translation © Hanka Chmelenská, Ondřej Polák, Mish Rais, 2026
Photography © Nastasja Shubina (Shoe Bean), Anna Benháková, Michal Hančovský, 2026
All rights reserved
ISBN 978-80-7331-805-5 (iPDF)



Obsah

12 Úvod

Rozhovory
22 **Rosalind Crisp** — Prostě jen tančit
62 **Julyen Hamilton** — Správné slovo do správného verše
98 **Wendy Houstoun** — Nevyznávám jeden přístup
130 **Nita Little** — Nikdy nejste stejní
164 **Eva Karczag** — Neustále se režírujeme
204 **Daniel Lepkoff** — Moje tělo je objektiv, který pozoruje všechno

Studie
240 **Improvizace jako choreografování okamžiku**
Mirka Eliášová
260 **Disciplína všímání si: Dialogičnost jako tvůrčí princip v okamžité kompozici**
Mish Rais
298 **Taneční improvizace jako prostředek politického zkoumání**
Lizzy Le Quesne

330 Biografie
334 Zdroje
342 Jmenný rejstřík



Poděkování

Rády bychom poděkovaly všem, kdo nám na této dobrodružné cestě pomohli. Díky patří především Rosalind Crisp, Julyenu Hamiltonovi, Wendy Houstoun, Nitě Little, Evě Karczag, Danielu Lepkoffovi a všem, kdo se s námi setkali ve studiu, během diskusí a realizace projektu a výsledného textu. Jsou jimi: Helena Arenbergerová, Jiří Lössl, Jana Novorytová, Veronika Šimková, Hanka Chmelenská, Hana Polanská Turečková, Petr Soukup, Zdena Brungot Svíteková, Kateřina Dietzová, Rena Milgrom, Marta Poláková, Anna Sedlačková, Kierstan DeVoe, Alfred LeMaitre, Petr Jediný Novotný, Ondřej Polák, Shoe Bean, Anna Benháková, Michal Hančovský, Filip Novák, Jakub Kavan, Jan Heller a tým NAMU, Jan Jiřík, Martin Pšenička, Karel Vaněk, Franziska Boehm, Markéta Machková, Karin Phillips, naše drahá AMU zastoupená Sylvou Stejskalovou, Kamilou Mikešovou, Lucií Krůtovou, Eliškou Děckou, Alicí Koubovou a našimi studenty a studentkami (z katedry tance HAMU a katedry autorské tvorby a pedagogiky DAMU), kolegy a kolegyněmi. Z celého srdce děkujeme našim rodinám.









Úvod

Kniha, kterou právě držíte v rukou, je výsledkem čtyřletého výzkumného projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“.[1] V roce 2020 se tři taneční improvizátorky a autorky této publikace vydaly na cestu zasvěcenou výzkumu svébytných podob taneční improvizace nebo okamžité kompozice,[2] která je v českém kontextu známá též jako „instantní kompozice“ nebo „otevřená/volná improvizace“. Během projektu jsme měly za cíl představit českému čtenářstvu tuto uměleckou disciplínu pomocí článků vydaných na různých platformách,[3] publikováním rozhovorů a konečně tímto svazkem. Taneční improvizaci — okamžitou kompozici jako svébytnou součást performance vůbec poprvé v českém prostředí zasazujeme do širšího kontextu a teoreticky analyzujeme. Dodnes nebyly do češtiny přeloženy prakticky žádné zahraniční texty věnující se tomuto tématu[4] a teoretické reflexe této umělecké disciplíny jsou spíše sporadické. Naší publikací chceme českému uměleckému světu představit taneční improvizaci jako tvůrčí disciplínu, a to skrze přístupy oceňovaných zahraničních improvizátorů a improvizátorek. Doufáme, že přispějeme k širší diskusi mezi profesionály a profesionálkami, amatéry a amatérkami, teoretiky a teoretičkami a samotnými improvizátory a improvizátorkami.

Fenomén taneční improvizace byl již do hloubky probádán v jiných studiích, starších i relativně nedávných, a akademický zájem o ni stále roste.[5] Formát okamžité kompozice vychází z období rozvoje postmoderního tance v šedesátých a sedmdesátých letech minulého století a je také neodmyslitelně spjat s konkrétní zemí — USA.[6] V československém kontextu se postmoderní tanec (vycházíme-li v pojetí termínu z kategorizace Sally Banes) nevyvíjel tak jako na Západě. Československo okupované vojsky Varšavské smlouvy bylo až do sametové revoluce v roce 1989 pod vlivem sovětské ideologie. O nových proudech v zahraničí byly dostupné pouze kusé informace a prakticky neexistovala možnost dialogu mezi československými umělci a umělkyněmi a scénou, kterou dnes chápeme jako kolébku postmoderního tance na Západě.[7] Komunistický režim podporoval pouze balet, moderní balet a černé divadlo[8] či lidové tance.[9] Přesto se zde objevovaly experimenty s neverbálním divadlem, pohybem a tancem, včetně improvizace. Většinou se jednalo o uměleckou či politickou provokaci ze strany disidentů a disidentek či amatérů a amatérek, nebo performance undergroundové scény „akčního umění“.[10]

Postmoderní názory, koncepty a přístupy pronikaly do československého a později českého prostředí sporadicky a nekoordinovaně, obvykle díky setkáním nebo zkušenostem konkrétních osobností. Tanečníci a tanečnice, choreografové a choreografky a performeři a performerky, kteří později začali vyučovat na různých institucích nebo se vydali po

vlastní umělecké dráze, vycestovali za hranice hned, jak to bylo možné, a zpátky si přivezli nové myšlenky o tanci, pohybu a performance. Začali experimentovat s novým materiálem a přístupem k výuce a vystupování. Po sametové revoluci, v devadesátých letech a krátce po přelomu tisíciletí probíhalo v Česku a na Slovensku[11] období rozličných objevů, nových konceptů a formátů improvizace v performance. Jenže tento vývoj probíhal mimo zájem mainstreamového publika a bez většího zájmu nově vznikající scény současného tance a také bez zájmu grantových struktur.[12] Vznikly nové festivaly, například Konfrontace, 4+4 dny v pohybu, Festival Tanec Praha, …příští vlna / next wave…, Czech Dance Platform a ImproEvents Prague, ale také nové taneční scény (mimo jiné Divadlo Archa, Studio Alta, Divadlo Ponec, NoD, Duncan Centre Theatre, Alfred ve dvoře, MeetFactory a Palác Akropolis) a taneční soubory. Umělci a umělkyně s nově objeveným zájmem o experimenty zvali pedagogy, choreografy a kolegy ze zahraničí.

Setkání zahraničních a tuzemských umělců a umělkyň ovlivnilo celou českou taneční scénu a generaci mladých tanečníků a tanečnic. Mezi těmi, kdo navštívili Prahu a Bratislavu,[13] byli také Min Tanaka, David Zambrano, Akram Khan, Steve Paxton, Julyen Hamilton, Wendy Houstoun, William Forsythe, Victoria Marks, Susanne Linke, Xavier Le Roy, Nigel Charnock, Meredith Monk, Beatrice Libonati, Jan Minařík, Kirstie Simson, Ruth Zaporah, Stephanie Skura, K. J. Holmes, Lisa Nelson, Jennifer Monson, Daniel Lepkoff, Andrew Morrish, Russell Maliphant, Thomas Hauert a mnozí další.[14] Tito hosté a hostky dorazili při různých příležitostech; představili svoji práci na festivalech, workshopech se studentstvem či profesionály a profesionálkami, nebo přijali pozvání konkrétních souborů, uměleckých projektů či institucí (např. Duncan Centre či Akademie múzických umění v Praze)[15]. Někteří hosté a hostky se v průběhu let opakovaně vraceli, na české umělecké scéně se stali známými tvářemi a díky festivalům a scénám zmiňovaným výše se jejich práce dostala i do povědomí širšího publika.

„Divoké devadesátky“ byly érou velkých změn v celé zemi. I v uměleckém prostředí se jednalo o jedinečnou dobu. V devadesátých letech se objevily první grantové struktury na podporu umění a kultury. Spolu s nimi vznikly také příležitosti spolupráce se zahraničními institucemi a hostujícími pedagogy a pedagožkami. Už jen fakt, že autorky této knihy se mohly setkat, spolupracovat, sdílet zkušenosti a představy, je sám o sobě zprávou o úspěchu práce z devadesátých let. Lizzy poprvé navštívila Českou republiku v letech 1992–1993 a vrátila se v letech 2000–2005 jako vůbec první hostující lektorka improvizace a přístupu založeného

na technice Release, nejprve v Duncan Centre a později jako rezidentní umělkyně na HAMU.[16] V téže době spolupracovala se čtvrtletníkem *Taneční zóna* a novinami *Prague Post*, pro které psala a redigovala články o tanci a výtvarném umění. Postupně se stala neoddělitelnou součástí české taneční scény, ať už v roli choreografky, performerky, pedagožky, autorky článků, nebo spolupracovnice českých, britských a amerických umělců a umělkyň žijících v Praze.

Mirka a Lizzy se setkaly poprvé v roce 2001 jako kolegyně na HAMU, kde Mirka tehdy vyučovala a psala disertační práci o choreografii — šlo o vůbec první doktorandskou práci o taneční improvizaci (2002–2007). Společně pracovaly na několika performancích a dalších uměleckých, kurátorských a pedagogických projektech. Mish, tehdy čerstvá absolventka filologie, zpěvačka a studentka katedry autorské tvorby a pedagogiky na DAMU, se s Mirkou setkala na jedné z Mirčiných lekcí improvizace — konkrétně v roce 2011 na HAMU — a později s Mirkou spolupracovala na performance (*Refresh*, 2016) jako vokální performerka. Od té doby se spolu podílely na dalších pěti projektech, včetně jevištní improvizace pod Mirčiným vedením. Během těchto projektů se Mish přesouvala mezi rolemi vokální performerky, tanečnice a dramaturgyně. V roce 2020 se z Mirky a Mish staly výzkumnice na sdíleném postgraduálním uměleckém projektu, ke kterému přizvaly také Lizzy.

Projekt a s ním tato kniha vyvstaly z potřeby zasadit jevištní disciplínu okamžité kompozice do kontextu a představit ji českému publiku. Za tímto účelem jsme pozvaly šest proslulých umělců a umělkyň ze zahraničí — Rosalind Crisp, Julyena Hamiltona, Wendy Houstoun, Evu Karczag, Daniela Lepkoffa a Nitu Little, přičemž všichni jsou živoucí, světově proslulé legendy performance a pedagogiky —, aby na Akademii múzických umění v Praze odučili sérii čtyřdenních workshopů pro výzkumnou skupinu složenou z českých tanečních improvizátorů a improvizátorek, nás autorek a studentstva AMU. Naším záměrem bylo pozvat ty experty a expertky — průkopníky a průkopnice experimentálního tance a různých podob improvizace —, kteří jsou již nějak spjati s českou taneční scénou, nebo alespoň s námi osobně. Tím v podstatě navazujeme na přístup z devadesátých let, kdy se západní umělci a umělkyně dostávali před české publikum výhradně díky osobním známostem.[17]

Na každý ze šesti workshopů navazoval rozhovor, který měl ještě lépe přiblížit, jak jednotliví improvizátoři a improvizátorky tuto formu chápou, jak k ní přistupují a jak, respektive s jakou terminologií, o ní hovoří. Všichni dotazovaní umělci a umělkyně dodnes aktivně vystupují a učí a každý z nich vybudoval vlastní improvizační přístupy a metody. Wendy Houstoun, Julyen Hamilton a Daniel Lepkoff jsou na české scéně

důvěrně známí, vyučovali zde (případně v Bratislavě) a zanechali zde silnou stopu. Rosalind Crisp, Eva Karczag a Nita Little dosud v Praze neučily, ale autorky se s jejich výukou osobně setkaly v Londýně, při různých příležitostech v průběhu posledních patnácti let. Přestože někteří z pozvaných umělců a umělkyň v minulosti publikovali texty o improvizaci, ať už samostatně, nebo v kolektivu, všichni primárně předávají své zkušenosti během vystupování a lekcí. Tím se sami stávají příklady vtělených znalostí předávaných uměleckou praxí a vtěleným setkáním. Jejich zkušenosti však nepředstavují všeobjímající nebo objektivní shrnutí znalostí z oboru. V souladu s rozmanitostí vtělené zkušenosti je tento výběr umělců a umělkyň založený na předchozím styku s českou scénou, osobních kontaktech, vtělených zkušenostech a praxi, ale také na aktuálních možnostech.

S jednotlivými umělci a umělkyněmi jsme pracovaly v tomto pořadí: Rosalind Crisp, Wendy Houstoun, Julyen Hamilton, Nita Little, Eva Karczag a Daniel Lepkoff. Chronologické pořadí se odráží i na pořadí, v jakém se rozhovory objevují v této publikaci. Původně jsme měly v plánu pozvat všechny umělce a umělkyně, aby přijeli do Prahy osobně. Bohužel projekt poznamenalo propuknutí pandemie covid-19. Některé workshopy a rozhovory se tedy odehrály distančně a daní umělci a umělkyně se ke skupině, studentstvu a autorkám na pražské AMU připojovali online.

Rozhovory s umělci a umělkyněmi shrnují jejich přístupy k improvizaci jako formě performance z různých úhlů pohledu, které se odrážejí v názvech jednotlivých sekcí: taneční improvizace jako svébytná umělecká forma; cesta k improvizaci; tvůrčí a pedagogický jazyk; jevištní tvorba; a konečně politický rozměr. Pro mnoho dotazovaných šlo o vůbec první příležitost zrekapitulovat počátky vlastní tvorby a přezkoumat, proč a jak se improvizace stala jejich hlavní disciplínou. Při zpětném pohledu na výsledné rozhovory jsme si povšimly, že i k rozhovorům samotným lze přistupovat různě: představují orální historii, kulturní etnografii, studium jazyka skrze jeho užívání (terminologie), pedagogické metodologie, sdílení zkušeností profesionálních umělců a umělkyň a vhled do politických přesahů taneční improvizace. Za povšimnutí stojí především fakt, že jednotliví umělci a umělkyně se výrazně liší v tom, jakou roli přisuzují improvizaci. Například Wendy Houstoun by se sama neoznačila za „zarytou improvizátorku“, Daniel Lepkoff raději hovoří o pohybovém výzkumu a Rosalind Crisp zdůrazňuje, že jde prostě o tanec.

Během čtyř let spolupráce, výzkumu a diskusí jsme objevily nečekané podobnosti a spojitosti. Otázky k projektu jsme formulovaly nejprve během uzavřených diskusí mezi námi třemi a v jeho průběhu jsme je dále

rozvíjely, to když jsme narazily na nejasnosti nebo neočekávané objevy. Jeden příklad za všechny: bylo potřeba zdvihnout otázku terminologie, protože vyšlo najevo, že některá slova (choreografie, score, kompozice apod.) chápeme všichni odlišně. Mnozí čeští tanečníci a tanečnice používají anglická slova bez jednoznačných českých ekvivalentů. Kupříkladu termín „score" se v českých tanečních studiích překládá jako „partitura", „zadání", „struktura", „scénář" atd. Proto i v české verzi publikace používáme nepřeložené anglické slovo „score". Ovšem nejedná se pouze o náročnost přesného překladu z angličtiny. Dokonce i mezi rodilými mluvčími panuje terminologická neshoda a mnohdy chápou stejná slova odlišně. Nás nadchlo zjištění, jak komplexní je otázka terminologie a různých popisů osobního prožitku. Setkáváme se se slovy, jako jsou mimo jiné: „body-mind" (tělo-mysl), „mind-body" (mysl-tělo), „somatický", „psychosomatický", „(v)tělesnost" či „vtělené". Je zjevné, že tato disciplína se rozvíjí rychleji než jazyk, kterým se o ní hovoří. V češtině se některá slova (prozatím) vůbec nepoužívají, a proto mohou čeští čtenáři a čtenářky knihy narazit na zcela neznámé výrazy. Právě toto zjištění nás vedlo k přidání dalších otázek ohledně jazyka improvizace, a Mirku s Mish dokonce motivovalo k napsání dalšího textu o jazyku taneční improvizace, který vyšel v českém časopise věnovaném tanci, a to jak česky, tak anglicky.[18] Některé rozhovory v této publikaci také již dříve vyšly na jiných akademických či profesionálních platformách (ať už v plném, nebo zkráceném znění).[19] Vzhledem k zaměření a rozsahu našeho výzkumného projektu byly i výsledné rozhovory v této publikaci upraveny ve spolupráci s umělci a umělkyněmi samotnými.

Dalším druhotným objevem projektu je rozsah vlivu, který měla na improvizaci americká postmoderní scéna, především skrze kontaktní improvizaci a taneční postupy založené na tělovém uvolnění.[20] Steve Paxton a Mary (O'Donnell) Fulkerson se v rozhovorech objevují skoro jako mytologické postavy a několik umělců a umělkyň zmiňuje, jak velkou inspirací pro ně byla jejich práce a výuka. Také jsme narazily na dosud nezdokumentovanou historii, když Daniel Lepkoff a Nita Little hovořili o tom, jak se (spolu s dalšími kolegy a kolegyněmi) podíleli na vzniku kontaktní improvizace. Během rozhovorů s Lepkoffem, Karczag a Little byla patrná atmosféra New Yorku pozdních sedmdesátých let a navazujících let osmdesátých, přičemž Karczag označuje svoji práci za „postjudsonskou". Střípky těchto vlivů lze vystopovat i v práci Julyena Hamiltona a Rosalind Crisp. Je potřeba říct, že na začátku projektu jsme netušily, jak významný byl přínos tohoto prostředí. Jen Wendy Houstoun jej nezmiňuje napřímo jako součást své práce, protože tu zakládá na britském pojetí improvizace v tanci vycházejícím z obsahu

nebo zadání, ale také na vztahu k českému experimentálnímu tanečnímu divadlu. Přestože z naší studie vyplývá jasná spojitost s postmoderní scénou v USA, výzkum ostatních inspirací a historického vývoje improvizace — například vliv afrického tance a hudby v USA[21] — by byl přínosný, ovšem sahá za hranice možností tohoto projektu.

Během výzkumu vypluly na povrch také další otázky, které se objevují ve studiích a akademickém prostředí: taneční improvizace jako potenciální podněcovatel politické či společenské změny; otázky osobní a vtělené svobody jednat; vtělené vědomí a schopnost být přítomen; otázky hierarchie a demokracie, ať už na jevišti, nebo ve vztahu k publiku; rozmanité a mnohdy protichůdné termíny; šíře přístupů k choreografii v této disciplíně. V různých pohledech na „taneční improvizaci" se jako součást její hodnoty a významu objevují slova jako divadelnost, tanec, radost, hravost, živost, jevištní neotřelost, tvorba, zkoumání skrze pohyb, vztahovost, objevování a stav bytí.

Protože i my se improvizací přímo zabýváme, přistupovaly jsme k výzkumu jako ke společnému zadání, během kterého jsme se pohybovaly a uvažovaly pohromadě. Podílely jsme se na práci ve studiu, abychom samy pocítily přístupy jednotlivých umělců a umělkyň. Diskutovaly jsme o tom, co jsme zažily, a vzájemně jsme si pokládaly tytéž otázky, jaké dostala naše pracovní skupina. Rozhodly jsme se, že umělcům a umělkyním budeme otázky pokládat jako jedno tělo a že spojíme všechny naše komentáře, myšlenky a cíle výzkumu — proto jsme slovo „já" nahradily slovem „my".

Aby měl náš praktický výzkum co možná největší dosah, požádaly jsme české kolegy a kolegyně — zkušené profesionály, profesionálky, pedagogy a pedagožky, kteří pracují s improvizací —, aby se stali součástí naší pracovní skupiny. Helena Arenbergerová, Jiří Lössl, Jana Novorytová a Veronika Šimková se účastnili workshopů a v průběhu studie s námi dále diskutovali. K diskusím a workshopům jsme přizvaly i další české a slovenské umělce a umělkyně a s radostí jsme přivítaly Zdenu Brungot Svítekovou, Kateřinu Dietzovou, Hanku Chmelenskou, Renu Milgrom, Martu Polákovou, Hanu Polanskou Turečkovou a Annu Sedlačkovou. Během tří let jsme nashromáždily různé materiály, od psaných reflexí přes dotazníky po fotografie, videa a diskuse, a také jsme sepsaly a publikovaly několik textů v češtině a angličtině.

Kromě sdíleného cíle výzkumu každá z nás přistupovala k materiálům s přihlédnutím k vlastnímu aktuálnímu zaměření. Výsledkem jsou tři oddělené studie, které následují po rozhovorech. Mirka v té svojí popisuje taneční improvizaci jako ryzí komplexitu a potenciál, který zintenzivňuje radost z tance jak pro tanečníka či tanečnici, tak pro diváctvo. Soustředí

se na termíny choreografie a improvizace a všímá si, jak se mění význam a propojení těchto dvou slov v disciplínách tance a taneční tvorby v probíhajícím okamžiku. Mish diskutuje o dialogické podstatě improvizovaných tanečních vystoupení, a to skrze vlastní zkušenost s experimentální disciplínou zvanou Dialogické jednání s vnitřním partnerem.[22] Zdůrazňuje, že improvizace je disciplína vyžadující vtělené vědomí a neustálé pilování a tříbení. Lizzy hledá spojitost mezi aktivní smyslovou přítomností utvářenou během improvizace a explicitním i implicitním hledáním odpovědí na politické otázky. S přihlédnutím k minulosti improvizace jako nástroje politické agitace se zaměřuje na ty aspekty současné práce dotazovaných umělců a umělkyň, které využívají soustředěnou práci s vědomím a účastí jako součást osvobozujícího a emancipačního procesu.

Veškeré fotografie v této knize (s výjimkou portrétů) pocházejí z workshopů, které během výzkumu probíhaly. Vznikly v tanečních studiích HAMU a pořídili je Shoe Bean, Anna Benháková a Michal Hančovský. Uvidíte na nich pozvané umělce a umělkyně, naši pracovní skupinu, další profesionály z oboru, naše kolegy pedagogy a pedagožky, studenty a studentky, ale také nás samotné. Fotografie jsou uspořádány podle jednotlivých workshopů, ze kterých pocházejí. Za povšimnutí určitě stojí fakt, že ze snímků je patrná různá atmosféra a různé podoby pohybu v jednotlivých workshopech, přestože se odehrávaly ve stejném prostoru a na fotografiích jsou mnohdy vidět tytéž osoby.

Název publikace, *Tajně naživu*, jsme si vypůjčily z rozhovoru s Julyenem Hamiltonem, konkrétně z odpovědi, kde popisuje radost z improvizace s Rosemary Butcher: „Byl jsem prakticky na začátku, ale pocítil jsem, že se ve mně začala probouzet špetka tance, který měl jiskru. Jako by něco bylo téměř tajně naživu a ptalo se mě to, čím chci být.“ Název také odráží naše chápání improvizace jako prostoru pro jemnou živost a svobodu jednat či existovat ve vlastním těle nebo mezi těly — pod, nad, po boku, uvnitř, vně, či snad v dokonalé jednotě s tradičními podobami pevně stanovené choreografie.

Také nás těší utvrzení v tom, že improvizace samotná — tato upozaďovaná disciplína, která bývá mnohdy odsouvána zcela mimo mainstreamové umělecké proudy, obzvláště v České republice — žije vlastním a neutuchajícím životem. Ostatně, různé podoby taneční a divadelní improvizace byly v Československu „tajně naživu“ i během mnoha let sovětské okupace a během navazující demokracie a nástupu kapitalismu po roce 1989.

Mish, Mirka & Lizzy
Praha a Londýn, 2. června 2024

Poznámky

1 Výzkumný projekt „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“ (Bohumíra Eliášová – Mish Rais – Lizzy Le Quesne, 2021–2023) byl podpořen z prostředků Akademie múzických umění v Praze a z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytlo MŠMT v roce 2021.

2 Taneční improvizace je pojem odkazující k tvůrčímu přístupu v tanci. Okamžitá kompozice je jevištní forma, která uplatňuje improvizaci jako formát představení.

3 Michaela Raisová – Bohumíra Eliášová. „From Solitaires to Solitaires: Real-time choreography in the Czech context“ [online]. *ArteActa*. 2024, roč. 6, č. 10, s. 1–24 [cit. 7. 3. 2024]. Dostupné z: https://arteacta.cz/from-solitaires-to-solitaires-real-time-choreography-in-the-czech-context/; Michaela Raisová – Bohumíra Eliášová. „Okamžitá kompozice jako jazykový problém“. *Taneční aktuality – Tanec a slovo* (speciální vydání). 2023, č. 9, s. 116–135; Michaela Raisová – Bohumíra Eliášová. „Okamžitá kompozice jako svébytná umělecká disciplína“ [online]. *ArteActa*. 2023, roč. 6, č. 9 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://arteacta.cz/okamzita-kompozice-jako-svebytna-umelecka-disciplina.

4 Praktickou příručku somatické improvizace *Body, Space, Image* od Mirandy Tufnell a Chrise Crickmaye (Dance Books, 1990) přeložily do češtiny Tereza Cigánková a Olga Pohl jako *Tělo, prostor, představa* (Praha: NAMU, 2020).

5 Viz texty z nedávné doby, např. Nalina Wait. *Improvised Dance: (In)Corporeal Knowledges*. London: Routledge, 2023; nebo Vida L. Midgelow (ed.). *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*. New York: Oxford University Press, 2019.

6 Burt zpochybňuje definici a geografické zasazení textu Banes a zahrnuje evropskou perspektivu; viz Ramsay Burt. *Judson Dance Theater: Performative Traces*. London: Routledge, 2006, s. 5–6. Wait zdůrazňuje africké kořeny improvizace v USA; viz N. Wait. *Improvised Dance*.

7 Viz M. Raisová – B. Eliášová. „From Solitaires to Solitaires“.

8 Populární podoba loutkového divadla a tance charakteristická použitím ultrafialového světla („černého světla“) namířeného na fluorescenční rekvizity a kostýmy na zatemněném jevišti, čímž se vytvářejí složité vizuální iluze.

9 Více viz Lucie Kocourková. *(Studio) Balet Praha: Nová vlna československé choreografie*. Praha: Balet Praha, 2021; Lucie Kocourková. *Pavel Šmok: Choreograf s duší básníka*. Praha: Balet Praha, 2023; Vladimír Vašut. *Pavel Šmok na přeskáčku*. Praha: Akropolis, 1997; Daniel Wiesner. *Taneční divadlo aneb vyprávění o Macbethovi*. Praha: AMU, 2017.

10 Další informace o spojitostech s českým výtvarným uměním viz Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová. *Výstava jako médium. České umění 1957–1999*. Praha: AVU, 2020; Pavlína Morganová. *Procházka akční Prahou. Akce, performance, happeningy 1949–1989*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2014. Detailnější pohled na českou amatérskou taneční scénu viz Dorota Gremlicová – Jiří Lössl – Elvíra Němečková. *Tanec jako záliba*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu NIPOS, útvar ARTAMA, 2023.

11 Československo se rozdělilo na dva samostatné státy 1. ledna 1993.

12 Vznikly instituce na podporu nového odvětví současného tance v České republice a objevily se také finanční zdroje a struktury. Zároveň zastupovaly a etablovaly některé z hlavních proudů českého tance. Jeden proud byl ovlivněn americkým moderním a západním současným tancem: Ivanka Kubicová studovala na The Place a v sedmdesátých letech tančila v Londýně, poté se stala vedoucí katedry tance na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze (HAMU); absolventka taneční vědy Yvona Kreuzmannová založila v roce 1991 festival Tanec Praha a v roce 2001 Divadlo Ponec, inspirované The Place Theatre v Londýně. Druhý proud měl spojitost s raným moderním tancem a improvizací v Evropě. Eva Blažíčková učila už během komunistické éry improvizaci pro skupinky dětí i dospělých a v roce 1992 založila Duncan Centre Conservatoire, čímž přímo navázala na výuku Elizabeth a Isadory Duncan z počátku 20. století. Třetím proudem bylo experimentální fyzické divadlo Ctibora Turby, který založil katedru nonverbálního divadla na HAMU. V Praze tedy došlo v devadesátých letech k posílení a profesionalizaci odkazů na hlavní proudy amerického tance a experimentálního evropského tance a fyzického divadla, nikoli však přímo na americkou avantgardu.

13 Západní umělci a umělkyně často jezdili na workshopy v Bratislavě, která je blíž Vídni. Právě v Bratislavě se s těmito proudy setkali mnozí čeští umělci a umělkyně.

14 Jde o přibližné chronologické pořadí, ve kterém tito umělci a umělkyně navštívili Prahu a Bratislavu, které zažívaly mnoho rozmanitých workshopů improvizace vedených zahraničními umělci. Viz M. Raisová – B. Eliášová. „From Solitaires to Solitaires“.

15 Duncan Centre Conservatoire měla celoroční program pro hostující pedagogy a pedagožky ze zahraničí. AMU a její Hudební a taneční fakulta byla hlavní instituce pro taneční vzdělávání v průběhu celého komunistického

období. Vzdělávala tanečníky a tanečnice a choreografy a choreografky v moderním a klasickém tanci. V devadesátých letech začala AMU zvát řadu zahraničních umělců a umělkyň a vyučujících.

16 S podporou British Council v Praze.

17 Po sametové revoluci, tedy v době, kdy bylo Československo a později Česko vnímáno jako součást historického Východu, jsme hleděli na Západ ve snaze „dohnat" vývoje a trendy ve všech oblastech.

18 M. Raisová – B. Eliášová. „Okamžitá kompozice jako jazykový problém".

19 Mirka Eliášová – Lizzy Le Quesne – Mish Rais: „A dance practice of ‚choreographic improvisation': Interview with Rosalind Crisp". *Independent Dance*. 2022. Dostupné z: https://independentdance.co.uk/library/choreographic-improvisation-rosalind-crisp/; Mish Rais – Mirka Eliášová – Lizzy Le Quesne. „Improvisation as practicing trust: Interview with Julyen Hamilton". *Theatralia*. 2023, roč. 26, č. 2, s. 197–203; Mish Rais – Mirka Eliášová – Lizzy Le Quesne. „Improvizace jako performativní akt neotřelosti: Rozhovor s Wendy Houstoun". *Ústav pro výzkum a studium autorského herectví*. 18. 2. 2023. Dostupné z: https://www.autorskeherectvi.cz/post/improvizace-jako-performativni-akt-neotrelosti-rozhovor-s-wendy-houstoun-2022.

20 Klíčovým prvkem inovací a estetiky postmoderního tance šedesátých let byl rozvoj tance pracujícího s uvolněným svalstvem a napětím v těle. Pro mnohé jde o dodnes zásadní technický aspekt somatických praktik a improvizovaného tance, protože navozuje stav připraveného a přizpůsobivého těla. Někteří umělci a umělkyně zapojení do tohoto projektu přímo odkazují na učení Mary Fulkerson a Barbary Clark, zakladatelek techniky Release. Chceme také zmínit a podtrhnout Joan Skinner, jednu z prvních experimentátorek s tancem ve stavu uvolněného svalstva. Její Skinner Releasing Technique kombinuje somatické uvědomění s ideokinezí a improvizovaným tancem. Skinner spolupracovala s Marshou Paludan a učila Mary Fulkerson, Johna Rollanda, Nancy Topf a mnoho dalších na University of Illinois na počátku šedesátých let. Všichni zmínění později rozvíjeli a učili své vlastní verze technik tance založených na uvolnění. Viz Manny Emslie (ed.). *Skinner Releasing Technique: A Movement and Dance Practice*. Charmouth: Triarchy Press, 2021, s. 8.

21 N. Wait. *Improvised Dance*, 2023, s. 2–3.

22 Disciplínu vyvinul Ivan Vyskočil, český herec, režisér, psycholog, autor a pedagog, a zkoumal ji na ploše více než čtyřiceti let (i během sovětské okupace) až do své smrti v roce 2023. Dialogické jednání je vlajkovou disciplínou psychosomatického pojetí studia na katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU, kterou Vyskočil založil v roce 1994.

Prostě jen tančit

Rozhovor s

Rosalind Crisp



Foto: Frank Post, SAAI FREI Festival 2022

Rosalind Crisp je australská taneční umělkyně a držitelka francouzského řádu Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres. V roce 2002 ji Michel Caserta pozval do Paříže, kde se stala součástí Atelier de Paris – Carolyn Carlson a setrvala v něm deset let. Rosalind je autorkou více než pětadvaceti děl. Ve své práci se zabývá otázkami tance samotného a rozkrývá je pečlivým využitím okamžité kompozice, se vší jistotou i pochybami, které s sebou přináší. Její projekt DIRt (Dance In Regional disasTer zones) se soustředí na site-specific vystoupení ve zpustošených australských lesích a ptá se, jak lze smysluplně jednat prostřednictvím tance, zatímco lidstvo neúprosně ničí ostatní živočišné druhy.
Rosalind již vedla projekty v Polsku, Chorvatsku, Estonsku a Litvě, ale české taneční scéně představila svou práci poprvé až v roce 2021, během tohoto výzkumného projektu.

Rozhovor s Rosalind se uskutečnil online 20. září 2021 po čtyřdenním online workshopu pro Akademii múzických umění v Praze.

https://www.omeodance.com



Taneční improvizace jako svébytná umělecká tvorba

Co pro tebe znamená improvizace?

Svůj přístup jsem pojmenovala „choreografická improvizace“, protože lidé většinou chtějí název, aby ho mohli nějak historicky zařadit. A také aby bylo jasné, o co v jádru běží. V mojí práci jde ve stejné míře o choreografii i improvizaci. Takže jsem nakonec spojila oboje dohromady.

O své práci nikdy nemluvím jako o improvizaci. Říkám, že jde zkrátka o „tanec“. Se slovem „improvizace“ je to složité. Jde o to, že ten výraz je dost otřepaný – možná ne ve vašich kruzích, protože akademické instituce byly ohledně využívání improvizace vždy opravdu důsledné, ale v komunitě diváctva i účinkujících je to často bráno jako „prostě něco udělej, vymysli to spatra“, což je velmi zjednodušující. Abych se tomu vyhnula, nazývám tedy svoji práci „choreografickou improvizací“, ale obecně se pojmu improvizace většinou úplně vyhýbám a mluvím o „tanci“.

V improvizaci nejde o jednu formu, ale o mnoho forem. Jsou lidé, kteří ji využívají jako jevištní tvar, ale není to tak běžné.

Myslím, že spousta lidí využívá dovednosti a principy improvizace, ale nenazývají to improvizací, protože pak svou práci nemohou prodat!

Je třeba se dívat spíše na práci umělců a umělkyň než na žánr, i když samozřejmě na univerzitě, a zvláště v tomto oboru, lidé věci klasifikují, aby jim dávaly smysl, nebo aby je prodali či pochopili. A pak jsou tu různé vlivy. Všichni a všechny jsme nějak ovlivnění. Každý člověk na něco navazuje, takže můžete vidět nitky táhnoucí se z historie, ale myslím, že skutečným úkolem je podívat se na práci jednotlivých osobností a uvědomit si, s jakými principy pracují a v čem je to specifické.

V čem je tvůj přístup v improvizaci nový nebo specificky tvůj?

Během své práce jsem neustále překvapovaná. Takže by se dalo říct, že to je neustále nové. Chci říct, že jde o milion okamžiků, kdy se „to“ děje. Překvapování sebe samé je radostné, objevné. Je v tom novost.

Myslím, že jsem na tom trochu závislá. To platí o všech, kdo improvizují. Stáváme se závislými na tom pocitu z objevování v reálném čase. Dělá mi dobře být v přítomném okamžiku. Novost je vlastně to, co mě žene dál. Raději bych to asi nahradila slovem „překvapení“, řekla bych, že překvapuji sebe samu.

Vytvořila jsem si mnoho strategií, kterými se snažím překvapit. Ty tudíž nejsou nové, protože to jsou strategie, které znám; ale neustále se vyvíjím, objevuji další a pojmenovávám je a ony mi pak poskytují skutečnou oporu pro to, abych mohla zažívat novost v přítomných okamžicích. Strategie, které už znám, různě míchám, takže mě vedou k objevování novosti.

Ale i v té novosti začnou být někdy jednotlivé okamžiky povědomé. To pak zalovím hlouběji a vyvíjím další strategie, které mě přivedou k čerstvější novosti. Takhle to pokračuje dál. Je to cyklus objevování nové strategie. Nejprve je těžké ji uchopit, protože je nová a ještě jsem ji neidentifikovala ani nepojmenovala, postupně začne být trochu povědomá a mohu ji pojmenovat, a nakonec ji mohu snadno používat. Když s ní pracuji příliš často, přestane mě překvapovat. To pak musím zalovit ještě hlouběji a najít další nebo ji zkombinovat s nějakou mně již známou a z jejich střetu vzniká další novost. Vlastně jde především o novost, o tu situační.
Pokud jde o širší kontext, o obsah mé práce nebo metodologii, opravdu věřím tomu, čemu se věnuji, ale snažím se k té práci přistupovat s pokorou. Mnoho lidí přichází na nové věci. A já sama vycházím ze svých zkušeností, cítím se být ovlivněná lidmi, se kterými jsem před mnoha lety pracovala. Ačkoliv se ten materiál hodně proměnil, minulost zůstává důležitá. Cítím, že na něco navazuji. Když přemýšlím o metodologii, napadá mě, že před pár lety jsem pracovala se studujícími magisterského programu v The Place [London Contemporary Dance School] a tam padaly dotazy, proč se tímto způsobem nevyučuje v bakalářském programu. Proč se učí cvičení a pohybové vzorce, kterých se studující následně roky zbavují? Proč se v rámci výuky nesoustředit na rozvíjení vlastní pozornosti, aby si materiál mohli hledat sami? Vedení školy mělo pocit, že přicházím s nějakou novou metodologií, která by mohla nahradit kodifikovaný jazyk pevně daných pozic a pohybů předávaných umělci a umělkyněmi, jako byli Cunningham, Graham a další. Když tento pohybový slovník vznikal, nešlo o zafixované pohyby, vše bylo nové. Pak přišla další generace, která tento jazyk šířila jako hotovou věc. V takovém procesu předávání vědomostí jsou hluboké a zásadní problémy.
Přejímání z druhé ruky způsobilo, že se taneční umění nachází v zuboženém stavu. Místo toho, aby byli umělci a umělkyně tvůrčí, mechanicky kopírují. Spousta vizuálních umělců a umělkyň asi nejprve studuje a kopíruje mistrovské osobnosti, než se mohou posunout dál. Ale my, tanečnice a tanečníci, se často dál neposuneme. Projdeme důkladným tvrdým tréninkem, aby naše tělo bylo dopředu přepečlivě připraveno reagovat na jakékoli podněty, což v důsledku vede k tomu, že všechna představení působí povědomě. Často připomínají cvičení na jevišti a nestanou se ničím víc. Mě pak napadá, co je vzrušujícího na sledování závodícího koně? Nic. Proč to tedy děláme? Jde spíš o sport než o umění. Takže pokud jde o mou metodologii, myslím, že v tom, čím se zabývám, je spousta novosti, což je užitečné pro studium.

Pokud jde o vlivy, na které navazuješ, co nového v tobě otevřely?

Osobnosti, u kterých jsem studovala, mi ukázaly, jak si dovolit pohybovat se mimo vlastní omezení anebo o těchto omezeních vůbec začít uvažovat. Dostala jsem možnost zbavit se vlastních předsudků.

Máš na mysli nějakou konkrétní domněnku nebo omezení?

Tak člověk je omezeními prošpikovaný. Často například přemítám o tom, čeho se držím a co pouštím. Někdy se něčeho držím příliš dlouho nebo pevně, ale to proto, že vím, že v tom je velká opora. Takhle věci zkrátka vstřebávám. Všimla jsem si, že jiní lidé umějí pouštět rychleji než já. Důležité je najít si v tom rovnováhu.

Myslíš „držet se“ určité činnosti, nebo mluvíš o nějakém druhu pozornosti?

Jde o určitý úkol, určitou strategii, kvalitu, jak připravit svoje tělo. Jde o rozpoznání té „třetí osoby“, o které jsem mluvila na workshopu [pozorujícího vnitřního oka]. Ta mi dokáže poradit: „Tohle už ti nic nedává. Posuň se dál. Změň to.“

Cesta k improvizaci

Jaká byla tvoje cesta k improvizaci?

Vyrostla jsem ve velmi odlehlé oblasti. Neměli jsme televizi, taneční školy ani divadla. Žili jsme doslova na konci světa. Nevím, kde se vzala moje potřeba tančit, ale často jsem o tom přemýšlela. Třeba přišla z vesmíru. To, že musím tancovat, o sobě vím od svých čtyř let.

Šla jsem na baletní školu. Otravovala jsem rodiče, aby mě poslali studovat do města. Přestože byli farmáři, naprosto mě podporovali, podařilo se jim sehnat dostatek peněz. Když mi bylo dvanáct, odešla jsem z domova do města vzdáleného sedm hodin. Studovala jsem balet, protože jsem chtěla být slavná baletka! A pak jsem pokračovala v dalším tanečním vzdělávání. V té době nebyly univerzity, kde by se dal studovat tanec. Existovaly školy napojené na soubory. Přijala mě škola Victorian Ballet Company. Kromě baletu jsme měli nějakou improvizaci v sobotu dopoledne. Arthur Turnbull vedl hodiny soudobé taneční techniky, např. něco jako Graham apod. Nicméně po roce a půl jsem odtamtud odešla, protože mě tento trénink dusil. Cítila jsem, že potřebuji nastoupit na vlastní cestu.

Začala jsem pracovat. Našla jsem si zkušebnu a začala prostě makat. Nějakou dobu jsem spolupracovala s jedním souborem a docela brzy jsem začala tvořit vlastní materiál. Žila jsem v té době v Sydney, kde moc tanečníků a tanečnic

nebylo. Podařilo se nám ale pozvat nějaké lidi z Evropy nebo Ameriky, kteří nás v práci podněcovali dál. Např. Jennifer Monson, Lisu Nelson, Stevea Paxtona a další. Celé postmoderní americké hnutí na mě mělo velký vliv. Každý rok nebo každý druhý rok přijel někdo na dva týdny, a to bylo všechno. Pak jsme s ostatními ve zkušebně zuřivě pracovali na tom, co nám tu hosté zanechali. Začala jsem číst a všímat si souvislostí. Zajímala mě ideokineze a somatické přístupy, např. Mabel Todd. Původně jsem měla jen jednu knihu – dneska je to klasika – od Doris Humphrey a stále si pamatuji „diagonálu" a „vyhýbání se středu".

Na začátku devadesátých let jsem byla na zahraniční stáži, v Centre for New Dance Development v Arnhemu, jehož tehdejší podoba už v podstatě neexistuje. Tehdy to bylo opravdu vzrušující místo se spoustou učitelů a učitelek z Ameriky. Hodně mě to ovlivnilo. Opět jsem si mohla dovolit nedržet se příliš pevně toho, co si myslím, že vím. Trvalo mi dlouho, než jsem na to přišla. Pamatuji si, že když jsem tam poprvé přišla na hodinu, všichni leželi na podlaze a já jsem si pomyslela: „Panebože, to je taková nuda!" Chodila jsem na sál ještě před začátkem hodiny a dělala akrobacii a všechny ty absurdní věci, o kterých jsem si myslela, že je potřebuji nebo že je dělám ráda.

Kdo z arnhemských vyučujících měl na tebe největší vliv?

Chvíli tam byla Lisa Nelson. Také Steve Paxton přijel. A Wendell Beavers, učitel Body-Mind Centering [BMC] z New Yorku. Ten mě ovlivnil opravdu hodně. S BMC pracoval úžasně, připomínalo to farmaření. Vůbec to nebylo ezoterické a přehnaně prožívané, jeho přístup pro mě znamenal hlubokou vnitřní oporu a zdroj neskutečné síly. A Mary Fulkerson, ta byla nespoutaná a bláznivá a to její „zavřete oči" mi znovu nabídlo ono „svolení". Byla jsem v rauši. Úžasné!

Byla jsem tam na studijní stáži jen jeden rok, ale ta zkušenost mě natolik ovlivnila, že mi přišlo, že budu potřebovat dalších dvacet let, abych vše prozkoumala. Spoustu i jednoduchých věcí, jako třeba práci s váhou – její vnímání, objevování, nevyčerpatelnost. K práci s váhou se musíte neustále vracet, abyste ji vnímali, jako by se musela každý den obnovovat. Do té doby byla pro mě somatika jen pouhá představa. Až tam jsem pochopila, že zkušenost těla může být tvůrčím východiskem.

Vybavíš si okamžik, kdy ses rozhodla, že improvizace je tvoje disciplína?

Bylo to v lednu 2005. Předtím, v říjnu nebo listopadu 2004, jsem měsíc vedla intenzivní laboratoř v Sydney pro velkou skupinu lidí. Měla jsem to nastavené jako svůj vlastní výzkum. Dávala jsem skupině úkoly a sama jsem také pracovala. Hodně jsme tancovali, objevovali a pozorovali se navzájem. A pak jsme o té zkušenosti zkoušeli mluvit a pojmenovat ji. Vnímala jsem,



že se začíná něco otevírat. Jako kdybych dostala klíč k zámku a jeho odemčením se mi otevřely možnosti, jak dál tancovat.
Musela jsem ale tvrdě dřít a soustředit se, abych si udržela takovou kondici, díky níž mohly různé nástroje existovat vedle sebe, což mi dovolilo pohybovat se mezi nimi. A najednou jsem cítila, jak se něco pohnulo.
A pak, v lednu 2005, jsem byla v Perthu se dvěma australskými umělkyněmi, Jo Pollitt a Olivií Millard, které mě přizvaly ke spolupráci na pětitýdenním projektu na tamní univerzitě. Opět to byla výzkumná situace. Nemusely jsme dojít k žádnému výsledku, mohly jsme jen zkoumat. A tehdy jsem celý ten žánr *choreografické improvizace* opravdu pochopila. Mohla jsem si říct: „Aha, tak tohle to je."
Takhle to začalo. Začala jsem trénovat tanečníky a tanečnice, s nimiž už jsem spolupracovala, a společně jsme vytvořili zcela improvizovaný kvartet. Tedy, „zcela" – co to vlastně znamená? Bylo to postavené na nabídkách jako *postupné následování různých povrchů těla* a také na dalších podobných, které jsem s vámi sdílela na workshopu. S tím, co si tanečníci a tanečnice přisvojili, jsme pracovali každý den celý rok. Bylo pak jednoduché vytvořit si společnou strukturu, která by nám umožnila pokračovat v práci.
A samozřejmě první věc, kterou jsem si uvědomila, byla, že to nemůže být uvedené v tradičním uspořádání jevištního prostoru, čelem k diváctvu.

V tomto způsobu práce jsme se cítili velmi zranitelně. Když jsme vstoupili na jeviště a ono to zrovna přestalo fungovat, cítili jsme se na nic. Šlo o to, nastavit si takové podmínky, abyste od toho mohli odstoupit a přitom neopouštět jeviště. Takže jsme potřebovali zůstat mezi diváctvem. Tehdy jsem si uvědomila: „Panebože, mám přístup k bezednému přísunu tanečního materiálu."

Tomu předcházely roky práce. Nebylo to tak, že bych nějaké ty nástroje nepoužívala předtím. Vytvořila jsem sólo, jehož choreografickým principem bylo následování povrchu těla, který pak pohyb vede. Pamatovala jsem si, které povrchy těla vedou pohyb, nikoli pohyb samotný. Pak jsem si mohla pohrát s načasováním, intenzitou a rychlostí, směrem a podobně. Než se ta nabídka *jeden povrch po druhém* stala nástrojem, byla nejprve tancem, tedy vlastně představením. Uvědomila jsem si, že můžu takhle pracovat s čímkoliv a že jde skutečně o nevyčerpatelný materiál.

Některé nástroje mohou být využity na kterékoliv části těla a samy podněcovat pohyb, využívat nekonečné zásoby pohybu. Tohle poznání pro mě bylo jako zjevení. Nástroj, který lze použít na milionu míst na těle. V různé rychlosti, energii, směru a úrovních.

Jakmile se to otevřelo, bylo to nevyčerpatelné a já pokračovala ve vytváření nástrojů. Moje skupinové práce byly na tomto přístupu založené. Nikdy jsme nepracovali s předem danou choreografií. Nejprve jsme materiál studovali, pak jej vstřebávali velmi pečlivým zkoušením. Následovaly struktury, aby to mohlo „faire exister" – nutí mě to říct francouzsky, protože tohle všechno se odehrálo v Paříži –, aby to „mohlo existovat" v představení. Podpůrné struktury, které by nám umožnily dál pracovat.

Pak už jsem vždycky šla touhle cestou. Když jsem viděla nějakou pěknou předem připravenou choreografii, několikrát mě napadlo, jestli se k tomu nevrátit. I v rámci takové choreografie můžeš dělat nádherná rozhodnutí. Moje zkušenost s improvizováním byla ale víc vzrušující. Byla to svým způsobem závislost na novosti. Byla to radostná a dobrodružná zkušenost. Zkrátka jsem se do toho zamilovala.

Párkrát jsem tvořila představení pro univerzitní nebo jiný soubor a tehdy jsem ještě nebyla připravená si s těmi nástroji pohrávat a využívat je. Částečně jsme je používali, ale tanečníky a tanečnice jsem vedla k tomu, aby si materiál fixovali. To bylo někdy do roku 2011. Trvalo dalších pět nebo šest let, než jsem si byla dostatečně jistá a s nástroji pracovala tak, aby kolonizovaly fyzické vědomí [tanečníků a tanečnic]. Aby účinkující nemohli dělat nic jiného, aby se s nimi cítili bezpečně a využívali je jako oporu v představení.

Když říkáš, že se „něco otevřelo“, zní to, jako bys narazila na nějaký nový pramen, nový zdroj.

Ten proud je tvořen spoustou sbíhajících se pramínků. V případě choreografií jsem již předtím některé z těch objevených nástrojů při zkoušení používala. I rozvzpomínání si na nějaký materiál bylo pro mě nástrojem. Pracovala jsem nejen s pohybem, ale s různými obrazy. Například představa „nové části těla“ nebo „části těla se o sebe třou a mačkají a jedna z nich začne vystupovat ven“. Seběhlo se více pramenů dohromady a čerpala jsem z více zdrojů najednou. Jedním z nich byl Autentický pohyb [Authentic movement]. Zavřete oči a necháte se pozorovat někým, kdo vám poskytuje přející pozornost, a vy můžete dělat, cokoliv chcete. To bylo úžasné. Dostalo mě to na jiné místo – spíš šlo o svět, ve kterém jsem mohla chvilku pobýt. To byl další z těch sbíhajících se pramínků. A bylo jich mnohem víc.

Další důležitou zkušeností byl můj odchod z baletní školy. Dlouho jsem cítila potřebu se v tanci nějak osvobodit a studium mi přišlo ubíjející a zkostnatělé. Netancujeme přeci jen proto, abychom byli ve správné pozici, zdokonalili svůj pohyb nebo potěšili své vyučující. Tancujeme proto, že to zbožňujeme! A to pro mě bylo vždy opravdu důležité.

A pak je tu rodina mého otce, irští političtí aktivisté a aktivistky, kteří emigrovali do Austrálie. Otec mi říkával: „Nevěř všemu, co čteš! Zpochybňuj!“ Takže jsem se nehodlala smířit s tím, aby taneční výcvik zpochybňoval moji lásku k tanci.

Dalším zdrojem inspirace byla ta *třetí osoba*. Jde o to si uvědomit, že máme vnitřního pozorovatele či pozorovatelku a vedeme s ním nebo s ní dialog: „Páni, ta si teď dost užívá! Jak to udělat, aby to pokračovalo? Co to je? Jak si dovolit s tím pracovat dál a uchovat si to vnitřní tvůrčí napětí? A můžu si já jen užívat pohyb a nechat případné poznámky na někom jiném?“ Všechno tohle jsem já a snažím se to skrze proces uchopit.

Když se zpětně dívám na videa z té doby, všímám si, jak rychle jsem se musela hýbat, abych nepřemýšlela o tom, co bude následovat, a nepletla se sama sobě do cesty. Využívala jsem tedy různé zdroje inspirace a tvůrčí nástroje a mohla jsem se opřít i o nově nabytou zkušenost choreografky.

A když mluvíme o nárocích, jaké improvizace jako disciplína klade, je to víc než „jen“ choreografie! Kromě toho, že v daném okamžiku tvoříte choreografii, musíte zároveň všechno stíhat zpracovávat, řídit, užívat si to a rozhodovat a přitom poznat, kdy je potřeba něco změnit. Je to prostě taková choreografie „plus“. A to „plus“ odkazuje k dalším dovednostem, kondici a strategiím, které ta disciplína obnáší.



Za jak dlouho jsi začala choreografickou improvizaci vyučovat?

Někteří tanečníci a tanečnice se mnou pracovali už předtím – byli u toho během celého procesu a stali se jeho nedílnou součástí, takže tam byla určitá návaznost.

A předtím jsem taky učila. Nevím vlastně co, nejspíš kombinaci různých věcí, které jsem se naučila a začala dál rozvíjet. Nevím, jestli si toho tehdy někdo všiml. Možná ano.

A jak ta cesta pokračovala dál?

Metodologie se rozvíjela a rozrůstala a stávala se konkrétnější, ale zároveň pohyblivější.

Když jsem pracovala v Paříži, Isabelle Ginot říkávala: „Aha, teď se soustředíš na tenhle nebo tamten nástroj." Ale ty ostatní nezmizí, jen si je na chvíli odložíš do „úložiště nástrojů". A jiné strategie, přístupy nebo procesy vyplavou na povrch. Tohle přeskupování pořád probíhá.

Pořád se objevují nové věci. Většinou když pracuji sama. Dlouhou dobu nevím, ale pak si všímám, co to je, snažím se to sledovat, pojmenovávat, než to použiji, trvá to. Je to proces. Někdy trvá dlouho, než se objeví něco nového. Je těžké to popsat.

Jinými slovy sis musela vytvořit svou vlastní terminologii, pojmenovat ty nástroje, až se nakonec staly jakousi strukturou?

Protože jsem na tom hodně pracovala ve Francii, spousta slov přirozeně vychází z francouzštiny a přijdou mi výstižnější než angličtina. Například to, co jsem se pokoušela říct předtím, „faire exister" [dovolit něčemu, aby se to objevilo], na rozdíl od pouhého „allow" [„dovolit"].

Další francouzské slovo, které ráda používám, je „accueillir", „něco uvítat, přivítat, přijmout". Angličtina takové slovo nemá. V angličtině nejspíš používám slovo „feedback", ve smyslu „vnímat zpětnou vazbu" – ale „accueillir" umocňuje přijímání těch vjemů...

Když jdete v nějakém procesu do hloubky, vyvinete si vlastní jazyk. S těmi, kdo se mnou pracovali v Paříži, jsem spolupracovala deset let. A určitě jsme měli jazyk, který nám umožnil se do té práce ponořit. Pro nás to byla francouzština. Vždy jsme věděli, co čím myslíme.

Důležitá pro mě byla i interakce s akademiky a akademičkami. Isabelle Ginot, která o mé práci psala článek, se na mě jednoho dne přišla podívat do studia, a nakonec se mnou spolupracovala několik let. Se Susan Leigh Foster, americkou spisovatelkou a akademičkou, jsme spolu vytvořily duet. Nebo spolupráce se dvěma australskými doktorandkami, Phoebe Robinson a Lizzie Thomson, které se mnou v posledních dvaceti letech přerušovaně pracovaly. Jsou hodně soustředěné, vedeme spolu hluboké debaty. Slova jsou pro mou práci důležitá, proto mě zkušenost a spolupráce s akademiky a akademičkami posouvá dál.

Ráda také spolupracuji s jinými umělci a umělkyněmi. Mou práci neposouvají dál jenom tanečníci a tanečnice, ale například jeden rokenrolový hudebník a performer, Hansueli Tischhauser, a fotografka Lisa Roberts, se kterou jsem hodně pracovala venku, v lese. Takové osobnosti mou práci také dál rozvíjejí. Hodně ji změnila i práce v terénu na zpustošených místech tady v Austrálii.[1]

A pořád je to v procesu. Lidé se mě ptají, proč nenapíšu knihu, ale kniha by to příliš ukotvila. Hodně toho lze pojmenovat a utřídit, ale z podstaty je vše pohyblivé. Je důležité, aby se z toho nestalo něco jako jedna z těch pevně daných převzatých technik. Když učím, je to s každou skupinou jiné. Jak byste něco takového zapsali? Nelze říct, že „když uděláš tohle, stane se tohle, pak se stane tohle". Sice často existuje nějaká posloupnost, která dává smysl, ale pořadí nemusí být stejné.

1 Více o projektu *DIRtywork* viz https://www.omeodance.com/dirt.

Proměnila se tvoje očekávání od improvizace od té doby, co jsi začala rozvíjet svůj vlastní přístup?

Neměla jsem v úmyslu dělat improvizaci. Chtěla jsem se radovat z tance. Věnuji se improvizaci, protože mě sem moje cesta zavedla. Nikdy jsem neměla plán. Prostě to všechno vyplynulo z tance a z toho, co mě nejvíc těšilo.

Tím byla hra a hledání odpovědí na otázky, které vyvstaly. Je prostě mnohem větší zábava, když nevím, co dalšího udělám. Když to vím, je to pro mě jako smrt.

Nikdy jsem neměla nějaké očekávání ohledně toho, co bych měla dělat. Prostě jsem dělala, co mě bavilo. A to je obtížná cesta, protože se vydáváte někam, kde jste ještě nebyli a kde možná nebyl ani nikdo jiný před vámi.

Pro mě je to celé o tanci jako takovém, ne o konkrétních pohybech. Trvalo mi dlouho, než jsem si pro sebe pojmenovala, že mě zajímá to, co pohyb inspiruje, vyvolává. Takhle rozumím tanci v reálném čase.

Tím nechci říct, že bych měla něco proti připravené choreografii. Jen mi přijde důležité naučit se vnímat tělo vědomě, chceme-li prozkoumávat vše, co nabízí. Protože tělo není nástroj, je to orchestr, který se skládá z mnoha různých částí. Některé hrají, jiné zrovna teď ne. Takový lenivý orchestr. Zajímá mě sofistikovaná, složitá, inteligentní vědomá práce s celým tělem. A takové můžete dosáhnout jen poctivou taneční průpravou. Ale může se stát, že pokud jde o uměleckou stránku, zaseknete se u určitých pohybů.

Pracuji i s těmi, kdo neprošli tanečním výcvikem. Ve skutečnosti je důležitá hlavně pozornost, soustředění, a to v každém kousku těla.

Čemu v současné době věnuješ pozornost?

Jde každopádně o další porci radosti. Asi se to týká otázky, kolik si toho nechávám a kolik toho pouštím.

Zpravidla se svými nástroji nepracuji nijak důsledně. Někdy si všimnu, že jeden z nich používám, asi tak jako když jazzový muzikant či muzikantka cvičí. A to, že se držím určitých pravidel, mi dovoluje, abych je po zbytek času opouštěla. Když se jich příliš držím, nedovolují mi dovolovat si něco nového. Ale když s nimi pravidelně nepracuji, nemohou mi vytvořit podporu, která je pro objevování důležitá.

V současné chvíli si užívám volnosti, ničeho se moc nedržím, ale vím, že pod tím je spousta pravidel. To prolínání mě fascinuje.

Poslední dobou mě zajímá prožívání tíhy a lehkosti bytí. Jak se ztrácíme až do vymření, jako když dochází k vymírání druhů v Austrálii. Někdy to v těle cítím až do morku kostí.

Tvůrčí a pedagogický jazyk

Když učíš, máš pevně danou metodologii?

Můj přístup není založen na teorii, vychází z praxe. Osvojit si ho trvá roky. To lidem na workshopu obvykle neříkám. Osvojit si ho znamená strávit spoustu času na sále. Jedině tak se vám mohou dostat pod kůži a hrát nějakou roli ve vaší umělecké praxi.

Nejsou to myšlenky. Nemůžete si prostě jednu vytáhnout ze šuplíku. Musí se opravdu trénovat. Jsou to postupy.

Ovlivňuje pedagogická praxe tvoji tvůrčí práci?

Uspokojuje určitou část mého mozku, protože nastavuje jasné parametry. Učení mě nutí vyjadřovat se přesně. A to zpětně ovlivňuje, jak přesná jsem sama se sebou.

Vystupování na jevišti a učení není totéž co práce o samotě ve zkušebně. Když učím, musím hledat to „mezi" – čemu rozumím já a čemu můžete rozumět vy. Můj partner [Andrew Morrish] mi vždycky říká: „To, že něco učíš, neznamená, že to je to, co se lidé naučí. Možná si z toho vezmou něco jiného!" Snažím se přicházet na to, jak komunikací překonat tu propast.

Součástí pedagogického procesu je členění materiálu. Chci s vámi něco sdílet, ale jakých deset kroků tomu předchází? Někdy se to vyjeví až v průběhu výuky. To mě baví. Co mě ale fakt baví, je to, jak musím pracovat sama se sebou. Čím připravenější na výuku jsem, tím více si během ní mohu dovolit improvizovat.

Mohla bys říct něco víc o těch deseti krocích, o tom pedagogickém procesu přípravy materiálu?

Když vás chci naučit *postupné následování jedné části těla*, nebude to fungovat, pokud nebudete mít zkušenost s vnímáním celého těla, váhy nebo dechu, anebo s tím, jak se jedna část těla dotýká něčeho jiného nebo co se děje se zbytkem těla. Pokud předtím nepracujete s dechem a váhou, pak se nám nepodaří plně pochopit ani instrukci následování jedné části těla po druhé. Bude to jen taková nejasná představa.

Součástí pedagogického procesu je i to, do čeho se nepouštím. Jak mohu něco srozumitelně předat v krátkém čase, během čtyř dnů? Nemůžu zvládnout všechno. Dotkneme se jen špičky ledovce – a musí to být postavené tak, abyste mohli zavnímat různé vrstvy, které spolu komunikují. Nelze otevřít všechny, ale mohu začít s jednou. A pak se přidávají ty ostatní.

Jak rozumíš vztahu mezi slovy „improvizace“ a „choreografie“?

Myslím, že už není možné je v mé tvorbě od sebe oddělit. Dříve jsem improvizaci srovnávala s nástroji na rozvíjení pozornosti, abych mohla následovat jakýkoliv impulz v těle, abych si všimla, co v něm přináší změnu, abych to mohla pozastavit, zpozdit, přerušit. Zatímco choreografie pro mě byla kompozičním nástrojem, který jsem rozvíjela. Například mít přístup k jakékoliv části těla v jakýkoli okamžik, vědět, jak a kde v těle něco začíná, nebo rychlost, snaha a doba trvání pohybu, ať už jedné části, nebo více částí najednou, které reagují.

Tyhle dva přístupy jsou teď ale navzájem propletené, neoddělitelné. Potřebuji být schopná umožnit pohybu, aby se objevil, abych si mohla něčeho všimnout. Jde tedy spíš o neutuchající, propojenou smyčku zpětné vazby. Nenazývám – jak už jsem řekla – svoji tvorbu improvizací nebo choreografií. Říkám jí tanec.

Používáš slovo „choreografie“?

V roce 2005 jsem přišla s termínem „choreografická improvizace“, abych zahrnula oba obvykle oddělované modely. Když ale mluvím o své choreografické tvorbě, používám slovo „kompozice“. Je to pro mě čistší označení (snad kvůli přiznanému odkazu z hudebního oboru). Termín „choreografie“ dnes popisuje různé procesy. Pro některé představuje strukturovanou práci nebo sérii pohybů, pro jiné může označovat úplně cokoliv, i uspořádání mraků na obloze.

A slovo „score“?

Tohle slovo nepoužívám. Mám ho příliš spojené s americkou postmodernou. „Scores“ byly tehdy používány pro strukturování událostí v čase a prostoru. Mé nástroje naproti tomu „strukturují“ kompozici těla jako takového, a to tanečníkem či tanečnicí.

Když improvizuješ na jevišti, pracuješ s představou?

Někdy se při improvizaci objeví plodné „pocitobrazy“ (sensation-images). Pro mě představa vyvěrá z pocitů a vzájemné působení pocitů a obrazovosti je i další probíhající smyčkou zpětné vazby. Obrazy vždy souvisí s mým tělem. Když si například všimnu, že moje pozornost vůči pocitům mého těla přinesla zvláštní chuchvalcovitou texturu, nebo když nepatrně pohnu kostí a najednou mám představu, že všechny kosti létají na různé strany apod. Nezajímají mě předpřipravené představy. Mnohem účinnější jsou takové, které se vynořují během tance. V tomto smyslu není představa oddělena od pocitu, takže mi umožňuje zůstat ukotvená v těle a neodpojovat se od něj abstraktním obrazem nebo myšlenkou.

Jevištní tvorba

Na co se soustředíš, když jsi na jevišti?

To záleží na konkrétním představení! Proto něco řeknu o inscenaci, kterou se zabývám teď, ačkoliv je už pár let stará, ale stále se vyvíjí. Jmenuje se *DIRtywork*. Název je odvozený od projektu DIRt (Dance In Regional disasTer zones), který reaguje na ničení australských lesů, zejména v oblasti, ze které pocházím.

V té práci jsou tedy části, které se proměňují. Vždycky se snažím dostat se co nejblíž k hranici té zkušenosti, aby zůstala živá. Není to mrtvé představení, které jsem vytvořila před několika lety, neustále se aktualizuje.

Mám určité pevné body, o kterých vím, že fungují, a ke kterým se vracím. Jde o cestu tímto materiálem. Dopředu vím, co udělám jako první a co bude následovat. Ale o tom, jak se dostanu od jednoho k druhému, rozhoduji v reálném čase. To znamená, že v představení řeším hodně věcí najednou, ačkoliv určité části jsou pevně dané.

V okamžiku na jevišti mě zajímá, kde se právě můj tanec nachází, snažím se přijít na to, jaký je můj vztah k tomu, co se zrovna odehrává. Jak se to proměňuje? Pojmenovala jsem si pro sebe určité „háčky", které mi pomáhají chytit pozornost diváctva v přítomném okamžiku.

Můžeš nám nějaké z těch „háčků" přiblížit?

To, jak začnu tančit, je opravdu důležité. Nejprve se snažím v klidu napojit na diváctvo. Snažím se být co nejotevřenější vůči tomu, co se začíná odehrávat. Pak jsou tu samozřejmě všechny nástroje a procesy, které využívám. Všechny jsou toho součástí, ale nikdy se je nesnažím jen tak ukazovat. Slouží mi jako opora.

Dále mě zajímá, kdo je moje diváctvo. Zejména na začátku tance je pro mě důležitá prostorovost. Moje smyslové vnímání toho, kde jsem a kdo je tam se mnou a „jak můžu vzít lidi s sebou". To všechno je součástí empatického těla. Zásadní je se otevřít, stát se dostupnou, odzbrojuji tím samu sebe i diváctvo. Podstatné pro mě je, jak se potkat s publikem. A jak mi v tom může pomoct moje tělo. Protože tyto věci se během představení mění a já na to musím být připravená. Není to pevně daný tvar, s každým okamžikem se proměňuje to, na co mohu reagovat.

Pak jde také o dynamiku celku. Jak se postarat o konec? Kdy udělat změnu? Potřebuje diváctvo tu změnu teď? Nebo ji potřebuji já? Mám s humorem ještě počkat? Nebo je na něj příliš brzy? Je třeba se postarat zároveň o celek i jednotlivé části.

Jak se napojuješ na publikum?

Je to pro mě podobný pocit, jako kdybych byla průhledná. Jako kdyby publikum mohlo skrze mě vidět. Jako kdybych byla úplně nahá. Asi je chci přimět k tomu, aby bylo přítomné. Nechci, aby se opřelo do sedadel a odstřihlo se. Proto se jim sama musím zcela otevřít. Nechci *před* ně nic předkládat, chci to *s* ním hledat.

Také chci, aby bylo překvapené. Vlastně chci, aby si ani neuvědomovalo, že se se mnou vydalo na cestu. Jde o hluboké soustředění a o to, čím se zabývám už dlouho. Vím, jak diváctvo vtáhnout dovnitř.

Vlastně s ním chci prostě komunikovat. Musím. Je to moje odpovědnost. Není odpovědností publika přijít na to, jak porozumět tomu, co dělám, nebo jak to přijmout.

Proměňuje se to „zprůhlednění" podle publika?

Asi ano, je to křehké. Diváctvo ve městě je jiné než diváctvo mimo něj. Východoevropské publikum je jiné než to francouzské. Vždycky je to jiné. Ale někdy cítím hned: „Tohle je tak skvělé publikum!" Nejhorší diváctvo je v Paříži. Setkání s francouzským publikem mě hodně zocelilo. Je nelítostné, kritické, plné názorů.

Mohu zůstat ve svém vlastním světě, ale mým úkolem performerky je být s ním [diváctvem] a přitom neopustit svůj svět. Je to o tréninku a člověk by se tím měl soustavně zabývat.

Co děláš v okamžiku těsně před představením?

Rozehřívám se a připravuju tak, abych měla přístup k celému tělu, svému dechu a představivosti.

Dost často pozoruji, že těsně před tím, než začnu, je moje pozornost velmi zostřená. Je ve stejný okamžik zaměřená dovnitř i ven. Mojí odpovědností je přednést moji práci diváctvu.

Být na jevišti je strašně silná věc. Lidé sedí a dívají se na vás. Někdy si pomyslím: „Panebože, oni tam jen tak sedí. Můžu udělat úplně cokoliv!"

Je úžasné, že mi něco takového dovolí. S tím se pojí obrovská zodpovědnost. Mojí odpovědností je být plně nabitá, přítomná, a přitom jemná a dostupná. Všímám si, že moje pozornost víří všude okolo. Moje smysly jsou ostré. Řekla bych, že v tu chvíli cítím, že jsem plně sama se sebou.

Od Andrewa [Morrishe] jsem se naučila, jak se potkat s lidmi před tím, než začnu, a to mi pomáhá vyjít ven a být s nimi. Neschovávat se v zákulisí, ale překonat to a jednoduše tam s nimi být. Ono to tu situaci zvěcní. Prostě jsme tam. Já dělám tohle, ty něco jiného. Místo toho, abych vyšilovala, co si kdo pomyslí, jsem to prostě já a dělám si svoje.

Když vystupuješ před diváctvem, máš zároveň nějaký odstup od toho, co děláš nebo cítíš? Vnímáš se zároveň z pohledu publika?

Ano, asi tak z pěti až sedmi procent mé pozornosti. Zbytek je příliš zaneprázdněn tím, co se odehrává v přítomném okamžiku.
Vím, co dělám a co vytvářím. Mám povědomí o tom, co funguje a komunikuje. Chci mít pocit, že rozumíte tomu, co říkám. Když tancuji, malá část mě se ptá: „Rozumí tomu?" Ale jinak jsem příliš zaneprázdněná.

Jde o tutéž věc, kterou jsi popisovala na workshopu jako onu *třetí osobu* – „tu, která pečuje o choreografku"?

Myslím, že když mluvím o té části, která mě vede, jde o něco jiného. Ale bude to nějak souviset. Pozornost a vědomí mají několik vrstev. Jak se cítí tělo, kam směřuje choreografie, co dalšího je potřeba vzít v potaz.

Na začátku jsi řekla, že tě baví samu sebe překvapovat. Je to důvod, proč si udržovat odstup?

Asi ano. Když si udržíš těch pět procent, můžeš to ještě dále usměrňovat.

Co děláš, když tě něco vytrhne ze soustředění na jevišti, když ztratíš „flow"?

Jedna z mnoha strategií je asi se zastavit a nadechnout, ponořit se do smyslového vnímání, vrátit se na začátek něčeho menšího nebo odejít. Nejčastěji se vracím ke smyslovému vnímání. Pokud jde o to slovo „flow", které jste použily, „nepřerušený proud", tak pro mě je přerušení, vytržení stejně důležité.

Politický rozměr

Dovedla bys svoji práci pojmenovat z hlediska určité estetiky?

Mám svoji vlastní – nemám ji pojmenovanou, ale chci, aby se lidé dívali na můj tanec. Před lety jsem si myslela, že chci tancem něco sdělit. Že i ty srandovní okamžiky, všechny ty napůl dokončené, podivné patvary, ty, které nemají konec, i ty, které nemají žádný začátek, jsou součástí toho tance. Všechno něco znamená, pokud tomu věnujete pozornost.
Dříve jsem považovala za svůj velký úkol sdělit světu, čím vším tanec může být. A pořád to tak trochu cítím. Na tanci si vážím všeho, co je provedené vědomě. Je mi jedno, v jaké pozici jsou nohy, jestli jsou vysoko, nebo nízko, jestli jsou krátké, nebo dlouhé. Jsou-li jejich pohyby vědomé, pak mě to zajímá. Už o tom ale nepřemýšlím. Od té doby, co se ve své tvorbě věnuji otázkám životního prostředí a pracuji na zničených místech venku v přírodě, cítím,

že tanec by měl říct něco důležitého. A teď cítím, že mám světu – nejen tomu tanečnímu – co sdělit. Uvědomuji si, v jaké bryndě jsme, upozorňuji na devastaci životního prostředí. Austrálie je druhá na světě v rychlosti vymírání živočišných druhů. A přesto dělá všechno pro to, aby se situace jen zhoršovala. Tanec je pořád hodně o navozování dobrého pocitu a není na tom nic špatného. Ale osobně potřebuji tancem něco sdělovat světu.
Dojít k tomuhle mi trvalo celkem dlouho. Mnoho vizuálních umělců a umělkyň hovoří o svém pohledu na svět, ale tanečníci a tanečnice nejsou zvyklí o tom mluvit. Takový přístup asi vychází z baletu. My tanečníci a tanečnice se umělci a umělkyněmi stáváme pozdě. Zůstává pro mě otázkou, jak vyjádřit tancem svět tak, jak ho zažívám. Snažím se vytvořit souvislost s tím, jakým způsobem zažívám svět. A to určitě ovlivnilo moji estetiku.
Potíž s tancem je v tom, že se nejprve učíme být ve svém těle. Pak se učíme reprodukovat získané formy, které nám v těle zůstávají. Takže pak musíme pracovat na jejich odstranění, abychom si našli to umění.

V čem podle tebe spočívá význam tvojí práce?

Pokud jde o taneční metodologii, umožňuje tanečníkům a tanečnicím, umělcům a umělkyním, aby milovali to, co dělají, a aby si v tom našli radost. Zní to jednoduše, ale spousta z nich radost nezažívá. Je to pro ně tvrdá práce, musí neustále vyhovovat nějakým požadavkům, zařadit se, vybudovat kariéru a všechny tyhle kraviny. Víte, časem tak ztrácí smysl trénink, umění i formy. Myslím, že je skvělé, když lidem moje práce přináší radost, když je to motivuje k tomu, aby tančili dál.

Řekla bys, že je tvoje tvorba politická?

Myslím, že když jsem se pokoušela najít způsob, jakým by tanec mohl odpovědět na otázky týkající se životního prostředí v Austrálii, nevěděla jsem, jak z toho politické téma udělat. Tak jsem začala kombinovat dohromady různé postupy: četla jsem, co se děje, chodila ven do buše, psala články do novin a pak se vracela do studia a tančila.
Začala jsem rozvíjet vlastní postup. Takhle jsem to ostatně měla vždycky. Nejdřív pro sebe musím najít nějaký postup, abych mohla začít tvořit. Nemohu tvořit jen tak z ničeho. Přemýšlím nad tím, jak se politika může prolnout s tancem, aniž bych napodobovala, předváděla, poučovala.
Podle mého dokážou tělo a tanec sdělovat hodně. Nechci, aby vládla slova, protože tak už je to všude. Snažím se jít proti tomu. Tělo a tanec jsou důležité médium. A my – ani tanec – jsme ještě nedospěli. Stále se vyvíjí jako svébytná umělecká forma. Nemusí být vysvětlován pomocí příběhu nebo doplněn jiným médiem. Když si jdete poslechnout hudbu, taky neočekáváte, že někdo vstane a vysvětlí vám, co ta hudba znamená. Nevysekne taneček, aby vám

to vysvětlil! Vždycky jsem cítila, že tanec by měl být schopen ručit sám sebou. Odkojilo mě prostředí puristické estetiky, moje současná politicky angažovaná tvorba je tím ovlivněná. Nechci tanec nahrazovat slovy. To by nešlo. Nedávalo by to smysl ani z hlediska politické angažovanosti – protože si myslím, že tady jde o tělo.







































Správné slovo do správného verše



Rozhovor s

Julyenem Hamiltonem

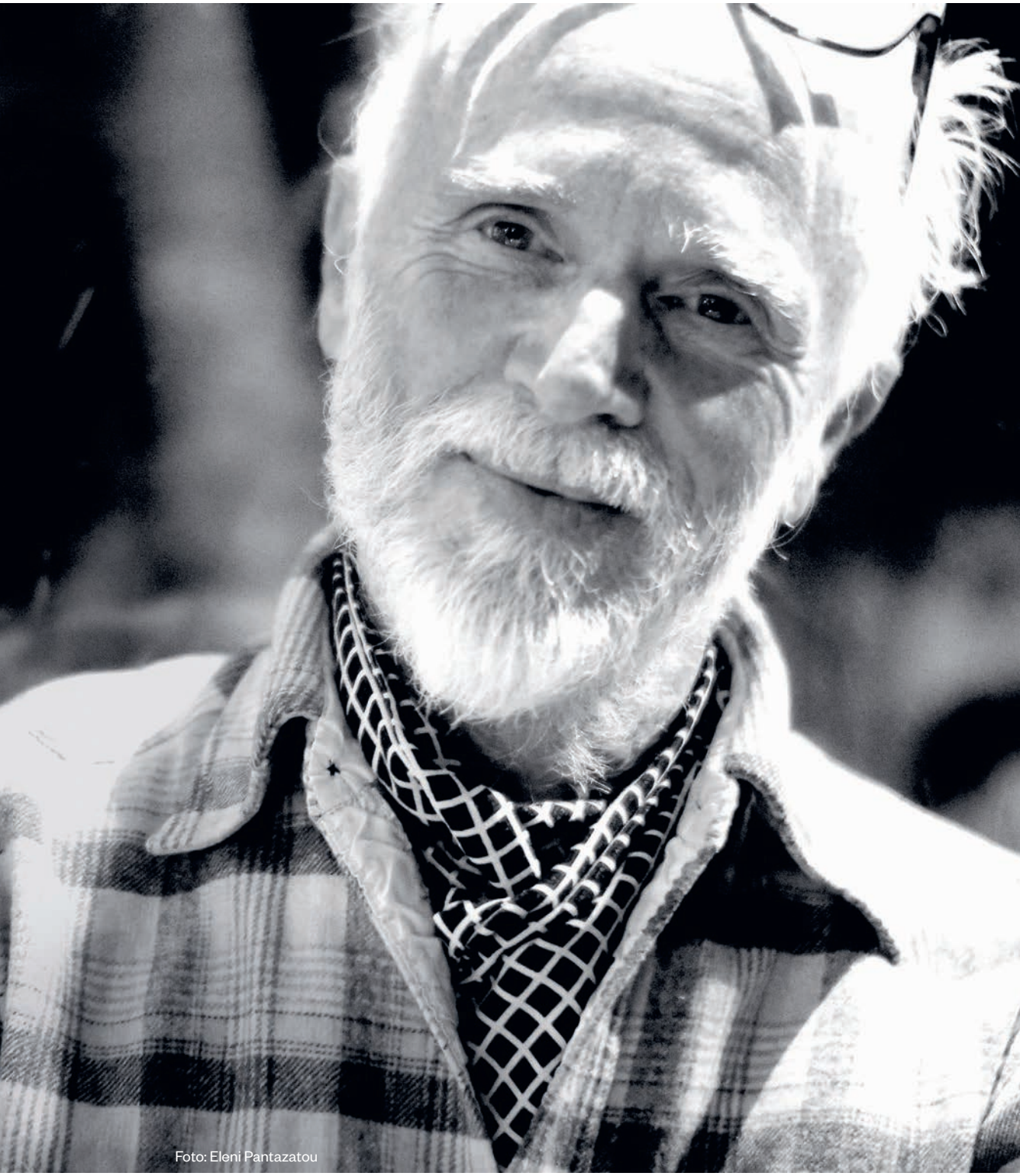


Foto: Eleni Pantazatou

Julyen Hamilton je tanečník, básník, hudebník a pedagog původem z Anglie, v současné době žije a pracuje střídavě ve Španělsku a Řecku. Už téměř padesát let se věnuje jevištní tvorbě, ať už jako sólový umělec, nebo ve spolupráci s dalšími tanečníky a tanečnicemi, hudebníky a hudebnicemi a umělci a umělkyněmi z různých oborů, či jako režisér souboru Allen's Line – the Julyen Hamilton Company. Svá díla představil po celém světě. Pravidelně se souborem vystupuje, přičemž mezi nejnovější díla patří sólové projekty KOAN a CHILD of DAY – piercing naiveté.
Julyen Hamilton má poměrně rozsáhlé zkušenosti s prací v našem regionu. Vůbec první workshop pro české a slovenské taneční profesionály a profesionálky vedl v Bratislavě na začátku devadesátých let. Mezi lety 2000 a 2024 byl mnohokrát přizván k výuce na Akademii múzických umění v Praze. Různé soubory a kulturní instituce (CreWcollective, Studio Alta) či festivaly (ImproEvents Prague, vs. Interpretation) jej také pozvaly, aby vystoupil nebo vedl workshop v Praze..

Rozhovor s Julyenem se uskutečnil osobně 20. února 2022 po čtyřdenním workshopu pro Akademii múzických umění v Praze.

www.julyenhamilton.com



Taneční improvizace jako svébytná umělecká tvorba

Požíváš termín „improvizace“ k popisu své práce?

Záleží na tom, s kým mluvím. Většinou improvizaci moc nezmiňuji, ale zároveň ohledně ní nemám co skrývat. Jsem raději, když v tanci a vystupování na jevišti vnímáme především význam a sílu akce. Způsob, jak k danému tvaru dojdu, je čistě věc mého tvůrčího přístupu.

Proto se obvykle zdráhám improvizaci zmiňovat. Ze zkušenosti vím, že když se příliš zaměříme na postup, jímž tvoříme, vyhýbáme se navázání přímého vztahu s tím, co tvoříme.

I přes to všechno v tomto kontextu říkám: ano, improvizuji. Takhle prostě pracuji, už velmi dlouho. Improvizace mi vždy připadala naprosto přirozená, pracoval jsem s ní, aniž bych ji nazýval správným jménem. Přijde mi skoro zvláštní zničehonic termín „improvizace“ používat, protože jsme s ní pracovali odjakživa. Na divadle se zaběhl trochu jiný termín, „ad lib“, se kterým pracuje každý herec a herečka na jevišti či před kamerou. Mám na mysli „jednání bez přípravy“. Vlastně mě docela překvapilo, když se mě lidé najednou začali ptát: „Aha, takže vy *improvizujete*?“ Já prostě tvořím taneční díla. A tento způsob tvorby mě těší. Zcela jednoduše řečeno: proč improvizuji? Protože když improvizuji, tvořím lepší materiál. V okamžiku, kdy bych vytvořil lepší představení tradičnějším způsobem, z předem připraveného materiálu, budu to tak dělat.

Zato když píšu básně, promýšlím je dopředu. Tam totiž mám pocit, že tak ten lepší materiál vzniká.

Co pro tebe improvizace znamená?

Je to radost. Radost z tvoření. Každý tvůrčí okamžik je improvizovaný. I když se držíte nějakého postupu, v okamžiku, kdy začnete tvořit, jde o improvizaci, protože takhle jste nikdy předtím nejednali. Dalo by se říct, že improvizace a chvíle, kdy něco tvoříte, jsou jedno a to samé.

Někteří tvoří tak, že jejich práce je poctou komponování naživo. A jiní zase dosáhnou téhož dlouhodobým přemítáním, neustálým upravováním. Jeden z mých nejoblíbenějších básníků, drahý pan [Leonard] Cohen, strávil i deset let hledáním toho správného slova do toho správného verše. Ale i tak trvám na tom, že onen okamžik, kdy našel to správné slovo, byl improvizovaný, přestože celý proces trval deset let… Zkrátka se to stane a je to. Toho nelze dosáhnout sebelepší přípravou.

To je ta radost. Ať už čekáte deset let, nebo to přijde bezprostředně při prvním představení. Také bych řekl, že pokud se improvizaci začnete věnovat do hloubky, určité aspekty se postupně vytratí. Například touha řídit a vymýšlet

dopředu zkrátka odpadne. Musíte přijít na to, v jakých podmínkách vytváříte svůj nejlepší materiál.

Můžeš nějak blíž popsat svůj nejlepší materiál? Čím je mimořádný?

Je to jako když z trouby vytáhnete čerstvě upečený quiche lorraine. Řeknete si: „Jo, dneska se mi to povedlo. Fakt se povedl." Ostatní se na něj podívají a řeknou jen: „Ano." Je to kombinace mnoha drobných detailů i celku. Když něco funguje, dochází zároveň k spontánnímu uvolnění. Pohne to s vámi a vy se začnete hýbat spolu s tím. A to je kvalita. Kvalita nemá nic společného s tím, jestli se nám to líbí. V tom také tkví krása umění, které má svoji kvalitu. Nepůsobí na nás, protože splňuje nějaká kritéria líbivosti. Dotkne se nás, protože nás vede za hranici těchto kritérií, ať už jsou naše osobní, nebo kulturní.

Jak bys popsal svůj přístup v improvizaci? V čem je podle tebe jedinečný?

Řekl bych, že každý přístup v improvizaci je jedinečný. Protože každý z nás pracuje jinak. S každým novým dílem pracuji jinak. Také se to pochopitelně mění s věkem, s tím, jak plyne čas a jaká je doba. Ale také se to často mění podle toho, na čem zrovna pracujete.

Dlouho jsem spolupracoval s Markem Tompkinsem, americkým choreografem, který strávil mnoho let ve Francii. Byl výjimečný v tom, že dokázal pracovat jak na předem připravené choreografii, tak na té improvizované. Jeho přístup se měnil s každým dalším představením.

Já pracuji tak, že tvořím. Miluju tvoření. Pořád něco tvořím a zbožňuji chvíle, kdy to vzniká. Dělám cédéčka, vyrábím vázy, komponuju hudbu. Prostě mám moc rád všechny možné způsoby tvoření. Vytvářím lekce. A teď spolu vytváříme tenhle rozhovor! Jak říkám, miluju tvoření. Jsem tvůrce. Rozumím niterné potřebě tvořit. Tvorba může být všelicos: mír, zmatek, zločin. Proč vlastně lidé tak rádi páchají zločin? Protože je to tvůrčí činnost. Proto říkám, že jsem tvůrce. Ale samozřejmě jde také o to, vypořádat se s kritérii společnosti, v níž se tvoří!

Takže záliba v improvizaci je tvoření?

Rozhodně. Posledních pár let se velmi intenzivně věnuji truhlaření. Je to úžasné, protože všude kolem se vynořil zcela nový druh tvůrců a tvůrkyň, kteří se dělí o rady, jak tvořit. Vždyť YouTube je plný lidí, co háčkují, pletou, truhlaří, kovají, zkrátka všelicos – dělí se o svůj um a inspirují ostatní. Jsou to odvěká řemesla i nové profese a znalosti o nich či návody na ně se šíří prakticky okamžitě. Ve většině těch videí jsou lidé, kteří něco zkouší poprvé. Natočí se u toho a podělí se s ostatními. Je to velký rozmach tvorby, která má ohromný švih a energii. Přijde mi to jako báječný jev. A samozřejmě, v dnešní době

[během pandemie onemocnění covid-19] mají lidé mnohem více volného času, během něhož se mohou stát, řekněme, například odborníky a odbornicemi na kvásek. „Hníst kvásek“ je taková metafora dneška. Řekl bych, že lidé se vracejí k praktičnosti a také hravosti. Velká část tvoření – a vykonávání činností vůbec –postupem času příliš zvážněla. Vždyť kapitalistický svět je plný strašlivě vážných odborníků. A pak zjišťujeme, že máme odborníků až moc, a řada lidí ani netuší, co dělá za práci. Lidé obsazují pracovní pozice s čím dál delšími názvy, ale nevědí, za co jsou vlastně zodpovědní. Je to symptom doby.

Cesta k improvizaci

Jaká byla tvoje cesta k improvizaci?

Když mi bylo osm, byl jsem v jednom školním představení (účastnil jsem se všech školních představení). Měl jsem tam hodně textu – dali mi tam totiž hlavní roli. V první scéně s námi hrála jedna z našich učitelek. Měla mi něco přečíst a já u toho měl usnout. Jenže v den představení dostala tak hroznou trému, že odběhla na záchod a už nevyšla ven. Tedy, nakonec vyšla, ale to už bylo pozdě. Můj kamarád André Ptaszynski – tehdy hrál Žabího vojáka – vešel na jeviště, když jsem já už měl dávno spát. Jenže Andrého narážka stále nepřicházela. Tak se ke mně sehnul a opatrně pošeptal něco ve stylu: „Vona je úplně podělaná, radši vstaň a něco udělej.“ A tehdy jsem měl pocit, jako by se přede mnou otevřel nový svět.

Uvědomil jsem si, že na jevišti musíte často něco řešit. Třeba proto, že někdo řekl repliku o dvě scény dřív, než měl. Řada lidí zprvu ztuhne, ale nakonec situaci i přesto vyřeší. Já si ale v tu chvíli řekl: „Tohle je moje gusto!“ Byl jsem ve svém živlu.

A kdy ses rozhodl, že improvizace je pro tebe ta pravá disciplína, nástroj nebo prostor pro tvůrčí vyjádření?

Vytvořil jsem mnoho představení s předem připraveným pohybovým materiálem. Taková tvorba mi šla snadno a rychle. Takhle vznikala první představení v souboru. Tehdy jsem prostě přišel, něco vytvořil a jednoduše si to zapamatoval.

Postupem času se poměr předpřipraveného a improvizovaného materiálu začal měnit, až jsem nakonec začal při vystoupeních upřednostňovat materiál vytvořený v daném okamžiku.

Připadá mi zásadní, že jsem se naučil připravovat a fixovat si pohybový materiál. Opakovaná práce s předpřipravenou choreografií člověka

naučí citu pro kompozici a frázování, což je nesmírně užitečné při tvorbě v přítomném okamžiku.
Ke konci sedmdesátých let jsem pracoval s úžasnou choreografkou Rosemary Butcher. Tvořila vystoupení tak, že nás nechávala volně reagovat na její instrukce. A tenhle přístup mi od prvního dne dokonale sedl, zcela jsem mu důvěřoval. A ona zase zcela důvěřovala mně, což v tom procesu tvorby představuje šedesát procent [úspěchu]. Dodalo mi to sebedůvěru. A tehdy jsem vlastně začal tančit. Tedy, skoro. Bylo mi dvacet. Byl jsem prakticky na začátku, ale pocítil jsem, že se ve mně začala probouzet špetka tance, který měl jiskru. Jako by něco bylo téměř tajně naživu a ptalo se mě to, čím chci být.

A tehdy jsi začal studovat tuto disciplínu?

Já ji nikdy nestudoval. Nechodil jsem na hodiny improvizace. Nikdy jsem se nezúčastnil žádného improvizačního workshopu. Vycítil jsem nějaký talent a následoval vnitřní hlas, takže jsem se do této disciplíny úplně ponořil a bral ji jako způsob, jak tvořit a vystupovat.
Má cesta k sólovému vystupování byla vlastně stejná. Sólistou se nestanete jen tak. Nemůžete si to vybrat. Buďto jím jste, nebo ne. A být sólistou je… není to jen choreografie pro jednu osobu. Je to zcela odlišná záliba a činnost. Proto by všichni začínající tanečníci a tanečnice měli zkusit sólovou tvorbu. Aby zjistili, jestli je pro ně a oni pro ni.
Já asi vždycky věděl, jak na to. Právě tohle bychom měli všichni v životě hledat: rozvíjet to, co nám šlo odjakživa. Jakmile se něčemu věnujete, začne to růst. Chce to kázeň a dlouholeté odhodlání.
Když zjistíte, že dokážete improvizovat, rázem ztratíte jistou naivitu ve vztahu k improvizaci. Najednou na ni začnete klást nároky, což je vážná věc, zavazujete se následovat vlastní instinkt. Tím okamžikem se stáváte takřka profesionálem či profesionálkou. Ztrácíte jistou naivitu a jste o krok blíž vyzrálosti. A to chce hromadu práce. Jde přesně o ony kroky věkem nevinnosti a věkem zkušenosti až do stavu vyzrálosti, jak o nich píše William Blake. A to chce taky krapet kuráže, protože jakmile začnete kráčet po téhle cestě, nevinnost vás navždy opustí.
Asi jde hlavně o to, co dělá radost vám konkrétně. Je to spontánní tvorba? Nebo máte větší radost z plánování, detailů a zkoušení, při němž detaily dotahujete do dokonalosti a pořád dokola je projíždíte? Paráda. Pro mě je to cizí svět, ale zcela jej respektuji. Dalo by se říct, že žádná cesta není snadná.
Improvizaci jsem studoval jedině v tom smyslu, že jsem vytvořil mnoho takových představení s dalšími improvizujícími tanečníky a tanečnicemi a hudebníky a hudebnicemi – a také když jsem učil. Výuka je zároveň studium. Jsem opravdu rád, že jsem si učení dokázal oblíbit. Když učím, vždy se toho hodně naučím já sám. Takže svým způsobem je právě tohle mým

studiem. A nemám na mysli jen učení od vlastních studentů a studentek. Mluvím o opravdu zlomových objevech, které se vám naskytnou, když stojíte tváří v tvář lidem, kteří se chtějí něco dozvědět. V atmosféře hlubokého soustředění můžete sami pokročit dál na cestě poznání, pochopení a rozvíjení schopností.

Několikrát jsi během workshopu zmínil „zákony“? Jaké jsou to zákony?

Asi jednoduše přírodní zákony. Fyzikální zákony a fyzické zákony života ve společenství lidí – gravitace, rychlost, zrychlení, akt dotyku, „teď“, kvantové zákony, na kterých stojí ty Newtonovy. Ty mi připadají zajímavější. Jsou přísnější, ale mohou nabídnout o tolik víc než prostá pravidla. Možná je to tím, co mi říkával děda: že pravidla jsou jhem hlupců a návodem mudrců. Věřil jsem mu to a svým způsobem je to pravda. Pravidla jsou tu proto, aby nás nasměrovala. A pokud jste obdařeni moudrostí, můžete pravidla porušovat, ale také se jimi nechat vést. Ovšem, pokud této úrovně nedosáhnete, musíte je pouze slepě poslouchat.

Ale zákony... před zákonem musíte sklonit hlavu. Nejde o žádnou čest, jde o něco většího, co nás přesahuje. Když na nás působí gravitace, není to tím, že bychom ji dobrovolně ctili. Zkrátka to tak je. Tím se vracíme k panu [Steveu] Paxtonovi a jeho úžasné práci s kontaktní improvizací, kde vždy hrály roli přírodní zákony. A můj učitel Bob Cohen byl vědec a biolog. Uvažoval jako vědec. Záměrně se vystavoval výzvám, aby se přiblížil k pochopení přírodních zákonů. Věda je úžasná disciplína. Vědci a vědkyně dovedou být fascinující. Zjednodušeně řečeno se nebojí představovat si přírodu úplně jinak.

Tvoje představa účasti a důraz na ni jsou úzce spjaté s těmito zákony?

Rozhodně. Zaprvé se nacházíme na Zemi, která má své fyzikální zákony. A nad rámec toho si už můžeme vybrat, že budeme v divadelním prostředí vystupovat plně pohrouženi do této situace. Divadlo je místo, kam smí každý a kde se smí říct cokoliv, kde jsou dovoleny všechny pocity a situace. Stejně jako ve světě kolem, jen bez pravidel, která předurčují správné reakce na správné situace. Je to amorální, a proto jde o velkou zodpovědnost. Spolu s ní je tu ovšem také šance, že spatříme, co se skutečně děje. Protože tu není morální vrstva. Je to amorální. A právě tehdy se můžeme vzdát pravidel. Ano, tehdy vidíte věci takové, jaké skutečně jsou. A to je proměnlivé, dynamické, nepodléhá to neměnným pravidlům.

Často přikládáš velkou váhu vědomé práci s podlahou. Je i tohle příklad aktivní účasti na gravitačních silách?

Rozhodně. A tohle všechno poznáte, když se začnete věnovat zákonům. Začnete si jich všímat všude; v metaforách, v představivosti, ve fantazii.

Když se jim nikdy nebudete věnovat, budou vám takovéto věci připadat oddělené. Tady je představivost. A tady zase přírodní zákony. Ale když se přírodním zákonům věnujete, nakonec se vám odvděčí křídly na nohou.
A odkud myslíte, že se ta křídla vzala? Je to tím, že jste se začali účastnit. Je to sen, který se zrodil z účasti.
Tohle jsem pochopil velice brzy díky ženě, se kterou jsem poprvé začal tančit. Její manžel byl virolog. Pracoval s [Jamesem] Watsonem a [Francisem] Crickem v laboratořích v Cambridge, kteří objevili a zkoumali šroubovici DNA. Jejich velký objev přišel ve snu, protože se otevřeli účasti nejen na racionální úrovni, ale také na úrovni ostatních smyslů a jiného vnímání, které máme. Proto se věnuji zákonům. Protože fungují pro všechny stejně. Když se jim věnujete, věci začnou kvést.

Jak se odvíjela tvoje cesta od chvíle, kdy sis uvědomil, že se věnuješ improvizaci? Na co všechno jsi přitom narazil?

Tak především byla plná praktických záležitostí. Jednou z nich byla otázka, jak svoji práci dostat před lidi, jak ji ukázat světu a jak ji pojmenovat. Taky tu byla otázka, jak se nepouštět do věcí, které vám nakonec přerostou přes hlavu. Zásadní okamžik v hledání odpovědí přišel při vytváření sólo představení *40 Monologues* (40 monologů). Už předtím jsem improvizoval v mnoha různých situacích. Ale pak jsem si jednou řekl, že bych velmi rád vytvořil něco, co se může opřít o název. Tak jsem se pustil do přípravy *40 monologů*. Říkal jsem si, že mi vydrží minimálně na deset let, protože to bude čtyřicet vystoupení. První monolog jsem pojmenoval „č. 1“, druhý „č. 2“ a tak dále. Můj záměr byl, že i když přijdete jen na jeden, budete vědět, že jde o celou sérii čtyřiceti.
Od té chvíle telefon nepřestal zvonit. Nakonec jsem to musel zarazit. Nejen kvůli sobě, ale i kvůli pořadatelům. Tvořil jsem vždy tři monology za večer v rámci hodinového vystoupení. Hrál jsem je snad všude. Tehdy to byl opravdu významný okamžik a krok kupředu. Podařilo se mi propojit akt improvizace na jevišti s prožitkem diváctva, které ví, že vidí tři neopakovatelné kusy. Jenomže po stovce představení už to bylo trochu trapné. Víte, jak se ta představení jmenovala? Jmenovala se třeba *40 monologů* „č. 63“, „č. 64“ a „č. 65“. Když došlo na *40 monologů* „č. 98,“ „č. 99,“ a „č. 100“, řekl jsem si, že bude nejlepší přestat. Odehrál jsem jich sto.
Tehdy jsem si také řekl, že vůbec nevadí, když se budu opakovat. Takže když se do hry vrátil starší materiál, necenzuroval jsem ho. Nenutil jsem sám sebe být pokaždé jiný. Dal jsem věcem otevřený průběh a nechal je být tím, čím jsou a čím se postupně stávají.
Všiml jsem si, že když dám sám sobě takovouto svobodu, jednotlivé kusy rázem nabývají na individualitě. Samotného mě to udivilo. Osvobodil jsem

se a dostal se díky tomu do bodu, kdy mohlo být každé vystoupení zcela jedinečné.
Je to trochu paradox. Ale myslím si, že právě ten akt pojmenování byl velký krok. A já jsem tomu dostál.
Do programu jsem tehdy navíc napsal „Choreografie: Julyen Hamilton".
Protože v jednom starém francouzském slovníku jsem našel definici slova „choreograf", která mi dodnes připadá kouzelná. Stálo tam: „Člověk, jenž se stará o vše, co se hýbe na jevišti." Stará se o vše, co se hýbe. To mi přišlo zcela přesné, protože já při vystoupení pracoval také s dekoracemi a předměty. Chápal jsem to tak, že když pohnete nějakým předmětem, je to také choreografie, stejně jako když pohnete rukou nebo změníte držení zad. Ta definice se vůbec nezmiňuje o tom, zda je to improvizované, nebo ne. Nijak proti sobě nestaví koncepty předpřipravené a improvizované práce. Měl jsem pocit, že díky této definici mohu tvořivě dýchat. Choreografie se postarala o vše, co se hýbalo na jevišti.
Starat se o něco, to je ta vůbec nejlepší a nejúplnější činnost ze všech, ať už ji činíte v reakci na spontánní impulz v okamžiku, nebo po tří-, čtyř- nebo pětiměsíčním zkoušení.

A odkud se vzaly ty dekorace a předměty?

Po završení svých studií jsem šel do zkušebny připravovat choreografie. Cítil jsem, že se mi to moc nedaří, že to lámu přes koleno. Pracoval jsem s perkusistou, který se ve své tvorbě cítil jistý. Tížilo mě to, protože jsem prošel úžasným studiem a tančil s výtečnými tanečníky a tanečnicemi. Jenže jsem nevěděl, jak tvořit.
Byl jsem zkroušený. Tak jsem šel domů a vyrobil jsem krabici. Nikdy předtím jsem to nezkoušel, ale povedlo se. Moc krásnou krabici jsem vyrobil, překvapivě elegantní, dodnes ji mám. Vrátil jsem se zpátky do zkušebny, a jakmile jsem tu krabici položil na zem, okamžitě jsem věděl, co v prostoru dělat. V prostoru u krabice i v prostoru daleko od ní! Tu a tam se objevil kousek choreografie, jen kousíček. A pak jsem se mohl ke krabici vrátit, zvednout ji, přendat do druhé ruky, položit na bok. Už jsem věděl přesně, co dělat.
Cosi z mé praktické povahy mě přivedlo do této obyčejné situace. Pochopil jsem, jak je choreografie propojená s něčím zcela obyčejným. Moje tělo přesně tohle potřebovalo.

Kdy to bylo?

V roce 1980. A samozřejmě se to dál rozvíjelo, protože do krabice se dají dát různé věci. Pak krabici otevřete a zase je vyndáte. Taky jsem si vyrobil rozkládací židli, na které jsem mohl sedět, nebo naopak ne. A měl jsem gumovou rukavičku, která ukazovala. A dřívko, které jsem mohl posouvat

v dlani. Rázem to celé nabralo na divadelnosti. Měl jsem hřeben ve tvaru ryby. Bylo mi hned jasné, co s ním. Mohl jsem říct, že toto je ryba. A diváctvo by si pomyslelo: „To není ryba, to je hřeben." A každý by měl pravdu. Ale díky tomu vzniká na jevišti událost, choreografie myšlenek a poezie.
A jakmile tam ty věci byly, věděl jsem, jak vstát, kam jít a co dělat. Vytyčily pro mě prostorovou orientaci. Daly mi pevnou zem v obyčejnosti a absurditě. Přesně tohle divadelnost umožňuje a zároveň ji to živí.

S ohledem na cestu, kterou jsi ve své práci ušel, na co se zaměřuješ teď?

Neustále vytvářím sólová představení a v jejich rámci se věnuji rozvoji mluveného slova. Píšu básně a cvičím se v jejich spontánní improvizované tvorbě. Díky tomu jsou tvorba básní a tance v přirozeném soužití. To mluvím o sólové práci. Co se skupinové práce týče, tam se snažím především podělit se s členy Allen's Line o své sólové dovednosti. Po deseti nebo jedenácti letech práce mám kolem sebe úžasné kolegy a kolegyně. Je to krása. Členové a členky mého souboru jsou velmi dobří. Studovali, odevzdali se této práci a naše společná tvorba nyní hodně roste. Před pár lety se naše práce dostala do bodu, kdy má každé představení, které uděláme, určitou úroveň. A to byl krásný okamžik.

Když pracuješ na novém představení, tančíš se svými tanečníky a tanečnicemi?

Samozřejmě. Obvykle mám specifickou vizi nebo potřebu přenést novou vizi do konkrétního tvaru. A společně odkrýváme, co je to za tvar, co to bude za vystoupení. A pak v tichosti nebo nahlas sdílíme drobná zjištění. Děláme si každý své poznámky. Když se znovu sejdeme, někdo třeba řekne: „Hele, Julyene, na konci minulé zkoušky jsi říkal tohle" nebo „Aha, už chápu, co jsi měl na mysli", a společně cítíme, jestli je ten komentář něco jako lešení, které v pozdějším procesu zase strhneme, nebo semínko, které zasadíme a necháme růst. A tímto procesem dojdeme k dílu samotnému. Je to velmi křehký proces, skoro vůbec o něm nemluvíme.
Dávám svému souboru zpětnou vazbu a pokouším se ji přetavit na praktické a technické postupy. Pro každé dílo se snažím najít techniku. Myšleno techniku práce s tělem. V některém představení například pracujeme hodně se zády, a tak se snažím zaměřit na techniku zad. Protože když se nám ji podaří najít, divadelnost vznikajícího představení bude určitě fungovat. A vždycky se najde část těla nebo jeho uchopení, které je zásadní pro vyznění našeho díla.
Ale zároveň nejde o téma. Je to zkušenost, zaměření. Je to víra, že když se zaměřím na svá záda, divadelnost vznikajícího tvaru se sama vyjeví.
Ale přitom to není o zádech. Záda nejsou score díla, nejsou jeho tématem. Musíte se pustit do práce a zapomenout, že pracujete. Pak to funguje. Pokud

si zvolíte něco za score, nebude to fungovat, protože ze score se stane téma, ke kterému se budete chtít vracet, namísto toho, aby vám pomohlo překlenout přítomnost a dojít k budoucnosti.
Proto mi dělá problém práce s tématy a score. Protože se ubírají špatným směrem. Já potřebuji něco, z čeho můžu vycházet, ale libovolným směrem. Nechci něco, co mi udává parametry, kterých se musím držet, nebo třeba myšlenku, kterou musím mít neustále na paměti.
I v improvizovaném sólu se vám může dílo ztratit. [Jackson] Pollock to zmiňoval. Říkával: „Když maluji, někdy se mi malovaný obraz vytratí." Ale pak dodal: „Nevadí, že se vytratil, protože o něm pořád vím." Sedí jako andělíček nebo čertík na rameni. Vede mě. Je duší celého díla. Jakmile máme ducha díla, můžeme na něm začít pracovat v konkrétním čase a prostoru, protože víme, jak k němu přistupovat. Duch sám už vede dílo kupředu.

A potom na daném představení ještě nějaký čas pracujete?

Stejné představení zvládneme zahrát i vícekrát. Schopnost zahrát improvizované představení vícekrát začala sólem *Cell*[1]. Nikdy předtím jsem svá představení neopakoval. Ale jeden večer jsem měl představení nazvané *Suite: Cell*[2] a na jeho konci jsem byl dojatý. Probral jsem se a to vystoupení jako by mi zaklepalo na rameno a řeklo: „Musíš mě zkusit znovu." A já odvětil: „To neudělám. Ne, podruhé už to nezvládnu." Ale ono nepřestávalo. Takže jsem musel najít způsob, jak zopakovat to samé vystoupení, které bylo improvizované, ale zároveň bez score. Vytvoření takové techniky trvalo léta. A teď se o ni mohu podělit s kolegy a kolegyněmi v Allen's Line.

Pojmenoval bys svou tvůrčí práci z hlediska určité estetiky?

Ále... radši se přijďte podívat. A na konci tleskejte jak smyslů zbavení!
A pak mě pozvěte na drink!

Tvůrčí a pedagogický jazyk

Používáš ve své tvůrčí a pedagogické praxi určitou terminologii a metodologii?

Mým zájmem není učení improvizace. Jsem improvizátor, protože to je můj tvůrčí přístup. Pro mě osobně je vždy podstatný. Ale všiml jsem si, že je teď hodně podstatný i ve světě. Takže nemám co skrývat. Moje výuka

1 „Cell" lze přeložit jako „buňka" nebo (vězeňská) „cela". Pozn. překl.
2 „Suite: Cell" konkretizuje dvojsmysl na „Apartmán: Cela". Pozn. překl.

se postupně zformovala do několika oblastí. Její obecný název je „Theatre Works“[3]. Jednotlivé sekce se pak nazývají: 1) Otázka prostoru, 2) práce s časem, 3) práce s předměty, 4) práce s hlasem a textem a 5) spolupráce s hudbou a hudebníky.
Středobodem je pro mne kompozice a tvoření věcí. Všechno jsou to oblasti, akce, schopnosti, nástroje, které nám pomáhají s kompozicí, ať už jde o kompozici v daném okamžiku, nebo kompozici předem danou.
Chci, aby lidé přistupovali k tvůrčí činnosti vážně a s radostí. Jako okamžik prozření.

Jak vnímáš vztah mezi improvizací a choreografií?

Obě lze vnímat jako proces rozhodování o tvaru či konfiguraci pohybu, o jeho uspořádání v prostoru a kontextu. Já vnímám improvizaci jako choreografii vytvořenou v okamžiku akce a performance.
Někdo možná vnímá choreografii jako řadu rozhodnutí, která trvají déle. Déle než rozhodnutí, která učiníme během okamžiku, obzvláště během performance.
Když improvizujeme, zároveň se rozhodujeme, komponujeme, tvoříme choreografii. Možná se naše mysl v některou chvíli zabývá celkovou kompozicí a kontextem díla… nebo je naopak zaměřena na každou drobnou akci, vteřinu po vteřině. Já jsem se naučil během improvizování zaměřovat vědomí na detail i celek zároveň.
Jak už jsem řekl dříve, podle mě je choreografie to, když se staráte o vše, co se hýbe na jevišti… o dekorace, předměty, tančící lidi, hýbající se hudebníky a hudebnice.

Výraz „choreografie“ tedy používáš?

Ano, používám. Když chci vyjádřit, že někdo (choreograf nebo choreografka) přijímá plnou zodpovědnost za provedené pohyby. A jindy jej zase nepoužívám. Když to chci říct polopaticky a jednoduše, říkám „autorem je…“.

A výraz „score“?

Tohle slovo nikdy nepoužívám [při práci], protože jej osobně nepovažuji za užitečný koncept. Možná se může zdát, že slouží jako dobrý počáteční bod, ale když začne tvořivost nabírat na obrátkách, většinou pak působí jen jako překážka. Koneckonců, já nikdy nepotřeboval žádný „výchozí bod“, který by povzbudil moji tvořivost.

3 „Theatre works“ si hraje s různými možnostmi výkladu, např. „divadelní postupy“, ale i „divadlo funguje“. Pozn. překl.



Když na jevišti improvizuješ, pracuješ s představou?

Podle mě jsou všechny akce na jevišti (ať už improvizované, nebo předpřipravené), vytvořené i tušené, živeny představami, které vyplývají z akcí samotných. Už jen samotná akce vstupu na jeviště zahrnuje vnímání představ v jejich radikální a živoucí úrovni. Člověk na jevišti pak tyto obrazy vnímá a umožňuje publiku, aby je vnímalo také.

Samozřejmě, že naše řemeslo tvořivých umělců a umělkyň zahrnuje práci s představou a představivostí. Jak herců a hereček na jevišti, tak diváctva v publiku.

Na jevišti se učíme rozvíjet schopnost vnímat a zacházet s představou. Naším úkolem je všimnout si, že vyvstávají z fyzické akce během performance. Druhů představ máme přeci tolik: zvukové, vizuální, historické, lidské, živočišné, politické, literární, řečové, prostorové, pocitové, kinestetické, rytmické, tónové, komunitní, osobní, zeměpisné, objektivní, kulturní... Akce vedou k představám a představy vedou k akcím. A upřímně řečeno netuším, co z těch dvou přichází dřív.

Ovlivňuje pedagogická praxe tvoji tvůrčí práci?

Když skupince pětadvaceti inteligentních lidí navrhnete nebo předložíte nějaké věci, okamžitě si všimnete míst, kde něco není zcela zřejmé nebo je to nejasné. Zkouším si dělat zápisky, abych podchytil tyhle spontánní poklady hned, jak na ně narazím. Učení se neustále a nepřetržitě vyvíjí. Samozřejmě se také vyvíjí s postupujícími léty a stále rychleji, protože každá další generace má již předem určité schopnosti, které jsou pokaždé jiné. A tak některé věci už ani neučím.

Už dvakrát jsem musel zapomenout zhruba tak šedesát procent svých pedagogických nástrojů, protože už nebyly potřeba. Musel jsem zúžit výběr pouze na ty, které byly nezbytné a zásadní.

Vždy jsem studující učil, aby pozorovali. Pozorovali jako tvůrci a tvůrkyně, performeři a performerky, ale také jako diváci a divačky.

Veškeré divadelní jednání se odehrává v situaci před diváctvem. Žádné jednání neexistuje samo o sobě. Teprve v okamžiku, kdy je sledováno, nabývá plné hodnoty. Tehdy nás může dovést za hranice své jednoduché podstaty někam dál. Možná blíže k pravdě.

Performeři a performerky by neměli pozorovat pouze sami sebe, společnost kolem nich, dobu, ve které žijí – měli by si také všímat okamžiků, kdy je jejich vlastní tvorba na jevišti sledována diváctvem, a být v nich plně přítomni. Protože právě diváctvo s performery a performerkami dohromady mění secvičené nebo předem dohodnuté akce na jevišti v něco víc.

Žít ve světě a zároveň jej pozorovat je náročné. Nejen protože pozorování je samo o sobě náročné. Je to náročné také kvůli tomu, co vidíme. Někdy je toho na mě moc. A myslím, že to tak máme všichni. Je to dobou, žijeme v náročné době.

Pokaždé, když učím, cítím, že mám obrovské štěstí. Mám prostor, kde se mohu pokusit uchopit to, co se doopravdy děje. Nejen jako umělec, ale jako umělec žijící v současném světě.

Proto lidi tak rádi studují různé věci. Protože pak mají pocit, že někam jdou. Nejde jen o shromažďování znalostí. Je to skoro jako naděje, ale podle mě to tak úplně naděje není. Je to kráčení kupředu. Je to něco, co samo ožívá. Cítíte, že je v tom určitá budoucnost. Ne ta či ona budoucnost, dokonce ani lepší budoucnost, prostě jen „pokračování“, ve kterém možná jednou půjde zaslechnout hloubku života.

Jde o to mít směr.

Jde o to mít směr. Mít pocit, že i když zrovna nevím, kam ten směr vede, zase jej objevím, až bude potřeba vkročit do mlhy.

Jevištní tvorba

Na co se soustředíš v okamžiku improvizování na jevišti? Kam upínáš svoji pozornost?

Já jsem performer. Zbožňuji, když jsem na jevišti. Jsem tam doma. Tenhle fakt je pro mě mnohem důležitější než to, jestli zrovna improvizuju nebo hraju předpřipravený materiál.

Jde o lásku k nevratnosti a určité dostupnosti. Jde o naslouchání a tvoření, umisťování něčeho do sféry, kde se z toho stane něco víc. O vstup do prostoru, kde vy i publikum posloucháte prostřednictvím své představivosti. A protože jde o živé vystoupení, člověk musí vždy do určité míry improvizovat.

Má pozornost neustále pracuje a je ve střehu na několika úrovních. Sekunda, fráze, sekce vystoupení, celek vystoupení, ostatní lidé na jevišti, publikum… Hlavní bod soustředění se pořád přelévá a je vždy doplněn o druhotné body. K tomu je potřeba naplno využívat celou mysl, tělo i pocity.

Když jsi na jevišti, vnímáš v tom přítomném procesu něco jako vnější oko nebo určitý odstup od toho, co děláš a cítíš? Do jaké míry při improvizaci režíruješ sám sebe?

Řekl bych, že člověk v tu chvíli používá veškeré své schopnosti. V každém daném okamžiku jsou tyto schopnosti připraveny a žádná z nich není důležitější než ostatní. V jednu chvíli se možná vidíte jako v zrcadle, jindy jste jakoby mimo tělo, jako při halucinaci.

Existuje celá řada druhů vědomí a vnímání. Sáhnu zrovna po tom, co mi může pomoci, co přijde vhod. Všechno je k něčemu dobré. Možná, že v danou chvíli se najde něco, co je zrovna vhodnější, ale nic není bezcenné.

Jak se napojíš na různé nástroje či způsoby vnímání a jak je používáš, aniž by se tím narušilo to, co vzniká?

Čím déle pracujete, tím méně se necháte něčím vyrušit. Můžete se zastavit a vnímat svoji aktuální situaci z ptačí perspektivy – ten konkrétní rok, týden – a řeknete si: „Jsem zpátky v Helsinkách. Jsem uprostřed sólového vystoupení. Jak se asi má Danny…“ Můžete si dovolit vydat se do svých představ, aniž by se tím přerušila vaše tvorba v přítomném okamžiku.

Je to krásné, ale nastane to až tehdy, kdy sami sobě dovolíte používat jakoukoli z technik.

Během výuky v The Place [London Contemporary Dance School] nám říkali, že si nesmíme do hodin brát poznámkové bloky. Já před sebou vždycky nějaký měl. Jenže hlavní otázka zní: pomáhají nám, nebo jen odvádějí naši pozornost od toho díla?

Jak se připravuješ před vystoupením?

To záleží. V závislosti na daném představení, daném dni, aktuálních pocitech, praktických záležitostech.
Použiju cokoli, co mi pomůže hluboce se napojit a zapojit. Mohou to být dechová cvičení, nebo třeba procházka. Jednu dobu jsem hodně psal a psal jsem i v šatně. Poznámky nebo báseň, nebo třeba něco spojeného s vystoupením. Prostě šlo o to psát. Jindy jsem si zase dával před vystoupením horkou sprchu. Zkrátka cokoliv, co mi připadalo vhodné v ten večer.

Vybíráš v den představení, s čím vystoupíš na jevišti?

Ne, už ne. Prostě vstoupím do prostoru a vše už tam je.
Je to podobné, jako když hraju na piano. Já na piano moc necvičím, ale často se mi stává, že když už se k němu po pár měsících vrátím a hraju třeba se svým známým basistou, on mi pak řekne: „Dobrý. Ty jsi cvičil." A je to tím, že na určité úrovni jsem cvičil. Víte, všiml jsem si, že když děláte to, co máte rádi, ta činnost je sama o sobě jako cvičení. A jak tělo stárne, přijde chvíle, kdy je důležité cvičit a dělat to, co máte rádi. Protože tělo nemá dvojí zásobárnu energie ani soustředění. A pokud si skutečně užíváte to, co děláte, ať už je to mytí nádobí, nebo zahradničení, nebo třeba procházka v parku, podporujete tak moudrost svého těla, kterou pak použijete při vystoupení.
A svaly by neměly příliš ochabnout. Takže přidávám nějaké ty kliky, možná pár sedů lehů. To je spíše kvůli fyzické představivosti nebo obratnosti.
Je úžasné, když se vám podaří do takového bodu dojít. Já vždycky věděl, že je možné ho dosáhnout, protože jsem to viděl u hudebníků a hudebnic. Nejde o to, že by nikdy necvičili, ale o to, že mají nějakou činnost, na kterou jsou ihned a hbitě připraveni. Vždycky jsem si říkal, že tenhle stav musí být výjimečný.

Co děláš ve chvílích těsně před tím, než začneš na jevišti nějakou akci?

Mám pocit, že není správná chvíle, kdy být připravený. Tedy kromě samotného představení. Ale nechcete se připravit v předstihu. Například, pokud máte pět minut před vystoupením pocit, že jste připraveni, tak jste to nenačasovali správně. Pokud zhasínají světla v sále těsně před začátkem a vy máte pocit, že jste připraveni, zase je to příliš brzy. Ale když se znovu rozsvítí, to je ta správná chvíle. Jde o to najít cokoliv, co mi pomůže se správným načasováním. Najít tu pro sebe správnou chvíli. Načasování je zásadní. Někdy máte třeba už ve čtyři hodiny pocit, že jste připraveni. A to je dost nebezpečné. Kupříkladu, když se se souborem chceme trochu rozhýbat – třeba ve čtyři nebo v pět, protože vystoupení je v osm – a rázem to začne nabírat švih, to pak musím říct: „Klídek, ztlumíme to. Nechte si to na potom. Až večer přijde ta chvíle."

A když během představení ztratíš „flow“?

Prostě něco vytvořím. Pokud se najde něco zásadního, pak je cesta k tomu spíše vedlejší. Prostě něco udělejte. Pár kroků nebo jeden krok. A když to nezabere, zkuste to znovu, nebo na opačné straně. Nebo vnímejte, jak se nic neděje, a pak zkuste něco udělat. Hlavně se nesmíte stáhnout. Nebo nedělejte nic. Ale nestahujte se.

Ale když ztratíte vodivé napětí / flow? Nic zvláštního. Neděláte… nic zvláštního. Ne abyste se přistihli při pokusu o něco zvláštního.

Politický rozměr jevištní improvizace

Je podle tebe improvizace spjatá s politikou?

Ano, cokoliv, co děláte se svým tělem, má politickou rovinu. Tělo je podle mě politický nástroj, je to politické dějiště.

Takže, pokud máte svoji filozofii, která otvírá dveře vědění, nechává jej vyplout na povrch, zkrátka mu dá prostor, to je přece hluboce politické. Pokud vnímáte politiku jako něco mimo tělo, něco, čeho nemůžete nikdy dosáhnout, vaše tělo je od komunikace odpojené. Je „exkomunikované“. A tím pádem je velmi zranitelné vůči politicky vykonstruovaným ideám a ideologiím. Improvizace, okamžik, kdy spatříte, že něco vzniká přímo před vašima očima, kdy si uvědomíte, že se na tom také podílíte, to je také politické. Ne zpolitizované, ale politické.

Nese to s sebou velikou zodpovědnost. Snad ale také dává lidem moc svobodně rozhodovat, namísto toho, aby jim ji brala.

V čem vidíš přínos své práce?

Je to příjemný večer ve společnosti, trocha radosti uprostřed tragédie, špetka neřízené hravosti, i když je vše smrtelně vážné, malá chvilka, kdy spatříte výšiny, kterých může dosáhnout lidský duch, ale také to, jak obyčejný, špinavý a smradlavý je.

A když to vezmu hlouběji, divadlo nám umožňuje prožít společné zážitky, které přesahují rámec toho, co bychom prožili o samotě. Jde o zážitek sdílený přímo v okamžiku, zážitek rostoucí do větších a jasnějších obrysů, jichž by se nedalo dosáhnout na papíře nebo ve zkušebně. Sdílený zážitek „shromážděného davu“ a performerů a performerek má sílu proměnit mysl a srdce všech přítomných. A s tím jde ruku v ruce velká důvěra, řekl bych.

Tohle je asi jeden z nejhlubších aspektů mé práce, tvorba důvěry, nikoliv víry. Ale co je důvěra? Před mnoha lety jsem mluvil se Stevem [Paxtonem] a zeptal jsem se: „Co děláš ve své práci?“ A on na to: „Kultivujeme lásku.“ A kdyby se

někdo teď zeptal, co děláme my? Myslím, že my kultivujeme důvěru. Je to tak. Přinejmenším já vím, že této důvěry jsme schopni dosáhnout. A taky vím, že ji dokážeme ztratit. Ale nezávisle na tom všem největší otázkou zůstává, jak pěstovat důvěru a pracovat s důvěrou. Je to velmi aktivní a fyziologický proces.

Na pódiu už není čas doufat, že to vyjde. Musíte žít v momentu, v okamžiku. A důvěřovat. Ve chvíli, kdy ztratíte důvěru, veškerá její síla se vytratí. Síla šířit se a souznít je pryč. A proto bych řekl, že v jádru pracujeme právě na důvěře. V politické rovině se to tím pádem dotýká také pedagogiky, učení, filozofie, které se často zakládají na nedůvěře. Na nedůvěře vůči dětem, která vyvěrá z nedůvěry v to, že věci se dokážou vyřešit samy. Bez důvěry vstupuje do hry regulace, která má zajistit výsledky, pro jistotu. Otevřenost se tím uzavírá a osvícení pohasíná.

Bez regulace ze sebe dáváte cosi s nesmírně velkou hodnotou. Ale musíte tomu důvěřovat. A nejde tu jen o naději. Už jsem to viděl tolikrát. Když je porušena důvěra, tak se překrásné filozofie, a dokonce i fantastické ideály s nezměrnou hodnotou mění na dogma. Když se z nějakého odpadu stane dogma, to zas tolik nevadí. Ale když se hodnotné věci stanou dogmatem jen kvůli nedostatku důvěry... to je skutečná tragédie. A být si vědom tohoto v každé situaci je kus práce.

































Nevyznávám jeden přístup



Rozhovor s

Wendy Houstoun



Wendy Houstoun je nezávislá britská umělkyně, která se od roku 1980 pohybuje ve světě divadla, tance a performance. Během posledních dvaačtyřiceti let byla členkou několika souborů (např. DV8 Physical Theatre), ale její práce zahrnuje i vlastních autorská sólová představení. Je také divadelní režisérkou a pedagožkou. Jako sólová autorka a performerka vyvinula jedinečný styl propojující pohyb s textem a význam s humorem.

Wendy Houstoun od roku 1989 mnohokrát vystupovala v zemích bývalého východního bloku a v zemích střední Evropy, včetně české scény. Několikrát také v Praze – například její sólová vystoupení se objevila na festivalu 4+4 dny v pohybu (2002) a festivalu Tanec Praha (2012). Přijala také pozvání vyučovat na Akademii múzických umění v Praze (2013) a na festivalu ImproEvents Prague (2012).

Rozhovor s Wendy se uskutečnil online 28. října 2021 před čtyřdenním workshopem pro Akademii múzických umění v Praze, který se konal v březnu 2022.

https://www.wendyhoustoun.com/



Improvizace jako svébytná umělecká tvorba

Používáš termín „improvizace“ k popisu své práce?

Obvykle říkám, že je to součást mé práce. Je to pro mě způsob tvůrčího procesu, v protikladu k výslednému tvaru představení. Tento termín tedy používám, ale nepopsala bych se jako zarytá improvizátorka, jako lidé, kteří jdou na jeviště bez přípravy a říkají, že improvizují z bodu nula.

Jak tedy ve své práci k improvizaci přistupuješ?

Ze způsobu, jakým učím, vyplynulo, že improvizaci využívám pro kotvení materiálu, jako způsob tvorby. Snaha pohrávat si s nápady, s čímkoliv, co se v přítomný okamžik nabízí, a pozorovat, co se s tím v dané chvíli a prostoru děje, vybízí k nalézání materiálu, o kterém můžeme diskutovat a který můžeme rozvinout do šablony, o níž si myslíme, že se bude dál hodit, a kterou je do určité míry možné zopakovat. Hodně záleží na tom, co chceme fixovat. Přijde mi, že mezi improvizátory a improvizátorkami panuje určitá averze, podezřívavost k fixování, k materiálu, jako kdyby to bylo něco svazujícího. Ale vy si můžete předem určit podněty „do“ a „z“ nějaké akce. Škála, do jaké míry materiál fixovat, je poměrně široká, já se snažím vyjádřit tvar, rytmus, dramaturgický oblouk, frázování – směřování k něčemu a od něčeho. [Jde o to] dovolit věcem, aby nabývaly obsahu místo toho, aby plynuly nepovšimnuty volně dál. Přemýšlím o tom jako o způsobu, jak se věcmi zabývat.

Jako performerka nejsem velká příznivkyně toho, vyjít na jeviště úplně bez přípravy, protože pak nejsem soustředěná tak, jak potřebuji.

Co pro tebe znamená improvizace?

To je tak široký pojem! Lidé jsou posedlí otázkou „vymýšlel jsi to až v ten okamžik na jevišti?“.

Aspekt přítomného okamžiku v improvizaci je tak nějak součástí každého představení, ať už je materiál fixovaný, nebo ne. Zaujatost tím, zda a do jaké míry to k vám v daný moment přichází, je podle mě v improvizaci určitou kvalitou.

Obecně mám pocit, že když se mluví o improvizaci, mluví se jen o improvizaci z bodu nula: „Nevěděl jsem, co se stane. Vešel jsem na jeviště a všechno se prostě událo. Netušil jsem, co z toho vznikne.“

Ale pro mě je to mnohem víc performativní akt neotřelosti, živosti. Podle mého můžete mít vybudovanou výbornou strukturu, například baletní představení, a to může být improvizované v tom smyslu, že je na tanečníkovi a na tanečnici, jakým způsobem se zhostí pohybu, jak neotřele, úplně novým způsobem pracuje s dopředu pevně daným pohybem. Může to ale být i takhle: „Dobře, jdi

na jeviště a uvidíš, co se stane.“ Anebo se dá pracovat s předem stanovenými, obvykle skrytými pravidly. Každý pracuje s nějakými pravidly. V posledních týdnech v procesu přípravy nového představení také improvizuji, vymýšlím materiál a potom to hodnotím a rozhoduji se, jestli se mi to líbí, nebo ne. Obvykle předpokládám, že jde o směřování k výslednému představení.
Jsem vcelku konvenční a staromódní ve své představě o tom, co myslím představením. Obecně vzato jde o kukátkové divadlo. Nebo to může být film, ale ten s diváctvem zachází velmi tradičně, což vychází z komunikačních možností tohoto média. Pohyb v sobě nese zkušenostní kvalitu, ale všechno, co dělám já, spíše spěje k otázce, jak to co nejefektivněji sdělovat. Můj tvůrčí proces je tím dost motivován, a proto říkám, že improvizaci používám ke kotvení materiálu a jako prostředek k dosažení docela tradičního pojetí představení.
Takže nakonec jde o to, jak vzbudit dojem, že si něco vymýšlíte v přítomném okamžiku na jevišti. Zajímá mě vytvoření podmínek, ve kterých můžete v diváctvu navodit pocit, že sleduje, jak něco vzniká tady a teď. Můžete analyzovat proces rozhodování, znovu vytvořit rytmus rozhodování v reálném čase na jevišti jako strukturu tak, aby to vypadalo jako improvizace. Aby to vypadalo, jako když se performer rozhoduje na jevišti tady a teď, jako kdyby to byla improvizace z bodu nula, a přitom je to prozkoumaná kvalita, kterou můžete rekonstruovat. Je tu přítomný určitý druh analýzy toho, co tvoří konkrétní okamžik, v němž jste se rozhodli něco udělat, a ten okamžik se dále rozrůstá do nápadu, který se pak uskutečňuje skrze dialog mezi vnitřním osobním prostorem a prostorem veřejným. Jinými slovy, jde o to, jakým způsobem se v tvůrčím procesu objevují nápady, jak se uskutečňují, až po okamžik, kdy vás začnou nudit a vy je pustíte. Možná jde svým způsobem o pozorování určité zkušenosti v pohybu, určitých druhů improvizace, ale každopádně jde o analýzu a pojmenování toho, co improvizaci utváří, uskutečňuje, aby se dalo dosáhnout oné lsti na diváka, že sleduje vznik něčeho v reálném čase.
Můžete zahrát, že máte zrovna nějaký nápad. Že jej jdete uskutečnit, že se vám to nedaří, že se vracíte a zkoušíte to znovu. Tak se z toho stává lehce předstíraná hra, pořád to ale není vytváření pevného tvaru, nýbrž tvůrčí proces, v němž využíváte kvality improvizace, aby se rozehrálo celkem pevně dané představení, které díky tomu může být hravé, protože dovoluje selhávat a znovu to zkoušet, vypadat hloupě, konfrontovat se s okolím, dělat chyby. Improvizaci takhle v tvůrčím procesu využívám, ale přeci jen v rámci docela tradičního pojetí jevištního obrazu.
Když pracuji s určitou skupinou lidí, tak ti, kteří se představení zrovna aktivně neúčastní, sedí vpředu anebo se přesouvají z hlediště do jevištního prostoru, takže jde o určitou výměnu, v čemž se průběžně zdokonaluje i jejich kondice.

Co ten který obraz potřebuje nebo chce, čím je? Co nepotřebuje? Vlastně jde o takové cvičení mezi pozicí osoby, která se dívá, a osoby, která něco dělá. Vlastně jsme to tak dělaly v představení Stupid Women (Hloupé ženy), které bylo celé založeno na instrukcích. Účinkující byly vpředu. Začalo to úkoly, na nich je to postavené. Účinkující vstupovaly do jevištního obrazu a zase z něj vystupovaly a já je v přítomném okamžiku režírovala. Řídila jsem světlo, zvuk, vstupovala jsem do obrazu a zasahovala do něj, podněcovala jsem k něčemu, protože jsem chtěla ukázat, jak režiséři a režisérky ne vždy pomáhají. Jako performer nebo performerka jste uvnitř tvůrčího procesu, děláte všechno možné, a pak tu máte režiséra nebo režisérku, kteří to ještě zhorší. Jsou tu určité prvky kontroly a povzbuzování. Je to sice součást každého učebního procesu, ale normálně to nebývá součástí jevištního obrazu, naopak se to skrývá. Chtěla jsem diváctvu ukázat, co všechno se stane před tím, než se představení zveřejní.
Zajímavé bylo, že široké veřejnosti se to představení líbilo, ale divadelním kritikům a kritičkám ne. A takhle mi to vyhovuje. Diváctvo nahlíží do tvůrčího procesu, ve kterém je víc odpadového materiálu než těch dobrých, povedených okamžiků, se kterými se pak dále pracuje. A tak to prostě je.

Cesta k improvizaci

Jaká byla tvoje cesta k vlastní tvorbě a jak ses stala improvizátorkou?
Formální vzdělání jsem získala na London College of Dance and Drama, které už dnes v této formě neexistuje. Škola byla napojena na Dartford College of Physical Education a můj výcvik byl zaměřen na pedagogiku. Většina lidí studovala pedagogiku stepu, baletu, jazzu, společenských tanců a podobně. Tím vším jsem prošla i já a k tomu jsem studovala učitelství pro státní školu, dramatický a taneční obor, které byly v té době součástí katedry tělesné výchovy. Takže mám takové zvláštní vzdělání. Po škole jsem spolupracovala se souborem Ludus, který přinášel tanec do škol. Šlo o taneční soubor, vytvářel ale představení ve spolupráci s divadelními režiséry a režisérkami a fungoval na kolektivní spolupráci – což bylo politicky dost radikální.
Můj způsob tvorby je pravděpodobně hodně ovlivněn tím, že jsem vždy pracovala jak s divadelníky a divadelnicemi, tak s tanečníky a tanečnicemi. Mé úplně první spolupráce byly s divadelními režiséry a režisérkami, kteří vytvářeli materiál společně s tanečníky a tanečnicemi. Tak vypadalo prvních sedm let mé praxe, spolupracovala jsem na představeních pod vedením divadelního režiséra, který vytvářel struktury divadelního představení, a já jsem v nich působila jako tanečnice. Chyběl jazyk, kterým bychom o pohybu mohli

mluvit. Byla to má první zkušenost, a proto si myslím, že tento způsob stavby představení v mých úvahách převládá a ovlivňuje mou tvorbu.

Jak tě spolupráce s divadelními režiséry a režisérkami ovlivnila?

Divadelní režiséři a režisérky jdou tak nějak více po struktuře, logice, dramatické lince, vyprávění – jakkoli rozvolněné mohou být. Vždy pracují s příběhem, vyprávěním, i když třeba velmi abstraktní formou, a ten vztah mezi předchozí zkušeností performerky fyzického divadla a nacházením pohybových modelů uvnitř těchto docela strukturovaných formátů se do mé další tvorby pravděpodobně otiskl.

Nejvíce pohybově zaměřenou divadelní společností, se kterou jsem pracovala, je pravděpodobně DV8 Physical Theatre Lloyda Newsona. DV8 pracuje s narací, i když raná představení byla více založena na obrazech. Stejně ale vycházela z psychologizace postav a situací, pracovala se ztělesňováním emočního stavu. Pracovalo se se zadáváním stručných úkolů. To je asi moje největší zkušenost se strukturováním pohybové práce.

Vždy jsem se věnovala nějaké formě pohybu – od baletu po ty zkušenostní, prožívací formy, jako je BMC [Body-Mind Centering]. Jsem docela flexibilní, pokud jde o to, jak s pohybovými zdroji zacházím. Rozhodně se nevěnuji čistě jedné věci. Fascinují mě rozlišné pohybové styly a denně cvičím. Asi to bude znít bizarně, ale rozcvičuji se i před psaním. Pohyb mě provází celý život. To, jakým způsobem je vyjádřen, ani nemusí mít nějakou formu. Jde spíš o princip.

Když učím, jedná se o skupinu lidí, ale moje vlastní tvorba je převážně sólová. Představení *Stupid Women* bylo v tomto směru spíše výjimkou. Když pracuji pro nějakou divadelní společnost, je to skupinová práce. Moje vlastní sólová tvorba je odlišná a nejde sdílet, protože když pracuji sama, mohu odkládat rozhodnutí.

Nedá se to analyzovat, ale tím, že nemusím sdílet informace s ostatními, nechávám spoustu rozhodnutí na poslední chvíli. Můžu žít s nedomyšlenými nápady, o kterých nemám ani tušení, mohou se objevit znenadání. Dává mi to možnost nechat nápady plynout a ovlivňovat představení do poslední chvíle jednoduše proto, že sama mohu. Tak bych popsala způsob své sólové tvorby. Nerada ten proces analyzuji, protože mi připadá mučivý a chaotický, a nerada bych tento způsob práce s kýmkoli a kdekoli sdílela. Nebylo by to fér.

Jak ses dostala od skupinové tvorby k té sólové?

Kdysi jsem používala sólovou tvorbu jako nástroj pro zpracování zkušenosti poté, co jsem dokončila práci s různými režiséry a režisérkami a společnostmi. V osmdesátých letech jsem po spolupráci s divadelní společností Lumiere & Son strávila sama měsíc ve studiu, abych si uvědomila, co mi to přineslo. Pravděpodobně jsem i vytvořila nějakou strukturu. Totéž jsem udělala po

spolupráci s DV8. Režiséři a režisérky, se kterými pracujete, vás ovlivní. Jejich způsob práce se vynoří a vy to potřebujete absorbovat svým vlastním způsobem. A to se mi zpočátku dělo často.
Velký vliv na mě měla také spolupráce s Forced Entertainment a režie Tima Etchellse. Na jejich způsob práce by se dalo nahlížet jako na mnohem svobodnější, téměř v přímém opaku k DV8. Tim tolik netlačil na pilu. Měla jsem pocit, jako by šlo spíš o myšlenkový proces, nicméně výsledná práce paradoxně vyznívala méně svobodně.
Jsem vždycky podezřívavá, když lidé nahlížejí na improvizaci jako na spontánní svobodné vyjádření bez pravidel, protože tam vždycky nějaká pravidla jsou. Mohou být hluboko ukrytá a je možné, že nebudou správně pochopena a že na jevišti nebudou správně fungovat, ale díky tomu si můžete všimnout, že se nedaří nebo vypadáte blbě, což vás upozorňuje na to, že je něco ve hře.

Když mluvíš o samostatné práci jako o způsobu, jak přijmout a osvojit si něco, co vzniká, je to spojené s procesem hledání pravidel? Nebo jde jen o tělesné vnímání vznikajícího materiálu?

Spíš jde o to, dopřát si čas s tím pobýt. Při práci s nějakou společností je vás tam většinou okolo osmi, takže máte každý den přibližně hodinu na práci, oproti tomu, když máte pro sebe ve studiu celý den. Já věci vstřebávám pomalu. Potřebuji si s tím jen tak pohrávat, kroužit okolo, vracet se k tomu. Opravdu s tím potřebuji více „pobýt". Nejde o snahu něco pojmenovat, ale jen si všimnout, rozpoznat, užít si to, strávit víc času s tím, co jsem zažila, protože pak to má šanci si sednout. Když vás nějaká zkušenost ovlivní a změní, tělo to baví.

Když už mluvíme o tvorbě a inscenování sólového představení, máš v sobě obě polohy, roli režisérky i performerky?

No, jsem trochu rozpolcená. V posledním představení, *60 Acts* (60 akcí[1]), jsem si vlastně sama ze sebe vytvořila asistentku. Měla jsem možnost kontrolovat sebe samu a vidět, kam směřuji, a to mi přišlo docela šikovné. Po pravdě se divím, že mě to nenapadlo už dříve.
Předtím jsem spolupracovala s Matteem Fargionem a jeho kompoziční přístup mě hodně ovlivnil. Nepovažuji se za člověka „formy", ale vždycky mě zajímalo, jaké formy používají ostatní lidé a jak se s jejich přístupem mohu potkat a využít ho. „Využít" ale asi není to správné slovo. Poté, co jsem spolupracovala s Matteem, jsem dělala jiné vlastní představení *50 akcí* a uvědomila jsem si,

1 V angličtině má slovo „act" více významů, např. „čin, skutek, úkon", ale i „předstírání, přetvářka" nebo v divadelní terminologii „dějství, jednání". Pozn. překl.

že na základě zkušenosti s ním přistupuji k věcem spíš hudebně než logicky. Hodně mě to osvobodilo v procesu rozhodování a přitom ve výsledku toto představení může zvenčí působit „uspořádaněji“ než má předešlá představení. Zajímají mě různé nástroje a struktury, které nabízejí velmi úzkou, anebo širokou škálu možností. Při tvorbě vlastního sólového představení ale nechcete mít moc možností na výběr, protože je těžké se rozhodnout. Pokud jste například unavená a nemáte na nic náladu, potřebujete něco, co nedopustí, aby vás únava ovládla. Proto si vytvářím struktury, které mě udržují v pohybu a táhnou kupředu. Často mi pomáhá video, protože s ním musíte udržet krok, což není možné, když máte příliš mnoho možností na výběr.

Vzpomeneš si na okamžik, kdy sis uvědomila, že improvizace je pro tebe hlavní formou tvůrčího vyjádření?

Vždycky šlo o způsob práce, o to, jak něco vytvořit. Byla to moje cesta a také to první, co jsem dělala. Před nedávnem jsem dokončila představení, které je o vzpomínkách. Dlouze v něm mluvím o svém úplně prvním představení, na kterém jsem spolupracovala s uskupením Ludus Dance a se kterým jsme jezdili po školách. Byl to příběh o Karen Silkwood a o bezpečnosti v jaderném průmyslu. Poslali mě na plac s instrukcí: „Kontroluješ jaderné regulační tyče, do toho, vyjádři to pohybem.“

To, že se věnuješ improvizaci, bylo vědomé rozhodnutí?

Nemyslím, že jsem se rozhodla. Divadelní režiséři a režisérky a taneční choreografové a choreografky, se kterými jsem spolupracovala, improvizaci jako tvůrčí nástroj vždy využívali. Doposud jsem pracovala snad jen dvakrát s někým, kdo přišel s předem daným pohybovým materiálem, který jsem se měla naučit a přesně interpretovat. A je to něco, co mi nejde. Učím se věci hodně pomalu a pak je hodně pomalu zapomínám. Všechno, co jsem se kdy naučila, dokážu stále předvést, protože mi trvalo zatraceně dlouho, než jsem se to naučila. Zpřesňování, sbližování, nacházení detailů, vytváření nového – to mi vždycky opravdu šlo.

Já zkouším všechno možné a můžu se mýlit, minout se. Poznáte, když jsou věci – jak já říkám – „napsané na podlaze“. Nejsou dané, vyvíjejí se v procesu tvorby. A vy stavíte text. I v psané formě stavíte text na stejném principu. Prvotní nápady a myšlenky skládáte, cizelujete, předěláváte, opakujete, tříbíte a tím přicházíte na další možnosti. Ten proces může mít živý, dokonce rytmický nádech, a tak to nestojí na jednom „správném nápadu“.

Co tě nejvíce zajímalo při tvorbě posledního představení *60 akcí*?

Bylo to představení naplánované na minulý rok [2021] a muselo být odsunuto [kvůli pandemii covid-19]. Mělo to být zmapování čtyřiceti let mé práce.

Bylo namáhavé celé to období obsáhnout, šlo o celkem komplexní reflexi. To představení dlouho setrvává v osmdesátých letech, pak v devadesátých letech a potom se pomalu rozpouští v oparu řečí marketingového jazyka. Je i politické, týká se východní Evropy. Je to nejspíš tím, že DV8 uvádělo svá raná představení v Budapešti a v Praze a pro mě byl konec osmdesátých a začátek devadesátých let intenzivní. Odráží to i perestrojku, je to hodně o Východu a Západu – vše, co se v té době dělo, bylo pohyblivé.
Představení bylo zajímavé, ale stavělo se těžko. Stála jsem v něm na židli s cedulí, na které bylo napsané „41 let". Trochu jsem si připadala, jako kdybych stála ve škole na hanbě. Na tom pohybovém materiálu bylo něco zajímavého, ani ne tak to, jak odrážel dynamiku a realitu doby, ale spíš jeho podstata a chuť. V části představení, které připomíná inscenaci z počátku devadesátých let, jsem běhala po jevišti a plácala do stěny, na které se nakonec objevil text: „Běhala jsem a skákala ve městě po zdech, které se rozpadaly." Takže pomocí jedné věty spojíte dohromady různé obrazy. Jena tom něco šťavnatého, zároveň je složité takto stavět představení.

Tvůrčí a pedagogický jazyk

Když učíš, používáš pevně danou metodologii?

Nejspíš se za ta léta nějaká vytvořila. Při přípravě posledního představení jsem se potřebovala hodně ohlížet do minulosti, četla jsem své deníky a uvědomila si, že strukturu učení mám již dvacet let hodně podobnou. Říkala jsem si, že to musím osvěžit.

Jak to máš s terminologií?

Původ jazyka, který používám, často připisuji jiným lidem. Jsem si jistá, že mám i nějakou vlastní terminologii, ale neumím ji přesně určit. Například po včerejším představení jsem si pro sebe chtěla poznamenat pár postřehů, protože to představení se neustále vyvíjí, ale pak jsem si uvědomila, že to je můj svébytný projev, jen ho neumím popsat. Mám docela jasno v tom, co dělám.
Hodně z mojí terminologie pochází od Tima Etchellse, protože ve Forced Entertainment se o všem hodně diskutovalo, a tak měli vypracované názvosloví. Když učím, ráda se odkazuji k původcům materiálu, ke kořenům. Znáte Guye Dartnella? Jednou jsem s ním vedla workshop v Jerwood Center. Velmi na mě zapůsobilo to, jak pracuje s hlasem a tělem. Ne, že bych to chtěla kopírovat na jevišti, ale jeho improvizační cvičení obohatila a rozšířila můj



hlasový rozsah. Mnoho věcí se mi díky tomu propojilo a od té doby využívám nějaká jeho cvičení, s odkazem k jejich původci.
V té době pracoval Guy se skupinou Improbable, vedl studující při workshopu více k „hereckým“ zdrojům uvnitř sebe. Já se od té doby snažím vést studující více k „tanečním“ zdrojům. Uvádí to v pohyb něco, co žádná analyzování nebo koncentrace nesvedou.
Pokud jde o učení, často kombinuji přísnější formát, který mám spojený s DV8, a práci s hlasem od Guye [Dartnella] nebo Forced Entertainment. Využívání různých přístupů může působit chaoticky a vnášet do jedné místnosti obrovské množství rozdílů. Pro mě je důležité, aby studující nebyli nuceni do nějakého stylu. Ve skupině může být stepař či stepařka nebo prostě kdokoli. Nechci, aby se všichni snažili hledat stejný způsob vyjádření. Mám několik témat, ale jak na ně dojde, to závisí do jisté míry na tom, s jakou skupinou zrovna jsem. Proto je pro mě velmi důležité se studujícími nejdřív mluvit. Oni určují směr. Zjišťuji, kde se v procesu nacházejí, mluvím s nimi, nejde o žádnou velkou psychologii, ale pokud se jim hlavou honí nějaké otázky, může to něco zajímavého otevřít.

Jak vnímáš vztah mezi improvizací a choreografií?

Podle mých poměrně omezených zkušeností s prací s jinými lidmi se dá improvizace využít různými způsoby. Třeba jako zdroj k hledání inspirace a vymýšlení nápadů, které se pak stanou součástí pevného celku. Nebo je [improvizace] součástí představení s určitou domluvenou strukturou nebo pohybovým scénářem.

Moje improvizace je taková směs, která se má ve výsledku stát pevným celkem, během něhož nechávám přítomný okamžik ovlivňovat rozhodování a myšlenkové procesy.

Řekla bych, že je to něco jako falešná spontaneita, ale taková, jež zůstává otevřená inspiraci a přítomným událostem, kterých je dobré si během představení povšimnout a vzít je na vědomí (například různé náhody nebo reakce publika).

Používáš slovo „choreografie“?

Ani ne. Choreografii vnímám jako velmi specifickou dovednost spojenou výhradně s pohybem a můj pohyb se vždy vztahuje k řeči a rytmickým konstrukcím.

A slovo „score“?

Ne. Pro mě je to hudební pojem. Pracuji spíše se „scénáři“. Pravděpodobně proto, že více používám řeč a divadelní pojetí.

Když na jevišti improvizuješ, pracuješ s představou?

Také moc ne. Představa je pro mě příliš poetická.

Málokdy si představuji, jak věci „vypadají“, spíše to, jak se proplétají v čase.

Je něco, k čemu se při učení důsledně vracíš?

Často studující nabádám, aby se nesnažili být zajímaví. Když použiji terminologii Forced Entertainment: aby si všímali a vzali do hry to, co se děje na jevišti, i to, co se děje mimo performativní prostor a co vypadá, že to na jevišti nemá co dělat. Nabízí vám to prostor mezi dvěma polohami: něčím/někým, kdo opanuje jevištní prostor, a někým, kdo se jen tak poflakuje okolo a věnuje se něčemu, co na jeviště nepatří. Snažím se podněcovat k všímání si a hledání různých stupňů jednání mezi těmito dvěma druhy energie.

Myslím, že když lidé tancují, a to nejen na jevišti, pohybují se v jednom ze dvou režimů. Jako by v sobě měli vypínač, buď jsou zapnutí na maximum, nebo vypnutí. Snažím se studující povzbudit, aby si s tím hráli, jak uvnitř sebe, tak ve vztahu k ostatním. Snažím se je vést k představě, že mohou prolínat svoji energii s někým jiným, že mohou dělat to samé, ovšem ne způsobem, který je soutěživý, ale navzájem podporující; anebo to může jít proti sobě, jenže to

může být užitečné, protože v ten okamžik to třeba situace vyžaduje. Takže si pohráváte s využíváním energie ve vztahu k druhému, jako by to byla jedna z dalších možností hry.

Ovlivňuje pedagogická praxe tvoji tvůrčí práci?

Snažím se vzpomenout si, kdy jsem učila naposledy. Už je to nějaký čas. Učení mě dost děsí. Mě ale vlastně děsí úplně všechno, a učení obzvlášť. Jako bych očekávala, že to vyústí v nějaký traumatický zážitek, ale hned, co doučím, si vždycky uvědomím, že to bylo skvělé, a řeknu si, že to musím zopakovat. Mám pocit, že to tak mají i studující. Poslední den výuky přichází úleva, po které chceme další týden.

Vždycky mě udivuje, jak jsou lidé ochotní si zkoušet. Proto mám ráda tanečníky a tanečnice – vstupují do prázdného prostoru a začínají vždycky z bodu nula, na rozdíl od herců a hereček, kteří mohou sáhnout k více zdrojům pro hru. K jednání z bodu nula chovám velkou úctu. Když o tom tak přemýšlím, pamatuji si každý workshop docela detailně a nevím, jestli je to tím, co na workshopech studující dělají. Jsou s tou prací tak svázaní, anebo jsem s ní svázaná já?

Jevištní tvorba

Na co se soustředíš, když jsi na jevišti?

Snažím se vzpomenout si na ten zatracený materiál, ale mám přece asistentku – řekla jsem si, že když budu mít okno a nebudu si moct vzpomenout, zavolám: „Nápověda!“ A asistentka (což jsem já) přispěchá na pomoc. Pokud jde o pozornost při vystupování na jevišti, je to pro mě určitý prostor mezi performerem či performerkou a nějakým pro ně dosud neznámým místem. Pocitově je to velmi pohyblivé místo a pozornost je někde uprostřed. Je to způsob komunikace, kdy jsi hluboko uvnitř sebe, ale zároveň myslíš na skupinu lidí před sebou. Pozornost je v tu chvíli někde mezi, je jakousi třetí částí.

Když jsi na jevišti, vnímáš v tom přítomném procesu něco jako vnější oko nebo určitý odstup od toho, co děláš a cítíš?

Domnívám se, že předem daná struktura představení v sobě už obsahuje jednání, a to mi pak umožňuje hrát. Jinak bych byla zaneprázdněná otázkami typu: „Co to vlastně teď dělám? Co si oni myslí, že dělám? A teď jsem zapomněla, co mám udělat.“ Myslím, že kdybych nevěnovala pozornost struktuře při procesu tvorby představení, což není totéž jako pak to samotné

jednání na jevišti, tak to nebude fungovat. Samotné představení může být jen tak dobré, jak dobře je vystavěné. Struktura může představení buď osvobodit, nebo ne. Proto je důležité věnovat pozornost detailům, tvarům, rytmu, protože to pomáhá napovědět, že „tohle se vleče, ale je to záměr", anebo „tohle už se vleče a celé to začíná padat". Rytmické změny, uvolnění a napětí umožňují přesouvat pozornost v těch správných proporcích.

Děláš to tak během představení, nebo je to součást předem připravené struktury?

To už je obsaženo v předem vytvořené struktuře, vy pak na jevišti pracujete s tím, co ta struktura nabízí a obsahuje. Pokud to neobsahuje, těžko to pak zachraňovat během představení.

Co děláš ve chvílích těsně předtím, než začneš na jevišti nějakou akci?

Čekám na správný okamžik, velmi pozorně naslouchám. Zvláštním způsobem se ztiším. A pak prostě začnu.

A když během představení ztratíš „flow"?

Pokud mě něco skutečně aktivně nezastaví, tak si toho jen velmi pozorně všímám, protože chci pokračovat dál.

Když mě vyruší hluk a zrovna říkám text, je to horší. Text se musí buď zopakovat, nebo se musíte vrátit zpět o pár vět, nebo na to nějak jinak zareagovat.

Nigel Charnock mě naučil brát do hry vše, co se děje, protože mozek během představení pracuje zrychleně. Zrovna včera během představení někdo kýchl a já jsem na to zareagovala, vytrhla jsem se z toho, co jsem dělala, a řekla jsem „na zdraví". Byla to nevhodná reakce, protože text, který jsem říkala, nebyl typ textu, který moje reakce na něčí kýchnutí nenaruší. Myslím, že prostě komentujete a vstřebáváte, co se děje, buď potichu, nebo nahlas.

Pojmenovala bys svou tvůrčí práci z hlediska určité estetiky?

Vždy jsem říkala, že nevyznávám jeden přístup... [Snad jen:] „S ničím se moc nemazat", což ale vůbec neodpovídá pozornosti, kterou tomu věnuju. To, co dělám, působí ležérně, vyzařuje z toho jakási nedbalost. Docílit tohoto dojmu dá ale hodně práce.

V čem vidíš přínos své práce?

Nevím, někdy se ptám sama sebe... asi v učení a tvůrčí práci. Pokud se bavíme o učení, tak to je skvělé v tom, že nabízí možnosti, jak si budovat vlastní tvůrčí slovník. Lidé spolu mohou být v místnosti, dělat, co je baví, nasávat, co je zajímá, vstřebávat nové impulzy, hledat svoje téma, to vše v bezpečném

prostředí. Vzpomínám si, že moje rané improvizace na konkrétní téma byly takové rozmazané, zvláště pokud jde o práci s pocity. Nemluvím o DV8, ale o době, kterou jsem strávila v začátcích Ludus Dance, kde tenkrát všechno směřovalo ke konfliktu. Bylo tam drama i pohyb, lidé na sebe byli naštvaní a chovali se k sobě ošklivě.
Já nabízím lidem, kteří se chtějí vydat do dramatické oblasti, aby ji prozkoumávali s hravostí. Aby se během toho procesu zachovala lehkost a vzájemný respekt. Zajímavé je, že ve Forced Entertainment k sobě byli všichni neuvěřitelně zdvořilí, což je asi i jeden z důvodů, proč jako soubor tak dlouho fungovali. Protože někdy se může taková práce zdát bezhraniční a formálnost pak působí jako pevný bod. I když je to divoké a improvizované, odehrává se to právě v bezpečném prostředí.
A co se týče mých představení, tam tomu dávají hodnotu lidé. Vždycky mě ohromí, když za mnou někdo, kdo do divadla běžně nechodí, po představení přijde s tím, že „to bylo úžasné". Hodně se teď ve své tvůrčí práci věnuji tématu věku a stárnutí, to je generační záležitost. Snažila jsem se vyjádřit a pátrat po tom, co s vlastní minulostí, když o to svět nestojí. To ti totiž stárnutí sakra neulehčí. Stárnutí je už tak dost obtížné a ty si říkáš, jak se s tím vypořádat. A já vím, že se s tím mnoho lidí snaží vyrovnat, ať už v práci, nebo jen v mysli, duchu. A mnoho z nich kvůli tomu čelí praktickým potížím v pracovním prostředí. Nestačí, že o tom musí přemýšlet, ještě musí držet hubu.
[Myslím, že publikum spatřuje hodnotu už jen v tom], že se snažím být tak pravdivá, jak jen můžu. Nejde o přesnost nebo odvetu nebo něco takového, ale jen o to zveřejnění otázky „o co jde?". Je to vlastně takový druh služby. Po představení za mnou většinou přicházely ženy a přišlo mi, že jsou vděčné za určitou sounáležitost. Snad je tedy ta hodnota ve schopnosti vytrvat a zůstat při věci.































Nikdy nejste stejní



Rozhovor s

Nitou Little



Foto: Leighann Kowalski

Nita Little je americká teoretička, umělkyně, pedagožka, badatelka v oblasti tance a jedna ze zakladatelek formy kontaktní improvizace. Již v prvním roce práce s kontaktní improvizací ji zaujalo propojení (tělesné) mysli a vztahů vznikajících během pohybu. Momentálně zkoumá ekologicky orientované jednání vtělenou pozorností, zejména s ohledem na somatickou komunikaci mezi lidmi, ale i mezi lidmi a okolním světem.
Nita je držitelkou doktorátu v oblasti Performance Studies se zaměřením na artikulaci přítomnosti a tvůrčí jednání pozornosti (2014). Její životní dílo zahrnuje trénink těla a mysli, performance, komponování improvizovaných děl, výzkum a texty o etice, politice a propojení somatických vztahů v životě a v improvizovaném tanci.
Českou taneční komunitu Nita poprvé učila v rámci tohoto výzkumného projektu.

Rozhovor s Nitou se uskutečnil online 28. srpna 2022 po čtyřdenním hybridním workshopu pro Akademii múzických umění v Praze.

www.nitalittle.com



Taneční improvizace jako svébytná umělecká tvorba

Používáš termín „improvizace“ k popisu své práce?

Používám termín „improvizace“, protože je kulturně vnímán jako označení něčeho, co se odehrává v daném okamžiku a není předem určeno. Ovšem mám také velké zkušenosti s využíváním otevřené struktury (scoring practice). Strukturování improvizace je pro mě důležité.

Co pro tebe improvizace znamená?

Je to naprosté pohroužení do probíhajícího okamžiku. Daný okamžik může být něčím podmíněný, ať už strukturou, nebo dalšími předem určenými prvky, ale výstup z něj rozhodně ničím podmíněný není. Zároveň jsem v neustálém kontaktu s mnohem širší rovinou než se sebou samou, protože se svým rozhodnutím snažím vztahovat k okolí.

Nejde o to vyjádřit jen Nitu. Nezajímají mě akce, které vyjadřují čistě mé vlastní podmínky. Zabývám se improvizací, která se soustřeďuje na vztahy a vyvstává z fyzické pozornosti vůči tělesným akcím. Mysl – nebo spíš *tělo-mysl* – se napojuje na ostatní těla-mysli[1], ať už lidská, nebo ne-lidská, vnímající i nevnímavá, včetně všemožných míst a prostorů. Improvizace je spolutvůrčí proces, oživování vztahu skrze porozumění a hru.

Můžeš nějak popsat své improvizační postupy?

Mé improvizační postupy jsou založeny na osvojování si a vnímání vazby tělo-mysl. Já totiž chápu tělo a mysl jako jedno, takže tělo, podobně jako mysl, je schopno reagovat, být neustále ve střehu, připraveno na změnu. Ale zároveň je podmíněné lehkostí bytí. Díky tomu se nechávám snadno ovlivnit, snadno vnímám souznění vztahů, komunikaci a reakce na probíhající dění, včetně ostatních tanečníků a tanečnic a okolního prostředí.

V čem je tvůj přístup jedinečný?

Tahle forma je jedinečná, protože musím – a to je pro mě velmi důležité – sama sobě, svému vnímání sebe sama dovolit, aby bylo mnohočetné, a ne pouze jeden pevně daný celek. Neuvažuju o sobě vždycky jako o jedné osobě. Tedy, někdy ano, ale zároveň mě mé postupy vedou k tomu, abych fungovala na více úrovních. Pokud bychom se bavily o rozsahu mého zkoušejícího těla, pak mi právě tato mnohočetnost umožňuje neustále vnímat osobnost a individualitu na několika úrovních zároveň. Vnímám tedy „já“ vícečetně. Co mám na mysli,

1 Nita Little používá v celém rozhovoru termín „body-mind“ nebo „mind-body“ (tělo-mysl/mysl-tělo). O tomto termínu viz např. Sondra Horton Fraleigh. *Dance And Lived Body: A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh (Pensylvánie): University of Pittsburgh Press, 1987. Pozn. překl.

pochopíte, už třeba jen když začnete vnímat, jak se mění vaše těžiště. Když udělám tohle [předvede pohyb naklonění mimo osu těla], tak změním těžiště těla. A já pak cítím takové hromadné padání. Říkám tomu „malé pády". Je to jako kaskáda malých těl, bytostí, které mají svůj vlastní vztah k zemi. Takže když uvažuji nad pozorností a akcí či reakcí, uvažuji nejen jako já, ale jako tato mnohočetná bytost.

Ale jako mnohočetná bytost se projevuji i v jiných škálách bytí. Například [když tančím] jako toto prostředí. Jako tanečnice neustále přecházím ze stavu jednoty do stavu mnohočetnosti. To samé platí, když se pohybuji s ostatními lidmi. A toho dosahuji právě činností své pozornosti. Musím říct, že neznám jiné tanečníky či tanečnice, kteří by o improvizaci mluvili ve stejném duchu jako já nebo s ní takto pracovali. Možná s výjimkou těch, které jsem učila. Ale taky už tančím a pracuji padesát let, takže velká část těchto myšlenek je dnes obecně přijímaná – o mnohočetnosti mluvím už alespoň dvacet let.

Jsem aktivistka. Snažím se změnit naši kulturu tak, aby byla pozornější. A jak to dělám? Jdu na to přes tanečníky a tanečnice. Proč právě přes ně? Protože jsou to ti nejchytřejší lidé, co znám. Chci tím říct, že tanečníci a tanečnice dokážou otevřít svět pocitů, kde je inteligence strukturovaná nejen hierarchicky odshora dolů, ale i periferně. Je tady [dotýká se svého těla]. Takové vnímání je výrazně odlišné a vyžaduje tělesný trénink a rozvoj pozornosti. A to zase vyžaduje hravost a taky vůli a představivost, respektive ochotu představit si to, člověka, úplně jinak.

Dá se v improvizaci najít něco nového?

Neustále nacházím něco nového. Myslíte tím nový materiál? Nebo nový postup? Když přistoupíte na to, že „já" nekončí tam, kde končí kůže, pak vždy narazíte na něco nového. Nikdy nejsme stejní. Ale jak je to možné? Vždy se přece najde nějaký daný směr. Ale dokonce i při kontaktní improvizaci – a třeba mně se to při kontaktní improvizaci stává pořád – se přistihnu při provádění akce, kterou jsem ještě nikdy předtím v životě neprovedla. A to si pak říkám: Jak je to u všech všudy možné? Vždyť už padesát let tančím s všemožnými těly! A teď je mi 71.

Upřímně, tančím čím dál méně. Covid hodně změnil způsob mé kontaktní improvizace. Začala jsem být fyzicky mnohem opatrnější. Ale když se chcete dostat do bodu, kde vznikne něco nového, tak nesmíte být opatrní. Při tvůrčí činnosti a tanci nejsem opatrná ani teď. Nikdy jsem během svého tanečního života nebyla opatrná. Nezajímá mě to. A pokud jsem v tanečním životě opatrná byla, tak proto, abych napodobila umění, a to šlo proti mému přesvědčení. Nemám zájem být rozpoznatelná. Chci, aby se při sledování mé práce muselo přemýšlet. Nebudu publiku nabízet představení, při kterém se jen pohodlně usadí a vypne.

Cesta k improvizaci

Jaká byla tvoje cesta k improvizaci?

Jako malá jsem byla jedno z těch děvčátek, co neustále tančí po pokoji. Víte, co myslím? Prostě jsem pustila hudbu a jen tak tancovala. A tak mě poslali na lekce tance. Balet s Madam Katrinou, která měla takovou tyč… a vystoupení byla tak vzrušující, panebože! A pak na střední jsem se zúčastnila American Dance Festival, což je jeden z největších tanečních festivalů ve Spojených státech. Tehdy jsem od baletu přešla k modernímu tanci. Ještě předtím jsem se věnovala technice Graham, ale na festivalu jsem poznala techniku Limón. Byla jsem ve studentském souboru, takže jsem měla příležitost spolupracovat přímo s Josém [Limónem] a jeho hlavními tanečníky a tanečnicemi: Louisem Falcem, Sarah Stackhouse a Jennifer Muller. Když nastal čas vybrat si vysokou, chtěla jsem jít na Juilliard [The Juilliard School], kde Limón působil. Jenže otec byl fyzik a byl toho názoru, že vzdělání na Juilliard mi bude zhola k ničemu, protože bude na druhém místě za tancem. Podala jsem přihlášku na Bennington College. Střední jsem opustila dřív a přijali mě na University of Utah, kde měli také výbornou katedru moderního tance. A pak jsem šla na pohovory do všemožných škol. Na Benningtonu mi řekli: „Proč nezačneš rovnou tady?“ Odchodila jsem tam čtyři roky. A právě tam, ve třeťáku, jsem potkala Stevea Paxtona.

Kdy přesně jsi chodila na Bennington?

Od roku 1969 do roku 1973. Odpromovala jsem v třiasedmdesátém. Steve nastoupil ve dvaasedmdesátém v březnu, když jsem byla ve třeťáku. Na Benningtonu začínal jarní semestr v březnu – začínalo se později, protože semestru předcházely stáže mimo instituci. A právě během jedné takové rezidence na Grand Union v Oberlin College uváděl Steve *Magnesium*. To bylo představení, kdy se mužští tanečníci vrhali proti sobě, padali na podlahu, zvedli se a celé to zopakovali. Steve se totiž zabýval reflexy a reakční dobou, jak přesně se akce opírá o reflexy. A říká se, že to byly počátky kontaktní improvizace. Ale ve skutečnosti nebyly, šlo pouze o Steveovy první pokusy o učení bez specifického zadání.

To ale nebylo jediným cílem nebo zaměřením v kontaktní improvizaci. O to nešlo. V Benningtonu jsme pracovali na vytváření pohybu skrze společný fyzický kontakt, skrze dotyk. Moje první hodina se Stevem byla jeho první hodina kompozice. Před setkáním nás poprosil, abychom do hodiny něco přinesli. Já jsem se právě vrátila z rezidence v Massachusetts, kde jsem vyučovala a vytvořila představení *No Trumpets and No Horns*. V něm byla taková pasáž, kdy se dva lidé plazili proti sobě a museli v průběhu plazení nějak vyřešit, kdo bude komu sedět na ramenou, až se postaví. Šlo o volně

strukturovanou improvizaci. Začínali tedy na podlaze a museli společně řešit přenášení váhy, dokud jeden člověk nestál a neměl druhého na ramenou.
A tuhle část jsem přinesla do Steveovy hodiny. Předváděla jsem ji s Leonem Felderem, to byl takový mladý kluk, nováček mezi tanečníky. Tahle část hodně bolela, měla jsem z ní modřiny, ale Steve řekl: „Pojďme společně do studia a já vám ukážu, jak si neublížit." A tak jsme my tři pracovali na téhle struktuře, ale hlouběji, až se nám z toho stalo to, čemu dnes říkáme kontaktní improvizace. Dopadlo to tak, že jsme s původní strukturou moc nepracovali, ale dokázali jsme v pohybu zůstat v dotyku. Pracovali jsme s materiálem, který zlepšoval náš společný pohyb, protože Steve znal aikido. Začali jsme s principy a cvičeními z aikida, ale spíše improvizovaně. Pracovali jsme na udržení dotyku, ne na manipulaci jednoho člověka druhým. Říkali jsme si: „Pojďme to zkusit bez manipulace. Pojďme zkusit nedělat nic z toho, co víme, že zvládneme. Co jsme už jednou udělali, nebudeme opakovat. Nenacvičujme pohyby, pokračujme spontánně dál, uvidíme, kam nás to vezme a co nás to naučí." A právě takhle vzniklo *Magnesium*. „Nechte pohyb, ať učí vás." Steveův pedagogický záměr byl neučit – nebýt učitelem, ale nechat pohyb, aby učil nás.
Tak jsem začala s kontaktní improvizací. Společně se Stevem jsem měla představení na Bennington College, které bylo zároveň mojí klauzurou. Jmenovalo se *Benn Mutual*. Byla to slovní hříčka na Bennington. Šlo o soustavu struktur, přičemž tou klíčovou byla kontaktní improvizace.
A pak jsme s tím vyrazili na turné.
Přestěhovala jsem se na západní pobřeží a učila „kontakt". Jezdili jsme všude možně a pořádali jsme lekce. V naší skupině jsem ze začátku byla hlavně já, Nancy [Stark Smith], Curt Siddall a Steve Paxton. Pak se myslím na jedno turné přidal Danny [Daniel] Lepkoff a taky Lisa Nelson. Byli mezi námi tanečníci a tanečnice se zázemím na východním pobřeží a já pracovala na západním pobřeží. Ale společně jsme kontaktní improvizaci dál rozvíjeli.
A ano, samozřejmě vyvstala otázka, co se s kontaktní improvizací stane, když necháme někoho cizího, aby ji učil. Nakonec jsme došli k závěru, že nebudeme omezovat nikoho, kdo chce „kontakt" učit. Nebylo to snadné, to mi věřte. Emocionálně to bylo obzvlášť náročné, protože „kontakt" byl jako moje děťátko a rázem jej přijali cizí lidé za vlastní.

Vy jste neusilovali o oficiální certifikační proces?

Bylo to hodně těžké. Bolelo to. Steve to samozřejmě kritizoval – bylo to přece naše děťátko, nás všech, nejenom moje. Ale já měla ke „kontaktu" opravdu velmi úzký vztah. A když s ním začali ostatní lidé, ani se neobtěžovali zeptat! Ale když jsem se od toho oprostila, dostala tato forma prostor růst. Sledovala jsem, jak se „kontakt" z jednoho studia se třemi lidmi rozšířil do celého světa.

Musím uznat, že značnou zásluhu na úspěchu kontaktní improvizace má *Contact Quarterly*. Řekla bych, že Nancy [Stark Smith] a Lisa Nelson odvedly znamenitou práci a vytvořily sbírku článků a publikací, která všem ostatním dávala směr a propojovala je. Ale já se toho neúčastnila. Rozhodla jsem se vybudovat si svůj vlastní svět.

Na Benningtonu jsem se nevěnovala jen „kontaktu". Od roku 1969 jsem tam pracovala taky s Judith Dunn, bývalou ženou Roberta Dunna, který byl hudebník a učil v Judson Church. Právě Robertovi navrhli John Cage a [Merce] Cunningham, aby tanečníky a tanečnice, výtvarné a hudební umělce a umělkyně učil, jak rozumět kompozici. To Robert nastavil diskurs a začal dialog. Byl geniální. Stejně jako Judy. I ona tančila v Cunninghamově souboru, spolu se Stevem [Paxtonem]. Předpokládám, že takhle Steve začal pracovat na Benningtonu.

Judith Dunn byla moje konzultantka. A improvizace bylo i její dítě. Ale s Judy šlo o improvizaci inspirovanou afroamerickou hudbou. Její tehdejší partner byl afro-americký hudebník, který vyučoval a tvořil černošskou hudbu. Takže ještě před kontaktní improvizací jsem studovala taneční improvizaci.

Vzpomeneš si, kdy ses rozhodla, že improvizace je tvá disciplína?

Prakticky okamžitě, jakmile jsem se s ní setkala. Moje první představení v Benningtonu bylo zcela založené na choreografii. A pracovala jsem i se vzdušnou akrobacií. Rozvěsila jsem v prostoru lana a pak se tanečníci a tanečnice pohybovali jak na zemi, tak nad ní. Ale sotva jsem se setkala s improvizací, ihned jsem jí propadla. Prostě jsem věděla, že tímhle směrem se chci vydat. A od té doby se má práce vždy opírala o strukturovanou improvizaci [score].

A od té chvíle ses začala vědomě věnovat této disciplíně a jejímu rozvoji?

Přesně tak. Prakticky celé čtyři roky jsem strávila na hodinách improvizace s Judith [Dunn]. Její hodiny [na Benningtonu] se všechny zabývaly improvizací. V prvním ročníku jsem navštěvovala hodiny v Graham Studios. V té době jsem se ještě zabývala hodně technikou, zajímaly mě třeba techniky Graham a Cunningham. Judith pracovala hodně s gesty, což se od kontaktní improvizace odlišovalo. Zaměřovala se na gestičnost a rozpracování jednotlivých frází pohybu, podobně jako by jazzový muzikant pracoval s hudebními frázemi. Moje práce se zakládá na propojení těchto dvou improvizačních forem.

Zezačátku mi nemohly připadat odlišnější. Nedokázala jsem si ani představit, že by mohly mít něco společného. Takže jsem kontaktní a taneční improvizaci studovala odděleně, ale obě jsem zbožňovala. Prvních deset let mě víc bavilo budovat a rozvíjet kontaktní improvizaci. Moderní tanec a jeho techniky už

byly známé, kontaktní techniky a uvažovaní v nich zatím ne. Chtěla jsem pracovat se zemí a zjišťovat, co tato práce znamená. Ale pořád jsem se snažila přijít na to, jak to celé uchopit, jak v sobě snoubit leckdy protichůdné směry. Tak například Judith Dunn pořád při tanci využívala propnuté špičky. Ale propnuté špičky v „kontaktu" znamenají, že přemýšlíte o tom, jak to vypadá, namísto toho, abyste naplno pociťovali pouze fyzickou úroveň prováděné akce. Při „kontaktu" musíte být stoprocentně ponoření do určitého druhu fyzické přítomnosti. To je úplně jiné uvažování!

V osmdesátých letech, když jsem se na chvíli přestala věnovat kontaktní improvizaci, jsem dala dohromady sólový koncert. Tehdy jsem s ním vystupovala na scéně v kalifornské Santa Barbaře. Byla to vlastně série strukturovaně improvizovaných vystoupení, během nichž jsem musela vyřešit jistý problém: „Jaké tělo vlastně jsem, když se hýbu sama?" Zpočátku jsem to zkoušela tak, že jsem si při pohybu představovala přítomnost někoho jiného. Pohybovala jsem se sama a vytvořila jsem nějakou akci. A pak jsem vytvořila akci, během níž jsem si představovala, že tančím s někým dalším, kdo vytvořil tu původní akci. Takže jsem pořád tancovala sama se sebou. Nazvala bych to otiskem sama sebe v prostoru. Tančila jsem se svým stínem. Zajímalo mě, jakou stopu v prostoru zanechávám. A při pohybu s vlastním stínem jsem si uvědomila, že některé akce nechávají v prostoru opravdu výrazné stopy. Stopa je v prostoru tak patrná, že všichni – jak lidé v publiku, tak já v akci na jevišti – cítíme její přítomnost. Moje přítomnost v prostoru je stále patrná i po skončení pohybu. Hýbu se prostorem, ale stále vnímám i sebe v prostoru předtím. Obojí se dělo najednou a já s tím pracovala.

Začala jsem se zajímat o vše spojené s pozorností jako projevem fyzické přítomnosti v prostoru. Značná část naší současné práce vychází z těchto poznatků. Uvědomila jsem si: „Svatá prostoto, vždyť přítomnost v prostoru vychází z pozornosti!" Trvalo celé roky, než se mi podařilo najít ta správná slova k vyjádření myšlenek a prožitků spojených se zanecháváním otisku v prostoru. Ale když jsem si konečně naplno uvědomila tuhle úroveň taneční akce, bylo to úžasné.

Jaká byla cesta, kterou jsi ušla od té chvíle? A na co jsi na ní narazila?

Od té doby jsem se pokoušela zjistit, jak se mohou kontaktní improvizace – která představuje nejen odlišnou estetiku, ale také odlišný způsob pozornosti – a taneční improvizace – která zase vychází ze současného a moderního tance – propojovat. Jak je využít obě najednou? Abych se dozvěděla odpověď na tuhle otázku, musela jsem nejprve prostudovat, jak je mysl vtělená. Musela jsem propojit dvě odlišné věci. A při hledání odpovědi jsem zcela změnila své chápání současného pohybu,

jak se hýbe tělo v současném tanci, nebo moderním tanci, zkrátka obecně, jak se tělo hýbe.
Kdykoliv jsem od té doby učila moderní tanec, a učila jsem ho už na řadě škol, tak jsem vždy vycházela z pozice vtělené mysli. V jakém stavu se nachází tělo-mysl? Jaký stav těla-mysli potřebuji, abych úspěšně završila jednání? Co přesně dělá propnutá špička? Musela jsem začít přemýšlet o funkčnosti pohybu v moderním tanci. Co dělá chodidlo, když se propíná? A proč? Nejde jenom o estetiku. Mým cílem bylo posunout se za hranice estetiky k funkčnosti pohybu. A právě tento přístup se promítl i do mých strukturovaných improvizací [score]. Kontaktní improvizace je forma založená na funkčním pohybu. Když natáhnu ruku, abych se vás dotkla, není to pouze gesto. Ale to neznamená, že natažená ruka nemůže být gestem. To gesto něco znamená. Pokud naznačím gesto, čeho tím dosáhnu? Funkční stránka gest mě začala velmi zajímat.

Změnily se nějak tvé představy či očekávání ohledně improvizace?

Kontaktní i taneční improvizace se ve mně musely proměnit, aby byly vtělenou formou. Musely se ve mně proměnit, aby mohly fungovat společně v mém těle. Musela jsem vtělení nejdřív pochopit. A abych jej mohla pochopit, musela jsem porozumět tomu, co je pozornost. A konečně, abych porozuměla pozornosti, musela jsem si uvědomit, že tělo je mysl. Musela jsem začít pracovat na úrovni těla-mysli. Tehdy jsem se rozhodla udělat si doktorát, protože jsem se toho o tělu-mysli hodně dozvěděla. Rozuměla jsem tolika aspektům vtělení, o kterých nikdo na světě nemluvil. Chtěla jsem zjistit, co všechno o vtělení vědí ostatní. Jak k němu přistupují? Jak tomu rozumí [tělu-mysli a vtělení]?

Dokážeš popsat, jak dědictví moderního tance a jeho funkčnost obohatily tvoje vnímání kontaktní improvizace ve tvém těle?

Umožnily mi vychutnat si gesto. Například tahle paže přejíždějící po něčím rameni. Takový pohyb není jen funkční, existuje i na úrovni gesta. Vyjádření pohybu jako komunikačního prostředku je důležité. Takový záměr nevyžaduje nutně, abych se při pohybu dotýkala přímo kůže. Mohu jej uskutečnit i zdálky, bez dotyku. Postupně jsem si začala uvědomovat, že nemusím tančit „tělo na tělo“, abych se dotýkala. Moje pochopení přítomnosti vychází z mých vlastních zkušeností s tancem o samotě, respektive s tancem sama se sebou, který mě naučil mnoho o vlivu pozornosti na prostor, o přítomnosti v prostoru. Přítomná pozornost má na prostor velký vliv! Tohle uvědomění pro mě bylo zcela zásadní. Vždyť prostor je hmatatelný, není prázdný, reaguje. Má v sobě citelnou živou energii. A jak asi víte, tohle zjištění jsem od té doby dál rozvíjela.

Zkušenost s covidem a s tím, jak jsem musela učit ostatní, kteří žili o samotě doma, mě donutily se rozhodnout. Chci, aby lidé žili v mrtvém, nebo živém světě? Co pro to dělám? Moje vlastní pozornost je mým způsobem, jak chápat svět. Je způsobem, jak se do světa zapojuju. To neznamená jen něco v něm dělat. Neznamená to dokonce ani dělat něco s ním. Znamená to věnovat se tomu, co to prostě je.

Tvůrčí a pedagogický jazyk

Když učíš, používáš pevně danou terminologii a metodologii?

Samozřejmě že mám určitou terminologii. Nemám pevnou metodologii, ale mám postupy nebo pedagogické nástroje, ke kterým se vracím. Jak si asi dokážete představit, moje hodiny vychází z konkrétní skupiny lidí, která se sejde. Nejzásadnější pro průběh hodiny jsou právě lidé, kteří se jí účastní. To, jak věci dělají, jak vtělené je jejich porozumění, určuje, co děláme. Když sleduju něčí pohyb, jsem jakoby v jejich tělech. Sleduji tělesnost jejich pozornosti.

Jak ovlivňuje tvoje pedagogická praxe tu improvizační, tvůrčí?

Mohu dělat jen to, čemu lidé rozumí. Proto jsem se pustila do rozvoje ISSC [Institute for the Study of Somatic Communication – Institut pro studium somatické komunikace], aby mohli tanečníci a tanečnice společným pohybem zkoumat různé úrovně vtělení společného pohybu. ISSC je síť různých tanečních souborů. A každý soubor představuje sdílenou laboratoř, ve které můžeme studovat, co přesně se děje, když se dostaneme do kontaktu s jinými pozornostmi. Takže když tančím „společně s tebou", pak ty hýbeš mnou. Tento pohyb se děje bezprostředně a ne až v reakci na tebe. Co za tím je? Je to nějaká periferní inteligence? Co se přesně děje, když se mnou hýbeš? A jak to poznám? Očima? Ne, protože tyto reakce jsou příliš rychlé na to, aby byly vyvolány očním kontaktem. Takže co mnou tedy hýbe? Jak tomu mám rozumět? Odkud se to bere?

A odsud se pak dostáváme k otázkám typu: Co všechno může člověk být, pokud se neomezuje na pouhou tělesnou schránku? Pohybujeme se na hluboké úrovni komunikace a já nevím, kam může vést. Sama netuším, kam to bude. Mám pocit, že jsem teprve na začátku. Nebo bych spíš měla říct „my". Moc ráda bych viděla, kam se lidstvo může dostat. Přála bych si, aby lidstvo rozvíjelo vztahy, nejen ty mezilidské, ale i ty lidstvo přesahující. Protože náš svět trpí. Nesmíme to pokazit.

Používáš ve své práci termín „choreografie“?

Spíš než „choreografie“ používám slovo „kompozice“, protože kompozice v sobě obsahuje více prvků. Pokud je nějaký materiál připravený, pak bych ho nazvala choreografií. Taky bych sebe sama označila za choreografku, protože když řeknu, že komponuji, lidé si často myslí, že jsem hudebnice. Tomu, co dělám, ale rozumím hlavou i srdcem tak, že komponuji.

Když učím kompozici, učím kompozici spontánního vzniku. Zajímá mě pracovat s tím, co právě vzniká. Jak vytvořit ty správné podmínky, aby něco mohlo začít vznikat? Baví mě kompozice, která vzniká, ale nemusí nutně o něčem být. Nesnažte se mi něco ukázat, netvořte představení o nějakém problému. Netvořte například představení o traumatu. Udělejte představení, které je svou podstatou překlenutím traumatu, nebo se dostaňte k jeho jádru. Nedělejte představení *přímo* o traumatu. Pokud je něco o něčem, pak je to jen prosté vyobrazení. Takové věci mě nezajímají. Já chci vidět svět, který je bezprostřední, ne zprostředkovaný. Chci se k němu dostat tak nablízko, jak je to jen možné. Já chci být v kontaktu s vámi a napřímo. A jakákoli forma zprostředkování se jen plete do cesty. Nechci se dívat na vyobrazení něčeho jiného. Ony totiž oči mají tendenci pouze zprostředkovávat a interpretovat, ale dotek, ten je bezprostřední.

Několikrát zazněl výraz kompozice. Jak vnímáš vztah mezi kompozicí a improvizací?

„Kompozice“ v sobě zahrnuje všechny střípky, které dohromady tvoří tanec. Z tohoto bodu vycházím. Všechno, co vzniká v přítomném okamžiku, je založené na nějakém vztahu. A pokud je vše založené na vztazích, musíte tyto vztahy nastavit správně. Teprve pak začnou věci spontánně vznikat. Když nastavíte vztahy, dostaví se i vše ostatní. Nemusíte nic vymýšlet.

Proč používáš termín „score“?

Protože odkazuje ke způsobu organizování a zobrazování. A právě slovo zobrazování je tu obzvlášť vhodné. Při tvorbě používám score jak psané, tak verbální. Score je soubor zadání.

Je improvizace na jevišti podle tebe choreografií nebo kompozicí?

Vytvořila jsem mnoho různých kompozic. Nepoužívám jen jeden způsob komponování. Dělala jsem kompozice, které byly založené na příběhu, což jsem si uvědomila, až když jsem je zapisovala. V takovém případě je pohyb více nebo méně strukturovaný. Proč strukturovaný? Protože nejradši mám bezprostřední okamžiky, kdy lidé nevědí, jak přesně nějakou akci provést, a nikdy ji neprovedou dvakrát stejně. Nejraději sleduji mysl v pohybu. Když se něco jen opakuje nebo napodobuje, nudí mě to. A nudu ráda nemám.

Ale chyby ano. Proč? Protože někdo se musí probudit, přímo před mýma očima – to zbožňuju. Jak moc může být někdo přítomný! To je paráda. To mě prostě baví.

Pracuješ s představou?

Ano, pracuji. Musím pracovat s představou, protože pracuji na mnoha škálách bytí, nejen na jedné z nich (např. na lidské úrovni, společenské úrovni).

Používáš představu také při vystupování naživo?

Někde hluboko uvnitř nejspíš ano. Nikdy se nezaměřuji jen na jeden smysl. Vždy pracuji s celou škálou. A některé z nich se nějakým způsobem zobrazí.

Pracuješ s představou, když tvoříš score?

Ne tak úplně. Já se zabývám spíše funkčností. Nechci se zatěžovat tím, jaký bude konkrétní výraz nějaké akce. Předpokládám, že se sám dostaví. Vím, že se nakonec dostaví. Nechci, aby tanečník nebo tanečnice vytvářeli nějaký výraz. Jde mi o vytvoření struktury, která sama výraz vyvolá.

Jevištní tvorba

Na co se soustředíš, když improvizuješ na jevišti?

Na naplnění právě probíhajícího okamžiku. Snažím se zcela přítomně reagovat na jeho možnosti, na to, co vzniká a jakou to má chuť.

A kam se upíná tvá pozornost?

Pozornost je vždy tělesná. Vždy bude nějakým způsobem vtělená. Ale může se přelívat do všech smyslů. Všechny smysly jsou pro mě důležité. Kam se ale upíná má pozornost? K tomu, co se děje. K tomu, co se odehrává v mém světě právě teď. A do určité míry i k tomu, co by se mělo stát dál. Kmitá mezi tím vším. K okamžiku přistupuji jako k ptáčeti, které se chystá vzlétnout. Brzy vzlétne a vy u toho budete s ním. Zlehounka jej držíte, nesvíráte jej. Nehodíte ho jen tak do vzduchu. Umožníte mu dát si načas. Jde o to „dovolit si".

Když jsi na jevišti, vnímáš v tom přítomném procesu něco jako vnější oko nebo určitý odstup od toho, co děláš a cítíš?

Kdybych vás měla vést k tomu, jak být performerem nebo performerkou, učila bych vás třem pozicím vnímání. Nejprve bych vás naučila, jak být v sobě, ztělesnit sám sebe [embody yourself]. A že „já" není ohraničeno kůží a ani ji nepřesahuje. Pak bych vás naučila navázat vztah s něčím „druhým", ať už by

šlo o předmět, nebo bytost, a naučila bych vás zaujmout pozici toho „druhého". Schopnost hledět očima toho „druhého", což je, dalo by se říct, umění se vcítit. Také bych vás naučila osvojit si třetí pozici vnímání, která je pozicí mouchy na stěně sledující dění jako celek.
Mohu zaujmout jakoukoli z těchto pozic. V druhé pozici mohu být se svým tanečním partnerem nebo partnerkou, ale také s publikem. V první pozici budu nejspíš celou dobu, a to ve vztahu k podlaze.
Nejzajímavější pozice vnímání je pro mě pozice rozšířeného „já", kdy se nemusím omezovat jen na fyzické hranice těla a mohu snadno spolukomponovat s druhými, s prostory a předměty.

Jak moc během improvizace režíruješ sebe samu?

To záleží vždy na okamžité kompozici a na tom, co je pro mě v danou chvíli důležité. Pokud jde například o publikum, snažím se je do kompozice nějak zahrnout. „Co právě teď vidí?" „Co slyší?" „Co cítí čichem?" „Co dělá?" „Co se mu teď děje?"

Jak se připravuješ před vystoupením?

Mluvíte s někým, kdo už dlouho nevystupoval. Ale připravovala jsem na vystupování jiné. Začínám u srdce. Ujistím se, že jsem v pořádku. Pak se snažím naladit tak, abych fungovala jako jednotné tělo-mysl. Nejen jako mysl vládnoucí tělu. To vyžaduje naprostou bdělost. Proto musím být fyzicky zcela připravená, musím být schopná reagovat.
Většinou se zahřeju rychle. Rozcvička u mě znamená, že procítím každičký kousek těla. Všemožně a volně se hýbu, abych roztančila i nejmenší část svého těla, aby v sobě měl můj pohyb zemitost. Zem je pro mě zcela zásadní. Musím být schopná cítit tíhu *tady* – v lokti –, abych jej mohla někam vrhnout. Takže akce může vyvstat z jakéhokoliv místa na mém těle. Jakékoli místo na těle může promluvit. A jakékoli místo na těle může poslouchat. To je to, co potřebuju.

Připravuješ si strukturu (score) předem?

Tady musím odpovědět ano i ne. Chci říct, že jsem schopna vejít do prostoru a okamžitě se začít hýbat. Nepotřebuji nutně strukturu [score]. Ale jsem si vědoma rozdílu mezi situací, kdy jen činím jeden pohyb za druhým, a situací, kdy komponuji zacíleně a vědomě. Uvědomím si: „Aha, právě jsem do této kompozice vtiskla jistou informaci." A teď už se hýbu s tím, co jsem si takříkajíc sama navařila. Nebo se někdy opakovaně vracím k něčemu, co jsem si zadala hned na začátku.
Ať už jde o kompozici, nebo prostý pohyb, akce jsou vždy komponované, jde jen o rozdíl v metodologii. Ale musíte vědět, do jaké metodologie vstupujete.

Skutečný um spočívá v tom, že pohybujete-li se v prostoru bez struktury, uvědomujete si, jak spolu jednotlivé prvky kompozice souvisí. „Po kom chcete, aby vámi hýbal?“ To je důležité, obzvlášť pokud si chcete naplno uvědomit okamžik probíhajícího „ted‘“. Tedy, pokud vám záleží na něm a na vztazích, které takto mohou vzniknout.

Co děláš ve chvílích těsně před představením?

Tančím. Než vstoupím do prostoru jeviště, tak tančím. Tančím na mnoha úrovních a škálách. Nemusí jít o nic uceleného. Mohu tančit tak, že to ani nepostřehnete.

A co když na jevišti ztratíš „flow“?

Pro mě je tanec druhem meditace. Přerušení plynutí je jeho součástí. Meditací se také zabývám, byť nedůsledně. Vůbec jsem taková nedůsledná. Ale důsledně se vracím zpátky k tomu, co dělám. Neuznávám opakování a repetice. Vlastně se proti nim snažím bojovat. Myslím, že nedělají tělu dobře. I přesto si procvičuji pohyby chodidel.[2] Ale nikdy ne v jednom kuse. Třeba si zatančím a do toho zakomponuju i procvičení chodidel. Není to ten samý pohyb chodidel pořád dokola. Leda by se jednalo o situaci, kdy mám důvod něco zopakovat, třeba protože se v tom chci zlepšit, nebo jsem ztratila pružnost a sílu, nebo protože chci tříbit určitou citlivost. Ale zbožňuju trénink. A těla, trénovaná těla. Mám ráda těla, která mají schopnosti. To mě vždy těší. Miluju práci s tanečníky a tanečnicemi. A ráda se dívám na to, když musí hledat nové cesty.

Když pracuji, tak hluboce rozjímám o čase i prostoru. Na čase mi tedy záleží. Když pak připravuji tanečníky a tanečnice na improvizaci, představení nebo kompozice, musím je naučit, jak porozumět času. Jak jej vnímat a jak lze vnímání času změnit. Ale samozřejmě se nebavíme o strojově měřeném času.

Politický rozměr

Pojmenovala bys svoji tvůrčí praxi z hlediska určité estetiky?

Pokud byste pracovaly na představení o zapomínání, nechtěla bych, abyste předstíraly zapomínání. Chtěla bych, abyste studovaly a vytvořily kompozici, ve které byste zapomněly a zapomínání by se dělo přímo tady přede mnou. Co se tu odehrává? Zapomínání. Nechci sledovat, jak něco předstíráte. To

2 Nita používá slovo „brushes“ – tento termín nemá český ekvivalent, používá se k označení cvičení chodidel v moderních tanečních technikách. Francouzský ekvivalent slova je „tandue“. Pozn. překl.

by mě ukrutně nudilo. Protože zaměření vaší pozornosti by nebylo zajímavé. Nic by neztvárňovala, nebyla by skutečná.
Ale pozor, pracuju s předstíráním? Samozřejmě. Například když potřebuju něco rozšířit či zvětšit. Třeba budu předstírat, že jsem skutečně velká, obrovská, až nakonec dosáhnu obrovitosti a pochopím, co to obrovitost je. Ale v představení samotném už chci vidět tuhle obrovitost, nechci vidět jen předstírání obrovitosti.

Je podle tebe improvizace spjatá s politikou?

Samozřejmě, všechno je spjaté s politikou. Žijeme v politickém světě. Ale asi bych se zeptala vás, jak byste politiku definovaly. Nejspíš byste ji definovaly v souvislosti s mocí. Odkud ale vychází tato moc? Já osobně se snažím společnost ponoukat k tomu, aby se moc rozdělovala spravedlivěji. Hierarchické rozložení moci mě nezajímá. Protože rozdělení moci vyžaduje dialog, sounáležitost, komunikaci, dohody. A upuštění od předchozích dohod. Nejde jen o to vytvářet stále další a další dohody, ale také naučit se upouštět od těch starých. Vrátit se k přerozdělování. Hierarchie je vlastně jen zkostnatělá moc, při níž má někdo nebo něco navrch a nehodlá se toho vzdát. To je pro pohyb veliký problém, takhle žádný pohyb vzniknout nemůže. Pohyb vyžaduje rozložení moci.
Značná část tance je hierarchická. Tanec může zároveň významně přispět politice svými vědomostmi, protože z velké části vyžaduje tělesnost. Jenomže, jak jsem říkala, tanec bývá hierarchický a je tak i vyučován. To platí i pro improvizaci. I velká část kompozice je hierarchická. Samozřejmě je v pořádku, když do pohybu v určitém okamžiku vstoupí i prvek moci, jen je potom potřeba nechat jej odejít a dát prostor taky něčemu novému. Moc má schopnost tvarovat. Nechceme se ocitnout ve stavu bezmoci. Potřebujeme se naučit nechat moc přicházet a odcházet. V tomto ohledu je pro mě modelem kontaktní improvizace. Někdy má navrch jedna osoba, jindy zase jiná. Někdy nemá navrch vůbec nikdo. Je to vlastně forma etická.

Má tvá práce politický rozměr?

Politika je hnacím motorem mé práce, koneckonců, zažehla i kontaktní improvizaci. Takže politický není jen výsledek mé práce, politika provází celý můj život. Za to vděčím Steveu Paxtonovi. Protože kontaktní improvizace se vyvíjela v době, kdy probíhala válka ve Vietnamu, takže šlo o jednoznačné vymezení proti hierarchii. A Steve si toho byl do určité míry vědom, zmiňoval to. Mně to došlo hned, a proto mě také tenhle druh práce tak pohltil.

V čem vidíš přínos své práce?

Já se snažím pracovat v co nejširším kontextu. Jednotlivým lidem tato práce přinese užitek na mnoha úrovních a škálách. Máme-li dost vztahů nastaveno správně, začne něco vznikat. Samotný takový vznik je nepředvídatelný, nevíte, co z něj vzejde dál. Ze správných vztahů vznikne jedna věc, ze „špatných" vztahů (např. neuctivých vztahů) něco úplně jiného.

Proto pracuju s co možná nejširším kontextem. Jednak si uvědomuji, že: „Páni, lidé mohou komunikovat tolika rozmanitými způsoby, nejen slovy", ale také jde o to, že jsem si vědoma potenciálu tanečníků a tanečnic objevovat a rozvíjet nové podoby komunikace. Jsme teprve na začátku této kapitoly, ale už víme, že ten potenciál tu je. Nebavíme se tady ovšem o řeči těla – to není komunikace. Tady se bavíme o zcela jiné škále. Když se řekne „řeč těla", tak to není žádná novinka. Nám jde o něco mnohem preciznějšího a bezprostřednějšího.

Co se děje, když vzájemná komunikace probíhá simultánně? Když si obě strany naráz začnou rozumět? Možná že to způsobila jen jedna strana, ale obě tomu porozuměly. Tomuhle já říkám spontánní vznik. A to je to, co mě zajímá. Také mě zajímá spontánní vznik na mnohem vyšší úrovni. Takový, který nastane ve chvíli, kdy dostatek lidí dosáhne správného nastavení vztahů. Když říkám „správné", nemyslím nutně černobílé dělení na správné a špatné. „Správné vztahy" chápu ve stejném významu, jako je chápalo a chápe původní obyvatelstvo Ameriky. Správné vztahy znamenají souznění. Souzníte společně, jako jedna bytost. A to vyžaduje osvojení mnoha dovedností. Pro začátek se musíte naučit naslouchat. Ale naslouchání je pro mě na stejné úrovni jako řeč těla. Je takové neotesané, ale přesto zásadní. Musíme umět naslouchat. A nasloucháním se můžeme naučit něco mnohem hlubšího. Něco, co nedokážu pojmenovat.

Mluvíš o umění doteku?

Ano, a v širším slova smyslu – co se dotýká mě? Dotyk, který v sobě obsahuje pozornost. Řekla bych, že nemáme jasno v tom, co všechno dotyk je, co všechno dokáže. A to je politické.























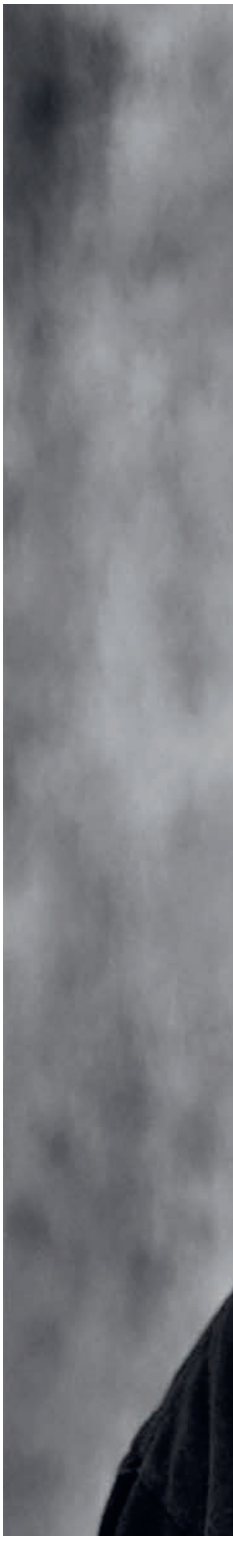








Neustále se režírujeme



Rozhovor s

Evou Karczag



Foto: Sarah Damminga

Eva Karczag, narozená v Maďarsku, je nezávislá taneční umělkyně, choreografka, pedagožka (pohybové kurzy založené na technice Anatomic Release, certifikovaná lektorka Alexandrovy techniky pod ACAT) a objevitelka nových možností pohybu. Při práci se zaměřuje jak na sólové projekty, tak na spolupráci s dalšími umělkyněmi a umělci. Tyto spolupráce propojují oblasti tance, textu, videotvorby, hudby a výtvarného umění. Karczag vystupovala s předními soubory v oblasti experimentálního tance, mimo jiné i s Trisha Brown Dance Company (1979–1985). Vliv newyorské revoluce spjaté s Judson Dance Theater z šedesátých a sedmdesátých let je patrný ve všech aspektech její práce.
Česká taneční komunita se s jejím přístupem k výuce poprvé setkala v roce 2022, během tohoto výzkumného projektu. České publikum mělo možnost spatřit Evu Karczag na jevišti a ve studiu poprvé v roce 2024, kdy společně s Bettinou Neuhaus představily performativní přednášku *Along the Lines* v pražském Studiu Hrdinů (v produkci CreWcollective).

Rozhovor s Evou se uskutečnil online 23. října 2022 po čtyřdenním online workshopu pro Akademii múzických umění v Praze.

https://www.alongthelines.net/eva-karczag



Taneční improvizace jako svébytná umělecká tvorba

Používáš termín „improvizace“ k popisu své práce?

Ano, používám. Pro mě osobně je důležité mluvit o ní otevřeně. Prošla jsem klasickým tanečním vzděláním, ale časem jsem se odklonila od hlavního proudu tance. Moji současnou práci inspirovali především lidé jako Steve Paxton, Simone Forti, Lisa Nelson a Danny Lepkoff, zkrátka všichni ti, kteří vidí improvizaci jako svébytnou formu představení.

Za zmínku stojí, že během mého pobytu v New Yorku v sedmdesátých letech, kdy jsem se začala o improvizaci vážně zajímat, jsem se dostala ke spolupráci s Trishou Brown. Všechny její choreografie byly předem připravené. Nicméně její tvůrčí proces sestával z řady improvizovaných kroků. To bylo na konci sedmdesátých a v první polovině osmdesátých let. Představení *Unstable Molecular Cycle* (Nestabilní molekulární cyklus), které v té době vzniklo, bylo v podstatě sérií zapamatovaných improvizací. Prostřednictvím improvizace rozvíjela svůj pohybový materiál, ten nás naučila a my jej pak rozvíjeli další improvizací, až jsme došli ke konečné podobě představení.

Vše začíná, když se otevřete novým možnostem. I během vytváření pevně dané struktury, kdy pracujete s určitým materiálem, je tělo nuceno prozkoumávat dosud neznámé. Krásným příkladem takového postupu je Trishino představení *Locus* (Středobod), které se odehrává v pomyslné kostce.

Jak ukotvovala materiál? Používala video?

Ne, to ne. Když jsem s Trishou začínala pracovat, což bylo v roce 1979, bylo použití videa ještě v plenkách. Tehdy se video obecně moc nepoužívalo jako nástroj ke kotvení materiálu. Šlo čistě o nástroj pro záznam materiálu. Trisha pracovala tak, že nás učila svůj pohybový materiál, který předem vytvořila. A pak nám představila nějakou strukturu. Například v *Set and Reset*[1] zněla jedna z instrukcí „cestujte po vnější hranici prostoru“. Tak jsme tedy improvizovali podle jejích instrukcí, přitom jsme se pohybovali na krajích prostoru. Probíhalo to tak, že jsme všichni začali improvizovat s materiálem, který nás naučila, a jakmile měl někdo pocit, že už si nedokáže z téhle improvizace víc zapamatovat, řekl „Stop“. Pak jsme se vrátili na začátek a znovu zopakovali přesně to, co jsme předtím udělali. Tento postup jsme opakovali pořád dokola, dokud si každý z nás nebyl schopen zapamatovat a přehrát krátkou frázi. Nakonec jsme tuto novou část přidali k tomu, co již

1 Název si pohrává s významy slov „set“, používaného v angličtině nejen jako prosté „umístit“, ale také pro ukotvení choreografie, a „reset“, značícího návrat zpět na začátek. *Set and Reset* lze chápat jako odkaz na postup práce Trishy Brown a jejího kolektivu, který kombinuje improvizaci a předem připravenou choreografii. Pozn. ed.

bylo vytvořeno. Fascinující na tom bylo, že jsme si stejně nezapamatovali úplně všechno. I když jsme pracovali po malých úsecích, člověk neudrží v hlavě každičkou drobnost. Ale pak třeba někdo řekl: „Jo, ale pohnula jsi rukou tady přede mnou." Nebo: „Nohu jsi měla tadyhle." Šlo o proces rekonstrukce a tvorby.

Trisha měla i další postupy, jako například v *Glacial Decoy*. Tam jsem já nebyla – Trisha tohle představení dělala hlavně s Lisou Kraus a Ninou Lundborg. Trisha improvizovala a hodila do placu nějaký pohyb. Lisa s Ninou se pak chytily čehokoli, co si zapamatovaly. Něco z toho, co pochytily, bylo podobné, něco zase odlišné. A hlavní duet byl postavený ze zapamatovaného, pochyceného materiálu.

Co pro tebe znamená improvizace?

Především je to zábava. Improvizace mi dělá velikou radost. Je to neustálé objevování, které se odvíjí okamžik od okamžiku.

Nastudovala jsem už hodně předem připraveného choreografického materiálu, který jsem předváděla. Ale největší radost mám, právě když improvizuji, když jsem plně pohroužena do okamžiku objevování, do své zvídavosti a představivosti. Improvizace proudí tělem a otevírá dveře překrásnému světu nových možností. Je to složitý proces, který nebyl vždy tak jednoduchý. „Jednoduchost" je obecně zvláštní termín, protože za jednoduchostí a radostí je hromada práce.

Mám tradiční [taneční] vzdělání a ze začátku jsem pracovala jinak. Do postupů, které se podobají těm současným, jsem se poprvé ponořila díky tchaj-ťi. Při jeho cvičení se totiž po člověku chce podobný přístup k bytí i pohybu těla, vyžaduje určitou kvalitu naslouchání. Díky Mary O'Donnell [Fulkerson] jsem se setkala s technikou Release. To mi ještě více otevřelo mysl. Tehdy jsem tančila se skupinou Strider – původní skupinou Strider. Občas jsme jezdili učit a vystupovat na Dartington College, kde Mary tehdy učila. Do hodin zvala různé hosty a hostky, kteří nejenom učili, ale i vystupovali před studenty a studentkami.

Poprvé jsem se tak setkala se Stevem Paxtonem, který tam učil a vystupoval. Během svého představení vešel do prostoru velkého sálu v Dartingtonu a začal se hýbat. A pokračoval pořád dál... a dál... a dál... a pak odešel, po čtyřiceti minutách nebo hodině, ani nevím kdy. Pozorovala jsem ho se zatajeným dechem. Teprve později jsem se dozvěděla, že jeho pohyb byl celý improvizovaný. Byla to improvizace a zároveň představení. Tahle improvizace nebyla jen prostředek ke zkoumání a objevování pohybu, který by se později upevnil v choreografii. Bylo to o tom okamžiku, který se právě odehrával. To na mě obrovsky zapůsobilo. Po tomto zážitku můj zájem o prozkoumávání improvizace na jevišti jen rostl.

Dokázala bys přiblížit, v čem bylo to odhalení pro tebe tak zásadní?

Jednou z věcí byla přítomnost. Steveova schopnost být plně přítomný. Tehdy jsem to neuměla pojmenovat. V tom, co se před námi odehrávalo, byla jistá neurčitost, kterou jsem nedokázala naplno vnímat nebo vyjádřit slovy. Jeho lidskost a to, že byl tak opravdový. Měla jsem zázemí v baletu, kde lidé pořád něco předstírají. Chtějí se spojit s publikem a tvrdě na tom pracují. Ale když musí tělo takhle tvrdě pracovat, nevyhnutelně se v něm objeví napětí. Těžko říct. Asi mě hned zaujalo, že se viditelně nesoustředil na okolí. Na druhou stranu ani nebyl zahleděný do sebe. Jeho naladění mu umožňovalo brát do hry všechno a všechny, přitom ale zůstával zcela se sebou.

Pak jsem se vydala do New Yorku, kde jsem měla možnost vidět celou řadu dalších představení. A všimla jsem si, že mnoho performerů a performerek má podobný přístup. Ve Strideru to bylo taky takové. Nesnažili jsme se vecpat publiku svoji práci, nepotřebovali jsme, aby pochopilo nějaký příběh. Byla velká úleva moci se věnovat čistému pohybu, ať už to znamená cokoliv. Trisha má překrásný kratičký článek nazvaný „Pure Movement" (Čistý pohyb) o bytí ve vlastním těle. Pro mě bylo moc zajímavé sledovat některé účastníky a účastnice workshopu v Praze, kteří přišli z divadelního prostředí. Potřebovali divadelnost, aby svá těla rozpohybovali, přitom tělo se hýbe i bez toho, aby za ním byl příběh nebo emoce... Dalo by se říct, že když se zaměříte na základní fyziku a chemii pohybujícího se těla, je tam tolik podnětů k prozkoumání, tolik věcí, kterých si lze všimnout. My, kteří jsme se nechali inspirovat tím, co vzešlo z Judson Dance Theater, jsme zvyklí prozkoumávat tělo a objevovat, co jej pohání, a to vytváří jeho vlastní příběhy. To neznamená, že nemám vlastní příběhy, ale od těch vašich se mohou hodně lišit. A to je v pořádku. Jde o určitou jedinečnou estetiku. Není to tak, že by jedna byla správná a druhá špatná. Jsou odlišné. Odlišný přístup. Možná odlišná disciplína. Kdo ví.

Můžeš popsat svůj přístup k improvizaci? Čím je podle tebe jedinečný?

Je jedinečný, protože každý z nás jsme jedinečná lidská bytost. Mám nějaké předchozí zkušenosti a setkala jsem se s různými lidmi, kteří mě inspirovali. A pokud jde o můj vlastní přístup? Není to tak, že bych chtěla pracovat s jednou technikou nebo napodobit jednoho konkrétního člověka. Ačkoliv jsem si moc přála tančit jako Trisha nebo jako Steve nebo další... Inspirují mě lidé, které vidím, věci, kterých se dotýkám, texty, které čtu, nebo to, co dělám. Takže v tomto smyslu je můj přístup k improvizaci jedinečný. Ale zároveň vychází i z nějaké tradice. Je hluboce zakořeněný ve specifickém postjudsonském přístupu k přemýšlení, dívání se a tvoření.

Taky to asi bude tím, že mám kořeny jak v Evropě a Anglii, tak zároveň ve Spojených státech, zvláště v New Yorku. Řekla bych, že v určitých ohledech je teď práce s technikou Release možná rozvinutější v Evropě, než bývala

například v New Yorku v sedmdesátých a osmdesátých letech. Mluvím o technice Anatomical Release a o technice Skinner Releasing, kde je práce s představou součástí tréninku a ladění těla. Tento přístup se rozvíjel na západním pobřeží USA, protože Joan Skinner žila v Seattlu. Chvíli trvalo, než se tento přístup rozšířil i na východní pobřeží USA. V New Yorku působily jiné improvizátorky, například Jennifer Monson, Yvonne Meier a Stephanie Skura, které rozvíjely Open Source Forms. Ale na východním pobřeží se pracovalo mnohem konceptuálněji.

Řekla bych, že můj hluboký zájem o tělo a jeho zkoumání asi pochází ze zkušenosti s technikou Release. V době, kdy jsem se s ní setkala, jsem přišla do kontaktu s Alexandrovou technikou. Tehdy člověk nenarážel na moc tanečníků a tanečnic pracujících s Alexandrovou technikou, spíše s ní pracovali herci a herečky a hudebníci a hudebnice. Co mě na těchto přístupech vždy zajímalo a stále zajímá, je myšlenka účelnosti pohybu, abstraktní uvažování o pohybu a to, že tuto zkušenost můžete uplatnit v čemkoliv, co děláte.

Najdeš na svém přístupu k improvizaci něco, co je ryze tvé?

Když učím a vystupuji na jevišti, lidé si všímají mého smyslu pro čas a časování.

Vybavíš si konkrétní okamžik, ve kterém ses rozhodla, že improvizace je pro tebe to pravé?

Nemyslím, že zde byl jeden konkrétní okamžik. Bylo jich víc. Už jsem mluvila o Steveově vystoupení. Ale ve Strideru jsme spolupracovali s celou řadou choreografů a choreografek, kteří byli pozváni, aby s námi pracovali. Naše skupina fungovala na spolupráci a rovnosti. Richard Alston byl původním iniciátorem a hlavním choreografem, ale jednotliví členové a členky skupiny také vytvářeli choreografie nebo se na nich podíleli. Jednou z pozvaných hostek byla i Mary O'Donnell [Fulkerson]. Ta pro nás vytvořila dvě představení. V obou jsme od ní dostali zadání, která jsme plnili. Skoro všechna se zakládala na všednodenních pohybech. A pamatuji si, jaký to byl krásný pocit, pracovat s pohyby, které už moje tělo znalo. Byl to pro mě jeden z určujících okamžiků. Pak, jak už jsem zmínila, mě také hodně inspirovalo, když jsem viděla Stevea a také Dannyho Lepkoffa. Viděla jsem celou řadu jeho představení. Jednou, když vystupoval v New Yorku, měl naplánovány tři reprízy za sebou. Udělala jsem si čas na všechny, protože jsem věděla, že každá bude jedinečným představením. To mou představivost rozvířilo. Dokázat třikrát odtančit to samé se stejnými nápady a strukturami, ale pokaždé nechat vzniknout nový kus.

Můžeš nám přiblížit své taneční vzdělání?

Baletní vzdělání jsem získala trochu v Maďarsku, ale většina začátků se odehrála v Austrálii. Z Maďarska jsme odešli, už když mi bylo šest, byla jsem malá. Do Sydney jsme dorazili jako uprchlíci. Než jsme odjeli, věnovala jsem se trochu baletu, a proto jsem se chtěla stát baletkou, tak jako mnoho malých dívek. V Austrálii jsem chodila do hodin baletu, ale nebyla tam žádná profesionální baletní škola jako v evropských zemích. Teprve v šestnácti jsem začala s pravidelnými tréninky baletu ve škole. Ale ještě předtím, ve třinácti, jsem na chvíli vyrazila zpátky do Maďarska, kde jsem zkusila, jaké to je tančit každý den. To bylo úžasné. A v baletu jsem pokračovala i dál, když jsem odešla z Austrálie. Bylo mi devatenáct a odjela jsem do Londýna, kde jsem se stala součástí velkého tanečního souboru London Festival Ballet [dnes English Festival Ballet]. Hodně jsme cestovali, což bylo skvělé, protože jsem se dostala na místa, která bych jinak nenavštívila: Japonsko, Korea, Malajsie, Singapur, Hongkong, Španělsko, Anglie křížem krážem. Uváděli jsme všechna možná představení, od *Labutího jezera* přes *Spící krasavici* po pár kusů od Fokina a Balanchina.

Která z nich jsi tančila nejraději?

Moje nejoblíbenější byla asi *Šeherezáda*, protože tam jsme měli pocit, že máme trochu větší svobodu pohybu. Ale chvíli jsem byla ráda i labutí. Tančit na dechberoucí hudbu a s velkým orchestrem. Na nějaký čas to byl splněný sen. Žila jsem v Londýně a viděla jsem spoustu nových věcí, o kterých se mi leckdy ani nesnilo. Ukázaly mi, že existují různé možnosti, různé způsoby pohybu, různé druhy svobody. Bylo senzační vidět představení v The Place, která byla vytvořena technikou Marthy Graham. Tanečníci a tanečnice si sundali boty a tančili naboso, neměli na sobě žádné příšerné kostýmy, těsné punčochy a trikoty nebo těžké paruky. Příběhy těch vystoupení byly tak nějak současnější. Ačkoliv, když si na ně dneska vzpomenu, tak se musím v duchu pousmát.

Z London Festival Ballet jsi se vydala rovnou do New Yorku, do Strideru?

Ne, potom jsem krátce působila v izraelském souboru moderního baletu Bat-Dor. V té době už mě tenhle způsob práce moc nebavil, ale vyrazila jsem s nimi na šňůru po Jižní Americe. Projeli jsme řadu zemí a viděli spoustu míst, lidí, jazyků. V tomhle ohledu to bylo fenomenální. To bylo v třiasedmdesátém, když v Izraeli vypukla válka a já přemýšlela, jestli se tam vrátit, nebo ne. Podobně jako v London Festival Ballet mě v Bat-Dor ubíjela přísná hierarchie uvnitř souboru. Způsob, jakým se tanečníkům a tanečnicím rozdávaly nebo naopak odebíraly role, konkurenční prostředí a taky nuda, která nastane, když donekonečna tančíte představení, ze kterých se dávno vytratil život, energie

a jiskra. Nestěžovala jsem si. Už po krátké době v angažmá v obou souborech jsem dostávala menší sólové role. Ale atmosféra v souboru a pocity, které ve mně vyvolávala, o ty jsem nestála. Navíc už jsem tehdy věděla, že existuje i jiný druh tance.

Do Izraele jsem se vracela přes Londýn a ve Strideru zrovna hledali tanečnici na dvoutýdenní záskok. Sotva jsem do Strideru nastoupila, napadlo mě: „Sákryš, přesně tohle jsem hledala." A když se mě pak zeptali, jestli bych chtěla zůstat i déle než jen dva týdny, nabídku jsem přijala. Byl to malý soubor – samozřejmě i ve Strideru byl jako snad všude určitý stupeň hierarchie, ale mnohem menší. Navíc materiál, se kterým pracovali, a představení byly přesně to, co mě zajímalo už před tím, než jsem odešla pracovat do Izraele. Bylo přede mnou ještě hodně hledání a nenašla jsem to hned. Když dnes mluvím s mladými tanečníky a tanečnicemi, říkám jim, že si mají dopřát čas, aby zjistili, co chtějí, a aby vyhledávali situace, které tyto potřeby mohou naplnit.

A tak jsem tančila ve Strideru. Byl to malý, nezávislý, experimentální taneční soubor podporovaný granty Arts Council. Spolupracovala jsem se Striderem zhruba tři roky. Pak nám přišlo, že už se nám v Anglii nedostává nových podnětů a že by bylo dobré vyrazit někam, kde budeme růst. A tak jsme se s Richardem Alstonem vydali do New Yorku. Richard zakotvil v Cunningham Studio. Oba jsme si říkali, že budeme chodit ke Cunninghamovi na lekce, ale mě už tehdy mnohem víc zajímala práce inspirovaná uskupením Judson Dance Theater. Takže jsem z Cunningham Studio odešla prakticky hned a začala docházet na lekce v centru New Yorku, kde učila například Nancy Topf.

Pamatuji si na workshopy se Simone [Forti], na otevřené jamy kontaktní improvizace a na zajímavou práci zaměřenou na uvědomování si vlastního těla. Bonnie Bainbridge Cohen tehdy rozvíjela svoji metodu. Díky Beth Goren jsem se tenkrát poprvé setkala s BMC [Body-Mind Centering]. Taky jsem chodila na lekce ideokineze k Andrému Bernardovi. A časem to všechno začalo tak nějak zapadat do sebe. Pak, když jsem poprvé spatřila tančit Trishu, řekla jsem si: „Páni, tohle je tanec, o kterém se mi ani nesnilo." Snoubilo se v něm vše, o co jsem se tak intenzivně zajímala. A pořád jsem dělala tchaj-ťi. Dělám ho dodnes. Stejně jako čchi-kung a různé druhy jógy.

Kdy ses těmto technikám začala věnovat?

S tchaj-ťi jsem se setkala nedlouho poté, co jsem odešla z London Festival Ballet. Gerda Geddes ho učila v The Place. To bylo velice zvláštní, protože The Place bylo domovem techniky Marthy Graham. Gerda Geddes (my jsme jí říkali Pytt) měla drobnou postavu a prostřednictvím tchaj-ťi nás učila uvolnit tělo a pohybovat se s větší lehkostí, beze stresu a napětí. Pokud byste

se chtěly dozvědět víc o jejím životě, dají se najít opravdu velmi dobré knihy, některé o Gerdě a některé od Gerdy. Ale v nich nejde o tanec. Gerda tehdy naprosto převrátila naruby moje představy o tom, co všechno může tanec být. Už delší dobu jsem si uvědomovala, že mě moje práce nenaplňuje, ale nenarazila jsem na způsob tance, který by se radikálně odlišoval od toho, co jsem v té době vídala. A pak jsem objevila tchaj-ťi, pohybovou techniku, která mi nabídla chovat se přívětivě k vlastnímu tělu a pohybovat se s uznáním k vlastní tělesné jedinečnosti.

Cesta k improvizaci

Vzpomeneš si na okamžik, kdy ses vědomě rozhodla, že se budeš věnovat rozvíjení vlastní improvizace?

Ano i ne. Přitahovali mě určití lidé, jejichž techniky a myšlenky se mi otevřely a já je začala používat. A začala jsem pravidelně cvičit tchaj-ťi a různé druhy jógy. V poslední době mě zaujala technika „Meridian Exercises" od Shizuta Masunagy. Na lekce Alexandrovy techniky jsem začala chodit zhruba v době, kdy jsem se seznámila s technikou Release. Ta mě úplně pohltila. Nešlo zkrátka o to najít jeden konkrétní přístup, spíš se ponořit do improvizace jako takové. Techniku Anatomical Release jsem se učila a později jsem ji i sama vyučovala.

Jak se od té doby proměnil tvůj přístup k tvorbě?

S Trishou jsem pracovala asi šest let. Pak jsem odešla, protože začala být příliš úspěšná. Cítila jsem, že jsem vtahována zpět do situací, které jsem se aktivně rozhodla opustit. Začala vystupovat na velikých a známých jevištích, kde mě od publika oddělovalo celé orchestřiště. A pocit intimity, který mi tolik imponoval, když jsem se s tímto způsobem práce setkala poprvé, se začal vytrácet. Bylo to krásné a vzrušující, ale uvnitř jsem si říkala, že tímhle směrem už se znovu vydat nechci. Do tohohle nechci zase spadnout. Ale pro Trishu to muselo být úžasné, že ji svět tak přijal a obdivoval. Po nějaké době přemítání jsem si uvědomila, že i když její tanec zbožňuju a jsem vděčná, že se mohu podílet na její práci, tenhle nový směr skutečně není nic pro mě. Nebyl to soubor pro mě a věděla jsem, že jestli si mám splnit své touhy, musím odejít. Už dřív jsem čas od času vystupovala s vlastní prací, spolupracovala jsem s jinými tanečníky a hudebníky, ať už v New Yorku, nebo ještě dřív, ve Strideru, případně ještě s australským souborem Dance Exchange. Chtěla jsem určité věci prozkoumat do hloubky. Například technika Release hodně využívá podlahu, kontaktní improvizace zase specifickou práci s tělem. Trisha tehdy



s pohybem na podlaze tolik nepracovala, tuto rovinu nezahrnovala. Mě úzký kontakt s podlahou vždy zajímal a zajímá dodnes. Myslím, že tam je hodně co objevovat.
Měla jsem i další vzory. Například Simone [Forti], která vystupovala a učila v New Yorku, nebo Stevea [Paxtona], který žil na farmě na severu Vermontu. V té době už jsem věděla, že jde pracovat a vystupovat i jinak než se souborem. Když se musíte pořád ohlížet na nároky diváků a tanečních prostor, tak je to problém. Ale pro méně známá jména se zase hůř shánějí finance.
A tak jsem sama sobě musela položit otázku: jak se můžu uživit a zároveň dělat takovou práci, kterou chci? A proto jsem se přihlásila do certifikovaného studia Alexandrovy techniky. Položila jsem si otázku: Co můžu dělat, aby to bylo úzce spjaté s mým tancem, bavilo mě to a rozvíjelo mě to dál a současně mě to dokázalo uživit?

Takže od rozloučení s Trishou pracuješ nezávisle?

Ano i ne. Od Trishy jsem odešla asi tak v pětaosmdesátém. A pak jsem v roce 1990 dostala nabídku připojit se k nově vznikajícímu European Dance Development Center [EDDC] v nizozemském Arnhemu. Tu jsem přijala a zůstala tam 12 let. To víte, rázem jsem se nemusela bát o peníze, což byl velký rozdíl oproti práci umělkyně na volné noze. Ta škola byla jednou

z hlavních uměleckých škol v Nizozemsku. V podstatě jsem se stala státním zaměstnancem.

A vystupovala jsi i během těchto let?

Ne tolik, jak bych si byla bývala přála. Měla jsem malého syna. Když jsem začala učit v EDDC, byly mu skoro tři. A jak už to tak bývá, přestože jsem měla práci na tříčtvrteční úvazek, pracovala jsem i víc. Takže mi nezbývalo moc času. Ale jakmile se naskytla sebemenší příležitost vystupovat, skočila jsem po ní. Většinou v New Yorku.

Spolupracovala jsem s řadou hudebníků a hudebnic, ale i výtvarníků a výtvarnic, například s Chrisem Crickmayem; v určitých obdobích šlo o velmi úzké spolupráce. Během působení v EDDC jsem vytvořila hodně improvizovaných představení. Částečně proto, že mě to bavilo, ale také proto, že jsem neměla příliš času pracovat na představeních. Myslím, že kdyby mě improvizace tak nebavila, asi bych se víc snažila tvořit připravené choreografie. Ale takhle jsem uspokojila chuť improvizovat na jevišti.

Změnilo se nějak tvé uvažování o improvizaci od té doby, kdy jsi začínala?

Změnilo se výrazně, protože dnes si uvědomuji mnohem více vrstev, které jsou obsažené v každém okamžiku improvizace. To je to, co je jiné. Očekávala jsem, že jakmile se s improvizací zapletu, můj tanec získá oporu v mysli rozvíjené improvizací. Ale nikdy jsem nesměřovala ke konkrétnímu cíli. Pořád jsem stejně nadšená a zvědavá.

S čím teď pracuješ, co se týče tvůrčí praxe a tvorby představení?

Momentálně pracuji s celou řadou lidí naráz, což je velmi vzrušující. Většina těchto projektů na sebe nějak navazuje. Zbožňuju spolupráce s ostatními. Spolupráce má obrovský potenciál a otevírá tolik nových možností. Navíc mi dodává odvahu, protože když pracuju s někým dalším, nemusím důvěřovat jen vlastním postupům a zájmům. S kolegyněmi a kolegy se aktivně podporujeme ve vytváření společné vize. Ráda bych vystupovala častěji, ale na volné noze se hůř nacházejí vhodné příležitosti. A samozřejmě, rodinné povinnosti někdy zasáhnou do volného času, který bych jinak mohla věnovat svým zájmům. Další skvělá věc na práci s ostatními je to, že se setkávám nejen s dalšími tanečníky a tanečnicemi, ale také netanečními umělci a umělkyněmi. Například spolupráce s Chrisem Crickmayem obohatila moje vnímání prostoru a objektu ve vztahu k pohybu.

Za lockdownů jsem se hodně naučila využívat Zoom. A přes Zoom pracuji hned s několika lidmi. Například na projektu s Jude Walton a Claire Filmon. Jude pracuje převážně v Austrálii a Claire žije v Paříži. Claire taky hodně pracovala se Simone [Forti].

Můžeš zmínit, na co se zaměřujete při téhle spolupráci?

Velmi nás zajímá, jak můžeme využít aplikaci Zoom. Všechny tři nás baví zkoumání jejích možností a využití, od možností obrazového snímání přes interakce mezi sebou až po představení. Co se projektu samotného týče, chtěly jsme se sejít v Paříži v květnu 2020, ale pak přišel lockdown. Byla tam jen Claire, protože tam žije. A tak Jude přišla s nápadem, abychom si vždycky první den v měsíci něco – cokoliv – poslaly. A tak jsme vždycky prvního rozeslaly maily s materiálem, který se nám podařilo za uplynulý měsíc nastřádat, včetně poznámek, kreseb, fotek, písní a krátkých videí. Sotva jsme poslaly první e-maily, začaly jsme na materiál, který nám přicházel do e-mailových schránek, vzájemně reagovat.

O dva roky později, v červnu 2022, se Jude vydala do Paříže. Ale já pořád nemohla dorazit za nimi. Takže Jude a Claire spolu byly na jednom místě a já se připojovala přes Zoom. Vyvstala otázka, jak se mnou mohou Claire a Jude pracovat. Zajímalo nás, jak bude fungovat nashromážděný materiál. Zkombinovaly jsme dosavadní nasbíraný materiál z mailů, včetně nahrávek improvizací se „scores" a různými nápady přes Zoom, a nové nahrávky. Ze všeho jsme vytvořily jedno dvacetiminutové video, ke kterému jsme během představení pro skupinky diváků a divaček přes Zoom přidávaly pár živých interakcí. Byl to vážně zajímavý způsob, jak „na jevišti" představit dva roky takovéto práce.

Mělo to hodně vrstev. Tuhle práci bychom chtěly dál rozvíjet. Doufáme, že nakonec se všechny sejdeme na jednom místě a budeme mít příležitost vložit všechnu naši společnou práci do něčeho, co vznikne. Řekla bych, že na rozdíl od běžných lidí bylo pro mě jako pro improvizátorku mnohem lehčí vstoupit do lockdownu a využít možností, které Zoom nabízí.

Tvůrčí a pedagogický jazyk

Jak vnímáš vztah mezi improvizací a choreografií?

Myslím, že někteří lidé by improvizaci nazývali choreografií.

Patříš mezi ně?

Rozhodně. Když improvizuju, jsem si plně vědoma mnoha věcí. Nechávám volný průchod tomu, co se má stát, ale zároveň vedu to, co se děje, takže vzniká krásná souhra volnosti a vedení.

Byly doby, kdy bych svou práci choreografií nenazvala. Byli jsme taneční tvůrci a tvůrkyně. Tvořili jsme taneční kompozice, ne choreografie v tradičním významu. Ale pak jsem si přečetla jednu moc krásnou definici choreografie

na webové stránce DAS Choreography [Academy of Theatre and Dance, Amsterdam University of the Arts], to je magisterský obor choreografie na amsterdamské univerzitě. Jejich definice popisuje choreografii jako rozmanitou a vyvíjející se, lze ji chápat jako „otevřený soubor nástrojů, které lze v obecné rovině použít jak k analýze, tak tvorbě". To zahrnuje spoustu věcí. Když já řeknu „choreografie", pomyslím na poměrně uzavřený systém. To mě vrací k tradičnímu chápání způsobu tvorby tanečních vystoupení. Tomuto novému odlišnému výkladu ale také rozumím.
Čímž se opět dostávám k době, kdy jsem se vymanila z tehdejšího hlavního proudu tance a začala objevovat odlišný svět. Když se mě tehdy někdo zeptal, co dělám, neodpovídala jsem, že jsem tanečnice. Říkala jsem, že jsem pohybová performerka, protože slovo tanečnice má určité konotace, od kterých jsem se chtěla oprostit. Ale už nějaký čas mi nevadí říkat, že jsem tanečnice. Možná proto, že druh práce, kterým se zabývám, se dostal do širšího povědomí. Mnoho myšlenek a postupů, které využíváme, prosáklo do hlavního proudu tance, přestože mnohdy nejsou uznávány nebo nejsou předávány systematicky. Nicméně ovlivňují pohyb tanečnic a tanečníků, jejich schopnosti a také způsob, jakým vnímají spolupráci s choreografem nebo choreografkou, stejně jako vnímání spoluúčasti na tvůrčím procesu.

Používáš dnes slovo „choreografie"?

Ne, většinou ne. Obvykle říkám, že tvořím díla.

Jaký je podle tebe rozdíl mezi choreografií a kompozicí?

Když jsem si přečetla tu zmiňovanou definici choreografie, přinutila mě zamyslet se nad tím, jak uvažuji nad kompozicí, kdy dávám dohromady různé přísady, abych něco vytvořila. Jde o sémantiku. Kompozici rozumím jako tvorbě prostřednictvím sbírání myšlenek, skládání nápadů dohromady, z čehož pak vznikne něco, s čím se dá vystupovat. Možná budu zítra říkat něco jiného. Ale dneska mi připadá v pořádku říkat, že tvořím díla.

Používáš výraz „score"?

Ano, rozhodně. Score je jako nádoba, která vymezuje konkrétní improvizaci nebo dílo. Je pro mě kotvou, ale zároveň hranicí, která mi pomáhá vyjasnit si, s čím přesně pracuji. Score může být velmi otevřené, umožňuje, aby se dělo cokoliv, možná jen s určením času a prostoru, nebo naopak jasně a přesně vymezuje, co se může dít.

Když na jevišti improvizuješ, pracuješ s představou?

Ano – protože vycházím z ideokineze, pracuji i s představou. Jako lektorka Alexandrovy techniky jsem tak trochu černá ovce, protože v kontextu

Alexandra se často říká „nepoužívejte představu“. Ale pro mě je to otázka. Například alexandrovské „hlavu vpřed a vzhůru“ také považuji za představu. Koneckonců, práce s představou a obrazotvornost jsou jedním z mých hlavních zájmů.

A jaké představy používáš?

Jakékoliv. Mohou být anatomické, může to být anatomie spojená s něčím jiným. Mohou se inspirovat přírodou, prožitkem, pocitem... něčím, co vidím, čeho se dotýkám, co cítím, co si představím... zkrátka čímkoliv.

Když učíš, používáš vlastní metodologii a terminologii?

Ano. S tím je spojené to, že žádné dvě lekce by neměly být stejné. Respektive, žádné dvě lekce nikdy nebudou stejné. Pokud učím více lekcí naráz, snažím se každou začít nějak jinak, aby měli studenti a studentky šanci se různě zapojit. Součástí mé metodologie je snaha nezaseknout se. Nerada bych, aby si lidé mysleli, že je to pokaždé stejné.

Přesto určité prvky používám opakovaně. Možná už třeba jen po čtyřech lekcích byste si všimly, že se vždy snažím o nějaké zpomalení, spočinutí a prohloubení.

Snažím se do hodin přinášet informace o anatomii, jakýmkoli způsobem. Součástí hodin techniky Release je i to, že studenty a studentky učím umět se rozhodovat a naplnit zadání.

Také hodně pracuji s vývojovým pohybem, od přetáčení přes plazení, až senakonec dostaneme ke vzpřímení.

A vždycky studenty a studentky rozpohybuji. Zkrátka chci naplňovat možnosti, které se jim najednou objeví. Víte, když pracujete tímto způsobem, kdy vědomě používáte mysl i tělo, začnou se věci otevírat nejen na té tělesné rovině, ale také obrazotvorné, intelektuální.

Našla sis pro svoje učení svůj vlastní jazyk?

Často říkám „změkčit“, „prohloubit“, „rozšířit“, „prodloužit“, „vysílat“, „energie“, „sledovat“, „naslouchat“. To opakuji často. Hodně používám podstatná jména odvozená od sloves. „Roztahování“, „padání“. To vše je součástí slovní zásoby této práce. Jsem si jistá, že je používám svým vlastním způsobem.

Také pracuji specificky s časováním. Opakuji slova jako „dech“ a „dýchání“, „váha“ a „čekání“ – váha jako protiklad lehkosti a čekání, aby se poslouchalo a nespěchalo.

Ovlivňuje pedagogická praxe tvoji tvůrčí práci?

Ano, všemožnými způsoby. Nejvýrazněji to vnímám v přístupu k ostatním lidem. Jde o vzájemnou spolupráci. Když vyučuji, zároveň se učím. Také

pozoruji. Mám to štěstí, že mohu pozorovat spoustu lidí, jak pro mě improvizují. Dívám se, jak naplňují stejná zadání nekonečným množstvím různých způsobů. To sytí moji vlastní představivost a to, co si vůbec dokážu představit.

Jevištní tvorba

Na co se soustředíš v okamžiku improvizování na jevišti? Kam upínáš svoji pozornost?

Řekla bych, že moje mysl vždy řeší aktuální úkol. A také předpokládám, že už jen tím, že jsem plně přítomná v okamžiku, vzniká spojení mezi mnou a publikem. Nesnažím se lidi nachytat na „chci, abyste pochopili, že teď performuji". Jde spíš o tohle: „Dokážu být dostatečně otevřená a dostupná, aby vás zajímalo, co dělám, a aby se vás to mohlo dotknout?" A to na různých úrovních.

Aby to, co dělám, bylo jasné, a abych mohla být plně přítomna, musím vědět, co dělám. Přítomnost jako taková mě velmi zajímá. V této souvislosti mám ráda práci Debory Hay. Řekla bych, že na těch nejlepších improvizátorech jako Steve Paxton, Lisa Nelson, Danny Lepkoff a Simone Forti mě nejvíc láká jejich schopnost pracovat s přítomností. Ne každého to vtáhne, ale mě to nekonečně fascinuje.

Jak moc sama sebe režíruješ, když improvizuješ?

Do té míry, do jaké sami sebe režírujeme napříč životem. Neustále se režírujeme. Ráno vstanu. Vím, že musím do koupelny a opláchnout si obličej, vyčistit si zuby. Vím, že se musím najíst. Režírování je součástí každodenního života.

Samozřejmě, že sama sebe režíruju. Vždy mám buď „score", nebo nějaký nápad. A také řeším otázku kompozice, snažím se naplnit určité věci. Takže odpověď je znovu ano i ne.

Jak se připravuješ před vystoupením?

Na různá vystoupení se připravuji různě. Jsem ráda, když mám chvíli pro sebe, abych se mohla ponořit do vlastního těla. Ráda alespoň chvíli odpočívám, ráda se převaluji, to skýtá hodně pohybových možností. Ráda tančím. Protože si myslím, že na tanec a vystoupení se lze připravit tancem a představováním si, že performuji.

Když byl syn ještě hodně malý, někdy jsem ho před vystoupením kojila a říkala jsem si, že i to je má příprava.

Někdy ráda poskakuju.

Ráda ostatním kolem sebe říkám hloupé vtipy – smích člověka velice dobře připraví.
Občas pracuji s míči – studovala jsem Kinetic Awareness u Elaine Summers. I s Trishou jsme před vystoupením často pracovaly s míči.
S Trishou jsme procházely jednotlivé fráze nebo celé sekce z představení.
Jako improvizátorka neprocházím předem daný materiál, ale zaimprovizuji si, zatančím si.
Někdy cvičím tchaj-ťi nebo čchi-kung, někdy jen tak sedím.

Vybíráš v den představení, s čím budeš pracovat? Máš předem dané „score“?

To záleží. Někdy mi práce trvá dlouho. Pokud momentálně pracuji s nějakým nápadem a rozvíjím ho, pravděpodobně už mám score, které mě vede určitou cestou od začátku do konce. Ale jindy, pokud například s někým spolupracuji na jednorázovém představení, vytvoříme „score“ v den vystoupení. Někdy je součástí procesu to, co vznikne během zkoušení, tak jako se to stalo s Jude a Claire, když jsme vytvářely živé vystoupení. Není jen jedna cesta.

Co děláš ve chvílích těsně před tím, než začneš na jevišti nějakou akci?

Dýchám.

A když během představení ztratíš „flow“?

Myslím, že jako improvizátoři nakonec pochopíte, že taková chvíle nikdy nenastane. Každý okamžik je pouze nový podnět pro nadcházející okamžik. Samozřejmě jsou chvíle, kdy se cítím více či méně pohroužená do toho, co dělám. Ale to k tomu patří. Po některých vystoupeních si řeknu: „Páni, to byla paráda – jedno dlouhé nepřerušované flow plné propojení.“ Ale pro mě improvizace v sobě zahrnuje také možnost přerušení. Člověk se snaží být přítomen v každé situaci, která nastane. Ale nesnažíme se o tohle i v životě? Přichází to a odchází. Nebo během výuky. Přichází to a odchází.

Politický rozměr

Pojmenovala bys svou práci z hlediska určité estetiky?

Ano, postjudsonská.

Myslíš, že improvizace jako forma je politická?

Ano, často o tom přemýšlím. Poslední dobou velmi často. Zdá se, že značná část světa se přiklání napravo a k autoritářství. My, kteří se pohybujeme

v určité velmi specifické oblasti i v rámci tanečního světa, pracujeme způsobem, který nabízí bytí antiautoritářské, podporující, aby lidé mohli být soběstační, mohli se stát plnomocnými lidskými bytostmi schopnými být ve vztahu se životem a ostatními. Podporujeme ty, kteří chtějí být soběstačné, svobodné lidské bytosti aktivně zapojené do svého života i životů ostatních.

V čem vidíš přínos své práce?

V tom, že lidem vrací důvěru v ně samotné. A když si lidé věří, věří také ostatním, a pak – doufejme – šíří tuto důvěru dál, svojí přítomností, učením, vystupováním na jevišti, nebo vzájemnou interakcí.

Během workshopu jsi zmínila, že nejde o tanec ani o divadlo, ale o lidskost či lidskou podstatu.

To jsem řekla. Ale také bych řekla, že vlastně zároveň jde o divadlo, tanec a vystupování. Neztrácím to ze zřetele. Nejsem terapeutka. Soustředím se na tvorbu a vystupování.




















EXIST











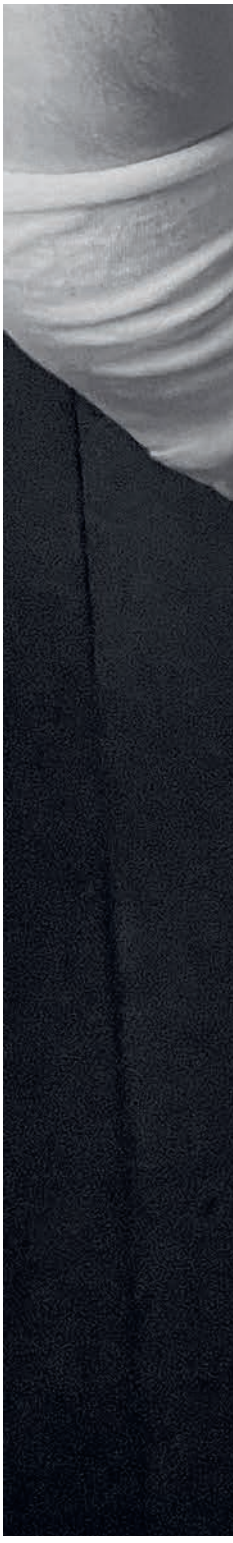








Moje tělo je objektiv, který pozoruje všechno



Rozhovor s

Danielem Lepkoffem



Daniel Lepkoff je americký taneční umělec, performer, objevitel možností tance a pedagog. Od počátku sedmdesátých let až do poloviny let osmdesátých sehrál důležitou roli při rozvoji techniky Release s Mary Fulkerson, ale také kontaktní improvizace se Stevem Paxtonem. Během následujících více než pěti dekád intenzivně zkoumal propojení pocitů, vjemů a jednání, vyvěrajících z neustálé interakce mezi tělem a vnějším prostředím, a vyvinul techniky tance, které umožňují přenést tento materiál do těla samotného a na jeviště. Je jedním ze zakladatelů centra Movement Reserch v New York City. Českému a slovenskému publiku představil Daniel svoji práci poprvé v roce 2002 v Bratislavě, v roce 2012 pak na pražském festivalu ImproEvents. V lednu roku 2023 vedl čtyřdenní online workshop pro Akademii múzických umění v Praze, na který navázal v srpnu v roce 2024 workshop pro CreWcollective, jehož výsledkem byla společná performance.

Rozhovor s Danielem se uskutečnil online 6. listopadu 2022, ještě před čtyřdenním online workshopem v Praze.

https://daniellepkoff.com



Improvizace jako svébytná umělecká tvorba

Používáš termín „improvizace“?

Ano, ale musím to upřesnit. O své práci přemýšlím jako o pohybovém výzkumu. Výzkumu proto, že nevymýšlím výsledky, ale ptám se a objevuji, co tam je. Je to trochu jako fyzika, fenomén gravitace – výzkumník či výzkumnice klade otázky a gravitace poskytuje odpovědi.

Pokud mám popsat svou práci, toto mi přijde jako nejpřesnější přirovnání. Používám termín „improvizace“, protože se ve spojitosti s tím, co dělám, používá, ale mám potřebu se tím termínem zabývat a vysvětlit, jak ho vnímám. Někteří umělci a umělkyně svou práci prezentují jako improvizaci a mají pro ni vymezený rámec, který poskytuje specifické metody a formy pro spontánní kompozici. Já nemám pevný rámec. Kladu otázky. Ty se postupem času měnily a způsob mé práce ovlivnily.

Moje práce hodně souvisí s tělem. Je váš tlukot srdce improvizovaný? Je váš dech improvizovaný? Jsou pohyby vašich očí improvizované? Víte, že se přihodí. Možná jsou improvizované, možná ne. To není podstatné. Mě zajímá do detailu, co se to vlastně děje.

Můžeš popsat svůj přístup v improvizaci?

Základní povaha funkčního chování je improvizovaná; je to vždy reakce na prostředí v reálném čase.

Chůze je něco, co se učíme, když jsme malí. Jako dospělí víme, jak chodit. Ale když jdeme po zamrzlém jezeře, není až takový mráz a my si nejsme jistí, zda nás led udrží, jdeme jinak. Váháme, šlápneme na led jednou nohou a zkoušíme, zda je dostatečně pevný, aby nás udržel, a pak teprve uděláme další krok, abychom zjistili, jestli to půjde. Ve své práci uvažuji o zemi jako o zamrzlém jezeře, o kterém je vždy potřeba pochybovat. V tomto smyslu je chůze improvizovaná, protože zjevně reaguje na prostředí v reálném čase, a to je způsob, jakým improvizaci používám.

Je těžké říct, že něco děláte, když to ve skutečnosti nejde *nedělat*. Takže ve způsobu, jakým studuji pohyb, je improvizace samozřejmostí, není to něco, co musím dělat nebo přidávat.

Moje taneční práce klade otázky. Pokud si položíte otázku „Kde je pro mě právě teď dole?“, způsobí ta otázka určitou změnu v tom, čemu právě věnujete pozornost. Čemu bych měl věnovat pozornost, co by mi mohlo ukázat, kde je dole?

To, co učím, si ale člověk neosvojí jen tím, že bude chodit na workshopy nebo do studia. Na workshopu nebo ve studiu vyvstane otázka a vy se ji skrze vlastní práci snažíte zodpovědět. Objevujete něco? Získáváte nové informace? Pokud se vám otázky zdržují na pozadí mysli i mimo studio, může

přijít odpověď jako první a až potom si uvědomíte: „To je vlastně odpověď na moji otázku!“
Když se tedy vědomě nesnažíte vymyslet odpověď na konkrétní otázku, může se spontánně objevit. A to je velmi důležité, protože se nechceme učit to, co už známe. Tento způsob výzkumu může být ošemetný, protože jsme současně učebním nástrojem i předmětem zkoumání. Už tím, že se ptáme, můžeme změnit předmět zkoumání.
V téhle práci jde hlavně o to, vyvinout takové strategie, díky kterým můžete vstřebat znalosti, ne vytvářet odpovědi. Někdo třeba dokáže tělem vnímat odpověď na konkrétní otázku, jíž je určitá reakce těla na okolní prostředí, ale není schopen tento vjem zpracovat vědomě. Vědomá mysl neví, ale tělo ano. Možná je to mysli skryté nebo zakryté. Pokud jste prošli nějakým intenzivním fyzickým tréninkem, může vám to bránit v přístupu k přirozeným zkušenostem. Ale o tom to je: vjem existuje a tělo to ví, i když vědomá mysl k tomu nemá přístup. Takže na workshopu jsou na prvním místě otázky a teprve pak následuje práce. Mimo studio je to tak, že žijete svůj každodenní život a vjemy teprve následně odpovídají na vznesené otázky. A to je jeden ze způsobů, jak to zkoušet.
Můj vlastní fyzický, každodenní život mimo studio je pro mě jako tanečníka opravdu důležitý. Jako dítě jsem byl hodně fyzicky aktivní, byl jsem neposedný, lezl po všem možném, hrál hry. Jako dospělý jsem dělal hodně fyzické práce, postavil jsem si vlastní dům, vždycky jsem si sám štípal dřevo na zátop. Tyto zkušenosti mi nabídly nové vjemy, jak pracovat s vahou a silou nebo jinak vnímat, kde je pro mě například to „dole“.
Mé vlastní umělecké rozvíjení bylo postupnou kultivací těla jako fotoaparátu, jako objektivu, který se nedívá nijak zvlášť na tanec, nevyhledává krásný tanec nebo pěkný pohyb, ale objektivu, který si všímá všeho. To je podstata vědomí a pozornosti. Člověk nemůže být skutečně pozorný, pokud věnuje pozornost pouze tomu, co chce najít. Pokud to tak dělá, uniká mu, co se opravdu děje, protože už se dopouští třídění, což není skutečné pozorování.

Cesta k improvizaci

Jak ses stal improvizátorem, nebo, jak říkáš, pohybovým výzkumníkem?
Když o tom zpětně přemýšlím, pohybový výzkum jsem dělal už jako dítě, ale nevěděl jsem o tom. Všechny děti jsou takoví malí výzkumníci. Když jsem byl na vysoké škole, byl jsem spíše nešťastný a neměl jsem ponětí, co chci dělat. Šel jsem na Cooper Union v New Yorku studovat fyziku, později na University of Rochester v severní části státu New York, asi 1100 nebo 1200 km od

města New York, a tam jsem získal magisterský diplom z matematiky, která mě bavila.
Vyrůstal jsem mezi umělci a umělkyněmi. Moje matka je fotografka. Můj otec se zabýval všemožnými druhy řemesel a umění: malováním, výrobou nábytku, keramikou, šperky, stavbou domů.
Zapsal jsem se na tanec, i když to nebyl můj hlavní obor. První semestr jsme měli jazzový tanec. V dalším semestru přišla nová lektorka Mary Fulkerson. Tehdy právě odpromovala na University of Illinois a toto byla její první práce. Když k nám nastoupila, pustila se s námi do výuky techniky Anatomical Release. Četli jsme knihu *The Thinking Body* od Mabel Todd. Měli jsme také nějaké knihy od Barbary Clark, americké fyzioterapeutky z Vermontu. Její knihy (*How to Live in Your Axis*, *Body Proportion Needs Depth*) byly pracovní manuály plné anatomických diagramů, které pomocí panáčků se šipkami znázorňovaly toky energie v těle. To byla naše povinná četba.
Naučili jsme se pracovat s vlastní pozorností a dostali jsme informace o anatomii a architektuře sil, které se pohybují tělem. Uvolňování v anatomické klidové poloze jsme prováděli téměř na každé hodině. O práci Mary Fulkerson bych toho mohl říct hodně.[1] Měla svůj vlastní jazyk. Práce s ní byla velmi experimentální. Vymýšlela hodiny úplně poprvé, teprve vynalézala techniku Release. Jako student jsem se také spolupodílel na vytváření tohoto nového přístupu k tanci.
Mary byla ovlivněna experimentálními hudebníky a hudebnicemi a prací Johna Cage. Velmi se zajímala také o umělce a umělkyně působící v uskupení Judson Dance Theater a mnoho z nich zvala k nám do hodin. Její pozvání znělo: „Můžete přijít, zůstat tak dlouho, jak chcete, a dělat, co chcete. Můžete učit nebo neučit, přijít jen na jedno odpoledne, udělat představení a odjet nebo zůstat a učit dalšího půl roku." Přišla k nám řada lidí a já jsem tak potkal Yvonne Rainer, Stevea Paxtona, uskupení The Natural History of the American Dancer (Barbara Dilley, Carmen Beuchat, Cynthia Hedstrom, Judy Padow, Mary Overlie, Rachel Lew, Suzanne Harris). Judy Padow nás také navštívila sama jako sólistka. Chilská tanečnice Carmen Beuchat, v té době žijící v New Yorku, se o svou tvorbu přijela podělit opakovaně. Nebo k nám přišel sochař, Richard Nonas. Všichni tito umělci a umělkyně mě ovlivnili a stali se příklady toho, jak lze být tanečníkem či tanečnicí.
V té době existovala subkultura tanečníků a tanečnic, kteří se zabývali funkčním pohybem, a já jsem do téhle komunity spadl.
Steve Paxton nás navštívil vícekrát. Při jedné z návštěv vedl čtyřiadvacetihodinovou výuku. V té době si byla práce Stevea a Mary velmi

1 Více viz Daniel Lepkoff. „What is Release Technique?". *Movement Research Performance Journal*. Podzim/zima 1999, č. 19. Dostupné z: https://daniellepkoff.com/writings/What is Release.php.

podobná, ale v některých důležitých ohledech se přesto lišila. Oba dělali pohybový výzkum, zaměřovali se na fungování těla, vývojový pohyb a reflexy. Jejich přístupy zdůrazňovaly pozornost a meditaci. Práce Mary tvořila můj základ a Steveův přístup jej doplňoval, využíval mnohem více síly a rychlosti.[2]
V New Yorku jsem předtím vyzkoušel několik tanečních workshopů, ale tanec mě neuchvátil, dokud jsem nenarazil na Mary. Neprošel jsem žádným tanečním tréninkem kromě přirozeného posilování mé chlapecké fyzické kondice. Bylo mi dvacet a nebyl jsem ovlivněn žádným tanečním drilem, který bych se musel odnaučovat. Jediný pohyb, který jsem opravdu znal, byl vývojový pohyb.
A protože právě o tom její práce byla, cítil jsem se jako ryba ve vodě.
Velmi mi pomohla. Ukázala mi, že hry, které jsem znal a hrával jako dítě, hry s představivostí a fyzické hry, mohou pokračovat i v mém dospělém životě.
V té době rané dospělosti se mi společensky ani v osobním životě příliš nedařilo. Ale když jsem byl během hodin tance ve fyzické interakci s ostatními, prožíval jsem sám sebe jako schopného komunikovat, silného a soucitného. Ve většině společenských situací jsem se tak nevnímal. To je pravděpodobně důvod, proč pro mě byla tato práce v té době tak důležitá. Měla léčivé účinky a nabízela způsob, jak přežívat ve společnosti.

Jaká byla tvoje cesta k taneční improvizaci?

Steve Paxton se pro mě stal velmi důležitým jako umělec i jako přítel. Pozval mě, abych se zúčastnil prvního představení kontaktní improvizace v roce 1972 v John Weber Gallery v New Yorku, a to mě strhlo. Tato spolupráce otevřela další příležitosti k novým představením a výuce kontaktní improvizace ve Spojených státech, Evropě a Jižní Americe.
Nemyslím si, že by se Steve považoval za učitele, ale já se od něj pozorováním a tančením s ním hodně naučil. Přivedl mě do situací, do kterých bych se jinak nikdy nedostal. Zpětně si myslím, že když jsme spolu se Stevem tančili, nevnímal mě jako studenta. Učil se ode mě a já od něj. Také jsem mu během tance předkládal vlastní fyzické výzvy. Tenkrát jsem si to ale neuvědomoval. Mary a Steve vymýšleli nové pohybové systémy a já jsem jim je jako student pomáhal vytvářet. Nejprve jsem se začal zajímat o jejich otázky. Pak jsem měl spoustu vlastních. Otázky mě v životě tanečníka neustále provázely. Zásadní se pro mě stala otázka, co je to vlastně pohyb. Věděl jsem, jak se pohybovat. Věděl jsem, jak padat, utíkat a ztrácet orientaci v prostoru. Do té doby jsem nepřemýšlel nad tím, že pohyb lze rozdělit na jednotlivé části. Na tuto otázku jsem se snažil odpovědět si během workshopů. Poprvé mi přišla na mysl, když jsem sledoval práci Trishy Brown, a pak jsem tancoval s přáteli, kteří s ní

2 Daniel Lepkoff. „Contact Improvisation: A Question". *Contact Quarterly*. 2011, roč. 36, č. 1. Dostupné z: https://contactquarterly.com/cq/article-gallery/view/contact-improvisation-a-question.

pracovali v souboru. Uvědomil jsem si, že dělají něco jiného, pro mě do té doby neznámého.

Jak sis hledal vlastní pracovní příležitosti?

Intenzivně jsem toužil najít způsob, jak pokračovat v tanci. Jednou mi moje kamarádka Lisa Nelson navrhla, abych jel do New Yorku a učil tam kontaktní improvizaci. Vylepoval jsem letáky po ulicích, to bylo ještě před dobou počítačů, a pronajal si studio v SoHo. To původní studio, kde jsem učil své první hodiny, je přímo nad studiem, ve kterém vedeme tento rozhovor. Týdně navštívilo mé lekce třicet až čtyřicet lidí, což mi při třech dolarech za lekci vydělalo dost peněz na živobytí. To jsem nečekal. Chystal jsem se učit jen měsíční sérii lekcí, ale pak jsem neviděl důvod přestávat.

Nevěděl jsem, jak kontaktní improvizaci učit. Všechny mé znalosti byly založené na praktické zkušenosti, a proto byly moje hodiny velmi jednoduché. Požádal jsem studenty a studentky, aby si lehli na podlahu, cítili svou váhu, svůj dech, začali se hýbat, našli si partnera či partnerku a tančili. Myslel jsem, že bych měl znát více cvičení, ale ve skutečnosti byl ten jednoduchý formát dobrý – každý se mohl učit sám, což je celý smysl kontaktní improvizace.

V letech, které následovaly po představení v John Weber Gallery v roce 1972, mě Steve přizval k několika dalším představením. V roce 1973 jsme představovali „kontakt" v Galleria L'Attico v Římě, v roce 1975 v The Kitchen v New Yorku a poté v letech 1978–1980 v Evropě s uskupením Freelance Dance, které kromě mě tvořili Lisa Nelson, Steve Paxton, Nancy Stark Smith, Christina Svane. Jedno vedlo k druhému a přišlo pozvání učit workshopy na různých místech po světě.

Bylo to období, kdy jsem měl s výukou kontaktní improvizace problém. Uvědomil jsem si například, že pro její výuku je opravdu důležitá nehybnost. Tak jsem vedl hodinu kontaktní improvizace zaměřenou na nehybnost. Studenti a studentky, kteří přišli, si pak ale stěžovali a říkali: „Tohle není kontaktní improvizace." Byli naštvaní. Problémem nebyla náplň lekce, ale jejich očekávání, a tak jsem vytvořil hodinu nazvanou „Jak nedělat nic", aby se pak studenti a studentky mohli případně zlobit, že jsme toho udělali příliš…

Nakonec jsem se rozhodl kontaktní improvizaci přestat učit úplně. Cítil jsem, že pokud budu pokračovat, nikdy nebudu mít čas věnovat se něčemu jinému, a začal jsem odmítat nabídky.

Zhruba v té době, v osmdesátých letech, jsem měl velké obavy o to, abych vydělal dost peněz. Jak jsem mohl chtít po někom peníze, když jsem měl sám tolik otázek? Přestal jsem učit a našel jsem si noční práci jako programátor, což mě zbavilo finanční tísně. Jako programátor jsem se živil asi pět let.

Během osmdesátých a devadesátých let jsem byl součástí taneční komunity v centru New Yorku. Tvořil jsem vlastní představení, spolupracoval s dalšími

tanečníky a tanečnicemi z New Yorku a podílel se na rozjezdu Movement Research. Také jsem byl součástí improvizačního souboru Channel Z, ve kterém byli i Paul Langland, Diane Madden, Nina Martin, Randy Warshaw a nějakou dobu Stephen Petronio a Robin Feld. Každý z nás měl zkušenosti s kontaktní improvizací, ale také pracoval s jinými choreografy a choreografkami a vytvářel svá vlastní představení. Paul pracoval s Meredith Monk; Nina s Davidem Gordonem; Randy, Diane a Stephen spolupracovali s Trishou Brown, já se Stevem Paxtonem a Lisou Nelson. Channel Z se pokoušel propojovat všechny aspekty živého divadla do sdíleného chápání toho, co znamená „tancovat spolu".

Co tě na kontaktní improvizaci omrzelo?

Způsob, jakým jsem se dostal k tanci, mi nabídl širokou škálu otázek a zkušeností. Kontaktní improvizace je fantastická, ale je velmi specifickým filtrem. Například tolik nepracuje s vyprávěním, prostorem, zvukem, začátkem a koncem.

Toužil jsem prozkoumávat všechny své zájmy. Byl jsem příliš mladý a ještě jsem se dostatečně neznal jako sólový tanečník, a tak jsem se nechtěl omezit na tanec pouze v duetu. Také jsem se poznal a spřátelil s umělci a umělkyněmi, jejichž práce mě fascinovala: se Simone Forti, Lisou Nelson, Trishou Brown a dalšími, které jsem potkal na cestách po Evropě a Jižní Americe. Chtěl jsem se naplno ponořit do spolupráce s nimi.

Jak se tvoje umělecká praxe vyvíjela dál?

V průběhu let se moje práce měnila, ale zůstala zakořeněná v okamžité kompozici a hrála si s bezprostřední odezvou těla na okolní prostředí. Zajímaly mě všechny smysly. Naučil jsem se, jak se učit, a toužil jsem toho využít k prozkoumávání nových forem.

Zkoušel jsem spoustu různých věcí. Z některých se stala jen jednorázová představení. Udělal jsem sólové představení o nekonečnu s využitím svých znalostí z matematiky, nazvané *Studies on Infinity* (Studie o nekonečnu), během něhož jsem nabídl publiku důkaz, že existují různé řády nekonečna. Pracoval jsem se zvukem – jak s hlasem, tak se zvukovými záznamy. Vytvořil jsem hlasové duety s Lisou Nelson a později také s Paulem Langlandem.[3] Přistupovali jsme ke zvuku hlasu jako k fyzickému vjemu a používali stejné techniky jako při práci s pohybem. Experimentoval jsem se slovy a zvukem slov. Se Stevem jsme vytvořili duet o Einsteinově teorii relativity.[4]

3 *Jungle Breath*, 1988. Performance Space 122, New York. Více viz https://vimeo.com/55409842.

4 *Conventions in Space*, 1986. Saint Ann's Church, Brooklyn, New York.

Experimentoval jsem s pohybováním a dotýkáním se předmětů a vyrobil jsem velké objekty pro několik představení. Pracovali jsme ve skupině a zaměřovali se na práci s gestem a jedním obrazem. Postupně se v mém učení a chápání pohybu vynořilo několik klíčových myšlenek a ty se staly středem mého zájmu: smyslové vnímání, vnímavost, pohyb pozornosti a rozdíl mezi tím, když se/něčím hýbu a když je mnou/něčím hýbáno. V posledních letech se mé zkoumání stále více soustředí na pohyb.

V čem je tvůj přístup v improvizaci jedinečný, máš nějaký rozeznatelný styl?

Myslím, že na to by měl odpovědět někdo jiný. Nerozhoduji o stylu. Necítím se být omezován dodržováním jednoho určitého stylu.

V uměleckém životě mě zajímají všemožné věci a různé pohybové vlastnosti, které mě baví prozkoumávat: rychlost, pomalost, napětí, velké napětí a velké uvolnění, zklidnění.

Kultivuji své tělo jako fotoaparát, jako objektiv, který pozoruje všechno. A to je základní charakteristika mého výzkumu nebo základní podstata vědomí a pozornosti. Nemůžete skutečně dávat pozor, pokud věnujete pozornost pouze tomu, co chcete vidět.

Musíte být pozorní pro pozornost samotnou, jinak vám věci unikají, protože je třídíte, a to není skutečné pozorování. Když sleduji lidi okolo sebe v ulicích New Yorku nebo Prahy, staré lidi nebo mladé lidi nebo zvířata, stromy, skály či vodu, vidím všechny možné kvality. Pozoruji a poslouchám zvuky, hluk, experimentální hudbu, krásnou vážnou hudbu, práci tesařů, elektrického nářadí, aut, vody... Všechny tyto vjemy se mohou stát materiálem pro můj tanec.

Nemůžu říct, že mám nějaký styl, protože mě v různých obdobích fascinovalo mnoho různých věcí. Když jsem se snažil najít odpověď na nějakou konkrétní otázku, strávil jsem tím i rok, dva. Když jsem s ní byl hotový, pohnul jsem se dál. Možná je můj přístup jedinečný v tom, že jsem nikdy nestudoval žádný tradiční tanec, nikdy jsem nestudoval balet, moderní nebo současný tanec. Gravitace byla mou učitelkou a ničím jiným jsem nebyl významně ovlivněn. Možná je díky tomu můj pohyb jedinečný a zvláštně přítomný.

Tvůrčí a pedagogický jazyk

Jak chápeš vztah mezi improvizací a choreografií?

Nevnímám choreografii a improvizaci jako dva různé póly. Mohl bych vám odpovědět vtipem: „Choreograf se snaží vytvořit to, co chce. Improvizátor musí chtít to, co dělá."

Používáš slovo „choreografie“?

Pokud jde o mou vlastní tvorbu a chápeme-li choreografii jako vytváření předem připraveného pohybového materiálu, pak nikoli. Pokud choreografie znamená vytváření rámců nebo rámování otázkami, které omezují, třídí nebo formují náš pohyb, pak ano.

A slovo „score“ používáš?

Vnímám score jako slovo, které pochází z hudby a v tanci se používá k popisu nějaké struktury.

Pracuješ s představou?

Když jsem studoval u Mary, s představami jsme během výuky běžně pracovali. Zpočátku pro mě bylo těžké pochopit jejich význam v kontextu tance. Přemýšlel jsem o nich jako o vizuální reprezentaci něčeho. Můj tanec byl hodně smyslový a s očima jsem tolik nepracoval. Postupně jsem si uvědomil, že představa souvisí s vnímáním.

Pro mě představa není něco smyšleného. Naše vnímání světa souvisí s naší představivostí. Jedná se o druh funkční představivosti a chápu naši mysl jako průhlednou čočku.

Obrazy nebo vjemy spíše přijímáme, než bychom je vytvářeli. To je jemný, ale důležitý rozdíl. Naše prostředí je možné vnímat více způsoby a to je povzbudivé zjištění.

Když učíš, používáš pevně stanovenou metodologii nebo terminologii?

Některé myšlenky o pohybu pozornosti, vjemů, vnímání, které se zde snažím formulovat, se staly pro mé učení zásadními. Vycházím z vývojových pohybových vzorců a vymýšlím cvičení čerpající přímo z mého tance. Nemám vlastní pedagogickou metodiku. Snažím se nabízet svůj výzkum způsobem, který studentům a studentkám otevře cestu k jejich osobitému zkoumání.

Pohyb pozornosti je klíčový a souvisí s nehybností. Naše vnímání se utváří velmi rychle. Vjemy se vytvoří dříve, než si uvědomíme, co se stalo. Obvykle nemáme příležitost změnit své vnímání a vidět věci novým způsobem. Jednou z mých klíčových strategií je změnit rychlost, jakou se pohybujeme světem, aby pohyb naší pozornosti mohl být rychlejší než tok nových informací. A proto využívám nehybnost jako nástroj učení.

Ovlivňuje pedagogická praxe tvoji tvůrčí práci?

Protože jsem potřeboval komunikovat se studenty a studentkami, našel jsem si jazyk, který mi pomohl uchopit vlastní zkoumání tak, aby nezůstalo čistě u fyzického zážitku.



Svoji práci považuji za soubor technik a strategií pro pohybový výzkum. Studenti a studentky mohou tyto nástroje využít k jakékoli práci, kterou dělají.

Co tě v současné době zajímá?

Těžko říct. V poslední době se potýkám s určitými změnami ve svém těle. Mám artritidu v páteři, ne závažnou, ale mám bolesti. Posledních pár týdnů jsem dělal hodně fyzické stavební práce, takže moje tělo je ztuhlé a napjaté, což je pro mě ale zajímavé. Malé pohyby jsou opravdu důležité. Postupně se učím zahřívat ty části těla, které se pohybu brání. Je to úplně jiné, než když jsem byl mladší.

Od covidu vlastně tančím každý den víc, protože tančím doma. Za dva týdny se chystám udělat představení ve studiu, odkud si teď s vámi povídám. Je to studio Cathy Weis, která každou neděli pořádá zdarma přístupná představení s názvem „Sundays on Broadway". Je to jedno z posledních míst v New Yorku, ve kterém nejde jen o peníze. Budu tančit se Sakurou, svojí partnerkou, která je mladší než já, a pochází z Japonska.

V současnosti se zabývám vlastním pohybem, svým vlastním tancem. Léta praxe vtiskla do mého těla určitá porozumění. Kdykoliv na ně zaměřím svou pozornost, mohu je využít: když něco začíná a něco končí, kde je můj střed, jaké jsou další možnosti pohybu v mém těle. Potřeboval a chtěl jsem udržet

své tělo pohyblivé, ne mít rozdělené tělo, které je jen horní částí nalepenou na tu dolní. A je mi 72 let.
Sakura a já nepřipravujeme představení o něčem. Nepotřebuji to vědět, můžeme jednoduše nabídnout svou přítomnost a zkušenost a nechat prostor pro vystoupení dýchat.

Jevištní tvorba

Na co se soustředíš v okamžiku improvizování na jevišti? Kam upínáš svoji pozornost?

Okamžik je okamžikem, odejde a přijde další a moje pozornost se pohne dál. Přesně vím, kdy performuji, a nemyslím tím nutně na jevišti. I když tančím sám ve studiu nebo jdu po silnici, mohu něco sdělovat prostoru, přestože v něm není žádné publikum.
Poslední dva roky, od covidu, jsem vytvářel krátká dvou- až tříminutová sóla s malou skupinou přátel přes Zoom: se Sakurou Shimadou, Joshuou Bissetem, Melindou Buckwalter a Laurou Quattrochi. Když začnu, něco se stane a moje vědomí prostoru a času se spojí. A já si uvědomím, že já jsem středem proudu událostí. Cokoli, co se rozhodnu udělat, má určitou důležitost, ať už se natahuji do strany, otáčím hlavu, podívám se určitým směrem, protahuji se nahoru, nebo jen zírám do dálky. Mám pocit, že držím celý prostor.
Tanečníci a tanečnice se učí, jak pohybovat rukama, nohama a páteří, ale často nechápou prostor jako součást svého těla. Naučil jsem se pohybovat prostor. Když vstoupím do prostoru představení, stane se součástí mého těla. Je to prostor pro vnímání a zahrnuje i prostor publika. První řadou hlediště můj prostor nekončí.

Když jsi na jevišti, vnímáš v tom probíhajícím procesu něco jako vnější oko nebo určitý odstup od toho, co děláš a cítíš?

Myslím si, že na jevišti jsem schopen určitého letmého pochopení pohledu druhého. To, že když jste daleko, jevíte se menší, když jste blíž, jevíte se v očích publika větší. Opustíte-li prostor, jste pryč. Stojíte-li za něčím, víte, že jste v očích publika napravo nebo nalevo. Vnímám, jak daný prostor využívám, a zběžně si uvědomuji, jak to asi vidí někdo z publika.
Vycházím z toho, že performer nevytváří představení takové, jak ho vidí diváctvo. To je velmi důležité. Za to, jaký tanec vidí, nenesu odpovědnost. V mojí práci jde o pozornost a vnímání. Každý člověk vnímá jinak, má svůj vlastní úhel pohledu, své vlastní představy. Tohle jsem pochopil a nabízím diváctvu prostor a respekt.

Uvědomil jsem si, že úkolem oka je vidět. Prostě a jednoduše vidět. Zajímavým cvičením, které používám během workshopů a představení, je požádat účinkující, aby se postavili do řady čelem k publiku. Řeknu jim: „Podívejte se na lidi v publiku. Podívejte se na prostor mezi nimi, podívejte se jim do tváře, podívejte se na jejich oči, podívejte se na jejich oblečení. Jen si všimněte, čeho si všímáte." A pak řeknu diváctvu: „Podívejte se na účinkující, podívejte se na jejich oblečení, do jejich tváří. Jen přesouvejte pohled."
Účinkující se poté v řadě přiblíží o trochu blíž publiku, zatímco stále pracují s přesouváním pohledu, dokud se neocitnou přímo před publikem. A všichni se na sebe pořád dívají. Dělám to proto, abych ukázal, že prostor publika není něco, čemu je potřeba se vyhýbat. Nežádám po umělcích a umělkyních, aby byli v přímé interakci s publikem. Dělám to proto, abych diváctvu i účinkujícím ozřejmil, že obě strany pracují současně s tímtéž, s pozorností. Divadlo je prostorem pro vnímání.
Při práci s lidmi, při improvizaci nebo práci v souboru jsem si uvědomil, že různí lidé mohou třeba opravdu různě vnímat čas. Je tedy dobré naučit se přijímat věci, které nejsou nutně okamžitě přijatelné. Udržovat svoje vnímání otevřené a svoji pozornost pohyblivou. Zda je něco příliš dlouhé nebo příliš krátké, souvisí s vlastním úsudkem a ne s něčím, co může být správné.

Určuješ si předem, s čím budeš během daného představení pracovat? Necháváš improvizaci úplně otevřenou, nebo používáš nějakou strukturu?

Každá práce na představení je jiná. Zkrátka vytvářím představení. Těch pár tzv. volných improvizací, kterých se účastním, bývají velkým zklamáním. Existuje mylná představa, že výraz „volná improvizace" znamená to samé jako „dělej si, co chceš". Ve volných formách je obsaženo plno nevědomých konvencí.
Netvořím představení podle jedné šablony. Zkoušel jsem vytvořit všemožné struktury. Příští týden budu třeba tančit v duetu se Sakurou. Bude to rozhovor. Jako performer potřebuji vědět, co dělám – a je tolik způsobů, jak na to přijít. Se svým kamarádem Paulem Langlandem jsem udělal představení, ve kterém jsme pracovali s hlasem. Trvalo dvacet minut, bylo improvizované, ale měli jsme pevný bodový scénář s předpřipravenými hlasovými vstupy. Pořadí bylo dáno, ale v každé části jsme si navzájem naslouchali a odpovídali. Improvizaci jsme nepotřebovali k tomu, abychom nacházeli materiál. Měli jsme předpřipravené jednotlivé formy a ty jsme jednu po druhé ztvárňovali.

Co děláš těsně před tím, než začne představení?

Do stavu mysli, ve kterém potřebuji být na jevišti, se snažím dostat už před začátkem představení. To je strategie, kterou jsem objevil až po letech.

Když pak vstoupím do prostoru představení, nedělám najednou něco jiného a nepotřebuji tedy začínat.

Co děláš, když během představení ztratíš „flow“?

Vím, jak přesouvat svou pozornost, a mám jakýsi depozitář dostupných nástrojů. Hodně jsem se věnoval zkoumání stavu nervozity. Takže už vím, že dokážu udržet pozornost v pohybu i v tomto stavu. Už vím, jak vnímat svůj dech nebo svou váhu, i když jsem nervózní. To je klíčem k hlubšímu bytí v těle. Chvíli mi trvalo, než jsem se to naučil.

Trénink pohybu pozornosti je překvapivě náročný. V bezpečí a soukromí studia je mentální prostor víceméně jenom váš. Během představení je ale tento prostor přeplněný energií každého člověka v hledišti. To může být značně rušivé.

Schopnost promítnout do prostoru publika vaše mentální prostředí a rytmus vlastního pohybu pozornosti je výjimečná a velmi mocná dovednost.

Ve sdíleném prostoru divadla působí křehká, skrytá realita. Do představení vždy přináším vlastní otázky. Nic z toho materiálu nevlastním, jen se ptám. Moje schopnost klást otázky je absolutně spojena se schopností přesouvat pozornost.

Chci podněcovat diváctvo k vytváření vlastní představy. Všichni žijeme ve vlastních tělech a máme tedy společného něco velmi základního. Potřebuji dát publiku prostor a možnost, aby mohlo přesouvat svou pozornost. Z tohoto důvodu nechci diváctvu říkat, na co se dívá.

Když vidím někoho, jak se dívá na podlahu nebo zívá, a pomyslím si, že se nudí, vyvolá to ve mně určité pochybnosti, což je zažívaný fyzický pocit. V tu chvíli potřebuji vědět, jak přesunout svou pozornost tak, abych zůstal v těle. Pokud toho nejsem schopen, ztrácím postavení zprostředkovatele otázek. A pak přestávám být tvůrcem představení. Nechci po diváctvu, aby o mě mělo starost. Je úleva pochopit, že to, co vidí diváctvo, nevytvářím já. Jsem prostě jejich prostředím, protože se na mě dívají.

Politický rozměr

Vnímáš svoji práci z hlediska určité estetiky?

Snažím se dělat taková představení, při nichž má publikum prostor vytvářet si vlastní obrazy. K tomu jsem vědomě dospěl v průběhu let.

Když jsem měl pocit, že publikum není se mnou, býval jsem rozrušený. Myslel jsem si: „Nic nevidí, nic nedostávají.“ Přepadával mě pocit prázdnoty a rozpaků. A to bolelo.

Abych tomu zabránil, v jednu chvíli jsem si řekl: „Co takhle udělat představení, kde by ani jeden člověk v publiku nerozuměl ničemu z toho, co jsem udělal? To by bylo mistrovské dílo!“ Dovolil jsem si tu možnost být pro publikum nepochopitelný. Ne nějakým agresivním způsobem, ale sejmul jsem ze sebe ten tlak a dal diváctvu plnou zodpovědnost za vytváření jejich vlastních obrazů. Pokud během představení vznikne něco krásného, nejsem toho tvůrcem. Jde spíše o rezonanci způsobenou přítomností nás všech. Společně vytváříme něco, o čem lze říct, že je to krásné.
Chci být schopen selhání. Není možné skutečně uspět, není možné, aby se stalo něco krásného, pokud zároveň není možné selhat. V tomhle ohledu se moje práce odklání od kapitalismu. Když nic nedáš, nic nedostaneš.
A to platí pro každého ve sdíleném prostoru.

Domníváš se, že improvizace jako forma má politický rozměr?

Dneska je politika strašně ošklivá. Mám pocit, že v práci, kterou dělám, existuje předpoklad, že lidé jsou inteligentní, vzdělaní a neopakují, co jim někdo řekl nebo co četli v knize, ale že získávají znalosti přímo z vlastní žité zkušenosti. Tato práce učí kriticky myslet a tříbí schopnost klást otázky. Současná kultura a společnost oslabuje lidi tím, že je manipuluje pomocí obrazů a reklamy. Moje práce podporuje přehodnocení již známého a přijetí neznámého jako něčeho osvěžujícího a povzbudivého. Tanečníci a tanečnice, tesaři a tesařky, instalatéři a instalatérky, elektrikáři a elektrikářky, ti všichni mají nějakou znalost, kterou si sami osvojili. Tím, že byli v přímém kontaktu se svým prostředím, se naučili vytvářet něco jedinečného. Tento druh znalostí není ezoterický.
Tanečníky a tanečnice bohužel dost často učí pouze to, aby plnili pokyny, a nikdo se jich neptá, co si myslí. Ztrácejí schopnost přicházet na věci sami. Možná je politické gesto i to, že jako učitel nabízím lidem možnost pobýt ve společném prostoru s otevřenými smysly, aniž bych jim říkal, co mají nebo nemají dělat, co si mají myslet či cítit, a podněcuji je k zakoušení pohybu vlastní pozornosti.

V čem spatřuješ hodnotu své práce?

Pokud lidé mají možnost zažít prostředí svými smysly, existuje naděje, že jim na něm začne záležet a že by jim bylo líto, pokud by o něj přišli. A to je nadějeplná myšlenka.


























24
VANCOUVER













Improvizace jako choreografování okamžiku

Mirka Eliášová

Jak intelektuálně zachytit tanec, když je ze své podstaty pomíjivý? Je složité o něm psát. Choreografie se snaží pomíjivost tance zachytit, její chápání a význam se ale neustále proměňuje a vyvíjí.

Pojem improvizace je pak paradoxní. Na jedné straně se s ní potkáváme v každodenním životě, je součástí našich všedních činností, na straně druhé je chápána jako vysoce ceněná umělecká dovednost, schopnost spontánně reagovat bez předchozí přípravy.[1] Bývá často označována jako spontánní akce[2] nebo druh svobody, je spojena s hravostí, spontánností a schopností reagovat na přítomný okamžik.[3] Má mnoho různých podob, motivací, záměrů nebo funkcí.[4] Improvizaci někdy zažil každý člověk — je základní lidskou zkušeností. Improvizujeme v každém okamžiku, kdy fyzicky reagujeme na měnící se prostředí a podmínky okamžik od okamžiku.[5]

Improvizace je součástí tance odjakživa, ale teoreticky je ve světovém kontextu reflektována zejména v posledních dvaceti letech, kdy vznikají publikace nahlížející na problematiku improvizace a improvizovaných představení z různých úhlů pohledu.[6]

Přestože i v českém tanečním prostředí je improvizace na jevišti aktuální téma, teoretické uchopení a ukotvení této disciplíny chybí. Ještě do nedávné doby byla improvizace chápána především jako součást choreografického procesu, ovšem použití tohoto termínu k pojmenování jevištní formy vyvolávalo spíš nedůvěru. To se v současnosti mění, nicméně stále stojíme na začátku. Chybí teoretická reflexe a neexistuje dostačující terminologie.

Náš tříletý výzkumný projekt[7] byl motivován právě potřebou teoreticky i prakticky prozkoumat terminologii a chápání této formy v dialogu s umělci a umělkyněmi, kteří se improvizaci v tanci dlouhodobě věnují. Společně s Mish Rais a Lizzy Le Quesne jsme zkoumaly jednotlivé přístupy k improvizaci jako jevištní formě, organizovaly a absolvovaly jsme workshopy a vedly rozhovory s šesti významnými představitelkami a představiteli této disciplíny, mapovaly existující teoretické texty a další dostupné zdroje. Pro jednotlivé workshopy jsme vytvořily focus group složenou z tanečníků a tanečnic, pedagogů a pedagožek, choreografů a choreografek — těch, kdo se této formě tance soustavně věnují.[8] Společně jsme prozkoumávaly terminologii, porovnávaly zkušenosti a snažily se pojmenovávat jednotlivé aspekty jevištní improvizace.

Sama za sebe jsem vstupovala do projektu s otázkou: V jakém okamžiku se improvizace stane choreografií?

Během výzkumu se pro mě tato otázka stala nevýznamnou a začalo mě více zajímat, jaké nástroje, postupy a strategie jednotliví tvůrci a tvůrkyně

akcentují, jaké přístupy objevili a jak je pojmenovávají. Zda je lze zobecnit, nebo zda jsou specifické pro konkrétní osobnost a způsob její práce.

V průběhu prozkoumávání fenoménu improvizace jsme zveřejnily několik textů, které pomáhají tuto jevištní formu historicky zařadit a zviditelnit. Ve studii pro *ArteActa* kontextualizujeme společně s Mish Rais vývoj improvizace a vznik formy okamžité kompozice.[9] V druhé studii pro *ArteActa* tento vývoj dáváme do souvislosti s vývojem současného tance v Česku a s chápáním disciplíny okamžité kompozice v českém kontextu.[10] Ve studii pro speciál *Tanečních aktualit* se zabýváme termíny improvizace a choreografie, jejich významem a tím, jak jsou definovány.[11]

VÝVOJ IMPROVIZOVANÝCH PŘEDSTAVENÍ

V USA se improvizace v představeních objevovala od šedesátých a sedmdesátých let 20. století a její tvůrci a tvůrkyně jsou označovaní jako americká postmoderna. V Evropě jsme se s tímto fenoménem setkávali průběžně od osmdesátých let a rozmach nastal v letech devadesátých. Do českého tanečního prostředí tato forma představení začala pronikat až v novém tisíciletí, stále je ale chápána jako menšinová záležitost, českou kritikou dosud nepochopená a terminologicky neuchopená.

Pro porozumění tomuto stavu je třeba zmínit, že tanec prošel v Česku po roce 1989 bouřlivými změnami. V devadesátých letech nemohl v důsledku předchozího historického vývoje navázat na aktuální stav a tendence ve světě, ale odkazoval se převážně k tradici moderního tance, jeho přístupů a choreografických postupů.[12] Improvizace byla chápána především jako nástroj tvorby pohybového materiálu pro vznikající choreografii. Jako jevištní forma byla a je přijímána a respektována velmi pozvolna. Objevuje se zejména na poli experimentální tvorby stojící mimo hlavní proud taneční scény.

Improvizace jako forma představení byla vnímána jako něco méně hodnotného, podezřelého, reagujícího na momentální chybu v představení a nevyžadujícího velké přípravy. Cílem našeho výzkumu bylo otevřít diskusi nad problematikou improvizace na jevišti, zviditelnit ji, kontextualizovat a teoreticky reflektovat na základě praktických zkušeností.

Kvůli nedostatečné terminologii, která je přebírána převážně z angličtiny, dochází někdy k paradoxnímu použití pojmenování improvizovaných představení. Například často používaný termín „instant composition“ se překládá jako „instantní kompozice“. Tento termín je jazykově

nevyhovující, evokuje totiž něco jiného, než co tato forma znamená v angličtině (a sice časovost — *instant* znamená okamžitý). „Instantní" chápeme v češtině jako něco rychle vznikajícího, něco, co se jen „zaleje a je to hotové" (jako instantní polévka nebo instantní nudle). Použití tohoto překladu tak přesně vyjadřuje, jakým způsobem se na tuto formu v českém prostředí nahlíží. Tato forma představení je (nebo donedávna byla) v českém prostředí vnímána jako něco méněcenného, rychle vytvořeného, nedodělaného, nepřipraveného. Podobné pojetí názvu zkrátka neakcentuje to, co disciplína improvizace na jevišti obnáší a vyžaduje: hluboké, fyzicky prožité znalosti vlastního těla, jeho reakcí, znalost kompozičních nástrojů a postupů, prozkoumání principů používaných v představení, schopnost rozhodovat se v radikálně krátkém čase přímo před diváctvem, pracovat s napřením vlastního vědomí a pozornosti, ale také dlouhý proces přípravy, pozorování, zkoumání, objevování, zkoušení, analyzování. Jako vhodnější se jeví doslovný překlad „okamžitá kompozice", byť ani ten není úplně bezproblémový („instant" znamená také momentální, chvilkový, bezprostřední).

Inspiraci lze hledat v zahraničí a je možné, že některé termíny postupně na české scéně zdomácní. Během rozhovorů, které jsme vedly s jednotlivými osobnostmi, ovšem vyplynulo, že ani v zahraničí to není s označením tohoto druhu představení jednoduché. Jak uvádí Rosalind Crisp: „Se slovem ‚improvizace' je to složité. O své práci nikdy nemluvím jako o improvizaci. Říkám, že jde zkrátka o ‚tanec'. Abych se tomu vyhnula — a také proto, že v mojí práci jde o choreografii i improvizaci —, nazývám ji ‚choreografickou improvizací'. Obecně se ale pojmu improvizace většinou úplně vyhýbám a mluvím o ‚tanci'."[13]

Improvizace na jevišti bývá v zahraničí označována nejrůznějšími názvy: improvizovaná choreografie[14], choreografická improvizace[15], choreografie v přítomném okamžiku („real-time choreography")[16], real-time composition, instantní kompozice, otevřená forma představení, neurčená choreografie, otevřená choreografie, kompozice situačně-reaktivní, kompozice z místa, spontánní rozhodování („indeterminate choreography", „open choreography", „situation-response composition", „in situ composition", „spontaneous determination")[17], přičemž Bojana Cvejić udává, že na konci devadesátých let se uchytilo spíše označení totální nebo otevřená improvizace („total improvisation", „open improvisation").[18] Cvejić sama nakonec k označení disciplíny okamžité kompozice používá i improvizovaný taneční pohyb („improvised dance movement")[19], nicméně problematizuje právě ono vnímání vykročení z toku času v okamžiku choreografování v reálném čase, což je pohled, který nabízí Steve Paxton („choreografie ex tempore", „out of time").[20]

Ne všichni tvůrci a tvůrkyně mají potřebu tuto formu specificky pojmenovat. Julyen Hamilton a Eva Karczag v našich rozhovorech uvádějí, že prostě tvoří taneční díla.[21]

IMPROVIZOVANÁ CHOREOGRAFIE, CHOREOGRAFOVANÁ IMPROVIZACE

Improvizace a choreografie jsou často chápány jako proti sobě stojící termíny.[22] Podle Annie Kloppenberg se improvizace a choreografie „vzájemně nevylučují: mnoho zkušených improvizátorů a improvizátorek pečlivě aplikuje choreografické postupy při představení a mnoho choreografů a choreografek zahrnuje improvizované pasáže do svých ‚hotových' děl."

Pro hledání pohybového materiálu je práce s improvizací běžnou praxí. Z vlastní zkušenosti mohu říct, že jen velmi málo choreografů a choreografek v současnosti přichází s předem připraveným pohybovým textem, který tanečníkům a tanečnicím předávají. Improvizace bývá obvykle v choreografii využívána společně s interprety a interpretkami pro tvorbu původního pohybového materiálu, pro objevování a „osahávání" tématu na začátku tvorby nebo v momentě, kdy se nedaří najít vhodné vyjádření.[23] Tento přístup se rozvíjí už od dob první generace moderních tanečníků a tanečnic. Improvizace se děje „v okamžiku", zatímco choreografie, termín, který etymologicky zahrnuje jak „psát", tak „tanec", implikuje určitý druh záznamu: opakovatelné sekvence a předem určená uspořádání.[24]

Používání improvizace na jevišti jako formy představení (ať už v části choreografie předem připravené, nebo v celém představení) se začal objevovat až po druhé světové válce, především v USA, poté i v Evropě.

Improvizace bývá nazývána „choreografie bez oprav" (choreography without eraser),[25] zatímco předem připravená choreografie tuto možnost má a je možné ji opakovat. Právě otázka kontroly a spontánnosti předem připraveného materiálu a náhody je velmi zajímavá.

Annie Kloppenberg vychází např. z Daniela Nagrina a nazývá choreografii jako „pokus znovu zachytit, co bylo ztraceno"[26].

Na vztah mezi improvizací a choreografií jsme se ptaly i během rozhovorů s osobnostmi. Wendy Houstoun vnímá improvizaci jako zdroj tvorby.[27] Rosalind Crisp považuje oba přístupy za neoddělitelné.[28] Daniel Lepkoff improvizaci a choreografii nevnímá jako proti sobě stojící póly.[29]

Julyen Hamilton výstižně uvádí: „Obě lze vnímat jako proces rozhodování o tvaru či konfiguraci pohybu, o jeho uspořádání v prostoru a kontextu. Já vnímám improvizaci jako choreografii vytvořenou v okamžiku akce a performance.“[30]

Z dalších rozhovorů, jež jsme vedly napříč focus group a s dalšími oslovenými českými a slovenskými tanečníky a tanečnicemi[31], pedagogy a pedagožkami a choreografy a choreografkami, kteří se improvizaci věnují, vyplynulo, že v českém prostředí jsou tyto dva termíny zatím vnímány poměrně odděleně. Mluví se o rozdílné autenticitě[32], ale i o odlišné vrstevnatosti, organizovanosti a obrysech předem připravených nebo improvizovaných představení.[33]

Kde tedy leží hranice mezi oběma pojmy? Lze ji vůbec stanovit?

Jednotlivé postupy se vzájemně ovlivňují a propisují — i v rámci předem připravené choreografie je prostor pro okamžitou reakci, předem připravený materiál je tančen a ovlivněn přítomným okamžikem, každé provedení předem připravené choreografie tedy obsahuje drobné odchylky. Na druhé straně je přirozená nutnost se na otevřenou formu představení připravit.

Zcela improvizované představení není jenom spontánní akcí, často bývá pečlivě plánováno a promyšleno. Nástroje pro plánování nebo strukturování improvizovaných představení jsou rozvíjeny od dob americké postmoderny, kdy byla takováto představení uváděna poprvé. S vývojem tance jednotlivé osobnosti své postupy rozvíjejí do vlastních systémů, na jejichž základě tvoří nebo učí. Např. Rosalind Crisp pojmenovává svůj systém „choreografická improvizace“, Julyen Hamilton mluví o „Theatre Works“, Nita Little o „strukturovaných improvizacích“ a Daniel Lepkoff nazývá svou práci jako „pohybový výzkum“.

Zajímavý je také vývoj metod tvůrců a tvůrkyň, kteří z americké postmoderny vzešli — jsou to např. Tuning Scores od Lizzy Nelson, Scores Technique od Yvonne Meier, Choreographic Improvisation Richarda Bulla, Compositional Improvisation od Judith Dunn, Logomotion od Simone Forti, Underscore od Nancy Stark Smith a další.

NÁSTROJE TVORBY IMPROVIZOVANÉHO PŘEDSTAVENÍ

Jak se na improvizované představení připravit? Lze improvizaci choreografovat? Je nutné představení strukturovat? Stačí empatie tanečníků a tanečnic, stačí schopnost rychlého rozhodnutí, reakce? Je lepší improvizace naplánovaná, nebo úplně improvizovaná?[34]

Škála možností improvizovaných představení je obrovská, od improvizované improvizace až k formám, kdy je improvizace součástí předem připraveného materiálu, ale důležitý je aspekt přítomného okamžiku (který nicméně obsahují i představení předem připravená).

Jednou z prvních osobností, která pracovala s improvizací v rámci svých představení, byla Anna Halprin. Do choreografií nejprve začleňovala určité improvizované části a později dospěla k plně improvizovaným představením. Zpočátku pro ni byla improvizace spontánní neřízenou akcí, ale během svého zkoumání hledala v improvizaci zacílení na jednotlivá témata[35] a začala používat termín taneční průzkum[36], který nabízí možnosti jednotlivých zadání a úkolů.[37] Tím se otevřela možnost zaměřovat improvizaci na konkrétní úkoly, strukturovat a směřovat, ale i v jistých parametrech opakovat.

Dalším velmi významným mezníkem pro posun v chápání improvizace byly choreografické workshopy Roberta Ellise Dunna. Jeho jedinečný přístup k výuce choreografie ovlivnil celou generaci tvůrců a tvůrkyň později označovaných jako americká postmoderna. Robert Ellis Dunn byl hudebník, žák Johna Cage, a vedl své studenty a studentky k experimentování s různými netanečními postupy. Např. ke zkoumání časových partitur soudobých skladatelů a skladatelek (Cage, Stockhausen, Boulez a další), dále k používání metody neurčitosti, principu náhody, různých herních pravidel a grafických partitur.[38]

Velkou inspirací pro tvorbu mu byla rovněž interdisciplinarita — inspirace pro vytváření choreografických struktur z jiných uměleckých oborů (hudba, malířství, sochařství, literatura, happeningy, film a další). Mnoho dalších postupů používaných dodnes pochází z tohoto období, např. repetitivnost, využití nehybnosti, minimalismus, juxtapozice, koláž, využití jiných, původně netanečních struktur jako score, citace jiných děl, použití civilních pohybů, postupy dadaismu a surrealismu, improvizace či práce s objektem a technologiemi.[39]

Důležitým prvkem Dunnových lekcí byla slovní analýza zhlédnutých prací, díky níž se do popředí zájmu dostává proces tvorby, který se jeví jako zajímavější než pohybová invence a originalita. Začleněním náhodných operací a principu neurčitosti do choreografických postupů také vzniká prostor pro invenci a svobodu tanečníka a tanečnice, kteří se stávají

partnerem či partnerkou choreografa nebo choreografky. Vytváří se nový vztah mezi choreografujícími a interpretujícími.[40] Proměňuje se kontrola nad procesem tvorby. Tyto nové myšlenky a zkušenosti otevřely prostor pro redefinici tance a choreografie, kdy jednou ze zásadních myšlenek je demokratičnost a nehierarchičnost v tanci.[41] Tento přístup přinesl nové možnosti tvorby a ovlivnil řadu tvůrců a tvůrkyň.

V sedmdesátých letech také vznikla možná nejvýznamnější improvizační skupina americké postmoderny Grand Union[42]. Uváděla čistě improvizovaná představení a byla impulzem k rozvoji improvizace jako formy představení.

Počátkem sedmdesátých let se objevila kontaktní improvizace, kdy tanec vzniká přímo před diváctvem, které sedí okolo, většinou v nedivadelních prostorách, např. v tělocvičnách nebo i venku.[43]

Improvizovaná představení se zrodila v šedesátých letech a v následující dekádě zažila rozmach, byla divácky oblíbená, někdy měla atmosféru jako na sportovním utkání.[44] Další vlna zájmu o improvizovaná představení nastala v devadesátých letech,[45] kdy se objevila nová generace tvůrců a tvůrkyň, uskupení a kolektivů[46], již objevovali hodnotu ve spontánní choreografii.[47] Kromě toho proběhla ekonomická recese v USA a improvizovaná představení se jako forma ukázala jako ekonomicky méně náročná než provoz velkých představení a souborů.[48]

Od sedmdesátých let jednotlivé osobnosti jezdily učit a hrát představení do Evropy, některé zde začaly souvisle tvořit a učit (např. Katie Duck, David Zambrano, Mark Tompkins, Meg Stuart a další), působí na univerzitách (např. Eva Karczag), vedou workshopy, jsou zvány na festivaly.[49]

Improvizované formy se objevily také v tradičních velkých souborech. Významnou roli sehrál americký choreograf a tanečník William Forsythe, který více než dvacet let vedl v Německu soubor Ballett Frankfurt a následně pokračoval ve svojí práci s The Forsythe Company. Víceméně tradiční soubor ve Frankfurtu nad Mohanem proměnil v progresivní soubor tvůrčích interpretů a interpretek, se kterými vytvářel improvizovaná představení vycházející z klasické taneční techniky. V devadesátých letech představil a sumarizoval systém pohybových principů, které jsou aplikovatelné na jakýkoliv pohyb.[50] Forsythe k improvizovaným představením přistupuje z jiného bodu než tvůrci a tvůrkyně americké postmoderny, kteří se obracejí k somatickým disciplínám. Forsythe vychází z principů klasické taneční techniky a formálních choreografických postupů. Choreografii generuje pomocí pohybových algoritmů a takto o ní také mluví.[51]

Nástroje pro improvizovaná představení navazují na americkou postmodernu a dál se rozvíjejí. Eva Karczag v našem rozhovoru uvádí: „Mnoho

myšlenek a postupů, které využíváme, prosáklo do hlavního proudu tance, přestože mnohdy nejsou uznávány nebo nejsou předávány systematicky.“[52]

Zásadní otázkou však zůstává, jak se vypořádat s komponováním času a prostoru v přítomném okamžiku. Jak „správně“ reagovat a rozhodovat se.

VZRUŠENÍ Z PŘÍTOMNÉHO OKAMŽIKU

Julyen Hamilton na svých workshopech často zmiňuje, že je třeba umístit správný pohyb do správného okamžiku.[53]

„Aspekt přítomného okamžiku v improvizaci je tak nějak součástí každého představení, ať už je materiál fixovaný, nebo ne. Zaujatost tím, zda a do jaké míry to k vám v daný moment přichází, je podle mě v improvizaci určitou kvalitou,“ říká Wendy Houstoun.[54]

Improvizované formy představení v sobě obsahují kromě jiného jednu velmi důležitou složku, kterou většinou vnímá i diváctvo, a to je vzrušení z neznámého. Diváctvo vnímá a cítí, že pokud je představení připravené, vystavěné, stabilizované, tak je „mimo nebezpečí“. Pokud však vstupuje do krajin otevřeného představení, je diváctvo více konfrontováno s nestabilitou nečekaného vývoje. S tím, že to, na co se dívá, vzniká (a mizí) v přítomném okamžiku. Onen okamžik nestability, nejasnosti, nepřipravenosti je vzrušující, je to jako dívat se na sportovní zápas, kdy známe pravidla, tušíme, o co půjde, ale nikdo dopředu neví, co se stane, jak budou jednotlivci v přítomném okamžiku reagovat.[55] Není to nazkoušeno a vyřešeno předem, není známý výsledek, je to pouze naplánováno, vymezeno, jsou daná pravidla a rámec. A diváctvo se dívá na to, co z konfrontace s těmito pravidly v přítomném okamžiku vzniká.[56]

Možná proto je tak vzrušující se na improvizované představení dívat. Z vlastní zkušenosti vím, že sledovat povedené improvizované představení vyvolává větší vzrušení než dobře vystavěná choreografie. Zažila jsem to během představení Ballett Frankfurt v rámci festivalu *Tanec Praha*, kdy byla uváděna dvě představení ve dvou dnech za sebou a já měla možnost zhlédnout obě.[57] První den byl program vystavěn ze dvou „klasických“ kusů (*workwithinwork* a *Quartette*) a jedné novinky (*One Flat Think, reproduced*). Pražské publikum první večer reagovalo velmi chladně. Myslím, že na tento způsob abstraktního postmoderního tance nebylo připraveno. Druhý den se William Forsythe rozhodl prostřední choreografii vyměnit a uvedl řízenou improvizaci. Vzhledem k tomu, že

jsem seděla asi ve třetí řadě, měla jsem možnost občas zaslechnout, jak své tanečníky a tanečnice během tance přímo řídil prostřednictvím odposlechů. Bylo zajímavé sledovat, jak se pozornost publika proměňovala.

Při tvorbě improvizovaného představení je důležitá strategie, se kterou se představení připravuje: jaké podmínky nastavit, jak vytvořit hrací prostor, umístění diváctva a performerů a performerek, jak vtáhnout diváctvo do hry, nakolik zadávat nebo nezadávat strukturu, vymezovat nebo omezovat pravidla, kde nechat úplně volný prostor, jaké vrstvy budou tvořit představení, čím bude propojené, anebo naopak rozdělené, které složky představení budou otevřené a které předem určené atd.

Dostáváme se od zvolení strategie také k plánování nebo vědomému neplánování.[58] Už výběr těchto možností v podstatě formuje samotné improvizované dílo a pracuje jak s principem náhody, tak s vytvářením struktury a formováním podoby představení, tedy v jistém smyslu formováním časoprostoru, a tím pádem choreografováním.[59]

Někdy tvůrci a tvůrkyně volí strategii vtáhnout diváctvo do procesu tím, že ho seznámí s pravidly a omezeními. Diváctvo má možnost pochopit to, s čím se performeři a performerky na jevišti potýkají. Jindy zná tato pravidla výhradně tvůrce a diváctvo pouze sleduje tanec, který se odehrává v přítomném okamžiku.

Přestože neexistuje univerzální přístup a návod, jak tvořit improvizované představení, vždy se podle mých zkušeností objevuje potřeba improvizaci strukturovat — ať už vědomě, nebo nevědomě. Podle Paxtonova pozorování jsme obklopeni strukturami a sami jsme strukturou, na mnoha úrovních.[60] Z této úvahy vyplývá, že se nerozhodujeme, zda strukturovat, nebo ne, ale jak strukturu zaměříme.[61]

Nita Little v rozhovoru uvádí: „Nepoužívám jen jeden způsob komponování. Dělala jsem kompozice, které byly založené na příběhu, což jsem si uvědomila, až když jsem je zapisovala. V takovém případě je pohyb více nebo méně strukturovaný. Proč strukturovaný? Protože nejradši mám bezprostřední okamžiky, kdy lidé nevědí, jak přesně nějakou akci provést, a nikdy ji neprovedou dvakrát stejně.“[62]

Strukturování nebo plánování improvizovaného představení souvisí s kontrolou nad vznikajícím materiálem. Pro potřeby vymezení a zacílení (zpočátku zejména) skupinové improvizace se začal používat termín „score“.

STRUKTUROVÁNÍ IMPROVIZOVANÉHO PŘEDSTAVENÍ

Score má nejrůznější podobu. Jak uvádí Stephanie Skura, score mohou tvořit instrukce, které každý člověk provádí svým osobitým způsobem. „Může zahrnovat kresby, obrazy nebo i slova, může to být popis určitých aspektů, improvizace, anebo může vzniknout až jako zápis improvizace. Může nám také pomoct objasňovat pojmenovávat a rozvíjet náš vlastní přístup, možnosti a významy. Pomáhá nám nalézt specifické kvality, obrazy, procesy bez neustálého opakování vnější formy."[63]

Score v choreografii a kompozici nabývá mnoha různých významů. Jedním ze dvou hlavních je zápis, který reprezentuje tuto disciplínu, souvisí s jeho notací a jako takový se vyskytuje už od dob historických tanců. Taneční notace zachycuje především dráhu pohybu a vertikální taneční vztahy a funguje podobně jako hudební partitura.

V druhém významu pak score slouží k zaznamenávání struktury představení, jeho omezení, jeho nápadů, myšlenek a představ — ať už je vytvořené předem před samotným představením, nebo jako následný zápis. Vzniká tak možnost improvizované představení opakovat (byť ne ve všech parametrech). Právě opakovatelnost je častým argumentem proti tomu, aby bylo možné improvizované představení považovat za choreografii.

Termín score je do češtiny obtížně přeložitelný a v českém tanečním prostředí se běžně nepoužívá. Doslovným překladem slova je partitura nebo také notový zápis — tyto pojmy se často používají v hudebním světě, s tancem si je však u nás zatím nespojujeme. Jako ekvivalent se v češtině často používá termín „struktura", ale ani ten není přesný a výstižný.

Jak již bylo zmíněno, score se vyskytuje v souvislosti se zápisem/zaznamenáním tance. Vytváření tanečního zápisu má poměrně bohatou historii — pokusy o zaznamenání tance a vytvoření jednotného notačního systému lze vysledovat už v době renesance a baroka. Začátkem 20. století se vytvářením notačního systému věnoval Rudolf Laban a také Rudolf Benesh. Vytvořené systémy jsou poměrně složité pro tvorbu choreografie a její následné čtení je pro realizování nepraktické. Přesto mají v taneční teorii svoje místo a některé tance jimi zaznamenat lze.

Druhá možnost využití score — jako příprava nebo záznam vzniklého představení — souvisí s americkou postmodernou a celkovou redefinicí tance a choreografie. Myšlenka využití zápisu jako přípravy představení není nová, nicméně nabyla nového významu v souvislosti s používáním grafických partitur v soudobé hudbě.[64] V druhé polovině 20. století vznikala v hudbě potřeba nových notací, které by reflektovaly požadavky jiného přístupu ke kompozici, ale i významu partitur.[65] Stěžejní úlohu v tomto procesu sehrál hudební skladatel a experimentátor John Cage. Ten byl

významný i pro tanec — úzce spolupracoval s Mercem Cunninghamem, který si (inspirován Cagem) své choreografie předem připravoval a zapisoval do jím vytvořeného systému znaků. V devadesátých letech Cunningham systém notace rozvinul a vytvořil počítačový program, který umožňoval komponovat tělo tanečníka nebo tanečnice. Program se jmenoval Life Forms a Cunningham jeho prostřednictvím vytvořil první počítačem asistovanou choreografii.[66]

John Cage ovlivnil vývoj tance také tím, že oslovil Roberta Ellise Dunna, aby se ujal choreografických workshopů. V jejich rámci vedl studenty a studentky k tomu, aby připravovali a vytvářeli svůj tanec prostřednictvím zápisu ještě dřív, než bude fyzicky proveden. Tento zápis mohl mít nejrůznější podobu — obrázkovou, znakovou, slovní pokyny, instrukce nebo např. struktury, které nejsou určeny k tanci (např. mapa města) apod.[67] Psaní score jako přípravy choreografie bylo ryze praktické, jak uvádí Ruth Emerson: „[Všichni] dobře chápali, že většina lidí nemá vlastní studio. Ale očekávalo se od tebe, že za týden s něčím přijdeš. [Scores] byly jediným praktickým způsobem předávání informací."[68]

Pro doplnění historického vývoje score je nezbytné opět zmínit Annu Halprin, která score vytvořila jako nástroj pro úplné rozvinutí pohybového materiálu a otevření dalšího možného směřování. Její systém zahrnoval škálování vymezení a zadání struktury. Pohybovala se ve škále vymezení od 1 do 10, kdy 1 je plně otevřené score s minimem vymezení/struktury/akce/pohybu (např. zadaný je pouze začátek a konec) a 10 je uzavřené s maximálním zadáním vymezení/struktury/akce a pohybového textu (předem připravená choreografie).[69] I zde viděla určitou možnost, kdy mohou tanečníci a tanečnice vstupovat do předem připravené choreografie tak, aby tančili v přítomném okamžiku.

Tento pohled sdílí v rozhovoru Wendy Houstoun: „Aspekt přítomného okamžiku v improvizaci je tak nějak součástí každého představení, ať už je materiál fixovaný, nebo ne. Zaujatost tím, zda a do jaké míry to k vám v daný moment přichází, je podle mě v improvizaci určitou kvalitou."[70]

K rozvoji score jako principu tvorby přispěl projekt Motion Bank iniciovaný Williamem Forsythem. V letech 2010 až 2014 byl projekt součástí The Forsythe Company a primárně se zaměřoval na tvorbu online partitur. Ke spolupráci na čtyřech projektech přizval tvůrce a tvůrkyně Deborah Hay, Jonathana Burrowse a Mattea Fargiona a Bebe Miller s Thomasem Hauertem. Výsledky této fáze projektu jsou veřejně přístupné jako *Online Scores*.[71] Tento interdisciplinární projekt dále pokračuje a zabývá se především tím, jak lze zachytit a ukládat tanec — digitalizovat ho. Jeho součástí je také vývoj softwaru, který umožňuje notaci.[72]

Z našich rozhovorů se zahraničními tvůrci a tvůrkyněmi vyplynulo, že ne každý termín score používá a že jeho použití vyplývá především z předchozí historie a současného směřování pedagogické metody a tvorby každého z nich. Rosalind Crisp, Julyen Hamilton ani Wendy Houstoun termín nepoužívají, na rozdíl od Evy Karczag a Nity Little. Danny Lepkoff vnímá „score" jako „slovo, které pochází z hudby a v tanci se používá k popisu nějaké struktury"[73].

Jak potvrdila i naše focus group, výstižný překlad slova score v českém tanečním prostředí nenalezneme a samotný termín score se opisuje jinými termíny.[74] Nejčastěji se používá slovo struktura, strukturování, vymezení, plánování, zadání, situace, zacílení, úkol, rámec nebo obraz.

Česká taneční scéna poněkud minula vliv americké postmoderny, vývoj českého tance v devadesátých letech byl překotný a pronikání vlivů současného tance stálo spíš na jednotlivcích[75] — tato etapa navíc není dosud dostatečně teoreticky zreflektována.[76]

ZÁVĚREM

Improvizovaná představení jsou v dnešní době běžnou součástí tanečního světa. V českém prostředí jsou stále trochu mimo hlavní proud, nicméně svůj okruh tvůrců a tvůrkyň i diváctva mají.

Během našeho výzkumu jsem si uvědomila, že tuto disciplínu lze rozvíjet neustále a že improvizátoři a improvizátorky nejsou limitováni věkem, na rozdíl od tanečníků a tanečnic v běžné praxi. Schopnost komponovat přítomný okamžik a kultivovat vlastní pozornost lze rozvíjet celý život. Velkým zážitkem pro mě byla představení od improvizátorů a improvizátorek, kterým bylo i víc než padesát let. Byli to tvůrci a tvůrkyně, kteří se improvizacím na jevišti věnovali dlouhodobě.

Improvizaci na jevišti považuji za vrcholnou formu tance. Jde o komplexní zážitek, jak pro diváctvo, tak pro tvůrce a tvůrkyně. Uchopení přítomného okamžiku do pohybu, komponování různých vrstev představení a společný prožitek přináší čirou radost.

Ztotožňuji se v tomto zcela s myšlenkou Julyena Hamiltona: „Zcela jednoduše řečeno: proč improvizuji? Protože když improvizuji, tvořím lepší materiál."[77]

Zdroje

- Arenbergerová, Helena. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2022–2023. Osobní archiv Mish Rais a Bohumíry Eliášové.
- Arenbergerová, Helena. Psaná reflexe k projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2023. Osobní archiv Mish Rais a Bohumíry Eliášové.
- Banes, Sally. *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962–1964*. Durham (Severní Karolína): Duke University Press, 2011 [1. vydání 1979].
- Banes, Sally. *Terpsichore In Sneakers*: *Post-modern Dance*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2011 [1. vyd. 1979].
- Banes, Sally. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Middletown (Connecticut): Wesleyan Press, 1994.
- Brannigan, Erin. *Choreography, Visual Art and Experimental Composition 1950s–1970s*. London – New York: Routledge, 2022.
- Buckwalter, Melinda. *Composing While Dancing: An Improviser's Companion*. Madison: University of Wisconsin Press, 2010.
- Burt, Ramsay. *Judson Dance Theater*: *Performative Traces*. London – New York: Routledge, 2006.
- *Cage, John. Silence: Přednášky a texty.* Přeložili Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl. Praha: Tranzit, 2010.
- Cooper Albright, Ann – Gere, David (eds.). *Taken By Surprise: A Dance Improvisation Reader*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2003.
- Cvejić, Bojana. *Choreographing Problems*: *Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2015.
- Čech, Viktor. *Choreografický moment v současném umění*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2018.
- Davisson, Katya. „Improvisation as a method of composition: Reconciling the dichotomy". *British Journal of Aesthetics*. 2022, roč. 62, č. 3.
- De Spain, Kent. *The Landscape of the Now*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2014.
- Dietzová, Kateřina. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2022–2023. Osobní archiv Mish Rais a Bohumíry Eliášové.
- Dils, Ann – Cooper Albright, Ann. *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Middletown: Wesleyan University Press, 2001.
- Dvořáková, Dita (ed.). *Tanec, prostor a světlo: Antologie současné německojazyčné taneční vědy*. Přeložili Petr Pytlík and Markéta Polochová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2017.
- Eliášová, Bohumíra. „Grafické partitury". *Živá hudba*. 2013, č. 4, s. 206–208. Dostupné z: https://ziva-hudba.info/graficke-partitury/.
- Eliášová, Bohumíra. *Improvizační postupy v současném tanci*. Praha: NAMU, 2013.
- Eliášová, Bohumíra. Zápisky z workshopů Julyena Hamiltona v letech 2014–2023; zápisky z workshopů ImproEvent 2010–2015. Osobní archiv Bohumíry Eliášové.
- Forti, Simone. *Handbook in Motion: An Account of an Ongoing Personal Discourse and its Manifestations in Dance*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2021 [1. vyd. 1974].
- Foster Leigh, Susane. *Dances That Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2002.
- Foster Leigh, Susane. *Choreographing Empathy: Kinestesia in Performance*. London – New York: Rouledge, 2011.
- Halprin, Anna. *Moving Toward Life: Five Decades Of Transformational Dance*. Ed. Rachel Kaplan. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 1995.
- Hay, Deborah. *My Body, The Buddhist*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2013.
- Janevski, Ana – Lax, Thomas J. (eds.). *Judson Dance Theater: The Work Is Never Done*. New York: The Museum of Modern Art/MoMA, 2018.
- Kloppenberg, Annie. „Improvisation in process: ‚Post-control' choreography". *Dance Chronicle*. 2010, roč. 33, č. 2, s. 180–207.
- Kujelová, Denisa. „Institucionální vs. alternativní: Formy prezentace neoficiálního umění konceptuálních a konceptových tendencí v Československu 1968–1982". In: *Čs. koncept 70. let*. Praha: Fait Gallery, 2021, s. 151–171.
- Le Quesne, Lizzy. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2022–2023. Osobní archiv Mish Rais a Bohumíry Eliášové.
- Lewis, George E. – Piekut, Benjamin. *The Oxford Handbook Of Critical Improvisation Studies. Vol. 1.* Oxford: Oxford University Press, 2016.

- Lössl, Jiří. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“. 2022–2023. Osobní archiv Mish Rais a Bohumíry Eliášové.
- Lössl, Jiří. Psaná reflexe k projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“. 2023. Osobní archiv Mish Rais a Bohumíry Eliášové.
- Midgelow, Vida L. (ed.). *The Oxford Handbook Of Improvisation In Dance*. New York: Oxford University Press, 2019.
- Montero, Barbara Gail. *Thought In Action: Expertise and the Conscious Mind*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- *Motion Bank*. Viz http://motionbank.org.
- Noland, Carrie. *Merce Cunnigham: After the Arbitrary*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020.
- Novack, Cynthia Jean. *Sharing The Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison (Wisconsin): University of Wisconsin Press, 1990.
- Novorytová, Jana. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“. 2022–2023. Osobní archiv Mish Rais a Bohumíry Eliášové.
- Opavská, Andrea. *Český současný tanec v devadesátých letech 20. století*. Disertační práce. HAMU, 2015.
- Perron, Wendy. *The Grand Union: Accidental Anarchists of Downtown Dance, 1970–1976*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2020.
- Poláková, Marta. *Sloboda objavovať tanec*. Bratislava: Divadelný ústav, 2010.
- Polanská Turečková, Hana – Soukup, Petr. „Rozhovor Plus s osobnostmi české taneční improvizační scény“ [online]. *Operaplus.cz*. 15. 12. 2023 [cit. 16. 12. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/rozhovor-plus-s-osobnostmi-ceske-tanecni-improvizacni-sceny/.
- Polanská Turečková, Hana. „Budem furt stejný nebo uvidíme barvy jasněji?“ [online]. *Operaplus.cz*. 26. 9. 2023 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/budem-furt-stejny-nebo-uvidime-barvy-jasneji/.
- Polanská Turečková, Hana. „Po pás: CreWcollective a posun v chápání tance“ [online]. *Operaplus.cz*. 12. 10. 2019 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/po-pas-crewcollective-a-posun-v-chapani-tance/.
- Polanská Turečková, Hana. „Radikalita těla: Rozhovor s Julyenem Hamiltonem“ [online]. *Operaplus.cz*. 14. 6. 2023 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/rozhovor-plus-s-julyenem-hamiltonem-radikalita-tela/.
- Polanská Turečková, Hana. „Rozhovor Plus s Georgem Cremaschim: Otevřený prostor improvizace“ [online]. *Operaplus.cz*. 29. 8. 2023 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/rozhovor-plus-s-georgem-cremaschim-otevreny-prostor-improvizace/.
- Polanská Turečková, Hana. „Rozhovor Plus s Jeanem-Christophem Paré: Od tance k teorii uměleckého procesu (1)“ [online]. *Operaplus.cz*. 6. 2. 2023 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/rozhovor-plus-s-jeanem-christophem-pare-od-tance-k-teorii-umeleckeho-procesu/.
- Polanská Turečková, Hana. „Rozhovor Plus s Jeanem-Christophem Paré: Lingvistika, intertextualita a populární kultura (2)“ [online]. *Operaplus.cz*. 10. 2. 2023 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/rozhovor-plus-s-jeanem-christophem-pare-lingvistika-intertextualita-a-popularni-kultura-2/.
- Polanská Turečková, Hana. „Rozhovor Plus s Jeanem-Christophem Paré: Já a my, řízená anarchie a Deleuzova Logika smyslu (3)“ [online]. *Operaplus.cz*. 14. 2. 2023 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/rozhovor-plus-s-jeanem-christophem-pare-ja-a-my-rizena-anarchie-a-deleuzova-logika-smyslu-3/.
- Polanská Turečková, Hana. „Tanec a filozofická myšlenka jako choreografický problém? – Tělesná slova“. In: Čech, Viktor (ed.). *Choreografie mysli – Úsilí – Tělesný pohyb jako časoprostorová (dis)kontinuita*. Praha: NAMU, 2022, s. 62–75.
- Polanská Turečková, Hana. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“. 2022–2023. Osobní archiv Mish Rais a Bohumíry Eliášové.
- Rais, Mish – Eliášová, Bohumíra – Le Quesne, Lizzy. „Rozhovor s Danielem Lepkoffem“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022.
- Rais, Mish – Eliášová, Bohumíra – Le Quesne, Lizzy. „Rozhovor s Evou Karczag“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022.
- Rais, Mish – Eliášová, Bohumíra – Le Quesne, Lizzy. „Rozhovor s Julyenem Hamiltonem“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022.
- Rais, Mish – Eliášová, Bohumíra – Le Quesne, Lizzy. „Rozhovor s Nitou Little“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022.

- Rais, Mish – Eliášová, Bohumíra – Le Quesne, Lizzy. „Rozhovor s Rosalind Crisp“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2021.
- Rais, Mish – Eliášová, Bohumíra – Le Quesne, Lizzy. „Rozhovor s Wendy Houstoun“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022.
- Raisová, Michaela – Eliášová, Bohumíra. „From Solitaires to Solitaires: Real-time choreography in the Czech context“ [online]. *ArteActa*. 2024, roč. 6, č. 10 [cit. 7. 3. 2024]. Dostupné z https://arteacta.cz/from-solitaires-to-solitaires-real-time-choreography-in-the-czech-context/.
- Raisová, Michaela – Eliášová, Bohumíra. „Okamžitá kompozice jako jazykový problém“. *Taneční aktuality – Tanec a slovo* (speciální vydání). 2023, č. 9, s. 116–135..
- Raisová, Michaela – Eliášová, Bohumíra. „Okamžitá kompozice jako svébytná umělecká disciplína“ [online]. *ArteActa*. 2023, roč. 6, č. 9 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://arteacta.cz/okamzita-kompozice-jako-svebytna-umelecka-disciplina.
- Ravn, Susanne – Høffding, Simon – McGuirk, James. *Philosophy of Improvisation: Interdisciplinary Perspectives on Theory and Practice*. New York – London: Routledge, 2021.
- Ravn, Susanne. „Investigating dance improvisation: From spontaneity to agency“. *Dance Research Journal*. 2020, roč. 52, č. 2, s. 75–87. Dostupné z: https://doi.org/10.1017/S0149767720000182.
- Ross, Alex. *Zbývá jen hluk: Naslouchání dvacátému století*. Přeložil Petr Kopet. Praha: Argo, Dokořán. 2011.
- Sedlačková, Anka. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“. 2022. Osobní archiv Mish Rais a Bohumíry Eliášové.
- Svíteková Brungot, Zdena. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“. 2022. Osobní archiv Mish Rais a Bohumíry Eliášové.
- Šimková, Veronika. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“. 2022–2023. Osobní archiv Mish Rais a Bohumíry Eliášové.
- Tufnell, Miranda – Crickmay, Chris. *Tělo, prostor, představa: Poznámky k improvizaci a představení*. Přeložily Tereza Cigánková a Olga Pohl. Praha: NAMU, 2020.

Poznámky

1 Michaela Raisová – Bohumíra Eliášová. „Okamžitá kompozice jako jazykový problém“. *Taneční aktuality – Tanec a slovo* (speciální vydání). 2023, č. 9, s. 123.
2 Susanne Ravn – Simon Høffding – James McGuirk. *Philosophy of Improvisation: Interdisciplinary Perspectives on Theory and Practice*. New York: Routledge, 2021, s. 11. Všechny texty ze zdrojů této studie nevydaných v češtině přeložila Mirka Eliášová, není-li uvedeno jinak.
3 *Tamtéž*, s. 1.
4 Ann Cooper Albright – David Gere (eds.). *Taken By Surprise: A Dance Improvisation Reader*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2003, s. 27.
5 Melinda Buckwalter. *Composing While Dancing: An Improviser's Companion*. Madison: University of Wisconsin Press, 2010, s. 7.
6 Např. z pohledu praktických zkušeností tvůrců (M. Buckwalter. *Composing While Dancing;* Kent De Spain. *The Landscape of the Now*; Miranda Tufnell – Chris Crickmay. *Tělo, prostor, představa* a další), teoretických esejů a textů (A. Cooper Albright – D. Gere. *Taken By Surprise*; *An Oxford Handbook of Improvisation in Dance*; Bojana Cvejić. *Choreographing Problems* a další), textů o vývoji a vzniku (Sally Banes. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*; Ann Dils – Ann Cooper Albright. *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*; publikace o Judson Dance Theater; Anna Halprin. *Moving Toward Life*; Sally Banes. *Terpsichore In Sneakers*; Wendy Perron. *The Grand Union* a mnoho dalších) nebo také textů nahlížejících na improvizaci z pohledu filozofie (S. Ravn – S. Høffding – J. McGuirk. *Philosophy of Improvisation*; Barbara Gail Montero. *Thought In Action*).
7 Výzkumný projekt „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“ (Bohumíra Eliášová – Mish Rais – Lizzy Le Quesne, 2021–2023; podpořeno z prostředků Akademie múzických umění v Praze a z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytlo MŠMT v roce 2021).
8 Focus group pracovala ve složení Helena Arenbergerová, Jana Novorytová, Veronika Šimková a Jiří Lössl.
9 Michaela Raisová – Bohumíra Eliášová. „Okamžitá kompozice jako svébytná umělecká disciplína“ [online]. *ArteActa*. 2023, roč. 6, č. 9 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://arteacta.cz/okamzita-kompozice-jako-svebytna-umelecka-disciplina.
10 Michaela Raisová – Bohumíra Eliášová. „From Solitaires to Solitaires: Real-time choreography in the Czech context“ [online]. *ArteActa*. 2024, roč. 6, č. 10 [cit. 7. 3. 2024]. Dostupné z https://arteacta.cz/from-solitaires-to-solitaires-real-time-choreography-in-the-czech-context/https://arteacta.cz/from-solitaires-to-solitaires-real-time-choreography-in-the-czech-context/.
11 M. Raisová – B. Eliášová. „Okamžitá kompozice jako jazykový problém“.
12 Andrea Opavská si uvědomuje objektivní důsledek dlouhodobé uzavřenosti a odtrženosti našeho prostředí, a tudíž logickou nepropojenost s vývojem současného umění, resp. současného tance. Andrea Opavská. *Český současný tanec v devadesátých letech 20. století*. Disertační práce. HAMU, 2015, s. 115.
13 Mish Rais – Bohumíra Eliášová – Lizzy Le Quesne. „Rozhovor s Rosalind Crisp“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2021. Dále citováno jako: „Rozhovor s Rosalind Crisp“, 2021.
14 Termín používá Richard Bull. Viz Susane Foster Leigh. *Dances That Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2002, s. 24.
15 Termín používá Rosalinda Crisp. Viz „Rozhovor s Rosalind Crisp“, 2021.
16 Dita Dvořáková (ed.). *Tanec, prostor a světlo: Antologie současné německojazyčné taneční vědy*. Přeložili Petr Pytlík a Markéta Polochová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2017, s. 172.
17 Bojana Cvejić. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2015, s. 130–134.
18 *Tamtéž*, s. 130.
19 *Tamtéž*, s. 132.
20 *Tamtéž*, s. 134. Viz též M. Raisová – B. Eliášová. „Okamžitá kompozice jako svébytná umělecká disciplína“.
21 Mish Rais – Bohumíra Eliášová – Lizzy Le Quesne. „Rozhovor s Evou Karczag“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022 (dále citováno jako: „Rozhovor s Evou Karczag“, 2022); Mish Rais – Bohumíra Eliášová – Lizzy Le Quesne. „Rozhovor s Julyenem Hamiltonem“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022 (dále citováno jako: „Rozhovor s Julyenem Hamiltonem“, 2022).
22 Katya Davisson. „Improvisation as a method of composition: Reconciling the dichotomy“. *British Journal of Aesthetics*. 2022, roč. 62, č. 3, s. 373.

23 Larry Lavender. „The Emantipation of improvisation". In: Vida L. Midgelow (ed.). *The Oxford Handbook Of Improvisation In Dance*. New York: Oxford University Press, 2019, s. 275.
24 Annie Kloppenberg. „Improvisation in process: ‚Post-control' choreography". *Dance Chronicle*. 2010, roč. 33, č. 2, s. 181.
25 *Tamtéž*, s. 189.
26 *Tamtéž*, s. 188.
27 Třeba jako zdroj k hledání inspirace a vymýšlení nápadů, které se pak stanou součástí pevného celku. Viz Mish Ras – Bohumíra Eliášová – Lizzy Le Quesne. „Rozhovor s Wendy Houstoun" [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip"]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022. Dále citováno jako: „Rozhovor s Wendy Houstoun", 2022.
28 Tyto dva přístupy jsou teď ale navzájem propletené, neoddělitelné. Viz „Rozhovor s Rosalind Crisp", 2021.
29 „Nevnímám choreografii a improvizaci jako dva různé póly. Mohl bych vám odpovědět vtipem: ‚Choreograf se snaží vytvořit to, co chce. Improvizátor musí chtít to, co dělá.'" Mish Rais – Bohumíra Eliášová – Bohumíra – Lizzy Le Quesne. „Rozhovor s Danielem Lepkoffem" [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip"]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022. Dále citováno jako: „Rozhovor s Danielem Lepkoffem", 2022.
30 „Rozhovor s Julyenem Hamiltonem", 2022.
31 Tyto rozhovory jsme vedly v souvislosti s psaním studie M. Raisová – B. Eliášová. „From Solitaires to Solitaires".
32 „Poklud se improvizovaný materiál fixuje, je časté nebezpečí, že autenticita pohybového projevu časem vyčpí." Jiří Lössl. Psaná reflexe k projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2023. Osobní archiv Mish Rais a Bohumíry Eliášové.
33 „Závisí na tom, co tam vidím, vrstevnatost věcí a organizace, improvizované představení má oblejší črty a choreografie větší míru vypreparovanosti." Zdena Svíteková Brungot. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2022. Osobní archiv Mish Rais a Bohumíry Eliášové.
34 Raul Hakli. „Improvisation as online planning". In: S. Ravn – S. Høffding – J. N. McGuirk. *Philosophy of Improvisation*, 2021, s. 32.
35 Improvizaci chápe jako téměř neřízenou akci: „Téměř to vychází z automatického systému. Rozhodně nemůže jít o žádný myšlenkový zásah. A musí se to pohybovat tak rychle, že nemáte tušení, co uděláte, dokud se to nestane. A pak ani nemáte čas na to, abyste rozvíjeli svou reakci, protože se už děje něco dalšího." Anna Halprin. *Moving Toward Life: Five Decades Of Transformational Dance*. Ed. Rachel Kaplan. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 1995, s. 193.
36 *Tamtéž*, s. 191.
37 V angličtině se používá termín „tasks".
38 Sally Banes. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 1994, s. 212.
39 *Tamtéž*, s. 214–215.
40 „Náhoda podkopává choreografovu kontrolu tím, že podvrací osobní volbu." Ann Dils – Ann Cooper Albright. *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Middletown: Wesleyan University Press, 2001, s. 354.
41 S. Banes. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, s. 214.
42 A. Dils – A. Cooper Albright. *Moving History/Dancing Cultures*, s. 359. Grand Union existovala letech 1970–1976.
43 Tento formát existuje dodnes a nazývá se Round Robin.
44 Cynthia Jean Novack. *Sharing The Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison (Wisconsin): University of Wisconsin Press, 1990, s. 72. „Bylo to téměř jako sledovat vzrušující basketbalový zápas." Viz „Rozhovor s Danielem Lepkoffem", 2022.
45 A. Dils – A. Cooper Albright. *Moving History/Dancing Cultures*, s. 347.
46 „Během osmdesátých a devadesátých let jsem byl součástí taneční komunity v centru New Yorku. Tvořil jsem vlastní představení, spolupracoval s dalšími tanečníky a tanečnicemi z New Yorku a podílel se na rozjezdu Movement Research. Také jsem byl součástí improvizačního souboru Channel Z, ve kterém byli i Paul Langland, Diane Madden, Nina Martin, Randy Warshaw a nějakou dobu Stephen Petronio a Robin Feld." Viz „Rozhovor s Danielem Lepkoffem", 2022.
47 S. Banes. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, s. 341.
48 *Tamtéž*, s. 347.
49 Pro české prostředí sehrál velkou roli festival *ImPuls Tanz* ve Vídni, jak zmiňuje Opavská. *Český současný tanec v devadesátých letech 20. století*, s. 195.
50 Viz jeho CD-ROM *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye* vydaný v roce 1999. Více na https://zkm.de/en/project/william-forsythe-improvisation-technologies-the-website-project.

51 Bohumíra Eliášová. *Improvizační postupy v současném tanci*. Praha: NAMU, 2013.
52 „Rozhovor s Evou Karczag“, 2022.
53 Bohumíra Eliášová. *Zápisky z workshopů Julyena Hamiltona v letech 2014–2023*. Osobní archiv Bohumíry Eliášové.
54 „Rozhovor s Wendy Houstoun“, 2022.
55 Maura Keefe. „What's the score?“. In: A. Cooper Albright – D. Gere. *Taken By Surprise*, s. 234.
56 R. Hakli. „Improvisation as online planning“, s. 37.
57 *Tanec Praha 2000*, 25.–26. 6. 2000. Uvedeno ve Státní opeře Praha.
58 R. Hakli. „Improvisation as online planning“.
59 Termín choreografie je v současné době chápán poměrně široce jako strukturování pohybu, ne nutně pro pohyb lidských bytostí. Susane Foster Leigh. *Choreographing Empathy: Kinestesia in Performance*. London – New York: Rouledge, 2011.
60 Kent De Spain. *The Landscape of the Now*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2014, s. 158.
61 *Tamtéž*.
62 Mish Rais – Bohumíra Eliášová – Lizzy Le Quesne. „Rozhovor s Nitou Little“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022.
63 Stephanie Skura. „Intention and surrender“. In: Vida L. Midgelow. (ed.). *The Oxford Handbook Of Improvisation In Dance*. New York: Oxford University Press, 2019, s. 394.
64 Zde se slovo „score“ překládá a termín grafické partitury je v hudební teorii, ale i v souvislosti s výtvarným uměním popsán a teoreticky reflektován (např. Petr Kofroň – Martin Smolka. *Grafické partitury a koncepty*. Votobia, 1996; Karel Srb (ed.). *Partitury: Grafická hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace*. Svaz hudebníků, 1980; Denisa Kujelová. „Institucionální vs. alternativní: Formy prezentace neoficiálního umění konceptuálních a konceptových tendencí v Československu 1968–1982“. In: *Čs. koncept 70. let*. Praha: Fait Gallery, 2021 (dále citováno jen jako D. Kujelová. „Institucionální vs. alternativní“); Jitka Hlaváčková. *Grafické partitury jako cesta ke skutečnosti. Ukázka „komplexního realismu“ v tvorbě československých umělců 60. a 70. let 20. století v kontextu mezinárodního hnutí experimentální tvorby*. Disertační práce. FF UK, 2015). Na užívání tohoto termínu lze dokumentovat, že tanec v českém prostředí neprošel příliš fází postmoderny, na rozdíl od jiných uměleckých oborů.
65 „[…] pracují grafické partitury se třemi druhy vizuálních prvků, a to se symbolem, znakem a asociací, a jejich realizace probíhá buď s přípravou, či improvizací.“ D. Kujelová. „Institucionální vs. Alternativní“, s. 35.
66 Carrie Noland. *Merce Cunnigham: After the Arbitrary*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020, s. 58.
67 Tento postup později uplatnil ve své tvorbě W. Forsythe, kdy byly zdrojem k jeho choreografii architektonické plány Daniela Libeskinda.
68 S. Banes. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, s. 213.
69 A. Halprin. *Moving Toward Life*, s. 199.
70 „Rozhovor s Wendy Houstoun“, 2022.
71 Viz https://www-archive.motionbank.org/en.html.
72 *Tamtéž*.
73 „Rozhovor s Danielem Lepkoffem“, 2022.
74 Helena Arenbergerová: „Zdá se mi, že se přímo termín ‚score‘ v ČR moc nepoužívá, spíš se to opisuje.“ Viz Helena Arenbergerová. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“. 2022–2023. Osobní archiv Mish Rais a Bohumíry Eliášové. Nebo Anka Sedlačková: „Termín nepoužívám, spíš používám slovo téma.“ Viz Anka Sedlačková. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“. 2022. Osobní archiv Mish Rais a Bohumíry Eliášové.
75 M. Raisová – B. Eliášová. „From Solitaires to Solitaires“.
76 Hlubší analýze se věnovala pouze Andrea Opavská ve své disertační práci (Opavská. *Český současný tanec v devadesátých letech 20. století*, 2015) a Viktor Čech v publikaci Viktor Čech. *Choreografický moment v současném umění*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2018.
77 „Rozhovor s Julyenem Hamiltonem“, 2022.



Disciplína všímání si: Dialogičnost jako tvůrčí princip v okamžité kompozici

Mish Rais

Zkušení taneční improvizátoři a improvizátorky hovoří v souvislosti s disciplínou okamžité kompozice[1] jako o rozhodování, komponování, hledání odpovědí na otázky, o naladění se, napojení na to, co vzniká, to vše v radikálním čase a ve vypjaté situaci před diváctvem.[2] Umět nebo moci si všimnout vyžaduje určitou práci s pozorností. To, čeho si improvizátoři a improvizátorky všímají, je odvislé od jejich předchozí zkušenosti, zájmu, pojetí a chápání improvizace, od okamžitého rozpoložení, vtělené zkušenosti, osobních estetických preferencí a mnoha dalších faktorů. Způsob, jakým tento proces rozhodování realizují, je jejich vlastní, osobitý.

V okamžité kompozici jde v každém případě právě o vědomou práci se zaměřováním pozornosti. Pojetí improvizace se pohybuje na škále od pasivního k aktivnímu jednání, tedy od čistě reaktivního, intuitivního jednání, odevzdání se „proudu", k preciznímu zaměřování pozornosti, vědomému tělovému jednání.[3] Jako čistě náhodné jednání bez vnitřní logiky se může jevit i diváctvu,[4] snad proto je tak těžké tuto disciplínu uchopit v rámci oboru taneční kritiky.[5] Tato studie se přiklání k pojetí improvizace jako projevu psychosomatické kondice[6], zkušenosti a mistrovství performerů a performerek ve smyslu jevištní přítomnosti, protože od improvizátorů i improvizátorek se v okamžiku komponování na jevišti vyžaduje maximální pozornost, schopnost rychle se rozhodovat, usledovat vše, co se děje, být schopna reagovat a rozvíjet impulzy, a to pomocí prostředků, které jsou v jejich repertoáru. Jde o to, být schopna si všimnout, jde o určitý druh myšlení během probíhající akce.[7]

Všímat si každopádně musí mít *kdo* a čeho. Tato studie navrhuje zaměřit se na pozornost v taneční improvizaci jako na dialogickou kvalitu a zahrnout do reflexe a popisu specifického tvůrčího procesu termín *dialogičnost*, nebo ještě lépe *dialogický princip*. Odborné texty věnované taneční improvizaci se doposud výlučně dialogickým principem nezabývají, ale někteří autoři a autorky tuto kvalitu zaznamenávají. O důležitosti dialogu v procesu taneční improvizace se zmiňuje např. Fiona Bannon v publikaci *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*[8] a smysl tohoto termínu se implicitně objevuje v reflexích zkušenosti různých tanečních improvizátorek.[9] Jak uvádí Annie Kloppenberg, „tvorba tance, jeho předvádění na jevišti stejně jako jeho sledování je dialogem"[10]. Performerka[11] se v okamžiku improvizace nachází v dialogu s diváctvem, s partnery na jevišti, s přítomnými médii ve hře. Co se však jako myšlenka v současné debatě nerozvíjí, je fakt, že účinkující na jevišti vstupují do dialogu především sami se sebou a s tím, co vzniká v přítomném okamžiku. Reagují na impulzy různého charakteru, pracují s představou a představivostí, pamětí, na svoje smyslové vjemy. Tento

text rozvíjí úvahu, že nejen schopnost být v dialogu s vnějšími partnery (jimiž jsou performeři a performerky na jevišti, ale také světlo, hudba a další média), ale zejména schopnost být v dialogu se sebou a tříbit jej jsou základními předpoklady, tvůrčími principy pro komponování v přítomném okamžiku.

Proces rozhodování, onen tvůrčí proces improvizátorky, který je osobitý, nezaměnitelný, ve formátu okamžité kompozice navíc transparentní, je tedy dialogem mezi různými pozicemi, rolemi, impulzy a jejich (ne) rozvíjením.

Zmínila jsem, že zkušení tvůrci a tvůrkyně se shodují, že tento proces je uvědomovaný[12] a že kromě práce s tělem jako médiem, gestem jde v okamžité kompozici o zaměřování pozornosti na mnoha úrovních. V souvislosti s taneční improvizací můžeme hovořit o vtělené kognici (embodied cognition[13]), vtělené zkušenosti nebo porozumění, vtělené znalosti (embodied understanding[14]) a vtěleném vědomí (embodied consciousness[15]). Ta, která improvizuje, jedná na jevišti před diváctvem, odkrývá svoji kompoziční strategii, činí se zranitelnou, dostupnou, otevřenou.[16]

„Všímat si" je i součástí terminologie disciplíny Dialogické jednání s vnitřním partnerem,[17] což je původní experimentální disciplína Ivana Vyskočila[18]. I v kontextu taneční improvizace nicméně hovoří o schopnosti „všimnout si" (notice) např. Sally Doughty.[19] Tato studie na její úvahu navazuje a rozvíjí ji pomocí pojmů disciplíny dialogického jednání a Vyskočilovy terminologie, která je uvedena v kontextu jevištní improvizace v jeho studii „Předmět: jevištní improvizace"[20]. Podle Vyskočila je jednající improvizátor zároveň autorem, hercem a divákem.[21] Slovo „herec" odkazuje k tradičnějšímu pojetí jevištního jednání v kontextu divadelního představení, a pokud jde o improvizaci, odkazuje spíše k té herecké, která má jiná východiska, historii a tradici než jevištní taneční improvizace. Dosadíme-li však místo slova „herec" slovo „performer", nebo ještě lépe „aktér", můžeme vstoupit do diskuse i v kontextu disciplíny okamžité kompozice.

CO JSEM DĚLALA A JAK: ÚHEL POHLEDU A METODOLOGIE

V této studii vycházím ze své osobní zkušenosti s dialogickým jednáním a s taneční improvizací ve formátu okamžité kompozice. Okamžitá kompozice, podobně jako dialogické jednání, je disciplína, která se brání

jednotnému a jasnému uchopení.[22] Nemám v úmyslu tyto disciplíny srovnávat, protože dialogické jednání není určené k veřejnému ukazování, domnívám se však, že Vyskočilova terminologie, kterou používá pro její popis a pro jevištní improvizaci, nabízí jasné a srozumitelné uchopení performerské a také divácké zkušenosti v jevištním formátu okamžité kompozice.

Text je výsledkem zpracování různého druhu dat: reflexe praktického výzkumu (practice-based research)[23], reflexe vtělené zkušenosti, teoretické rešerše dostupných pramenů a v neposlední řadě posloužily jako podklad i rozhovory s českými a zahraničními osobnostmi z tanečního oboru[24], reflexe pracovní skupiny, která byla součástí tříletého výzkumného projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip" (Eliášová — Rais — Le Quesne, 2021–2023), a dotazníky vypracované touto skupinou.[25]

Do zpracování dat se přirozeně promítá i reflexe mé vlastní dlouhodobé zkušenosti s dialogickým jednáním a okamžitou kompozicí,[26] díky níž se mi zřetelně ukazují podobnosti mezi oběma disciplínami. Rozumím jim jako projevu (a rozvíjení) psychosomatické kondice, schopnosti performerky být v dialogu se sebou, s impulzy, s tím, co vzniká v přítomném okamžiku. Při zkoušení dialogického jednání zkoušející vstupuje do situace „veřejné samoty"[27], aby navázala dialog sama se sebou, aby si všimla, že se v dialogu nachází v podstatě neustále.[28] I já jsem zaznamenala, že moje zkušenost s dialogickým jednáním má mnoho styčných bodů s mou zkušeností (performerskou i diváckou) s okamžitou kompozicí. Jak se potvrdilo během tříletého mezinárodního výzkumného projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip", jehož jsem byla součástí, během workshopů i rozhovorů se zahraničními i českými osobnostmi, existuje mnoho podobností v uchopení a uvědomění si dialogičnosti jako principu v tvůrčím procesu okamžité kompozice.

Tento postřeh dále rozvíjím na podkladě rozsáhlého výzkumného materiálu, který se podařilo nashromáždit v rámci zmíněného projektu, kdy jsem fenomén taneční improvizace zkoumala z různých pozic. V prvním případě se jedná o pozici performerky, jež má zkušenost s okamžitou kompozicí a s disciplínou dialogického jednání. Tento můj osobní kulturní kontext (cultural baggage, context, landscape[29]), jakož i sebezkušenostní výcvik se promítají do všeho, co dělám, zejména však do performerské zkušenosti v okamžité kompozici. Dále do situace zkoumání těchto fenoménů vstupuji z pohledu divačky — v tomto ohledu nejsem výjimkou, naopak je vcelku běžné, že ti, kdo se setkávají na jevišti v představení okamžité kompozice, se často scházejí i v hledišti jako diváci a divačky těchto akcí.

Protože disciplínu okamžité kompozice dlouhodobě sleduji ve třech rolích — divačky, autorky a performerky — a disciplínu dialogického jednání sleduji v roli studentky a asistentky,[30] dovoluji si data vyhodnocovat s přihlédnutím k vlastní zkušenosti a vstupovat do dialogu se zkušeností kolegů a kolegyň z tanečního oboru.

POSTMODERNÍ VÝCHODISKA A SOUČASNÝ STAV BÁDÁNÍ

Od šedesátých let minulého století se na alternativní umělecké scéně v New Yorku začaly objevovat umělecké osobnosti s novým, neotřelým, silně experimentálním přístupem k situaci vystoupení na jevišti. Postupně vznikaly texty, které tento nový proud v tzv. postmoderním tanci[31] reflektovaly převážně z pozice osobní (performerské) zkušenosti. Ustanovil se tím určitým způsobem jazyk, jakým tuto zkušenost zprostředkovat a reflektovat.[32] Tyto texty jsou psány v první osobě a jsou osobní výpovědí umělců a umělkyň, ale zároveň intelektuálů a intelektuálek s vysokoškolským vzděláním,[33] snahou zachytit a reflektovat fenomén (taneční) improvizace na jevišti.[34] Teoretických studií, které by se akt improvizování naživo před diváctvem pokusily přiblížit z jiného než osobně reflektivního pohledu, je stále málo a mnohé vznikly teprve nedávno a výhradně v zahraničním kontextu. Pokud jde o teorii a reflexi disciplíny, až v posledních letech vznikají odborné studie[35] a umělecké výzkumy věnované fenoménu taneční improvizace i na akademických půdách,[36] mnohdy ovšem sledují fenomén z pohledu jiného oboru (např. fenomenologie[37]).

Do českého prostředí pronikaly nové tendence v tanci a performativním umění ze Západu specifickým způsobem, přes jednotlivé události, osobnosti a po roce 1968 i skrytě, mimo nežádoucí dohled úřadů a represivních složek.[38] Až po roce 1989 můžeme hovořit o volném pronikání myšlenek a zahraničních vlivů do československého, později českého a slovenského uměleckého prostředí. Taneční improvizace jako proces tvorby nebo pedagogický nástroj byla tradičně využívaná jako odkaz moderny, ale jako s jevištním formátem se s ní mohlo české publikum setkat jen prostřednictvím ojedinělých událostí jednotlivých osobností na alternativní umělecké scéně.[39]

V kontextu české umělecké scény i teorie a kritiky tanečního oboru v podstatě neexistují původní odborné texty, které by se okamžitou kompozicí

nebo kontextem postmoderního tance zabývaly a vstupovaly by do dialogu se zahraničními myšlenkovými proudy a bádáními. Ostatně to byl původní impulz pro vznik výzkumného projektu, jejímž výsledkem je tato publikace a také doprovodné články a rozhovory publikované na různých platformách v průběhu trvání projektu.[40] Ty českému publiku tuto disciplínu uceleně představují vůbec poprvé v historickém kontextu a z hlediska prakticko-teoretického výzkumu. Není však ani mnoho domácích textů, které by fenomén taneční jevištní improvizace přibližovaly z praktického pohledu. Ten byl donedávna na západ od našich hranic dominantní, a to v prostředí akademickém (odborné texty od tanečních profesionálek a profesionálů a pedagožek a pedagogů), profesionálním (rozhovory, reflexe, osobní výpovědi performerek a performerů) i laickém (v oblasti amatérského zájmu o taneční improvizaci).[41]

Jak už bylo řečeno, různí tvůrci a tvůrkyně mají různé názory na to, čím pro ně taneční jevištní improvizace vlastně je.[42] V některých případech to v samých počátcích této disciplíny bylo dokonce způsobeno reakcí okolí, díky níž začala být tvorba těchto průkopníků a průkopnic nazývána okamžitou kompozicí či taneční improvizací a identifikována jako svébytná umělecká výpověď, druh tvůrčího jazyka.[43] Terminologie tohoto fenoménu je nejednotná a proměnlivá od samého začátku,[44] bývá aktualizována a zpřesňována zejména prostřednictvím rozhovorů s osobnostmi z oboru (příznačné je, že iniciátoři a iniciátorky rozhovorů a badatelé a badatelky s ní sami mívají praktickou zkušenost)[45]. Jedním ze záměrů tohoto textu je přidat se k tomuto proudu, rozšířit jej o další možnosti, pokud jde o jazyk a reflexi zkušenosti, a to prostřednictvím rozhovorů se uznávanými českými i zahraničními tvůrci a tvůrkyněmi, kteří se fenoménu taneční improvizace dlouhodobě věnují.

Struktura předkládaného textu následuje tuto trajektorii: vedle všímání si určitých fenoménů ve dvou rozdílných kulturních kontextech věnujeme pozornost popisu obou disciplín (dialogickému jednání i okamžité kompozici) a rovněž tomu, kde je ohnisko jejich průniku. Poté zúžíme fokus po smyslu Vyskočilova terminologického oblouku aktér–divák–autor a na tyto fenomény se zaměříme jednotlivě a více do hloubky. K tomu nám poslouží zejména zpracování již výše zmíněných dat.

EXPERIMENT JAKO PŘEDMĚT SERIÓZNÍHO ZÁJMU I UMĚLECKÁ STRATEGIE

Pro performativní formát okamžité kompozice je od jeho počátku typické, že do experimentálních jevištních dialogů a akcí vstupují různé umělecké disciplíny, zejména soudobá hudba a výtvarné umění.

Pokud jde o východiska postmoderního tance, v případě okamžité kompozice je tradičně za zrod považováno zejména východní pobřeží USA, newyorská avantgardní scéna.[46] Taneční kritik a historik Ramsay Burt se však ohrazuje jednak vůči označení „postmoderní tanec" a také proti geografické identifikaci tohoto proudu postmoderního tance jako čistě (severo)americké záležitosti,[47] jak tento fenomén ve svých publikacích dlouhodobě přibližuje Sally Banes. Podle Burta lze i v Evropě hovořit o podobných tendencích a uvažování ve vývoji tance, ačkoliv mají jiná východiska. Navíc, podle improvizátorky a akademické výzkumnice I-Ying Wu,

> *„i v téže kultuře se mohla improvizace vyvinout z různých forem založených na různých východiscích, které byly vybrány a adaptovány v závislosti na osobní zkušenosti a prostředí. Co nelze ignorovat, je fakt, že různé kultury mohou přijít s uchopením improvizace, které se nápadně podobá jiným, protože přirozeně dochází k současnému mísení, prolínání, splývání kulturních vlivů a myšlenek. Mezi těmito koncepty mohou být nepatrné rozdíly. Například americké a evropské improvizační přístupy ovlivněné somatickými přístupy sdílejí podobnou náchylnost k asijským meditačním praktikám a myšlenkám. Lze si všimnout, že tyto přístupy v sobě zahrnují propojování těla a mysli, zabývají se i určitou oblastí ‚mezi' nimi, taktéž celistvostí, která však vychází z jiných poznání."*[48]

Lze říct, že experimentu a performance se v malém státu v srdci Evropy vždy dařilo, a to i navzdory politickým převratům a nástupu komunistické totality, jež zemi na desítky let hermeticky uzavřela. Dokládají to různé události, které se pořádaly režimu navzdory, skrytě.[49] I mnohem dříve, před druhou světovou válkou a také po ní mělo avantgardní umění v Československu silnou tradici.[50] Ačkoliv v případě avantgardy šlo o experimenty napříč disciplínami a uměleckými obory, po roce 1968 lze určité podobnosti s performativním formátem okamžité kompozice v přístupech, realizacích a myšlenkách spatřovat spíše v československém konceptuálním výtvarném umění.[51] Koneckonců, i v USA existovalo těsné propojení mezi výtvarníky a průkopníky a průkopníky a průkopnicemi

nových přístupů v tanečním oboru, kupříkladu vzpomeňme na spolupráci výtvarníků Roberta Rauschenberga, Roberta Morrise či Andyho Warhola s uskupením Judson Dance Theater, Grand Union a spřízněnými umělci a umělkyněmi.[52]

V Československu nebylo po nějakou dobu možné kvůli totalitnímu politickému a společenskému prostředí rozvíjet dialog otevřeně s mezinárodní scénou, ba ani svobodně napříč uměleckými obory v rámci tuzemského prostoru.[53] Nicméně, pokud jde o experimentální a konceptuální uvažování ve scénickém umění, bylo na co navazovat a co rozvíjet, a to i mezi lety 1968–1989, kdy se v důsledku sovětské okupace změnilo kulturní klima.[54]

Jde-li o jevištní experimenty, působily v divadelním prostředí v někdejším Československu osobnosti, které se jim věnovaly jak prakticky, tak teoreticky. Jednou z nich byl Ivan Vyskočil, duchovní otec české postmoderny, spojovaný mj. s československým divadelním hnutím malých forem. Ten ve svém textu „Předmět: jevištní improvizace" přibližuje dialogický princip v kultivaci psychosomatické kondice v disciplíně dialogického jednání a ve formátu jevištní improvizace. Pro pochopení terminologie, kterou Vyskočil pro popis „své" disciplíny používá, je vhodné připomenout, že měl jednak dramatické vzdělání a současně psychologický výcvik. Rovněž stojí za to si všimnout, že svoji původní disciplínu představil poprvé v mezinárodním kontextu nikoli divadelním, ale psychologickém (jakkoli se nakonec i tato událost protnula s dramatickým uměním, a to prostřednictvím Roye Harta).[55]

Okamžitá kompozice i „nedivadlo"[56] Ivana Vyskočila či hnutí malých forem vznikaly ve společenském kontextu šedesátých let, na opačných stranách zeměkoule. Dobový kulturní kontext jako by vytvářel vhodné klima pro určité intelektuální a umělecké impulzy,[57] a to navzdory rozdílným tradicím a společensko-politické situaci. Improvizační postupy se jako tvůrčí princip uplatňovaly v průběhu 20. století ve všech uměleckých disciplínách.[58]

V textu o jevištní improvizaci Vyskočil vysvětluje, že osobnost performera v okamžiku improvizace před diváctvem vstupuje do otevřené hry a zaujímá hned tři pozice, resp. role, v nichž se zkoušející v určitých okamžicích svého jednání nachází, resp. z nichž jedná. Je to role autora, herce a diváka jako „organická součást hry"[59]. Protože dialogický princip jako princip tvorby ve formátu okamžité kompozice sleduji prizmatem terminologie a vlastní zkušenosti s disciplínou dialogického jednání, pojďme se na tuto disciplínu podívat blíže.

EXPERIMENTÁLNÍ DISCIPLÍNA DIALOGICKÉ JEDNÁNÍ (S VNITŘNÍM PARTNEREM)

Původní disciplínu Dialogické jednání s vnitřním partnerem vyvíjel Vyskočil od konce šedesátých let nejprve na pražské Lidové škole umění a později — od začátku devadesátých let — na akademické půdě Divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze.[60] Dialogické jednání rozvíjí schopnost všimnout si v přítomném okamžiku impulzů, rozvíjet je tvůrčím způsobem, a to prostřednictvím dialogu sám se sebou a s tím vším, co v přítomném okamžiku vzniká. Respektive, abych byla přesná, slovy Ivana Vyskočila *o to může jít.*[61] Jde o psychosomatickou disciplínu, která vychází z jednoduchého principu vztahování se k sobě samé, tento dialog však nemusí nutně probíhat na úrovni konvenční konverzace (dialog sama se sebou, kde vstupuji do role např. kritické nebo podpůrné, do komentátorky situace, často ve vztahu k něčemu, co se mi povedlo/nepovedlo, tak jak jsme zpravidla zvyklí mluvit sami se sebou), ale s tzv. vnitřním partnerem, který se projevuje viditelnou změnou tělového napětí zkoušejících.[62]

Zkoušení dialogického jednání probíhá ve víceméně pevně daném formátu:

> *„Vhodný prostor je běžná školní učebna (zkušebna) s vyšším stropem, pokud možno světlá a prázdná, jen s náležitým počtem sedadel (židlí). Po úvodu, v němž vedoucí (učitel) si společně s účastníky (žáky) evokuje a probere známou zkušenost ‚samomluv' (kupř. stále se vyskytující typické situace takového jednání), zdůrazní nezbytnost ‚vycházet ze sebe' a ‚přicházet k sobě' i ‚jít do sebe' hlasem, říci a zdůrazní, že je nutné, aby také hlas a řeč, hlasové a řečové projevy byly jednáním, zdůrazní, že jde jedině o zkoušení, učení se a nalézání, tedy nikoli o předvádění nějakého umění. Posléze vyzve přítomné, kteří sedí na židlích vedle sebe v řadě čelem do prostoru jako diváci, aby někdo, kdo chce, šel ‚na plac' a zkoušel to. To je v podstatě jediná instrukce, ‚co dělat'. […] ‚Na place' je každý přiměřeně dlouho (dvě až pět minut), je sám v poli pozornosti druhých, v ‚silovém poli' bez jakýchkoli pomůcek (kupř. hudba, rekvizity, kostým)."*[63]

Zmínili jsme, že vnitřní diváctví se projevuje viditelnou změnou tělového napětí zkoušející osobnosti. Jde většinou o reakci, o odpověď na položenou otázku jednajícího. Odpovědí vnitřní partnerky na takový impulz může být jakékoli gesto, tělové či hlasové. V tomto smyslu lze tuto zkušenost chápat jako kultivaci schopnosti uvědomovat si proces tvorby z ničeho, tzv. nepředmětné jednání, což v zásadě může připomínat situaci okamžité kompozice, při níž performerka komponuje bez

předem daného tématu, materiálu naživo před diváctvem. Ačkoliv jde o disciplínu, která není určena k veřejnému předvádění, naopak, zkouší se v situaci tzv. veřejné samoty (Stanislavskij)[64], kondice získávaná jejím častým a opakovaným zkoušením může při jevištní improvizaci naživo před diváctvem přijít vhod.

KULTIVACE HRAVÉ POZORNOSTI: POKUS O VYUŽITÍ ZKUŠENOSTI S DIALOGICKÝM JEDNÁNÍM V OKAMŽITÉ KOMPOZICI

Určité pokusy o zvědomění a zprostředkování toho, co performeři a performerky řeší v situaci taneční improvizace, pokusy zachytit onen proces rozhodování (decision-making process) a jednání v reálném čase již proběhly, a to i v akademickém kontextu. Zkušenost s přepínáním rolí v okamžiku improvizace a s kvalitou pozornosti, která je pro tvůrčí rozhodování potřebná, přibližuje výzkum Susanne Ravn.[65] Ta fenomén taneční improvizace sleduje z pohledu fenomenologie. Dlouhodobě se tomuto tématu metodologicky věnuje také Kent De Spain[66] a Sally Doughty. Např. Doughty ve svém pokusu využívá nástrojů a instrukcí N. D. Perkinse, emeritního profesora pedagogiky a vzdělávání. V jejím pokusu jde o to nahlas říkat cokoliv, co běží v přítomném okamžiku hlavou. Z její zprávy o výzkumu vyplývá, že různí studenti a studentky tanečního oboru, kteří se projektu zúčastnili, vnímají a reflektují svůj proces rozhodování a komponování v reálném čase, každý jinak.[67]

Odhlédněme na chvíli od toho, že je velice těžké popsat přesně, co se děje v okamžiku komponování naživo a jak kdo tento proces zažívá.[68] Připusťme, že nějak, i když nedokonale a nepřesně, tuto zkušenost zprostředkovat slovy lze. Např. z krátkých záznamů a reflexí studentů a studentek Doughty si můžeme všimnout, že v procesu rozhodování vstupují improvizující do dialogu sami se sebou, zaujímají různé vztahy vůči sobě samým a akcím, které provádějí, zaujímají určité postoje i v jejich hodnocení.[69] Ocitají se v různých rolích a v nich jednají na základě impulzů, které vnímají a které tyto role nabízejí. Filozofka Barbara Gail Montero připouští, že definovat, co je to pozornost (attention), je velmi obtížné a existuje mnoho různých výkladů.[70] Ve své publikaci se Montero nicméně pokouší rozporovat dlouho konstruovaný mýtus, že myšlení brání jednání. Naopak, podle ní mohou profesionálové a profesionálky

z různých oborů dosahovat a často dosahují těch nejlepších výsledků, právě když přemýšlejí během probíhající akce o tom, co zrovna dělají.

V duchu výše zmíněné blízkosti výtvarného umění a taneční performance si všimněme, co odpovídá český malíř Petr Veselý na otázku, zda v jeho práci hraje roli náhoda: „[…] někdy se jen mimoděk podívám a zahlédnu něco, co se ukáže být neodbytné. Stane se to, je v tom náhlost, což je pojem, který bych asi použil raději než výraz náhoda, i když jde o proces, který není tak docela cílevědomý. To, co přichází, je výsledkem směru uvažování, přibližného záměru, účasti (obyčejné přítomnosti!) na vznikání. Říkám tomu v posunutém významu *přítomnost jiná*, přítomnost, která se stane nečekaně, mimoděk… Nevím, co očekávám, ale musí to být co nejpřesnější."[71] Tato „jiná přítomnost" vcelku přesně vystihuje kvalitu pozornosti, se kterou pracují i tanečníci a tanečnice v okamžiku improvizace.

U zkoušení dialogického jednání:

> *„zakouší každý účastník počáteční chaos, zmatek, což jako takové trvá zpravidla šest až deset setkání. Pak se postupně začíná soustřeďovat a uvolňovat, začíná vnímat, projevovat se ‚teď a tady', diferencovaně reagovat, jednat, uvádět do vztahů, artikulovat, uvědomovat si a sledovat kontrastnost, polaritu a oscilaci, pravé protiklady a komplementárnost, reciprocitu, souhru protikladů, postupně dialogicky jedná a zakouší dialogické bytí, že dialogicky — leckdy paradoxně — je, dospívá do ‚tvůrčího stavu' (Stanislavskij), k inspirovanosti, k tomu, že ‚to v člověku a s člověkem hraje' (Patočka), že ‚ucho žasne, co to huba mluví' (Werich), že umí ‚slyšet partnera a odpovědět mu' (V+W), dospívá k vlastní psychosomatické kondici pro vědomou, tvořivou komunikaci. To v horizontu nejméně tří let systematického, kontinuitního studia, ne-li výcviku."*[72]

Okamžitá kompozice se odehrává před publikem, stejně jako zkoušení dialogického jednání (resp. tam jde o situaci veřejné samoty, v níž jsou ale diváci a divačky přítomni, tito však postupně a jednotlivě vstupují do prostoru před ostatní, aby si to také zkoušeli). To je důležité si uvědomit, protože pozornost diváctva vytváří určité vodivé napětí. Improvizovat o samotě ve studiu a před publikem není totéž, jak potvrzují mnozí zkušení improvizátoři a improvizátorky.[73] Během improvizace zakouším, že určité impulzy a nápady přicházejí jako odpověď na již probíhající akci. Tehdy si všímám, že vstupuji do dialogu se sebou samou, a to v nějaké roli (jednající/tančící — sledující — komentující[74]). Např. v roli divačky, tedy někoho, kdo pozoruje spolu se mnou to, co se odehrává, a kdo má potřebu to nějak komentovat, podpořit nebo změnit. Současně s tím mi nelze upřít, že autorkou akce jsem já sama, dokonce i autorkou

odpovědi na tuto akci jsem já sama (v tomto směru lze ovšem zahrnout i okamžiky zapomnění na sebe samu, jak je formuluje David Velleman, self-forgetful spontaneity[75]). Nacházím se tedy ve víceméně uvědomovaném, organickém „přecházení, prolínání" pozornosti, které tyto role vyžadují. Schválně uvádím slovo „organické", neboť se nejedná o inscenovaný dialog, ale právě o uvědomování si tohoto procesu v témže čase, kdy se děje, případně o chvilku později.[76] I v deníkových záznamech z okamžiků improvizace v tanci, které si vedla Doughty v rámci svého výzkumu, si lze povšimnout změn pozic.[77] Podobné „změny perspektivy" jsou při zkoušení dialogického jednání projevem změny tělového napětí.

Vyskočilovo pojetí trojjedinosti rolí v jevištní improvizaci performera (aktér-divák-autor) přibližuje tvůrčí stav v okamžiku improvizovaného jevištního jednání, a navíc vede k pozornému sledování a analýze představení improvizované jevištní akce. Připomeňme, že v situaci improvizování naživo před diváctvem sledujeme právě rozhodovací proces performera nebo performerky. Sledujeme tvůrčí dialog v přítomném okamžiku, a to dialog uskutečňovaný performery a skrze ně.

Řekla jsem, že v situaci improvizace na jevišti performer nebo performerka demonstruje svoji schopnost komponovat čas, prostor, schopnost být v dialogu a ve hře se vším, co vzniká. Vstupuje do otevřené hry s partnery na jevišti (světlo, zvuk, hudebníci a hudebnice, tanečníci a tanečnice, projekce aj.), s diváctvem i sám a sama se sebou, a to vše se děje „tady a teď". Důležitým principem, ne-li podmínkou, je otevřená hra.[78]

MYSLET TĚLEM, JEDNAT MYSLÍ

Fenomenoložka a tanečnice Sondra Horton Fraleigh v diskusi o fenoménu taneční improvizace odmítá karteziánské dualistické rozdělení na tělo a mysl a navrhuje uvažovat v termínu tělo-mysl (body-mind).[79] Ve *Slovníku divadelní antropologie*, jedné ze zásadních publikací o hereckém umění, je ostatně propojení mysli a těla a „organic body-mind" věnovaná velká pozornost.[80] Podle Kloppenberg se karteziánské rozdělení na tělo jako „objekt" a „já" ještě více komplikuje v živém/probíhajícím představení. Tanečníci a tanečnice si uvědomují kulturní odkaz svého těla, svých vtělených denních návyků pojmenovaných Ervingem Goffmanem a Judith Butler jako „performance". Uvědomují si i komunikační potenciál pohybu: umělecké médium a umělecký produkt se doslova setkává v jednom těle.[81] Teze „těla jako pouhého nástroje" byla zpochybněna a přibývá

studií, které fenomén performativního formátu okamžité kompozice a taneční improvizace sledují prizmatem fenomenologie. Montero se zabývá tzv. cognition-in-action, myšlením probíhajícím během akce,[82] a Malaika Sarco-Thomas sleduje fenomén taneční improvizace v dialogu s filozofickými, zejména fenomenologickými přístupy.[83] V této souvislosti lze také zmínit ontologický rozdíl mezi divadlem a tancem pomocí definice filozofa Alaina Badioua: „tanec je zpřítomnění či zhmotnění myšleného pohybu“[84]. Problematice nefunkčního rozdělování na tělo a mysl se věnují texty, které pracují s pojmem „embodied consciousness“, v nichž autoři a autorky sami reflektují svoji zkušenost praktickou a snaží se ji uchopit pomocí existujících pojmů z oboru fenomenologie.[85]

Pokud jde o dialogické jednání, dvojice autorů Zuzana Pártlová a Boleslav Keprt tvrdí, že „součástí vytváření psychosomatické kondice k veřejnému vystupování je učit se myslet tělově“[86]. Opakovaným vstupováním do situace performance okamžité kompozice dochází k témuž — ke kultivaci schopnosti ustát veřejnou situaci, komponovat v reálném čase, být v dialogu se sebou, s okolím. Díky této schopnosti mohou vznikat obrazy, příběhy, emoce — tedy to, co během podařené performance okamžité kompozice vidí diváctvo. Dialogické jednání i okamžitá kompozice jsou disciplíny, které jsou v tomto smyslu transparentní. Diváctvo sleduje, jak se se situací tvorby z ničeho (zero-point acting) potýkají jednotliví aktéři a aktérky.[87] Diváctvo může vidět, jak člověk v prostoru *myslí tělově*. Právě v tomto smyslu jde o zveřejnění nebo odkrytí procesu přemýšlení tělem, o odhalení strategie komponování, jednání v konkrétní situaci.

Ani v okamžité kompozici, ani u zkoušení dialogického jednání nelze říct, že existuje nějaký správný způsob, jak improvizovat / jednat / zkoušet si. Zkušení improvizátoři a improvizátorky postupem času kultivují svůj vlastní autorský rukopis, přístup, snad můžeme říct i „styl“. U dialogického jednání si zkoušející postupem času nachází vlastní způsob zkoušení, svůj žánr.

Další části studie od tohoto okamžiku svou strukturou navazují na Vyskočilovo pojetí trojjedinosti rolí v okamžiku jevištní improvizace: aktér-divák-autor. Vycházím z rozhovorů a vyhodnocených dat od pracovní skupiny, jednotlivě se věnuji otázce aktérství, diváctví a autorství. Jestliže já jako aktérka jednám (na základě rozhodování, zkušenosti, kondice), (vnitřní) divačka to celou dobu sleduje, informuje aktérku a dává jí impulzy. Autorka je přítomna v obou rolích — jako divačka si všímá určitých věcí, jako aktérka je určitým způsobem realizuje.

Zaměřme se nyní na disciplínu okamžité kompozice: Jak popisují strategie myšlení tělem a zaměřování pozornosti samotní improvizátoři a improvizátorky?

K AKTÉRSTVÍ: KVALITY POZORNOSTI

Průkopníci a průkopnice okamžité kompozice, kteří prošli různou cestou k improvizaci, měli jiné důvody, zaměření zájmu, a především různé předchozí zkušenosti, v rozhovoru s De Spainem zmiňují, že improvizování je celostní disciplína, při níž jde o vědomou práci s tělem i myslí, o schopnost být v přítomném okamžiku, být otevřený impulzům, a hlavní roli při ní hraje právě vědomá práce s pozorností.[88]

V následujícím shrnutí vycházím z psaných reflexí, rozhovorů a písemné korespondence s devíti performerskými osobnostmi. Pracovní skupinu tvořily zkušené improvizátorky, tanečnice a pedagožky: Helena Arenbergerová, Kateřina Dietzová, Mirka Eliášová, Lizzy Le Quesne, Jana Novorytová, Hana Polanská Turečková, Anka Sedlačková, Veronika Šimková a zkušený improvizátor, tanečník a pedagog Jiří Lössl.[89] Pracuji také s rozhovory se zahraničními tvůrci a tvůrkyněmi: Rosalind Crisp, Julyen Hamilton, Wendy Houstoun, Nita Little, Eva Karczag a Daniel Lepkoff. Otázky, které jsem jim kladla, pátrají po uvědomovaném procesu rozhodování, po pozici pozorovatele a pozorovatelky v nás v okamžiku komponování. Co se děje s pozorností těsně před tím, než začnu improvizovat? Kam zaměřuji pozornost v okamžiku komponování a jak tento proces rozhodování popisuji? Když improvizuji, uvědomuji si zároveň, že sleduji v přítomném okamžiku to, co vzniká? Do jaké míry si tuto pozorující v sobě v přítomném okamžiku uvědomuji? Vytváří moje všímavost vůči mojí schopnosti se dívat ve mně odstup od toho, co dělám? Jaký vztah k této pozorovatelce, té druhé, mám a jak tento vztah ovlivňuje to, co vzniká?

Vteřiny před tím, než začne představení, dochází podle Wendy Houstoun ke zvláštnímu ztišení, zaposlouchání se;[90] podle Rosalind Crisp se pozornost rozpíná do prostoru a je uvnitř i vně těla.[91] Polanská Turečková hovoří o vědomém přepínání mezi analytickým, kinematickým a intuitivním myšlením v okamžiku improvizování. Během improvizace si zadává různé úkoly, kam pozornost upřít, samu sebe tedy vede, dalo by se říct i „režíruje“. Vědomě se (ne)nechává ovlivnit okolím. Pozornost je upřena k procesu rozhodování, na nejvyšší možnou citlivost na adaptaci na změnu.[92] Podobnou zkušenost má i Novorytová: „[pozornost je] u mě, ve mně, vně mě. Střídá se to, někdy jsou to zážitky všeho v jednom okamžiku.“[93] Tělo se nachází ve stavu změněného vědomí, kdy vnímá, že „čas teče jinak“. Smysly jsou ostřejší, citlivější a tělo je „rozvibrované“ a připravené k pohybu (Eliášová).[94] O podobné kvalitě se lze dočíst i ve *Slovníku divadelní antropologie*, např. v textu věnovaném energii performera a v souvislosti s „rozhodnutým“ tělem (decided body).[95]

Lössl naproti tomu pozornost při improvizaci před diváctvem přirovnává k jakékoli jiné činnosti, která je prováděná vědomě: „Performování/improvizace v prostoru či na jevišti ode mě dnes vyžaduje stejnou míru pozornosti, zaujetí, jako když snídám, češu si vlasy, sedím u řeky, či jen pozoruji padající sníh uprostřed lesa. Je to pro mě událost daného okamžiku, v dané chvíli, a tu si plně užívám.“[96] Způsob života, improvizace a explorace jsou „v podstatě to samé“ i pro Sedlačkovou.[97]

Le Quesne považuje naladění se na vše okolo za vědomou práci s energií, která má navíc duchovní přesah: „Ladím se smyslově na věci okolo mě i ve mně, abych cítila síly a dráhy, které mi umožní umístit sebe, gesto nebo flow. […] Jde o zkušenost s energií, jak fyzickou, tak duchovní.“[98]

Pozornost v okamžiku komponování naživo je „na rozhraní vnějšího prostoru a těla a někdy putuje víc na jednu nebo druhou stranu. Je to velmi komplexní tělesný pocit“, popisuje Eliášová. Svoje tělo vnímá „trojrozměrně“ a vnímá ostřeji časovou složku.[99]

I Hamilton chápe improvizaci jako rozhodování, komponování, tvorbu choreografie: „Možná se naše mysl v některou chvíli zabývá celkovou kompozicí a kontextem díla… nebo je naopak zaměřena na každou drobnou akci, vteřinu po vteřině. Já jsem se naučil během improvizování zaměřovat vědomí na detail i celek zároveň.“[100] Často se hovoří o „komponování času a prostoru“[101].

V souvislosti s improvizací je zmiňován i pojem „agency“, který lze volně přeložit jako schopnost jednat, mít věci pod kontrolou, nebo schopnost a způsobilost iniciovat a řídit akci, svobodně (se) rozhodovat. Ravn popisuje různá fenomenologická pojetí zkušenosti s vnímáním a myšlením, které jsou vázané k aktivitě mozku, nebo myšlením, jež je vtělené.[102] Jde o schopnost, kterou tříbí především tanečníci a tanečnice a performeři a performerky procházející soustavným několikaletým tréninkem, v němž cizelují vědomí těla. Pojem „agency“ rozvíjí v souvislosti s improvizací v tanci i Aili Bresnahan, která jej vysvětluje jako „kontrolu a záměr tanečníka“[103]. Jestliže Ravn tvrdí, že taneční trénink může být chápán jako „specifický druh výcviku, který jedince uschopňuje“, tj. „poskytuje mu nástroje, aby se mohl odklonit od určitého repertoáru možností“[104], můžeme nabývání kondice v disciplíně okamžité kompozice a ostatně i v disciplíně dialogického jednání chápat jako nabývání schopnosti rozhodovat se v probíhajícím okamžiku.

Rosalind Crisp si uvědomuje víc pozic, z jakých sleduje to, co se právě odehrává v přítomném okamžiku při tanci před diváctvem. Popisuje, že nějakou část své pozornosti, pět až sedm procent, věnuje pohledu zvnějšku, pozici pozorovatelky. Zbývající pozornost je zcela pohlcena řešením tance v přítomném okamžiku. K tomu si navíc uvědomuje pozici *té*

třetí, která pečuje o choreografku v sobě, jež má však ještě jinou kvalitu a zaměření než pozice pozorovatelky, která sleduje celek a řeší, kam se choreografie v přítomném okamžiku ubírá.[105]

Jaké jsou další pozice vnitřní divačky a diváka a jak se tento pohled využívá jako princip v tvůrčím okamžiku?

K DIVÁCTVÍ: VNITŘNÍ DIVAČKA JAKO TVŮRČÍ STRATEGIE

Z výše zprostředkované zkušenosti tanečních improvizátorů a improvizátorek vyplývá, že v procesu rozhodování v okamžiku komponování naživo hraje důležitou roli pozornost a vědomá práce s ní. V pokusech verbalizovat a přiblížit tento vnitřní proces, který se publiku vyjevuje jako tělová akce, odkrytí rozhodovací a tvůrčí strategie, lze vytušit roli vnitřní divačky, jež se na celém procesu nějakým způsobem podílí.[106] Jak uvádí Ravn, tanečnice vstupuje během improvizace do hry s různými rolemi.[107] A už jsem zmínila, že proces zaměřování pozornosti, zaujímání rolí, je u většiny zkušených improvizátorů a improvizátorek uvědomovaný. Někteří k němu při komponování naživo přistupují jako k tvůrčí strategii.

Stojí za zmínku, že Crisp, Hamilton, Little, Lepkoff, Karczag i Houstoun pracují s rolí diváka i jako s pedagogickým principem.[108] Pracovat ve dvojicích, kdy jeden tančí, komponuje a druhý se dívá, komentuje, je užitečný princip, který kultivuje nejen moji schopnost se dívat, ale také moji performerskou, komponující pozornost (compositional attention), protože divácká zkušenost informuje dále moji zkušenost performerskou.

Zmínění tvůrci a tvůrkyně s touto pozicí počítají nejen jako s úhlem pohledu někoho jiného, ale právě jako s kultivací určité pozornosti v performerské osobnosti. Crisp hovoří o roli/pozici vnitřní choreografky, která pečuje o tanečnici v okamžiku komponování.[109] Little zmiňuje kultivaci tří pohledů, perspektiv, v tréninku pozornosti performerů,[110] Lepkoff má ve svém pedagogickém repertoáru jednoduché a funkční cvičení s předmětem, při kterém partner pečlivě sleduje akci druhého partnera, a ten se tím učí a tato zkušenost ho informuje při výměně rolí a kultivuje roli vnitřního pozorovatele.[111] Hamilton na svých workshopech vědomě pracuje s kultivací pozorovatele/diváka v performerech a performerkách, přičemž zmiňuje důležitou kvalitu pozorovatele a tou je přijetí, empatie a podpora.[112]

Martina Musilová zmiňuje v souvislosti se zkoušením dialogického jednání aktivizaci vnitřního diváka a dialogické jednání dává do souvislosti se Stanislavského pojmem „herectví prožívání“ (acting of experiencing) a Brechtovým „vnitřním divákem“ (inner spectator).[113] V praktické disciplíně dialogického jednání přitom nejde o umělé zaujímání rolí v dialogu, ale právě o kultivaci citlivosti pro vnímání situace a jednání v ní, a to v situaci veřejné samoty. Pro Vyskočila je diváctví dovedností, podobně jako herectví.[114] A tuto dovednost je třeba kultivovat, neboť informuje i onu kvalitu performerskou.

Rovněž Little se zmiňuje o třech různých pozicích pozornosti. Popisuje je však z perspektivy vnímání prostoru, ačkoliv i v jejím pojetí lze uvažovat o přepínání určitých rolí a pozic. První kvalitu pozornosti vysvětluje jako schopnost být v těle (embody yourself), přičemž hranice těla je buď kůže, anebo pracuje s představou rozpínání se mimo tělo. Druhou kvalitou pozornosti je schopnost být ve vztahu (s předmětem, partnerem nebo partnerkou) a umět se vcítit do této pozice a dívat se očima toho druhého, empaticky. Třetí kvalita pozornosti je zcela mimo tělo, je to schopnost sledovat celek z pozice „mouchy sedící na stěně“[115].

Vnitřního diváka zažívají a popisují různé osobnosti odlišně. Polanská Turečková roli pozorovatelky nevnímá jako „oko“, ale spíše jako „hlas“: „Moje vědomí mi hlavně říká skrze propriocepci, v jaké jsem poloze, rychlosti a síle pohybu a kde se nacházím ve vztahu k vnějšímu světu, a já (můj analytický mozek) si pořád říkám, proč zrovna vybírám ten který pohyb a proč dělám to které rozhodnutí.“[116]

Arenbergerová popisuje roli pozorovatelky jako určitý odstup od toho, co dělá: „Většinou jsem v tom daném okamžiku a v té akci, která právě probíhá, ale někdy se stane, že jakoby vystoupím ze sebe a sleduji to zvenčí. Pozoruji, všímám si, co se děje ve mně, se mnou a kolem mě, jak je to všechno rozloženo v prostoru, jaká je dynamika, tempo, rytmus probíhajících akcí, jejich význam, vztahovost, a jakmile to navnímám, snažím se to nějak podpořit nebo někam nasměrovat, nebo naopak nic nedělat. A tohle všechno se děje dost rychle.“[117]

„Pozorovatelka“ je také často popisována jako „kritička“, tedy jako někdo, kdo sleduje, komentuje, asistuje, vyhodnocuje a na základě její zpětné vazby se tanečnice rozhoduje: „[…] pomáhající kritik, […] pomáhá vidět, chápat situaci, která právě probíhá.“ (Arenbergerová)[118] Je-li tato pozice popisována opačně, nikoliv jako kritička, je to „podporovatelka“. Někdo, kdo „dovolí“, „umožní“, aby něco mohlo vzniknout.

Někteří tanečníci a tanečnice vědomě nepracují s tímto pojetím a „vnější oko“, pozorovatele, nejprve odmítají jako brzdící sílu v tvůrčím procesu.[119] Nicméně titíž posléze připouštějí, že určitého pozorovatele

mají vlastně přítomného také, jen tohoto diváka nechtějí vnímat právě jako „cenzora“, ale jako „pozorovatele“; uvědomují si tedy jeho nebo její kvalitu i možný vliv: „Přiznám se, že je to [vnější pozorovatel, oko] něco, čemu se záměrně vyhýbám. Důvod je prostý. Pro mě osobně se toto vnější oko záhy stává jakýmsi cenzorem událostí, které by mohly bezprostředně nastat. Tento cenzor pak způsobuje úplné zastavení akce v mém těle; neboť oslabuje můj hnací motor — a tím je zvědavost, co se stane ve chvíli příští… Těší mě, pokud se mohou tyto události dít bezprostředně, bez přítomnosti tohoto diváka. Kdo je však celou dobu přítomen, je nezaujatý pozorovatel, který pozoruje, sleduje, vyhodnocuje, ale nekritizuje ani nevysílá autocenzurní signály. Takže vlastně ano: mám svého ‚nezaujatého‘ pozorovatele. I když slovo ‚nezaujatý‘ je v tomto případě velmi diskutabilní — je to přece *můj* pozorovatel, s mou zkušeností, mýma očima, mým způsobem uvažování i vyhodnocování,“ dodává Lössl.[120]

Role „kritiků“ a „povzbuzovatelů“ může být proměnlivou kvalitou v závislosti na čase během performance: „většinou když se začne toto vědomí předbíhat, tak se stává kritikem. Pokud jsem dobře v čase, tak povzbuzuje. Někdy v improvizaci vzniká uvnitř mého těla dialog s tímto vědomím, ale někdy naopak splyne v jedno.“ (Eliášová)[121] Vnímání času v tomto procesu dialogu v okamžiku komponování se jeví jako důležitý faktor: „pozorovatel nastupuje v procesu rozhodování jako druhý hlas, až po akci těla, které má zevnitř ‚rychlejší čas‘ než onen pozorovatel.“ (Novorytová)[122]

Ona kvalita pozorovatele, který sleduje probíhající akci s určitým odstupem, je také vnímána jako pomyslná hranice mezi akcí amatérů a profesionálů (z hlediska vědomé akce a schopnosti analýzy v okamžiku, který právě probíhá): „Ten odstup je podle mne hodně důležitý moment,“ říká Polanská Turečková. „Bez odstupu jde spíš o autentický tanec (terapeutický nástroj, kde je žádoucí úplně opustit kontrolu, nořit se do nevědomí), nebo extatický či davový tanec, kde podléháme různým impulzům. Tam se potřebujeme vnitřního kritika úplně zbavit, necenzurovat sebe ani druhé, abychom uvolnili přebytečnou energii, nabudili se nebo zklidnili, vnořili se do sebe. Jde o hlubokou formu sebepoznání. V profesní práci performera je to vše také přítomno, ale rozdíl je ve schopnosti odstupu od toho, co se děje. Nic mnou nezmítá, já se rozhoduji, mám v repertoáru koncepty a nástroje a vím, jak s nimi pracovat. Tříbila jsem tuto schopnost. Líbí se mi, když tanečníci nebo performeři mluví o tom, že netančí, jak ‚to cítí‘, ale dělají, co ta situace právě vyžaduje, nebo mají pravidla hry, která obměňují. Někdy to může být hodně intuitivní a někdy racionálnější, ale vždy tam musí být odstup od sebe.“[123]

Schopnost vstupovat do situace a schopnost být ve vztahu se tedy jeví jako důležitý princip jevištní improvizace. Nejde však jen o vztah s tím/něčím druhým, mimo mě, ale také o vztah vůči sobě a tomu, co dělám. Bavím-li se tím, co dělám, tato hra a zážitek z ní se přenáší i na diváctvo. Vyskočil, který hovoří v souvislosti s otevřenou dramatickou hrou a jednáním herce, jenž je schopen zaujmout všechny role ve hře, o zaujatém vnitřním divákovi, mluví také o *zákonu přenosu*: „Cokoliv se na jevišti děje se soustředěním, s potěšením, s požitkem atd., je obdobně se soustředěním, s požitkem, s potěšením atd. sledováno i v hledišti. Čili přenáší se to z jeviště do hlediště. A opět zpátky na jeviště do hry."[124]

JEŠTĚ K DIVÁCTVÍ: „JAK SE DÍVAT?"

Pojďme se ještě zastavit u divácké zkušenosti, tentokrát v tradičním pojetí divadla, tedy u těch, kteří a které sedí v hledišti. Mluvíme-li o kultivaci (vnitřní) divácké empatie, kultivaci diváka a divačky v osobnosti performera a performerky, lze hovořit o tzv. vtělené kognici a kondici (embodied cognition);[125] hovoříme-li o zkušenosti diváctva v hledišti při sledování performance okamžité kompozice, můžeme hovořit o tzv. kinestetické empatii.[126] To, co sledujeme v hledišti, přímo ovlivňuje určitou část našeho mozku a něco to v nás vyvolává, za což mohou zrcadlové neurony.[127]

Ráda bych v této souvislosti zmínila jednu zvláštní kvalitu pozornosti, která by si zasloužila hlubší a pečlivější zkoumání, jež rámec této studie bohužel nedovoluje. Tuto kvalitu zmiňovali v různých okamžicích jak na workshopu, tak při reflexi performerské zkušenosti všechny dotázané osobnosti. Jde o kvalitu, s níž se lze setkat i v dialogickém jednání. Mluvím o *empatii*. V kontextu dialogického jednání jde o tzv. přející pozornost. V kontextu taneční improvizace je často zmiňováno „svolení" (allowing). Jde o kvalitu, princip, dokonce strategii, a to jak u role performerů a performerek, tak (vnitřních) diváků a divaček. Zdá se, jako by tato kvalita vznikala jak při opakovaném a dlouhodobém zkoušení dialogického jednání, tak při opakovaném vstupování do situace okamžité kompozice — jako by rostla s postupným hlubším uvědomováním a pochopením celého procesu. Pracuje-li se s ní jako s předpokladem, např. v případě pedagogického přístupu Julyena Hamiltona, má tento druh pozornosti jednoznačně vliv na to, jak vidím to, co vzniká přímo před mýma očima. A to nejen v pozici performerky (tedy vnitřní divačky), ale právě i v pozici divačky v hledišti, která sleduje vznikající kompozici.

Domnívám se, že v rámci studijního a pedagogického procesu je bezprostřední analýza (jak u okamžité kompozice, tak v disciplíně dialogického jednání) a reflexe důležitou součástí nabývání performerské i divácké kondice.[128] Pokud jde o zkušenost performera a performerky, nezůstává se jen u jeho nebo jejího prožitku, protože performeři a performerky nemohou v okamžiku komponování v reálném čase vidět celý obraz vznikající na jevišti — tak, jak jej vidí publikum. Podobný účinek mají diskuse otevřené veřejnosti, které se pořádají po představeních.[129]

Kromě již zmíněného zákonu přenosu může rozvíjení přející pozornosti sloužit jako jakýsi klíč k porozumění okamžité kompozice jako performativní události. Improvizace se v českém kontextu v poslední době zdá být opět na vzestupu a těší se vzrůstající pozornosti i mezi laickou veřejností. Pro diváctvo, které nemá (opakovanou) zkušenost s návštěvami takovýchto představení, jež jsou realizovány v různých kontextech, na amatérské i profesionální úrovni, může být obtížné se v tom, co vidí, zorientovat, rozpoznat kvalitu a nezaměňovat ji jen za virtuozitu tanečníků a tanečnic s formálním vzděláním. Zároveň je nutno říct, že tělo zkušeného performera a performerky viditelně demonstruje různé kvality vtělené zkušenosti.

Taneční improvizace patří k neoavantgardnímu proudu[130] a je událostí, která je „niche". Protože v této disciplíně nejde o předvedení pohybové virtuozity, ale o schopnost komponovat čas a prostor, být přítomen, být v dialogu, porozumění takové události nespočívá v exkluzivním vzdělání, ale ve schopnosti pozorně sledovat, „jít" spolu s performery, vnímat obrazy, které se vytvářejí přímo přede mnou, tady a teď. Zapojení diváctva je aktivní, je spolutvorbou, spoluhrou, schopností být v dialogu s tím, co vidím.[131] Takovou schopnost lze tříbit opakovaným vstupováním do situace pozorování improvizovaných představení. Někteří tvůrci a tvůrkyně se dokonce v performanci okamžité kompozice vědomě vzdávají autorství ve smyslu hierarchické autority a nechávají zcela na diváctvu, co si z představení odnese.[132]

Sally Doughty připouští, že terminologie a definice improvizační disciplíny se často liší a že jde o oblast, která je „kluzká a ošidná". Ve výčtu různých přístupů k improvizaci se dozvídáme, že jde o „schopnost být naprosto v přítomném okamžiku", „práci s vědomím", „práci s pozorností".[133] Ráda bych tento výčet rozšířila o další pojmy — improvizace může být „zábava"[134], „radost z tvorby"[135], „výzkum pohybu"[136], „naplňování přítomného okamžiku"[137], „pohyb pozornosti"[138] atd. Ať už jde o to, jak si udržet zájem o to, co dělám, abych mohla pokračovat v pohybu (Crisp),[139] nebo o využití určité živosti v předpřipraveném představení (Houstoun),[140] taneční improvizace není nahodilou činností a okamžitá

kompozice není (pouhým) dílem náhody. Jde o vědomé jednání, přičemž každá performerka využívá různé strategie, jak udržet svoji pozornost a komponovat v přítomném okamžiku. Performance je také okamžikem setkání mnoha bytostí, sil a struktur. Součástí profesionální práce je naladit se, aby mohla vyjít na povrch hustota těchto sil (Le Quesne).[141]

Jak představení okamžité kompozice vnímat, resp. jak jej interpretovat a vykládat? To je předmětem zatím spíše okrajového bádání, neboť jevištní forma improvizace není mainstreamovou záležitostí.[142] Zmínila jsem, že okamžitá kompozice i dialogické jednání jsou transparentními disciplínami v tom smyslu, že se v reálném čase odkrývají improvizační strategie, schopnost zaměřovat pozornost a být v tvůrčím dialogu. Podobně jako performeři získávají kondici opakovaným zkoušením před diváctvem, získá i diváctvo, které opakovaně chodí na představení okamžité kompozice, kondici pro porozumění této jevištní formě. Postupem času je schopno tuto kvalitu rozpoznat a ocenit.[143]

V této souvislosti vzpomeňme, že snahy průkopníků a průkopnic neotřelých přístupů v tanci směřovaly k oproštění se od jakýchkoli nánosů tradičních výkladů takových formátů představení, směřovaly k inkluzivitě, nikoli exkluzivitě. Okamžité kompozici může porozumět úplně každý, bez předchozí zkušenosti s tímto uměleckým jazykem, protože jde o setkání a o tvorbu v dialogu.[144] Robert Dunn se na svých workshopech, které později vedly k založení uskupení Judson Dance Theater, neptal po smyslu toho, co je dobré a špatné, ale podporoval analytický pohled diváctva: ptal se po struktuře, formě, metodě, použitém materiálu, a zda byl záměr autora nebo autorky v předvedeném díle čitelný.[145]

K AUTORSTVÍ

V předchozích odstavcích jsme věnovali pozornost rolím aktérky a (vnitřní) divačky, abychom se dotkli diváctví obecně. Jak se to má s autorstvím, se třetí pozicí, se kterou Vyskočil pracuje v kontextu dialogického jednání a jevištní improvizace? A jak se to má s autorstvím ve formátu okamžité kompozice?

Zatímco Vyskočil otázku autorství v okamžiku improvizace nebo volné hry před diváky vetkl do pojednání o trojjedinosti rolí, osobnosti v našem výzkumu, které mají s improvizací dlouholeté zkušenosti, se autorstvím explicitně nezabývají. Nemyslím si, že je to proto, že by ji vůbec neřešily. Naopak, podle Crisp se tanečníci a tanečnice musí nejprve „osvobodit“

od formálního tréninku a navyklých pohybových vzorců získaných studiem,[146] aby se mohli stát umělci a umělkyněmi. V podobném duchu Lepkoff přiznává, že jako nevystudovaný tanečník měl tu výhodu, že se nemusel určité pohyby „odnaučovat" a mohl navázat na pohyby získané přirozeným vývojem[147].

Jak se to má s autorstvím v případě pohybů, které opakujeme po někom jiném (čemuž se v případě formálního vzdělání v tanci, ale i se zkušenostmi získávanými na různých workshopech a tanečních seminářích nelze vyhnout)? Odpověď nabízí přístup Julyena Hamiltona. Na jeho pražském workshopu se jedna účastnice Hamiltona zeptala, co má dělat, když si všimne, že se hýbe jako on. Odpověděl jí, že „i když se budeš hýbat jako já, nikdy se mnou nestaneš, stejně jako když se já budu hýbat jako ty, nestanu se tebou. Je přirozené, že v procesu učení kopírujeme nějaký vzor, ať už vědomě, nebo ne, a že časem tato potřeba většinou sama odezní a materiál se přetvoří v něco dalšího."[148] Hamilton doslovil myšlenku i anekdotou: Dlouhá léta sám používá jeden skvělý, efektní pohyb, jehož autorství přisuzoval svému dobrému příteli, výbornému tanečníkovi. Jednou se mu přiznal, že tenhle konkrétní pohyb má od něj a že ho často využívá v představeních, načež ten mu odvětil: „Ale Julyene, tenhle pohyb mám já od tebe!"[149]

Zmínila jsem, že v okamžiku zdařilé jevištní improvizace jde o dialog, nejen tvůrce a tvaru, který vzniká před očima všech přítomných, ale právě o schopnost otevření a sdílení vznikajícího díla spolu s diváky. Crisp hovoří o schopnosti být transparentní, nahá, dostupná.[150] Houstoun využívá improvizaci, její čerstvost a bezprostřednost, vědomě jako kvalitu, strategii při přípravě představení, aby její jednání budilo (falešné) zdání, že vzniká před diváctvem tady a teď.[151] Všimla jsem si, že všechny zkušené osobnosti vlastně nabízejí nástroje, jak se učinit dostupnou, transparentní, a to jako vědomou strategii, jak „být" na jevišti. Nebo, jak dodává Crisp, jak „odzbrojit diváctvo"[152]. Aniž bychom tuto strategii považovali za kalkul, vracíme se zpět k tomu, že jde především o kondici. Taková kondice není výsledkem, ale procesem, protože ji lze nabýt, ale i pozbýt.

TADY BY MĚL BÝT KONEC...

Pokusila jsem se přiblížit fenomén okamžité kompozice pomocí přístupu Ivana Vyskočila k jevištní improvizaci, a to zejména pomocí jeho rozlišení kvality pozornosti na performerskou, diváckou a autorskou. Využila

jsem vlastní zkušenosti s oběma disciplínami, zejména ale zkušenosti a pohledy svých kolegů a kolegyň a zahraničních tvůrčích osobností, které stály u zrodu jevištního formátu okamžité kompozice a/nebo se svou tvorbou a pedagogickým působením dlouhodobě podílejí na rozvoji taneční improvizace jako takové. Navrhla jsem vnímat tvůrčí proces improvizace jako dialogický princip probíhající v okamžiku před diváky v osobnosti performera nebo performerky. Díky tříletému výzkumu se podařilo nashromáždit mnoho materiálu, který reflektuje zejména performerskou zkušenost s improvizací. Hned zkraje procesu se vyjevilo, že je potřeba ujasnit si, jakým jazykem tento fenomén popisujeme, neboť je nejednotný, a to nejen v českém kontextu, ale i v tom zahraničním. Forma okamžité kompozice vznikla relativně nedávno a terminologie disciplíny se postupně vynalézá a ujasňuje, a to prostřednictvím aktérů a aktérek, kteří s okamžitou kompozicí zacházejí v těsném sepjetí s vlastní jevištní a pedagogickou praxí.[153]

Pokud jde o zkušenost s taneční improvizací na jevišti, v českém kontextu jde o specifickou podobu setkávání se a přijetí této umělecké formy. Teprve až po sametové revoluci v roce 1989 začaly do tehdejšího Československa proudit myšlenky a nové směry ze Západu. Zdejší umělecká scéna se seznamovala (a stále seznamuje) s postmoderním tancem a jeho teoretickou reflexí. Děje se tak se zpožděním a většinou přes osobnosti, které se s tímto přístupem setkaly prakticky a svoje pojetí této zkušenosti předávají dál, ať už v roli pedagogů a pedagožek, nebo performerů a performerek.[154]

Improvizace kultivuje schopnost být v přítomném okamžiku. Tato schopnost, pozornost, je živá, svěží a je si vědoma odpovědnosti za jednání, dokáže přijímat, vysílat i rozvíjet impulzy. Taková kvalita přítomnosti je čitelná i pro diváctvo. Jevištní improvizace navíc kultivuje i schopnost diváctva být v přítomném okamžiku.

Pokud jde o jazyk, jímž je možné se o okamžité kompozici bavit, pokusila jsem se nabídnout další možné pohledy a formulace zkušenosti s touto svébytnou uměleckou formou. Tento pokus je rozšířením možností teoretické reflexe v rámci disciplíny. Zaměřila jsem se na reflexi zkušenosti z pohledu aktérů a aktérek a performerů a performerek, neboť v duchu trojjediného pojetí jevištní improvizace Ivana Vyskočila se role aktéra, diváka a autora navzájem ovlivňují, informují a doplňují, protože jsou v neustálém dialogu. Snad lze tento text vnímat i jako rozšíření možností, jak se na performanci okamžité kompozice dívat z hlediště.

Pracovní skupina

Mgr. Helena Arenbergerová (1980), ačkoliv původně vystudovala historii na FF UK, je profesionální tanečnice na volné noze, věnuje se interpretaci, podílí se na tvorbě představení, vede lekce a workshopy současného tance, improvizace a kontaktní improvizace. Jako pedagožka působí na konzervatoři Duncan Centre, HAMU a DAMU. Je držitelkou ceny Thálie za mimořádný jevištní výkon v tanečním představení *Where* od 420People. Dle jejích slov ji fascinuje osvobozené, zcitlivělé, propojené a vědomé tělo, energie, dotyk, přítomný okamžik, neverbální komunikace, společenství. Improvizaci praktikuje v rámci tanečních hodin a workshopů, jam sessions, během vybraných představení na jevišti a ve veřejném prostoru a v běžném životě.

MgA. Kateřina Dietzová (1982) vystudovala tanec a choreografii na Duncan Centre v Praze a na SNDO (School for New Dance Development) v Amsterodamu. Poté pracovala hlavně jako tanečnice a performerka v různých projektech (pro Tabeu Martin, Gaiu Gonnelli, Sumako Koseki, De Dansers a další) a současně se věnovala jevištní improvizaci a vlastní tvorbě (*Two Particles Hit Me in One Hartbeat*, *Analog*). Je jednou ze zakládajících členů CreWcollective, pod jehož hlavičkou vznikly improvizační mezioborové projekty *Moving Orchestra*, *Arthuur*, *Open Sunday* a další autorské projekty. V současné době se vedle osteopatické praxe věnuje také vedení workshopů taneční improvizace a anatomii v tanci a pohybu a občas, dle vlastních slov spíš pro radost, asistuje při tvorbě autorských choreografií. V době vydání knihy působí v Amsterodamu.

MgA. Bohumíra (Mirka) Eliášová, Ph.D., (1975) je česká choreografka, taneční pedagožka a performerka. Je absolventkou magisterského i doktorského programu Choreografie katedry tance HAMU, kde dnes působí jako pedagožka. Současně učí děti a neprofesionální tanečníky všech věkových kategorií na ZUŠ Klapkova v Praze a v rámci vzdělávacích a popularizačních workshopů. Od roku 2008 spolupracuje s orchestrem Berg na site-specific představeních živě interpretované hudby soudobých skladatelů. Věnuje se tvorbě dětských interaktivních představení i experimentálních představení pro dospělého diváka, je zakladatelkou souboru Eli a kol. a držitelkou několika cen (např. Prix de Intellect – cena ČTP, 2000). Dlouhodobě se zaměřuje na využití principů improvizace v současném tanci a okamžitou kompozici. Improvizaci studovala u osobností jako Randy Warsaw, Victoria Marks, David Zambrano, Elizabeth Corbett, Lisa Nelson, Kirstie Simson, Daniel Lepkoff, Wendy Houstoun, K. J. Holm, Ruth Zaporah, Stephanie Skura, Milan a Zuna Kozánkovi, Karel Vaňek a Eva Černá, Martin Kilvády, Nita Little aj. V uvažování o improvizaci a okamžité kompozici ji velmi ovlivnil a inspiroval Julyen Hamilton. Jako choreografka dlouhodobě spolupracuje s Janou Novorytovou, Mish Rais, Veronikou Šimkovou, Jiřím Lösslem a dalšími.

Lizzy Le Quesne, MA, MRes, (1968) je britská taneční umělkyně, choreografka a pedagožka. V dětství ji ovlivnila její učitelka klasického řeckého tance, v duchu duncanovské tradice byla vedena k práci s „flow" a svobodou v tanci přes práci s představou. Později studovala klasický balet (včetně improvizace s Betty Hassall). Choreografie a tanec na jevišti ji bavil, ale balet už tolik ne. V roce 1990 získala bakalářský titul na univerzitě v Brightonu (Fine Art and Performance) pod vedením Liz Aggiss a v roce 1998 magisterský titul v Laban Centre (nyní Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance) v Londýně, kde se soustředila na studium labanovských principů, choreografii a estetiku. Zásadně ji ovlivnilo studium choreografie s Rosemary Butcher. Vystudovala SRT (Skinner Release Technique) pod vedením Gaby Agis v Londýně, později v USA pod vedením Boba Davidsona, Sally Metcalf, Theresy Moriarty, Joan Skinner, Stephanie Skury aj. Certifikovanou lektorkou SRT se stala v roce 2011. Studium techniky Release a improvizační postupy v tanci ji ovlivnily v novém vnímání tance jako pociťovaného stavu. Věnovala se také studiu somatických pohybových přístupů Authentic Movement, Experiential Anatomy, Feldenkrais, Alexander technique, Body-Mind Centering a improvizaci a získala titul MRes (Masters by research) studiem SRT a Autonomic Nervous System (2019 v Centre for Dance Research na Coventry University). V práci ji zásadně ovlivnili Rosemary Butcher, Diane Vivona, Gill Clarke, Alice Cummins, Susan Schell, Jane Bacon, Miranda Tufnell, Eva Karczag, Olive Bieringa, Amy Voris, Scott Clark, Giovanni Felicioni, Susan Rethorst, Simone Forti, Victoria Marks či Michael Kliën. V somatické terapeutické práci čerpá ze zdrojů Cranio Sacral Therapy, Rolfing, Somatic Experiencing, Bodynamics. Její jevištní tvorba vychází z improvizace, má zkušenosti jak s otevřenou improvizací, tak s prací se strukturou v improvizaci, které jsou založeny na energii, postuře, vztazích a prostoru.

Bc. Jana Novorytová (1985) vystudovala obor teorie a dějiny divadla na Masarykově univerzitě v Brně (2010) a konzervatoř Duncan Centre v Praze. Je členkou CreWcollective, kde se podílí na projektech jako umělkyně a tvůrkyně a jako kurátorka, koordinátorka a produkční. Ve své tvorbě se zabývá okamžitou kompozicí a otevřenými jevištními formami. Jako tanečnice úzce spolupracuje s choreografkou Mirkou Eliášovou a s Pražským

improvizačním orchestrem (PIO), je spoluzakladatelkou a členkou autorského dua Částečné znejistění (s Mish Rais). Realizuje své vlastní autorské projekty. Jako pedagožka působí na KATaP DAMU, kde vede hodiny pohybové disciplíny pro studenty bakalářského a magisterského studia v českém a anglickém programu. Dlouhodobě se věnuje výuce taneční a pohybové výchovy dětí školního věku pro Tanec Praha (projekt Tanec školám), vede taneční studio Altík pro děti 1–12 let. Dlouhodobě spolupracuje s Asociací českých filmových klubů na festivalu Letní filmová škola v Uherském Hradišti, kde je od roku 2012 ředitelkou štábní produkce.

MgA. Hana Polanská Turečková (1980) je tanečnice, performerka, choreografka, taneční pedagožka, taneční publicistka a vědkyně. Vystudovala choreografii na HAMU v Praze, tři roky studovala somatický výcvik Vědomé tělo a také Labanovu analýzu pohybu u somatické terapeutky Reny Milgrom. Prošla školením v rámci mezinárodního projektu Dance Well. V rámci doktorských studií na FTVS UK se věnuje tématu taneční a pohybové terapie pro zkvalitnění kognitivní a fyzické kondice seniorů. Během své kariéry působila jako sólistka Národního divadla v Praze, spolupracovala na řadě projektů se známými choreografy a umělci. V současné době se věnuje výzkumu a pedagogice, ve spolupráci s řadou institucí i jednotlivými umělci a osobnostmi. Improvizaci využívá zejména jako výzkumný princip ve své práci, výzkumu a pedagogickém procesu. Zúčastnila se mnoha workshopů a projektů zaměřených na improvizaci, spolupracovala s Mirkou Eliášovou, Renou Milgrom, CreWcollective, Marthou Moore, Béatrice Massin, Yoshiko Chuma, Julyenem Hamiltonem, v době vzniku této studie spolupracuje s choreografkou Alice Chauchat.

Anna Sedlačková (1962) působí na slovenské taneční scéně jako tanečnice, choreografka a pedagožka od roku 1987 a významnou měrou ovlivnila současný tanec na Slovensku. V roce 1995 založila vlastní skupinu AS Projekt, pro kterou vytvořila 15 představení. Těžištěm jejího zájmu byl vliv postmoderního tance na současný tanec. S postmoderními přístupy se setkávala na svých uměleckých pobytech v USA od roku 1994. Tamtéž začala v roce 2000 studovat somatický přístup Body-Mind Centering (BMC), od roku 2019 působí jako jeho lektorka. Specifikem její umělecké práce je využití somatického přístupu (pohyb tvarovaný zevnitř) ve vztahu k choreografii a dramaturgii (tzv. organická dramaturgie), k funkčnosti a expresivitě pohybu, otevřeným tanečním formám a improvizaci. Projekty reprezentujícími tento přístup jsou např. *Ako sme sa smiali* (2012), *V ascendente Tiger* (2019), *Na dlhé lakte* (2022). Jejími učiteli a učitelkami v oblasti improvizace a kontaktní improvizace byli např. Mary Fulkerson, Nancy Stark Smith, Kirstie Simson, Daniel Lepkoff, Julyen Hamilton, Deborah Hay anebo Barbara Dilley. V roce 2012 nastudovala dílo *Trio A* od choreografky Yvonne Rainer. V roce 2023 vytvořila spolu s Danielem Račkem performativní přednášku *Korene tanečného experimentu* zaměřenou na odkaz významných osobností taneční postmoderny pro současné mladé tanečníky a tanečnice.

MgA. Veronika Šimková (1981) je profesionální tanečnice na volné noze, věnuje se interpretaci, podílela se na tvorbě představení, vede lekce a workshopy současného tance, improvizace a jógy. Jako taneční pedagožka působí na konzervatoři Duncan Centre v Praze. Improvizaci se věnuje v rámci tanečních hodin a workshopů, během vybraných představení na jevišti a ve veřejném prostoru stejně jako v běžném životě. V její tvorbě i pedagogické práci ji ovlivnili Zuna a Milan Kozánkovi, Martin Kilvády, Chrysa Parkinson, Mirka Eliášová a Julyen Hamilton. Jako interpret pracuje s Mirkou Eliášovou, tančila v jejích představeních, která uplatňovala strukturovanou improvizaci: *Comprimons: Dance for Camera*, *Kam letí nebe*, *Labyrinty*, *Kontinuum*, *Svět z papíru*, *Disgrafické partitury*, *Voluntas Vitae*, *Momo* a *Škatulení*.

Doc. Mgr. Jiří Lössl (1962) vystudoval pedagogiku tance na Akademii múzických umění v Praze, kde byl též jmenován docentem v oboru dramatická umění. Je odborným pracovníkem NIPOS pro scénický tanec (od 1999), pedagogicky působí na Akademii múzických umění v Praze na katedře tance HAMU (od 2007) a katedře výchovné dramatiky DAMU (od 2003). Věnuje se pedagogické, metodické, koncepční, publikační a výzkumné práci v oblasti scénického tance a pohybových umění vůbec. Mapuje zejména problematiku amatérského tanečního umění. Improvizaci a kontaktní improvizaci se věnuje od devadesátých let minulého století. Zásadní pro něj bylo setkání s Karinou Holla (v roce 2000 v Berlíně) a s Julyenem Hamiltonem, Stevem Paxtonem a Danielem Lepkoffem (v roce 2002 v Bratislavě). Založil Taneční a pohybové divadlo „my“ (1999), byl součástí Tanečního a pohybového divadla Neočekávaný výlet (2003–2006) a uskupení Páté, posléze MY 5 (2009–2019). Dlouhodobě umělecky spolupracuje s Mirkou Eliášovou.

Zdroje

- Arenbergerová, Helena. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2022–2023. Osobní archiv Mish Rais.
- Arenbergerová, Helena. Psaná reflexe k projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2023. Osobní archiv Mish Rais.
- Banes, Sally. *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962–1964.* Durham (Severní Karolína): Duke University Press, 1993.
- Banes, Sally. *Terpsichore In Sneakers*: *Post-modern Dance*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2011 [1. vyd. 1979].
- Barba, Eugenio – Savarese, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Přeložili Jan Hančil, Dana Kalvodová, Jitka Sloupová, Nina Vangeli. Praha: Divadelní ústav a Nakl. Lidové noviny, 2000.
- Buckwalter, Melinda. *Composing While Dancing: An Improviser's Companion*. Madison: University of Wisconsin Press, 2010.
- Burt, Ramsay. *Judson Dance Theater*: *Performative Traces*. London – New York: Routledge, 2006.
- Cooper Albright, Ann – David Gere (eds.). *Taken By Surprise: A Dance Improvisation Reader*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2003.
- Cvejić, Bojana. *Choreographing Problems*: *Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2015.
- Čech, Viktor. „Choreografický moment v současném umění". In: Čech, Viktor (ed.). *Choreografie mysli – Úsilí – Tělesný pohyb jako časoprostorová (dis)kontinuita*. Praha: NAMU, 2022, s. 10–29.
- Černý, Václav. *Paměti III (1945–1972)*. Vyd. 2., rozšířené. Brno: Atlantis, 1992.
- Čunderle, Michal – Roubal, Jan. *Hra školou*, Praha: Nakl. Studia Ypsilon, 2001.
- Čunderle, Michal – Rut, Přemysl – Slavíková, Eva. *3x Ivan Vyskočil*. Praha: Brkola, 2014.
- De Spain, Kent. *The Landscape of the Now*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2014.
- Dietzová, Kateřina. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2022–2023. Osobní archiv Mish Rais.
- Dietzová, Kateřina. Psaná reflexe k projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2023. Osobní archiv Mish Rais.
- Doughty, Sally. „Improvisation: What do I do and why do I do it?". *Animated*. Winter 2007. Dostupné z: https://www.communitydance.org.uk/DB/animated-library/improvisation-what-do-i-do-and-why-do-i-do-it?ed=14047.
- Dvořáková, Dita (ed.). *Tanec, prostor a světlo: Antologie současné německojazyčné taneční vědy*. Přeložili Petr Pytlík a Markéta Polochová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2017.
- Eliášová, Bohumíra. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2022–2023. Osobní archiv Mish Rais.
- Eliášová, Bohumíra. Psaná reflexe k projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2023. Osobní archiv Mish Rais.
- Forti, Simone. *Handbook in Motion: An Account of an Ongoing Personal Discourse and its Manifestations in Dance*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2021 [1. vyd. 1974].
- Fraleigh, Sondra Horton. *Dance and Lived Body: A Descriptive Aesthetics.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.
- Halprin, Anna. *Moving Toward Life: Five Decades Of Transformational Dance*. Ed. Rachel Kaplan. Middletown (Cincinnati): Wesleyan University Press, 1995.
- Katan-Schmid, Einav. *Embodied Philosophy in Dance: Gaga and Ohad Naharin's Movement Research*. London: Springer Nature, Humboldt University of Berlin, Palgrave Macmillan, 2016.
- Keprt, Boleslav – Pártlová, Zuzana. „Tělové proměny v dialogickém jednání". In: Zvěřina, Petr (ed.). *Teritoria umění. Vědecká konference doktorandů pražských uměleckých škol*. Praha: NAMU, 2015.
- Kirschner, Suzanne R. – Martin, Jack (eds.). *The Sociocultural Turn in Psychology: The Contextual Emergence of Mind and Self*. New York: Columbia University Press, 2010.
- Kloppenberg, Annie. „Improvisation in process: ‚Post-control' choreography". *Dance Chronicle*. 2010, roč. 33, č. 2, s. 180–207.
- Kuhlmann, Heike. „What are specific values of dance improvisation in performance?" [online], s. 2. 2004 [cit. 20. 10. 2022]. Původně dostupné z: https://www.heikekuhlmann.net/texte/, v době publikování této studie je text pouze v archivu Mish Rais a Bohumíry Eliášové.
- Kujelová, Denisa. „Institucionální vs. alternativní: Formy prezentace neoficiálního umění konceptuálních a konceptových tendencí v Československu 1968–1982". In: *Čs. koncept 70. let*. Praha: Fait Gallery, 2021, s. 151–171.

- Le Quesne, Lizzy. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2022–2023. Osobní archiv Mish Rais.
- Le Quesne, Lizzy. Psaná reflexe k projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2023. Osobní archiv Mish Rais.
- Lewis, George E. – Piekut, Benjamin. *The Oxford Handbook Of Critical Improvisation Studies*. *Vol. 1.* Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Lössl, Jiří. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2022–2023. Osobní archiv Mish Rais.
- Lössl, Jiří. Psaná reflexe k projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2023. Osobní archiv Mish Rais.
- Machková, Markéta – Rais, Mish. „On the hidden potential of Public solitude, Part I: Ivan Vyskočil's Theatre as encounter" [online]. *Stanislavski Studies*. 4. 12. 2023 [cit. 5. 12. 2023]. Dostupné z: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20567790.2023.2286600.
- Machková, Markéta – Rais, Mish – Novorytová, Jana. „Cultivating compositional attention" [(inter)aktivní přednáška prezentovaná 3. 3. 2023 na konferenci Body Knowledges: Praxis, Politics, Performance na School of Performing Arts, University of Malta]. Viz https://www.um.edu.mt/newspoint/notices/opportunities/2023/03/2023-annual-int-conference-of-the-spa-um.
- Machková, Markéta. „Enacting inner speech on the academic stage. A Dialogical review on Fossa, P. (Ed.). (2022). New Perspectives on Inner Speech. Springer". *Integrative Psychological and Behavioral Science*. 2023, roč. 57, s. 1065–1083. Dostupné z: https://doi.org/10.1007/s12124-022-09739-8.
- Midgelow, Vida L. (ed.). *The Oxford Handbook Of Improvisation In Dance*. New York: Oxford University Press, 2019.
- Montero, Barbara Gail. *Thought In Action: Expertise and the Conscious Mind*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Moradian, Ann L. „Dancing with complexity: Fear and trembling". *Performance and Mindfulness*. 2021, roč. 4, č. 1. Dostupné z: https://doi.org/10.5920/pam.828.
- Morganová, Pavlína – Nekvindová, Terezie – Svatošová, Dagmar. *Výstava jako médium. České umění 1957–1999*. Praha: AVU, 2020.
- Morganová, Pavlína. *Procházka akční Prahou. Akce, performance, happeningy 1949–1989*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2014.
- Musilová, Martina. „Stanislavski in Dialogical Acting with the Inner Partner – In the neighbourhood with Brecht". *Stanislavski Studies*. 2018, roč. 6, č. 1, s. 79–83. Dostupné z: https://doi.org/10.1080/20567790.2018.1439674.
- Novack, Cynthia Jean. *Sharing The Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison (Wisconsin): University of Wisconsin Press, 1990.
- Novorytová, Jana. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2022–2023. Osobní archiv Mish Rais.
- Novorytová, Jana. Psaná reflexe k projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2023. Osobní archiv Mish Rais.
- Pelc, Jaromír. *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo.* Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1981.
- Polanská Turečková, Hana – Soukup, Petr. „Rozhovor Plus s osobnostmi české taneční improvizační scény" [online]. *Operaplus.cz*. 15. 12. 2023 [cit. 16. 12. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/rozhovor-plus-s-osobnostmi-ceske-tanecni-improvizacni-sceny/.
- Polanská Turečková, Hana. „Budem furt stejný nebo uvidíme barvy jasněji?" [online]. *Operaplus.cz*. 26. 9. 2023 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/budem-furt-stejny-nebo-uvidime-barvy-jasneji/.
- Polanská Turečková, Hana. „Po pás: CreWcollective a posun v chápání tance" [online]. *Operaplus.cz*. 12. 10. 2019 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/po-pas-crewcollective-a-posun-v-chapani-tance/.
- Polanská Turečková, Hana. „Radikalita těla: Rozhovor s Julyenem Hamiltonem" [online]. *Operaplus.cz*. 14. 6. 2023 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/rozhovor-plus-s-julyenem-hamiltonem-radikalita-tela/.
- Polanská Turečková, Hana. „Rozhovor Plus s Georgem Cremaschim: Otevřený prostor improvizace" [online]. *Operaplus.cz*. 29. 8. 2023 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/rozhovor-plus-s-georgem-cremaschim-otevreny-prostor-improvizace/.
- Polanská Turečková, Hana. „Rozhovor Plus s Jeanem-Christophem Paré: Od tance k teorii uměleckého procesu (1)" [online]. *Operaplus.cz*. 6. 2. 2023 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/rozhovor-plus-s-jeanem-christophem-pare-od-tance-k-teorii-umeleckeho-procesu/.
- Polanská Turečková, Hana. „Rozhovor Plus s Jeanem-Christophem Paré: Lingvistika, intertextualita a populární kultura (2)" [online]. *Operaplus.cz*. 10. 2. 2023 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/rozhovor-plus-s-jeanem-christophem-pare-lingvistika-intertextualita-a-popularni-kultura-2/.
- Polanská Turečková, Hana. „Rozhovor Plus s Jeanem-Christophem Paré: Já a my, řízená anarchie a Deleuzova Logika smyslu (3)" [online]. *Operaplus.cz*. 14. 2. 2023 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/rozhovor-plus-s-jeanem-christophem-pare-ja-a-my-rizena-anarchie-a-deleuzova-logika-smyslu-3/.

- Polanská Turečková, Hana. „Tanec a filozofická myšlenka jako choreografický problém? – Tělesná slova". In: Čech, Viktor (ed.). *Choreografie mysli – Úsilí – Tělesný pohyb jako časoprostorová (dis)kontinuita*. Praha: NAMU, 2022, s. 62–75.
- Polanská Turečková, Hana. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2022–2023. Osobní archiv Mish Rais.
- Polanská Turečková, Hana. Psaná reflexe k projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2023. Osobní archiv Mish Rais.
- Rais, Mish – Eliášová, Bohumíra – Le Quesne, Lizzy. „Rozhovor s Danielem Lepkoffem" [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip"]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022.
- Rais, Mish – Eliášová, Bohumíra – Le Quesne, Lizzy. „Rozhovor s Evou Karczag" [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip"]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022.
- Rais, Mish – Eliášová, Bohumíra – Le Quesne, Lizzy. „Rozhovor s Julyenem Hamiltonem" [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip"]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022.
- Rais, Mish – Eliášová, Bohumíra – Le Quesne, Lizzy. „Rozhovor s Nitou Little" [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip"]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022.
- Rais, Mish – Eliášová, Bohumíra – Le Quesne, Lizzy. „Rozhovor s Rosalind Crisp" [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip"]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2021.
- Rais, Mish – Eliášová, Bohumíra – Le Quesne, Lizzy. „Rozhovor s Wendy Houstoun" [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip"]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022.
- Rais, Mish. Poznámky a reflexe z hodin DJ na KATaP, DAMU, 2011–2023. Osobní archiv Mish Rais.
- Rais, Mish. Zápisky z workshopů Julyena Hamiltona a Barre Phillipse v Puget-Ville 2018 a v Praze 2017, 2019 a 2023; zápisky z online workshopu Rosalind Crisp v Praze 2021; zápisky z workshopu Daniela Lepkoffa v Praze 2023. Osobní archiv Mish Rais.
- Raisová, Michaela – Eliášová, Bohumíra. „From Solitaires to Solitaires: Real-time choreography in the Czech context" [online]. *ArteActa*. 2024, roč. 6, č. 10 [cit. 7. 3. 2024]. Dostupné z https://arteacta.cz/from-solitaires-to-solitaires-real-time-choreography-in-the-czech-context/.
- Raisová, Michaela – Eliášová, Bohumíra. „Okamžitá kompozice jako jazykový problém". *Taneční aktuality – Tanec a slovo* (speciální vydání). 2023, č. 9, s. 116–135.
- Raisová, Michaela – Eliášová, Bohumíra. „Okamžitá kompozice jako svébytná umělecká disciplína" [online]. *ArteActa*. 2023, roč. 6, č. 9 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://arteacta.cz/okamzita-kompozice-jako-svebytna-umelecka-disciplina.
- Raisová, Michaela. „‚Vířivé kroužení, vynořování, zanořování': O výchově k řeči na KATaP" [online]. *Ústav pro výzkum a studium autorského herectví*. 19. 1. 2022 [cit. 29. 5. 2023]. Dostupné z: https://www.autorskeherectvi.cz/post/virive-krouzeni-vynorovani-zanorovani-o-vychove-k-reci-na-katap-2021.
- Raisová, Michaela. *Mezi řečí: různé pohledy na pedagogiku přednesu (a hlasu) v českém a britském kontextu na základě vlastní zkušenosti*. Disertační práce. Praha: DAMU, 2020.
- Ravn, Susanne – Høffding, Simon. „Improvisation and thinking in movement: an enactivist analysis of agency in artistic practices". *Phenomenology and the Cognitive* Sciences. 2022, roč. 21, č. 3, s. 515–537.
- Ravn, Susanne. „Investigating dance improvisation: From spontaneity to agency". *Dance Research Journal*. 2020, roč. 52, č. 2, s. 75–87. Dostupné z: https://doi.org/10.1017/S0149767720000182. (Zdrojem článku ve studii je nicméně PDF University of Southern Denmark v archivu Mish Rais s odlišnou paginací.)
- Reason, Matthew et al. „Researching dance across disciplinary paradigms: A reflective discussion of the watching dance project". In: Shaughnessy, Nicola (ed.). *Affective Performance and Cognitive Science. Body, Brain and Being*. London: Bloomsbury, 2013, s. 39–56.
- Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost*. Praha: Svojtka a co., 2010.
- Rut, Přemysl – Čunderle, Michal (eds.). *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Praha: Brkola, 2017 [1. vyd. 1996].
- Rut, Přemysl. *(Ne)Vyskočil aneb Příběh autor(ství)*. Praha: AMU a Brkola, 2020.
- Sedlačková, Anka. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip" v rozhovoru uskutečněném v srpnu 2022. Osobní archiv Mish Rais.
- Sobkin, Vladimir S. „L. S. Vygotsky and the theater: Delineation of a sociocultural context". *Journal of Russian & East European Psychology*. 2016, roč. 53, č. 3, s. 1–92. Dostupné z: https://doi.org/10.1080/10610405.2016.1230996.

- Sorrano, Marlon Barrios. „The Landscape of NOW: Interview with Kent De Spain“ [video]. *YouTube*. 12. 9. 2014 [cit. 9. 7. 2023]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=cOdm0Tn3clM. Kanál uživatele Dancetechtv.
- Stanislavski, Konstantin. *An Actor's Work*. Ed. Jean Benedetti. London: Routledge, 2016.
- Šeborová, Silvie. „I barva je materiál. Petr Veselý“. *Art Antiques*. 2023, č. 7, s. 54–65.
- Šimková, Veronika. Odpovědi na výzkumné otázky v rámci projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“. 2022–2023. Osobní archiv Mish Rais.
- Šimková, Veronika. Psaná reflexe k projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“. 2023. Osobní archiv Mish Rais.
- *Ústav pro studium a výzkum autorského herectví*. Různé texty k dialogickému jednání a autorskému herectví. Viz www.autorskeherectvi.cz.
- Varela, Francisco – Thompson, Evan – Rosch, Eleanor. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human experience.* Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 1993.
- Vlašín, Štěpán (ed.). *Avantgarda známá a neznámá. Sv. I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. Praha: Svoboda, 1971.
- Vlašín, Štěpán (ed.). *Avantgarda známá a neznámá. Sv. II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. Praha: Svoboda, 1972.
- Vlašín, Štěpán (ed.). *Avantgarda známá a neznámá. Sv. III. Generační diskuse 1929–1931*. Praha: Svoboda, 1970.
- Vyskočil, Ivan. „Dialogické jednání: heslo k autorizaci“. In: Čunderle, Michal (ed.). *Hic sunt leones: o autorském herectví*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003. Dostupné z: https://www.autorskeherectvi.cz/dialogick%C3%A9-jedn%C3%A1n%C3%AD.
- Vyskočil, Ivan. „Ke studiu herectví: řeč ku přiznání profesury v oboru herectví“ [online]. *Ústav pro výzkum a studium autorského herectví.* 6. 1. 2021 [cit. 7. 8. 2023]. Dostupné z: https://www.autorskeherectvi.cz/post/ke-studiu-herectví-řeč-ku-přiznání-profesury-v-oboru-herectví.
- Vyskočil, Ivan. „Malé jevištní formy aneb Jak na to?“ [online]. *Ústav pro výzkum a studium autorského herectví*. 6. 1. 2021 [1. vyd. 1978] [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://www.autorskeherectvi.cz/post/malé-jevištní-formy-aneb-jak-na-to.
- Vyskočil, Ivan. „Předmět: Jevištní improvizace“ [online]. *Ústav pro výzkum a studium autorského herectví*. 6. 1. 2021 [cit. 23. 8. 2023]. Dostupné z: https://www.autorskeherectvi.cz/post/předmět-jevištní-improvizace.
- Vyskočilová, Eva – Slavíková, Eva (eds.). *Psychosomatický základ veřejného vystupování: jeho studium a výzkum*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2000. Dostupné z: https://www.autorskeherectvi.cz/post/psychosomatický-základ-veřejného-vystupování-jeho-studium-a-výzkum-2000.
- Zich, Otakar. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931.

Poznámky

1 Tento text pojednává o specifickém formátu taneční improvizace na jevišti, který se v angličtině označuje také termíny „real-time choreography", „real-time composition", „spontaneous determination" či „situation-response composition". Viz Bojana Cvejić. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2015, s. 130. Místo označení „dance improvisation", který zahrnuje jen taneční umění, užívám označení „okamžitá kompozice" (instant composition), protože zahrnuje jakékoli improvizované (v přítomném okamžiku vznikající) jednání a akci na jevišti, nejen jednání těla a taneční gesto, ale též hru a práci s hlasem, řečí, akci zastupující jakoukoli uměleckou disciplínu, jako je výtvarné umění, hudba, scénografie, světelný design atd. O problematice pojmenování disciplíny okamžité kompozice viz Michaela Raisová – Bohumíra Eliášová. „Okamžitá kompozice jako jazykový problém". *Taneční aktuality – Tanec a slovo* (speciální vydání). 2023, č. 9, s. 116–135.

2 Viz rozhovory s Rosalindou Crisp, Julyenem Hamiltonem, Wendy Houstoun, Evou Karczag, Danielem Lepkoffem a Nitou Little, které jsou součástí této publikace a byly vedené mezi lety 2021–2023 v rámci výzkumného projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip" (Bohumíra Eliášová – Mish Rais – Lizzy Le Quesne, 2021–2023; podpořeno z prostředků Akademie múzických umění v Praze a z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytlo MŠMT v roce 2021). V publikaci Kenta De Spaina *The Landscape of the Now*, která představuje myšlenky průkopnické generace jevištní improvizace v kontextu americké taneční postmoderny a také z pohledu kognitivní vědy, je okamžitá kompozice a taneční improvizace rovněž pojmenovávána jako vědomá práce s pozorností. Viz Kent De Spain. *The Landscape of the Now*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2014.

3 Annie Kloppenberg. „Improvisation in process: ‚Post-control' choreography". *Dance Chronicle*. 2010, roč. 33, č. 2, s. 186–187 (dále citováno jako „Improvisation in process"). Dvojice fenomenologů Susanne Ravn a Simon Høffding se ve své studii přiklánějí k aktivnímu a vědomému postoji oproti čistě reaktivnímu, intuitivnímu, který je dle nich reprezentován např. prací a myšlenkami americké filozofky Maxine Sheets-Johnstone. Viz Susanne Ravn – Simon Høffding. „Improvisation and thinking in movement: An enactivist analysis of agency in artistic practices". *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. 2022, roč. 21, č. 3, s. 515–537. Všechny texty ze zdrojů této studie nevydaných v češtině přeložila Mish Rais, není-li uvedeno jinak.

4 Heike Kuhlmann. „What are specific values of dance improvisation in performance?" [online]. 2004 [cit. 20. 10. 2022], s. 2. Původně dostupné z: https://www.heikekuhlmann.net/texte/, v době publikování této studie je text pouze v archivu Mish Rais a Bohumíry Eliášové.

5 V kontextu české taneční kritiky jsou představení okamžité kompozice dlouhodobě spíše opomíjena, případně jsou vykládána tradičním prizmatem taneční a divadelní kritiky. Tomuto nepřesnému uchopení se dlouhodobě vymykají texty Hany Polanské Turečkové, např. recenze představení („Budem furt stejný nebo uvidíme barvy jasněji?" [online]. *Operaplus.cz*. 26. 9. 2023 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/budem-furt-stejny-nebo-uvidime-barvy-jasneji/.), její recenze formátu CreWcollective *Po pás* („Po pás: CreWcollective a posun v chápání tance" [online]. *Operaplus.cz*. 12. 10. 2019 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/po-pas-crewcollective-a-posun-v-chapani-tance/. „Po pás: CreWcollective a posun v chápání tance", 2019.) a její studie „Tanec a filozofická myšlenka jako choreografický problém? – Tělesná slova". In: Viktor Čech (ed.). *Choreografie mysli – Úsilí – Tělesný pohyb jako časoprostorová (dis)kontinuita*. Praha: NAMU, 2022, s. 62–75. Další texty Polanské Turečkové viz bibliografie na konci této studie.

6 Slovu „kondice" lze v tomto kontextu rozumět jako zdatnosti, naplněné či nenaplněné mohoucnosti, stavu. Vycházím z používání slova, jak jsem se s ním setkala jako se specifickým termínem na katedře autorské tvorby a pedagogiky (KATaP) Divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze (DAMU), zejména v kontextu disciplíny dialogického jednání a autorského herectví Ivana Vyskočila. Více viz Ivan Vyskočil. „Ke studiu herectví: řeč ku přiznání profesury v oboru herectví" [online]. *Ústav pro výzkum a studium autorského herectví*. 6. 1. 2021 [cit. 7. 8. 2023], s. 3. Dostupné z: https://www.autorskeherectvi.cz/post/ke-studiu-herectví-řeč-ku-přiznání-profesury-v-oboru-herectví. Rovněž viz Michaela Raisová. „‚Vířivé kroužení, vynořování, zanořování': O výchově k řeči na KATaP" [online]. *Ústav pro výzkum a studium autorského herectví*. 19. 1. 2022 [cit. 29. 5. 2023], s. 19. Dostupné z: https://www.autorskeherectvi.cz/post/virive-krouzeni-vynorovani-zanorovani-o-vychove-k-reci-na-katap-2021. Dále také viz Eva Vyskočilová – Eva Slavíková (eds.). *Psychosomatický základ veřejného vystupování: jeho studium a výzkum*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2000. Dostupné z: https://www.autorskeherectvi.cz/post/psychosomatický-základ-veřejného-vystupování-jeho-studium-a-výzkum-2000.

7 Viz např. studie Sally Doughty. „I notice that I'm noticing". In: Vida L. Midgelow (ed.). *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*. New York: Oxford University Press, 2019, s. 118–134. Fenoménem myšlení během probíhající fyzické akce se zabývá Barbara Gail Montero v publikaci *Thought In Action: Expertise and the Conscious Mind*. Oxford University Press, 2016.

8 Viz Fiona Bannon. „Ethico-aesthetic practice of improvising: Relations through motion". In: V. L. Midgelow. *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*, s. 42.

9 Např. výzkumný projekt Sally Doughty v akademickém prostředí „Improvisation: What do I do and why do I do it". *Animated*. Winter 2007. Dostupné z: https://www.communitydance.org.uk/DB/animated-library/improvisation-what-do-i-do-and-why-do-i-do-it?ed=14047; nebo Kent De Spain, Kent. „The cutting edge of awareness: reports from the inside of improvisation". In: Ann Cooper Albright – David Gere (eds.). *Taken By Surprise: A Dance Improvisation Reader*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2003, s. 37. Kvality improvizace jako dialogu tvůrce a materiálu, případně tvůrce a světa, tvůrce a diváka, se nicméně dotýká ve své studii i Annie Kloppenberg. Viz A. Kloppenberg. „Improvisation in process", s. 197–198.

10 *Tamtéž*, s. 201.

11 Je-li v této studii řeč o okamžité kompozici, myslí se tím zejména taneční improvizace jako součást jevištní performance. Nepoužívám nicméně označení „tanečník", ale obecnější slovo „performer". Vnímám jej jako otevřenější, neboť nabízí širší výklad a vychází z kontextu historického vývoje okamžité kompozice, kdy se na jevišti potkávají různé disciplíny (světlo, hudba, audiovizuální média, výtvarné umění, tanec, hudba, slovo) a jednotliví aktéři a aktérky mohou využívat i jiné nástroje, než jaké jsou jim vlastní (tanečníci a tanečnice pracují s hlasem, textem, hudebníci a hudebnice se pohybují po jevišti a spoluvytvářejí choreografii představení apod.). Tento přístup navazuje na experimentální akce průkopníků a průkopnic nových vizí v postmoderním tanci a performance (např. Grand Union, Judson Dance Theater aj.). Viz Michaela Raisová – Bohumíra Eliášová. „Okamžitá kompozice jako svébytná umělecká disciplína". *ArteActa*. 2023, roč. 6, č. 9 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://arteacta.cz/okamzita-kompozice-jako-svebytna-umelecka-disciplina; a M. Raisová – B. Eliášová. „Okamžitá kompozice jako jazykový problém", s. 133, poznámka pod čarou č. 3.

12 Např. K. De Spain. *The Landscape of the Now*; dále A. Cooper Albright – D. Gere. *Taken By Surprise*; a B. G. Montero. *Thought In Action*.

13 Matthew Reason et al. „Researching dance across disciplinary paradigms: A reflective discussion of the watching dance project". In: Nicola Shaughnessy (ed.). *Affective Performance and Cognitive Science. Body, Brain and Being*. London: Bloomsbury, 2013, s. 39–56. V kontextu tanečního oboru pracuje s tímto termínem např. Einav Katan-Schmid. *Embodied Philosophy in Dance: Gaga and Ohad Naharin's Movement Research*. London: Springer Nature, Humboldt University of Berlin, Palgrave Macmillan, 2016.

14 Ann L. Moradian. „Dancing with complexity: Fear and trembling". *Performance and Mindfulness*. 2021, roč. 4, č. 1. Dostupné z: https://doi.org/10.5920/pam.828.

15 Nalina Wait. „Embodied consciousness". In: V. L. Midgelow. *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*, s. 135–149.

16 Viz Mish Rais – Bohumíra Eliášová – Lizzy Le Quesne, Lizzy. „Rozhovor s Evou Karczag" [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip"]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022. Dále citováno jako: „Rozhovor s Evou Karczag", 2022. Viz také Mish Rais – Bohumíra Eliášová – Lizzy Le Quesne. „Rozhovor s Rosalind Crisp" [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip"]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2021. Dále citováno jako: „Rozhovor s Rosalind Crisp", 2021. (Rozhovor byl rovněž publikován v upravené verzi jako Mirka Eliášová – Lizzy Le Quesne – Mish Rais. „A dance practice of ‚choreographic improvisation': Interview with Rosalind Crisp" [online]. *Independent Dance*. 2022 [cit. 15. 12. 2023]. Dostupné z: https://independentdance.co.uk/library/choreographic-improvisation-rosalind-crisp/.)

17 Tato disciplína, kterou vyvinul a na ploše téměř čtyřiceti let zkoumal Ivan Vyskočil, je vlajkovou disciplínou psychosomatického pojetí studia na KATaP DAMU. Více viz Ivan Vyskočil. „Dialogické jednání: heslo k autorizaci". In: Michal Čunderle (ed.). *Hic sunt leones o autorském herectví*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003. Dostupné z: https://www.autorskeherectvi.cz/dialogick%C3%A9-jedn%C3%A1n%C3%AD.

18 Prof. Ivan Vyskočil (1929–2023) byl český herec, pedagog, psycholog, režisér a autor. V roce 1994 založil katedru autorské tvorby a pedagogiky na pražské DAMU, kde dlouhá léta působil jako její vedoucí. Vyskočil ovlivnil celou generaci zejména divadelních tvůrců. Více viz https://www.damu.cz/cs/katedry-programy/katedra-autorske-tvorby-a-pedagogiky/ či www.ivanvyskocil.cz. Rovněž viz vybrané publikace uvádějící do kontextu osobnost Ivana Vyskočila a jeho tvorbu a pedagogiku od Michala Čunderleho, Jana Roubala, Přemysla Ruta a Evy Slavíkové na konci této studie v bibliografii.

19 S. Doughty. „I notice that I'm noticing", s. 118–134.

20 Ivan Vyskočil. „Předmět: Jevištní improvizace" [online]. *Ústav pro výzkum a studium autorského herectví*. 6. 1. 2021 [cit. 10. 8. 2023]. První vydání v časopise *Amatérská scéna* v roce 1975 a 1976. Dostupné z: https://www.autorskeherectvi.cz/post/předmět-jevištní-improvizace.

21 *Tamtéž*, s. 9.

22 M. Raisová – B. Eliášová. „Okamžitá kompozice jako svébytná umělecká disciplína".

23 V rámci zmíněného výzkumného projektu se mezi lety 2021–2023 uskutečnilo na půdě Akademie múzických umění v Praze šest workshopů se zahraničními tvůrci a tvůrkyněmi (Rosalind Crisp, Julyen Hamilton, Wendy Houstoun, Eva Karczag, Daniel Lepkoff a Nita Little), jež byly zaměřené na improvizaci jako možnost tvorby a na rozvíjení schopnosti komponovat v probíhajícím okamžiku. Zpracování dat zahrnovalo rozhovory s lektory a lektorkami, analýzu obrazového materiálu z workshopů a psaných reflexí pracovní skupiny složené z českých tvůrkyň a tvůrce (Helena Arenbergerová, Kateřina Dietzová, Mirka Eliášová, Lizzy Le Quesne, Jiří Lössl, Jana Novorytová, Anka Sedlačková, Veronika Šimková a Hana Polanská Turečková), která se těchto workshopů zúčastnila, a dále mé vlastní zápisky, které vznikly na těchto akcích a v průběhu celého výzkumného projektu.

24 Rozhovory s Rosalindou Crisp, Julyenem Hamiltonem, Wendy Houstoun, Nitou Little, Evou Karczag a Danilem Lepkoffem jsem vedla vždy společně s Mirkou Eliášovou a Lizzy Le Quesne. Každá z nás se při tvorbě struktury rozhovorů se zahraničními osobnostmi zaměřila na okruh otázek souvisejících s naším výzkumným zájmem. Moje otázky se týkaly performerské a kompoziční pozornosti a kondice v okamžiku improvizace na jevišti. Více k metodologii viz úvod k této publikaci.

25 Data tvoří volně psané reflexe po workshopech, strukturované reflexe odpovídající na konkrétní otázky a také zacílené dotazníky s otázkami pátrajícími po zkušenosti s kvalitou pozornosti v okamžiku improvizace na jevišti a během workshopů. S většinou osobností pracovní skupiny dlouhodobě spolupracuji umělecky, pedagogicky a v rámci výzkumných situací. S mnohými se potkáváme i na jevišti, nejen v představeních, která uplatňují okamžitou kompozici. Pracovní skupině jsem stejně jako zahraničním osobnostem pokládala otázky, které pátraly po reflexi performerské zkušenosti s taneční improvizací / okamžitou kompozicí, přičemž hlavním těžištěm byla pozornost a její různé druhy a kvality. Pracovní skupinu tvořili Helena Arenbergerová, Kateřina Dietzová, Mirka Eliášová, Lizzy Le Quesne, Jiří Lössl, Jana Novorytová, Anka Sedlačková, Veronika Šimková a Hana Polanská Turečková, viz jejich individuální biografie na konci textu.

26 Pokud jde o dialogické jednání, vycházím z vlastních reflexí mezi lety 2011–2018, které jsem si poznamenala v roli studentky i pedagožky této disciplíny. Pokud jde o taneční jevištní improvizaci, tu uplatňuji ve vlastních autorských projektech od roku 2014, např. *Částečné znejistění* (2017) a *%& 3-5-8- @# a na Aljašce se právě rozednívá (2019)*, jako performerka a dramaturgyně ve spolupráci s Mirkou Eliášovou (Eli a kol.) v projektech *Refresh* (2016), *Boxinbox* (2018), *Tabula Rasa* (2018), *Pokračování příště?!?* (2019), *Meziprostory* (2020), jako performerka ve spolupráci s CreWcollective v projektech *Moving Orchestra* (2017–2021), *Po pás* (2018, 2019, 2022), *PIO, Julyen Hamilton and dancers* (2023). Více viz http://crewcollective.cz/people/mish-rais/.

27 Vyskočil v disciplíně dialogické jednání rozvinul Stanislavského koncept „veřejné samoty". Viz Konstantin Stanislavski. *An Actor's Work*. Ed. Jean Benedetti. London – New York: Routledge, 2016. O adaptaci a rozvoji veřejné samoty a inspiraci od Stanislavského v dialogickém jednání viz Markéta Machková – Mish Rais. „On the hidden potential of Public solitude, Part I: Ivan Vyskočil's Theatre as encounter" [online]. *Stanislavski Studies*. 4. 12. 2023 [cit. 5. 12. 2023]. Dostupné z: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20567790.2023.2286600.

28 I. Vyskočil. „Dialogické jednání: heslo k autorizaci".

29 S pojmy „cultural baggage", „contexts", „environments" a „landscapes" pracují sociokulturní psychologové a popisují jimi kontext, v jakém se každý člověk nachází, ať už jde o osobní zkušenost, nebo zkušenost získanou v rámci místa, kde působil, pobýval. Viz Suzanne R. Kirschner – Jack Martin. *The Sociocultural Turn in Psychology: The Contextual Emergence of Mind and Self*. New York: Columbia University Press, 2010. Rovněž viz Vladimir S. Sobkin. „L. S. Vygotsky and the theater: Delineation of a sociocultural context". *Journal of Russian & East European Psychology*. 2016, roč. 53, č. 3, s. 1–92. Dostupné z: https://doi.org/10.1080/10610405.2016.1230996. Těmito pojmy se zabýváme detailněji v kontextu právě probíhajícího uměleckého interdisciplinárního výzkumu, který na tuto studii částečně navazuje: „Performer jako aktér a divák zároveň. Praktický a teoretický výzkum dialogického principu dvojí pozornosti a její kultivace v pedagogice pohybových disciplín", který v letech 2023–2024 vedu na DAMU společně s Markétou Machkovou (doktorandka a pedagožka na KATaP a Université de Neuchâtel) a Janou Novorytovou (tanečnice a pedagožka pohybové disciplíny na KATaP). Více viz Markéta Machková – Mish Rais – Jana Novorytová. „Cultivating compositional attention" [(inter)aktivní přednáška prezentovaná 3. 3. 2023 na konferenci Body Knowledges: Praxis, Politics, Performance na School of Performing Arts, University of Malta]. Viz https://www.um.edu.mt/newspoint/notices/opportunities/2023/03/2023-annual-int-conference-of-the-spa-um.

30 Rozvoji psychosomatické kondice se na KATaP věnuji soustavně od roku 2011, nejprve jako studentka a od roku 2015 i jako pedagog, resp. v terminologii dialogického jednání asistent této disciplíny.

31 O problematice pojmu „postmoderní tanec" a o geografickém ukotvení tohoto termínu v rámci rozvoje tanečního oboru v USA viz Ramsay Burt. *Judson Dance Theater: Performative Traces*. London – New York: Routledge, 2006.

32 B. Cvejić. *Choreographing Problems*, s. 125.

33 Jak uvádí Ramsay Burt, většina vrstevníků Trishy Brown, kteří se věnovali teoretické reflexi toho, s čím experimentovali, měli univerzitní vzdělání a znali v té době současné teoretické úvahy a trendy ve vizuálním umění a svými texty navigovali diváctvo k určité interpretaci. R. Burt. *Judson Dance Theater*, 2006, s. 20.

34 Např. Simone Forti. *Handbook in Motion: An Account of an Ongoing Personal Discourse and its Manifestations in Dance*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2021 [1. vyd. 1974]; Anna Halprin. *Moving Toward Life: Five Decades Of Transformational Dance*. Ed. Rachel Kaplan. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 1995; A. Cooper Albright – D. Gere. *Taken By Surprise*, 2003.

35 V. L. Midgelow. *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*; Susanne Ravn. „Investigating dance improvisation: From spontaneity to agency". *Dance Research Journal*. 2020, roč. 52, č. 2, s. 75–87. Dostupné z: https://doi.org/10.1017/S0149767720000182; dále S. Ravn – S. Høffding. „Improvisation and thinking in movement"; George E. Lewis – Benjamin Piekut. *The Oxford Handbook Of Critical Improvisation Studies. Vol. 1.* Oxford: Oxford University Press, 2016; a také A. Kloppenberg. „Improvisation in process", s. 180–207.

36 Projekt, jehož výsledkem je tato publikace, nebo např. výzkumný projekt S. Doughty. „Improvisation: What do I do and why do I do it", 2007; a dále i projekt „Technological enhancements in the teaching and learning of reflective and creative practice in dance" (viz https://dora.dmu.ac.uk/items/80f8307e-6120-4f81-8923-a2bf9c53c521).

37 Autoři, kteří se věnují transdisciplinárnímu zkoumání taneční improvizace pohledem fenomenologie, jsou např. Susanne Ravn a Simon Høffding, Barbara Gail Montero či Sondra Horton Fraleigh. Viz bibliografie na konci této studie.

38 Denisa Kujelová. „Institucionální vs. alternativní: Formy prezentace neoficiálního umění konceptuálních a konceptových tendencí v Československu 1968–1982". In: *Čs. koncept 70. let*. Praha: Fait Gallery, 2021, s. 157.

39 Michaela Raisová – Bohumíra Eliášová. „From Solitaires to Solitaires: Real-time choreography in the Czech context". [online]. *ArteActa*. 2024, roč. 6, č. 10 [cit. 7. 3. 2024]. Dostupné z: https://arteacta.cz/from-solitaires-tosolitaires-real-time-choreography-in-the-czech-context/.

40 M. Raisová – B. Eliášová. „Okamžitá kompozice jako svébytná umělecká disciplína"; M. Raisová – B. Eliášová. „From Solitaires to Solitaires"; M. Raisová – B. Eliášová. „Okamžitá kompozice jako jazykový problém" (česky i anglicky); „Rozhovor s Rosalind Crisp", 2021; Mish Rais – Bohumíra Eliášová – Lizzy Le Quesne. „Rozhovor s Wendy Houstoun" [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip"]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022; dále citováno jako: „Rozhovor s Wendy Houstoun", 2022 (rozhovor vyšel ve zkrácené podobě jako Mish Rais – Mirka Eliášová – Lizzy Le Quesne. „Improvizace jako performativní akt neotřelosti: Rozhovor s Wendy Houstoun" [online]. *Ústav pro výzkum a studium autorského herectví*. 18. 2. 2023. [cit. 16. 12. 2023]. Dostupné z: https://www.autorskeherectvi.cz/post/improvizace-jako-performativni-akt-neotrelosti-rozhovor-s-wendy-houstoun-2022, v anglické verzi pak z: https://www.autorskeherectvi.cz/post/improvizace-jako-performativni-akt-neotrelosti-rozhovor-s-wendy-houstoun-2022-8?lang=en); Mish Rais – Mirka Eliášová – Lizzy Le Quesne. „Rozhovor s Julyenem Hamiltonem" [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip"]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022. Dále citováno jako: „Rozhovor s Julyenem Hamiltonem", 2022.

41 Např. *Contact Quarterly*, platforma věnovaná formě kontaktní improvizace, kde se objevují texty různého charakteru, zejména osobní zkušenosti s touto formou (viz www.contactquarterly.com). Výjimkou v českém kontextu jsou texty Hany Polanské Turečkové o okamžité kompozici, postmoderním tanci a její rozhovory s osobnostmi tanečního oboru a improvizačního umění, které uvádějí okamžitou kompozici a přístupy v postmoderním tanci do zajímavých kontextů. Viz bibliografie na konci této studie.

42 Pro další srovnání viz studie S. Doughty. „I notice that I'm noticing", s. 121–125.

43 „Rozhovor s Julyenem Hamiltonem", 2022.

44 B. Cvejić. *Choreographing Problems*, s. 130.

45 Např. publikace od Kenta De Spaina, Melindy Buckwalter a eseje Sally Doughty, Evy Karczag a dalších ve V. L. Midgelow. *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*.

46 Sally Banes. *Terpsichore In Sneakers*: *Post-modern Dance*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2011 [1. vyd. 1979]; a Sally Banes. *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962–1964.* Durham (Severní Karolína): Duke University Press, 1993.

47 R. Burt. *Judson Dance Theater*, s. 6.

48 I-Ying Wu. „Rethinking improvisation from a daoist perspective of qi-energy". In: V. L. Midgelow. *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*, s. 171.

49 V českém prostředí se akční umění vyvíjelo od přelomu čtyřicátých a padesátých let. Proměňovala se nejen jeho forma a vztah k diváctvu, k teatralitě nebo k umění obecně, ale i způsoby dokumentace. V rámci této studie je podstatné zmínit, že obsahovalo zárodky toho, co dnes nazýváme performancí. V osmdesátých letech se performance začíná používat k vypointování nejrůznějších událostí. Pavlína Morganová popisuje alternativní až undergroundové fungování za dob socialismu, dialektický vztah s oficiální kulturou, estetický i etický rozměr. Vymezuje se také proti alternativnímu divadlu, které má podle ní i „přes některé styčné body

poněkud jiné poslání než akční umění". Více viz Pavlína Morganová. *Procházka akční Prahou. Akce, performance, happeningy 1949–1989*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2014, s. 16. Mezi tanečním a výtvarným uměním jsou určité podobnosti, pokud jde o pojetí těla, experimenty s nestylizovaným, všednodenním pohybem v situaci před diváctvem (i bez něj, v případě akčního umění) v netradičním prostoru, postmoderní chápání pohybu/tance a performativní situace jako takové. V českém kontextu tanečního oboru jde zatím o stále málo probádanou oblast.

50 Viz Štěpán Vlašín (ed.). *Avantgarda známá a neznámá. Sv. I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. Praha: Svoboda, 1971; *Avantgarda známá a neznámá. Sv. II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. Praha: Svoboda, 1972; *Avantgarda známá a neznámá. Sv. III. Generační diskuse 1929–1931*. Praha: Svoboda, 1970.

51 Vliv výtvarného umění a zejména pak současné hudby na rozvoj postmoderního tance v USA je základně shrnut a představen českému čtenářstvu v M. Raisová – B. Eliášová. „Okamžitá kompozice jako svébytná umělecká disciplína". Paralely mezi postmoderním přístupem k tanci a pohybu a akčním uměním v československém a později českém kontextu stojí za to probádat samostatně a víc do hloubky, v této eseji bohužel není pro takový ponor prostor. Nicméně, téma zpracovávám pro samostatnou publikaci ve spolupráci s tanečnicí a taneční teoretičkou Hanou Polanskou Turečkovou a fenomenologem Petrem Soukupem. Ohnisko našeho zájmu jsou paralely mezi výtvarným uměním a tancem a myšlenkové průniky s fenomenologií.

52 S. Banes. *Terpsichore In Sneakers*, s. 13.

53 Existují určité paralely mezi tělesným pohybem v současném tanci a výtvarném umění uplatňovaným v konceptuálních performancích většinou v prostředí galerií, a naopak v přístupu tanečníků a tanečnic (v těchto rolích vystupovali i výtvarníci a výtvarnice v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století na alternativní scéně New Yorku) k pohybu v určitých typech performancí (např. choreografie Stevea Paxtona *Satisfying Lover* z roku 1967, ve kterém performeři a performerky uplatňují civilní chůzi aj.). A stejně tak najdeme paralely mezi akčním uměním a postmoderním tancem. Úvahami o performanci a akčním umění a jejich pojmovém vymezení a kontextualizací v československém prostoru se zabývá Morganová, příklady lze vystopovat nejnověji v publikaci Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová. *Výstava jako médium. České umění 1957–1999*. Praha: AVU, 2020. Proměně vnímání těla a pohybu v rámci postmoderních úvah o tanci a jeho proměně a přístupu k němu se v kontextu českého tanečního oboru doposud pozornost nevěnovala, s výjimkou textů v katalogu Viktora Čecha, včetně jeho stati. „Choreografický moment, archiv a moderna". In: Viktor Čech (ed.). *Choreografie mysli – Úsilí – Tělesný pohyb jako časoprostorová (dis)kontinuita*. Praha: NAMU, 2022, s. 10–29. Více rovněž viz P. Morganová. *Procházka akční Prahou*.

54 O pronikání improvizace jako jevištní formy do Československa po roce 1989 a zejména v devadesátých a nultých letech viz studie M. Raisová – B. Eliášová. „From Solitaires to Solitaires", 2024. V této souvislosti připomeňme, že českoslovenští intelektuálové a intelektuálky věděli o probíhajících experimentech a novém přístupu v myšlení o scénickém i výtvarném umění díky přednáškám Petra Rezka, které byly původně vydané Jazzovou sekcí před třiceti lety. Rezek uvedl do kontextu umění šedesátých a sedmdesátých let v souboru přednášek publikovaných později ve své knize *Tělo, věc a skutečnost*. Praha: Svojtka a co., 2010.

55 Na III. Mezinárodní konferenci psychodramatu a sociodramatu v Badenu u Vídně v roce 1968 asistoval Vyskočilovi na workshopu dialogického jednání Roy Hart (jihoafrický herec a hlasový experimentátor, žák Alfreda Wolfsohna; později založil Roy Hart Theatre). Oba ve svém přístupu k divadlu navazovali na druhou divadelní reformu a divadlo vnímali jako laboratoř, v níž se zkoumá a rozvíjí mohoucnost člověka prostřednictvím hereckých disciplín. Viz Michaela Raisová. *Mezi řečí: různé pohledy na pedagogiku přednesu (a hlasu) v českém a britském kontextu na základě vlastní zkušenosti*. Disertační práce. Praha: DAMU, 2020, s. 84.

56 Ivana Vyskočila zajímala tvůrčí situace, divadlo v okamžiku zrodu. Svoje autorské výstupy záměrně nazýval „nedivadlem", aby se odlišil od „uměleckoidnosti". Zajímala ho zejména jednoduchá situace setkání s diváctvem, divadlo jako setkání (se sebou, s partnery na jevišti, s diváctvem). Více viz publikace o Ivanu Vyskočilovi od Přemysla Ruta, Michala Čunderleho a Jana Roubala v bibliografii na konci této studie.

57 Tohoto kontextu, pokud jde o USA, si všímá Cynthia Jean Novack. *Sharing The Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison (Wisconsin): University of Wisconsin Press, 1990. U nás teprve dochází k reflexi a bádání tohoto období, například v kontextu výtvarného umění (viz již zmíněné publikace *Výstava jako médium* a *Čs. koncept 70. let*).

58 A. Kloppenberg. „Improvisation in process", s. 184.

59 I. Vyskočil. „Předmět: Jevištní improvizace", s. 9.

60 Dialogické jednání (DJ) jako praktická disciplína se zkouší a teoreticky uchopuje na KATaP DAMU od založení katedry doposud, dříve – před sametovou revolucí – též ve „škole pro pracující". Prof. Ivan Vyskočil aktivně působil jako asistent DJ až do prosince 2019, přičemž se účastnil jak setkání se studenty a studentkami katedry a asistenty a asistentkami DJ, tak s veřejností, jíž jsou kurzy DJ tradičně otevírány zdarma každý semestr. V současnosti existuje již třetí generace (první zastupoval sám Vyskočil) asistentů DJ (tj. pedagogů této disciplíny, kteří prošli určitým školením), mezi něž se počítám i já. Dialogické jednání je fenomén, který

nejen díky existenci anglického programu KATaP Authorial Acting proniká za hranice České republiky, má mnoho následovníků, studentů, z nichž některé KATaP „vychoval a vychovává“. Asistenty DJ se nestávají všichni a všechny studenti a studentky, kteří mají s disciplínou víceletou zkušenost, ale vybraní studenti a studentky, kteří si roli asistenta osvojují pod odborným vedením. Nepsanou podmínkou asistování DJ je, že asistenti sami vstupují pravidelně každý týden při setkáních do role studentů a zkouší si DJ ve formátu víceméně otevřeného vedení. V současnosti je garantkou disciplíny DJ MUDr. Eva Slavíková. Disciplína je zkoušena i mimo KATaP, a to prostřednictvím zkušených dlouholetých asistentů DJ, tzv. druhé generace, např. na JAMU v Brně pod vedením doc. Martiny Musilové, která je zároveň v současné době ředitelkou Ústavu pro studium a výzkum autorského herectví DAMU, jenž publikuje texty o DJ (teoretické studie, sborníky i reflexe asistentů a studentů DJ) a autorském herectví, a to v češtině i angličtině. Viz www.autorskeherectvi.cz.

61 I. Vyskočil. „Dialogické jednání: heslo k autorizaci“. Vyskočilův jazyk je hravý, nezachytitelný, nekonkrétní. Lze jej číst jako určitou reakci vůči totalitnímu režimu, ale také jako součást jeho poetiky, protože Vyskočil byl také spisovatelem a dramatikem absurdního divadla. Dialogické jednání je disciplína, která se těžce popisuje, neboť slovy zakladatele „je o ničem a k ničemu“ (tato citace je na KATaP takřka „folklorem“, Vyskočil se tak často vyjadřoval na hodinách DJ, viz poznámky a reflexe z hodin DJ z let 2011–2023 v osobním archivu Mish Rais).

62 Vyskočil v experimentálním formátu praktické disciplíny rozpracoval Vygotského pojem „inner speech“, což je zkušenost, kterou má většina lidí a jež je zkoumána jako fenomén zejména psychology. Viz Markéta Machková. „Enacting inner speech on the academic stage. A Dialogical review on Fossa, P. (Ed.). (2022). New Perspectives on Inner Speech. Springer“. *Integrative Psychological and Behavioral Science*. 2023, roč. 57, s. 1065–1083. Dostupné z: https://doi.org/10.1007/s12124-022-09739-8. Vyskočil byl mj. vystudovaný psycholog a „mixér“ (viz Václav Černý. *Paměti III (1945–1972)*. Vyd. 2., rozšířené. Brno: Atlantis, 1992), pokud jde o propojování vlivů a přístupů při vynalézání vlastních cest. Více o vlivech na Vyskočilovo pojetí divadla a na jeho adaptaci Stanislavského termínu „veřejné samoty“ viz M. Machková – M. Rais. „On the hidden potential of Public solitude, Part I“.

63 Vyskočil. „Dialogické jednání: heslo k autorizaci“. Vyskočil se vyjadřuje specificky, košatě, nejednoznačně, brání se jednoduchému popisu věcí a stavů, rozšiřuje možnosti vnímání i výkladu. Jako takový je jeho jazyk nesnadno interpretovatelný v mezinárodním kontextu, zejména v angličtině. Vyskočilovy texty tak mohou někdy působit, že disciplínu „zamlžují“, místo aby ji ozřejmovaly. K pochopení jeho textů je vlastní zkušenost s dialogickým jednáním velmi vhodná a nápomocná.

64 Vyskočil zmiňuje také termín „tvůrčí stav“ (Stanislavskij). *Tamtéž*.

65 S. Ravn. „Investigating dance improvisation“, s. 21–22. (Zdrojem článku je v tomto a dalších citovaných případech ve studii PDF University of Southern Denmark v archivu Mish Rais s odlišnou paginací oproti bibliografii.)

66 Viz K. De Spain. *The Landscape of the Now*. Kontext výzkumu rovněž viz Marlon Barrios Sorrano. „The Landscape of NOW: Interview with Kent De Spain“ [video]. *YouTube*. 12. 9. 2014 [cit. 9. 7. 2023]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=cOdm0Tn3cIM. Kanál uživatele Dancetechtv.

67 Viz S. Doughty. „Improvisation: What do I do and why do I do it“.

68 K. De Spain. *The Landscape of the Now*, s. 54.

69 S. Doughty. „Improvisation: What do I do and why do I do it“.

70 B. G. Montero. *Thought In Action*, , s. 45–48.

71 Silvie Šeborová. „I barva je materiál. Petr Veselý“. *Art Antiques*. 2023, č. 7, s. 54–65.

72 I. Vyskočil. „Dialogické jednání: heslo k autorizaci“,. Nedílnou součástí tohoto procesu je také průběžné psaní reflexí, o něž se podílí s asistenty a asistentkami DJ (obvykle bývají dva na jednu skupinu studentů) a ostatními účastníky hodin DJ. Pro srovnání, Sally Doughty se pokusila o zvědomění procesu rozhodování v okamžiku improvizování v tanci prostřednictvím nahrávání účastníků (formou audio- i videozáznamu) za pomoci Perkinsova přístupu, v němž jde o verbalizaci jakýchkoli myšlenkových pochodů, které se teď a tady odehrávají. Za podstatné považuji, že i v tomto experimentálním projektu hrála důležitou roli kromě transkripce verbálních projevů i písemná reflexe. Viz S. Doughty. „Improvisation: What do I do and why do I do it“.

73 Např. Daniel Lepkoff, viz Mish Rais – Bohumíra Eliášová – Lizzy Le Quesne. „Rozhovor s Danielem Lepkoffem“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022. Dále citováno jako: „Rozhovor s Danielem Lepkoffem“, 2022.

74 Nicméně, neděje se tak vždy v každý okamžik performance; popsat tuto zkušenost je velmi obtížné, právě proto, že to, co tanečník nebo tanečnice vnímá v přítomném okamžiku, je komplexní zkušenost od propriocepce přes kinestetické vjemy po vyhodnocování těchto informací. Viz B. G. Montero. *Thought In Action*, s. 45.

75 *Tamtéž*, s. 47.

76 S. Ravn v dialogu s tanečnicí Kitt Johnson dochází k podobnému závěru – viz S. Ravn. „Investigating dance improvisation“, s. 21–22.

77 S. Doughty. „I notice that I'm noticing“, s. 122–124.

78 O otevřené hře v souvislosti s dialogickým jednáním viz Martina Musilová. „Stanislavski in Dialogical Acting with the Inner Partner – In the neighbourhood with Brecht". *Stanislavski Studies*. 2018, roč. 6, č. 1, s. 80. Dostupné z: https://doi.org/10.1080/20567790.2018.1439674.

79 Sondra Horton Fraleigh. *Dance and Lived Body: A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987, s. 9.

80 Eugenio Barba – Nicola Savarese. „Systém Stanislavského". In: *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Přeložili Jan Hančil, Dana Kalvodová, Jitka Sloupová a Nina Vangeli. Praha: Divadelní ústav a Nakl. Lidové noviny, 2000, s. 218–220.

81 A. Kloppenberg. „Improvisation in process", s. 184–5.

82 B. G. Montero. *Thought In Action*, s. 38–41.

83 Malaika Sarco-Thomas. „Mass may bet he single most important sensation: Perceptual philosophies in dance improvisation". In: V. L. Midgelow. *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*, s. 152–169.

84 V. Čech. „Choreografický moment, archiv a moderna", s. 13.

85 V publikaci *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance* je celá jedna sekce věnovaná podobným textům, mezi nimiž je i Sondra H. Fraleigh, ale i Nalina Wait, která pojem „embodied consciousness" rozvádí a vysvětluje problémy s teoretizací improvizace v rámci kontextu západní kultury a tradice. Viz Nalina Wait. „Embodied consciousness". In: V. L. Midgelow. *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*, 135–150.

86 Boleslav Keprt – Zuzana Pártlová. „Tělové proměny v dialogickém jednání". In: Petr Zvěřina (ed.). *Teritoria umění. Vědecká konference doktorandů pražských uměleckých škol*. Praha: NAMU, 2015, s. 196.

87 Zde je opět na místě připomenout, že dialogické jednání není disciplína určená pro veřejné ukazování. Naopak, zkoušející skupiny jsou uzavřené, zkouší se v čase, pravidelně, lze tedy mluvit o celostním psychosomatickém výcviku. Kondice, kterou lze zkoušením dialogického jednání získat, je v případě performera podobná té, kterou nabývá při opakovaném improvizování naživo před diváky.

88 K. De Spain. *The Landscape of the Now*, s. 167–172.

89 Biografie jednotlivých členů a členek pracovní skupiny jsou uvedeny na konci textu.

90 „Rozhovor s Wendy Houstoun", 2022.

91 „Rozhovor s Rosalind Crisp", 2021.

92 Hana Polanská Turečková. Psaná reflexe k projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2023. Osobní archiv Mish Rais.

93 Jana Novorytová. Psaná reflexe k projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2023. Osobní archiv Mish Rais.

94 Bohumíra Eliášová. Psaná reflexe k projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip", 2023. Osobní archiv Mish Rais.

95 E. Barba – N. Savarese. *Slovník divadelní antropologie*, s. 15–16.

96 Jiří Lössl. Psaná reflexe k projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2023. Osobní archiv Mish Rais.

97 Anna Sedlačková. Rozhovor k projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip" uskutečněný v srpnu 2022. Osobní archiv Mish Rais.

98 Lizzy Le Quesne. Psaná reflexe k projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2023. Osobní archiv Mish Rais.

99 B. Eliášová. Psaná reflexe k projektu, 2023.

100 „Rozhovor s Julyenem Hamiltonem", 2022. (Rozhovor vyšel ve zkrácené a upravené podobě jako Mish Rais – Mirka Eliášová –Lizzy Le Quesne. „Improvisation as practicing trust: Interview with Julyen Hamilton". *Theatralia*. 2023, roč. 26, č. 2, s. 197–203. Dostupné z: https://doi.org/10.5817/TY2023-2-12.)

101 Kateřina Dietzová. Psaná reflexe k projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2023. Osobní archiv Mish Rais. / Novorytová. Psaná reflexe k projektu, 2023.

102 S. Ravn. „Investigating dance improvisation", s. 12.

103 *Tamtéž*, s. 2–3.

104 *Tamtéž*, s. 12.

105 „Rozhovor s Rosalind Crisp", 2021.

106 A. Cooper Albright – D. Gere. *Taken by Surprise*; a V. L. Midgelow. *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*.

107 Tanečnice přepíná mezi různými kvalitami pozornosti, mezi různými pozicemi a rolemi, viz S. Ravn. „Investigating dance improvisation", s. 21–22.

108 Vycházím zde ze své zkušenosti s workshopy těchto osobností, jež se uskutečnily na AMU v rámci našeho projektu. Hamilton v Praze přiblížil svoji práci i na workshopu v režii CreWcollective v dubnu 2023, po němž následovalo představení *PIO, Julyen Hamilton and dancers* v divadle Ponec, kdy se na jevišti setkali někteří účastníci workshopu: Tomáš Janypka, Mish Rais, Jana Novorytová, Mirka Eliášová, Bettina Neuhaus, Ursula Sabatin, Giaccomo Calabrese, Gianna Grünig a Roberta Štěpánková.

109 Mish Rais. Zápisky z online workshopu Rosalind Crisp v Praze 2021. Osobní archiv Mish Rais.
110 Mish Rais – Bohumíra Eliášová – Lizzy Le Quesne. „Rozhovor s Nitou Little" [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip"]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022. Dále citováno jako: „Rozhovor s Nitou Little", 2022.
111 Mish Rais. Zápisky z workshopu Daniela Lepkoffa v Praze 2023. Osobní archiv Mish Rais.
112 Mish Rais. Zápisky z workshopu Julyena Hamiltona v Puget-Ville 2018. Osobní archiv Mish Rais.
113 M. Musilová. „Stanislavski in Dialogical Acting with the Inner Partner", s. 81–82.
114 I. Vyskočil. „Předmět: Jevištní improvizace", s. 9.
115 „Rozhovor s Nitou Little", 2022.
116 H. Polanská Turečková. Psaná reflexe k projektu, 2023.
117 Helena Arenbergerová. Psaná reflexe k projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip". 2023. Osobní archiv Mish Rais.
118 *Tamtéž*.
119 To je zcela v souladu s mýtem tzv. „just-do-it" přístupu k profesionálnímu výkonu, který rozvrací Montero ve své publikaci *Thought In Action*.
120 J. Lössl. Psaná reflexe k projektu, 2023.
121 B. Eliášová. Psaná reflexe k projektu, 2023.
122 J. Novorytová. Psaná reflexe k projektu, 2023.
123 H. Polanská Turečková. Psaná reflexe k projektu, 2023.
124 Ivan Vyskočil. „Malé jevištní formy aneb Jak na to?" [online]. *Ústav pro výzkum a studium autorského herectví*. 6. 1. 2021 [1. vyd. 1978] [cit. 7. 10. 2023], s. 9–10. Dostupné z: https://www.autorskeherectvi.cz/post/malé-jevištní-formy-aneb-jak-na-to. Zmínila jsem, že Vyskočil měl také psychologické vzdělání a zkušenost – termín „zákon přenosu" lze vystopovat k Sigmundovi Freudovi.
125 Francisco Varela – Evan Thompson – Eleanor Rosch. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human experience*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 1993. Souvislostí mezi kondicí v dialogickém jednání a vtělenou kondicí si všímá B. Keprt – Z. Pártlová. „Tělové proměny v dialogickém jednání", s. 177–196.
126 M. Reason. „Researching dance across disciplinary paradigms", s. 39–56. O výzkumu dialogického jednání a souvislostech s kultivací tělového napojení, vtělené kondici a kinestetické empatii též viz výzkum B. Keprt – Z. Pártlová. „Tělové proměny v dialogickém jednání".
127 O fenoménu motorických vjemů diváctva při sledování představení v kontextu tanečního umění viz A. Kloppenberg. „Improvisation in process", s. 199. V českém prostředí o tomtéž v kontextu divadelního umění viz Otakar Zich. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931.
128 V dialogickém jednání tuto roli plní asistenti, v improvizaci pracuje s analýzou performancí koncepčně Julyen Hamilton.
129 Podobné akce organizuje u nás např. SE.S.TA ve formátu *Choreografické kafe* (viz https://www.se-s-ta.cz/akce.php?sesta-pro-publikum&choreograficke-kafe), ale i CreWcollective, Divadlo Ponec, Studio Alta a Divadlo Archa při různých příležitostech.
130 H. Polanská Turečková. „Po pás: CreWcollective a posun v chápání tance", 2019.
131 Určitou navigaci, jak se na performance okamžité kompozice dívat, nabízí texty v katalogu k výstavnímu projektu Viktora Čecha – viz V. Čech. *Choreografie mysli*.
132 „Rozhovor s Danielem Lepkoffem", 2022.
133 S. Doughty. „I notice that I'm noticing", s. 121.
134 „Rozhovor s Evou Karczag", 2022.
135 „Rozhovor s Julyenem Hamiltonem", 2022.
136 „Rozhovor s Danielem Lepkoffem", 2022.
137 „Rozhovor s Nitou Little", 2022.
138 „Rozhovor s Danielem Lepkoffem", 2022, a „Rozhovor s Nitou Little", 2022.
139 „Rozhovor s Rosalind Crisp", 2021.
140 „Rozhovor s Wendy Houstoun", 2022.
141 L. Le Quesne. Psaná reflexe k projektu, 2023.
142 Aktéři a aktérky na jevišti jsou často i diváctvem takových akcí. Viz M. Raisová – B. Eliášová. „Okamžitá kompozice jako jazykový problém", s. 116–135.
143 A. Kloppenberg. „Improvisation in process", s. 199.
144 M. Raisová – B. Eliášová. „Okamžitá kompozice jako svébytná umělecká disciplína", s. 44–45.
145 S. Banes. *Democracy's Body*, s. 79.
146 „Rozhovor s Rosalind Crisp", 2021.
147 „Rozhovor s Danielem Lepkoffem", 2022.
148 Mish Rais. Zápisky z workshopu Julyena Hamiltona v Praze 2023. Osobní archiv Mish Rais.

149 *Tamtéž*. Zajímavé je, že dotaz vznesla studentka KATaP, která měla zkušenost se zkoušením dialogického jednání.
150 „Rozhovor s Rosalind Crisp“, 2021.
151 „Rozhovor s Wendy Houstoun“, 2022.
152 „Rozhovor s Rosalind Crisp“, 2021.
153 M. Raisová – B. Eliášová. „Okamžitá kompozice jako jazykový problém“.
154 M. Raisová – B. Eliášová. „From Solitaires to Solitaires“.



Taneční improvizace jako prostředek politického zkoumání

Lizzy Le Quesne

Jestliže chápeme politiku jako proces řízení a rozhodování o uspořádání života ve společnosti, pak lze taneční improvizaci vnímat jako expertní pohled na toto téma. Otázky odpovědnosti jednotlivce, organizačních systémů, spoluúčasti a různých úrovní svobody jsou pro tento obor zásadní. Taneční improvizátoři a improvizátorky vstupují do improvizovaného jednání otevření a s energií a v jeho průběhu obývají a zároveň vymezují prostor pro nové možnosti a objevy. Všech šest umělců a umělkyň,[1] kteří se podíleli na rozhovorech, z nichž vychází tento projekt, přistupují k umělecké i pedagogické praxi jako k uměleckému závazku a představují vtělenou křehkost lidské existence, to vše ve sdíleném prostoru improvizované performance.

V této studii se věnuji přístupům různých umělců a umělkyň a jejich pojetí taneční improvizace, kterou lze — s pomocí somatického uvědomění — chápat jako vtělené hledání odpovědí na politické otázky. Studii zasazuji do historického kontextu improvizace jako politické agitace a experimentu, především s přihlédnutím k teoriím Dany Mills o „slabých" a „silných" politických interpretacích tance.[2] Mým záměrem je ukázat, že improvizační dovednosti a přístupy nabízejí vhodný prostor pro přehodnocení a přetváření pravidel účasti ve společnosti, s přihlédnutím k individuální a sdílené tělesné vitalitě a intersubjektivní rovnosti.

Historický vývoj experimentálního tance byl vždy doprovázen technickými inovacemi a radikálními záměry. Jsem toho názoru, že právě tyto aspekty tance dnes zažívají další renesanci díky současným přístupům založeným na rafinované práci s vtělením a pozorností. Ve studii je popisuji prostřednictvím práce umělců a umělkyň, kteří se zapojili do našeho projektu, ale také s pomocí těch nejzásadnější období historického vývoje taneční improvizace a kontrakultury. Nejprve se vracím k politickým záměrům improvizovaných performance v USA šedesátých a sedmdesátých let 20. století, tedy období inovací, které vyvstaly z „poválečné kultivace spontánnosti"[3]. Stopy těchto inovací sleduji přes počátky 21. století do současnosti až k šesti dotazovaným tanečním umělcům a umělkyním v našem projektu — kteří jsou dnes všichni v seniorském věku.

Když jsme se během rozhovorů a workshopů ptaly těchto umělců a umělkyň na vývoj jejich postojů, hned pět ze šesti dotázaných přímo zmínilo vliv americké avantgardní taneční scény šedesátých a sedmdesátých let, přičemž někteří z nich byli dokonce její součástí. Nita Little, Daniel Lepkoff a Eva Karczag na vlastní oči sledovali vystoupení zásadních postav newyorské scény sedmdesátých či osmdesátých let, případně s těmito osobnostmi spolupracovali jako žáci či žačky, případně kolegyně a kolegové. Dalšími vlivnými umělci a umělkyněmi, kteří změnili jejich estetické přístupy, byli mimo jiné Judith Dunn[4], Steve Paxton[5] či

Trisha Brown[6]. Rosalind Crisp zmiňuje, jak zásadní pro ni bylo studium s americkými umělci a umělkyněmi, kteří navštívili Austrálii, případně pozdější setkání v nizozemském Arnhemu. Patřili mezi ně Lisa Nelson, Steve Paxton, Wendell Beavers, Jennifer Monson či Mary O'Donnell Fulkerson, přičemž všichni zmínění pracovali s procesem improvizace využívající smysly. A konečně, Julyen Hamilton popsal, jak důležitá pro něho byla na začátku taneční kariéry spolupráce s britskou choreografkou Rosemary Butcher, jež studovala a pracovala v New Yorku mezi lety 1968 a 1972 a kterou výrazně ovlivnil přístup Judson Dance Theater.[7]

Studie začíná popisem politických rozměrů starších improvizačních postupů — zde se zaměřuji především na metody Anny Halprin a Stevea Paxtona, kteří pracovali v šedesátých a sedmdesátých letech a jejichž metody na přelomu tisíciletí převzala a proměnila evropská scéna. Následuje úvod do teorie Dany Mills o politice tance a konečně reflexe rozhovorů a workshopů se zmíněnou šesticí mezinárodních umělců a umělkyň. Rovněž zde popíšu, jak první postmodernisté a postmodernistky zpochybňovali dělicí čáry, hierarchii a útlak v rámci tance, ale i v širším sociokulturním prostředí, a jak pozdější generace zdvihla podobnou kritiku směrem ke korporátnímu kapitalismu. V další části studie se zaměřuji na dnešní tanec, a jak jej lze dnes — v době somatické — chápat, slovy Dany Mills, jako „silnou" politiku. Tvrdím, že jím lze v náročných dobách demonstrovat a předávat etiku péče a sounáležitosti. Ve světě plném společenských krizí a v krizi klimatické se taneční umělci a umělkyně pokoušejí nastínit jiné podoby přítomnosti, potenciál možných změn a vtělených mezilidských vztahů, které umělecky znázorňují ve svých dílech — a které se projevují právě prostřednictvím improvizace a její metody.

Především se soustředím na to, jak umělci a umělkyně popisují okamžiky, kdy našli svoji vlastní cestu k tanci jako zdroji inspirace a energie, místo aby pro ně byla vyčerpávající činností. Dále popisuji jejich metody objevování a práce se silou vtěleného prožitku a schémata pozornosti, která otevírají prostor pro vnímavost a tvůrčí stav bytí — ale také společné bytí v jednom prostoru — a konečně vnímání a práci s tělem. Všichni dotazovaní jsou umělci a umělkyně, performeři a performerky, pedagogové a pedagožky, kteří zasvětili životy tanci, rozvoji a předávání vlastních cest pro ztvárnění pohybu, jenž má potenciál vystoupit z běžného běhu života a zase se do něho vrátit.

Hlavní podstatou improvizovaného tance před diváctvem je sdílení vtělené zranitelnosti a vitality — a to tak, jaké jsou tady a teď, právě v tomto okamžiku. Cílení na prožitek probíhajícího okamžiku je samo o sobě

symbolickým krokem dál od hierarchických a mocenských struktur a směrem k naslouchání společnosti a životu.

Přestože někteří zúčastnění umělci a umělkyně své práci nepřipisují primární poltický rozměr, já si všímám hned několika přístupů, jimiž lze jejich vystoupení a pedagogické metody chápat jako hledání odpovědí na otázky spojené se silami působícími uvnitř i vně vtěleného „já". Používám teorii Dany Mills o neverbální a pocitové podstatě tance jakožto cestě k prosazování lidských práv a rovnoprávnosti, spolu s hlavními pilíři této teorie (slabé a silné politické interpretace, stah a uvolnění, „sic-sensuous"[8]), jako důkaz, že improvizační metody mohou prohloubit a posílit politické rozměry tance. Zkoumám, jak různé metody dotazovaných tanečníků a tanečnic umělecky ztvárňují politické otázky skrz vlastní žijící těla ve vztahu s ostatními, ale také jak ztvárňují schopnost svobodně jednat v neustále se měnícím světě. Také zmiňuji, jak umělci a umělkyně popisují velmi citlivou a sofistikovanou práci s pozorností a přítomností, které se tak stávají metodami pro hravé zdolávání otázek individuálních a kolektivních svobod, moci a propojenosti.

TANEČNÍ IMPROVIZACE JAKO HLEDÁNÍ ODPOVĚDÍ NA POLITICKÉ OTÁZKY V USA V ŠEDESÁTÝCH A SEDMDESÁTÝCH LETECH 20. STOLETÍ

Avantgardní tanec v USA šedesátých let minulého století lze vnímat jako odpor proti tradičním modernistickým technikám a jako příklon ke svobodnějším, inkluzivním a experimentálním podobám pohybu a organizace. Většina děl vytvořených Judson Dance Theater a přidruženými umělci a umělkyněmi je obvykle chápána jako umělecké ztvárnění vnitřní dekonstrukce, která má za cíl přehodnotit a přestavět metody a estetiku moderního tance. Ovšem, implicitně i explicitně, jsou v těchto dílech obsažena také „témata politiky, sdílení, demokracie, spolupráce a ekologie"[9], a to především v nově vzniklých improvizačních postupech. Tito umělci a umělkyně objevili a prozkoumávali improvizaci jako bránu k osobní svobodě, jako intuitivní pohybový registr a experimentovali s novými komunitními a rovnoprávnými způsoby organizace. Inovativní umělci a umělkyně a pedagogové a pedagožky používali improvizaci jako cvičení, tvůrčí postup, součást performance, či dokonce jako svébytnou performance a díky tomu se jim podařilo objevit nový prostor v rámci osobních a politických rozměrů, ale i za nimi.[10] Zvláštní pozornost si

pak zaslouží metody Anny Halprin zaměřené na osobní rozvoj a spojené s hnutím „Nové levice“ (New Left),[11] ale také práce Stevea Paxtona a jeho kolegů a kolegyň postavená na vnímání smyslových podnětů vedoucích k rozvíjení vtělené připravenosti, citlivosti a snahy utvářet nové organizační struktury.[12]

Klíčovou inspirací pro taneční avantgardu šedesátých let byla Anna Halprin.[13] Jejím cílem „nebylo vytvořit zcela nový taneční žánr, ale pokusit se obnovit antropologickou funkci tance jakožto nástroje schopného řešit individuální a společenské problémy prostřednictvím sdílení tvůrčího pohybu“[14]. Halprin pracovala jako nezávislá umělkyně v politicky vyhraněném prostředí na západním pobřeží USA. Zcela vědomě upustila od moderních technik tance, aby se pokusila najít otevřenější a individuálnější způsob vyjádření, které by mělo společensko-politický přesah. V tomto souzněla s kontrakulturou Nové levice a její touhou po společenské změně typickou pro „hnutí zdola“ (grassroots movement).[15] V roce 1955 založila experimentální San Francisco Dance Workshop, kde zkoumala možnosti improvizovaného jednání a netanečního pohybu. Halprin se soustředila na otevřené struktury, ať už během práce, nebo vystoupení. Také zdůrazňovala důležitost práce se „score“[16]: „[Score je] jiné než choreografie, protože je součástí procesu“. Score podle ní představuje „metodu společné tvořivosti“. Její metody a vystoupení se zakládaly na hře a volném experimentování s každodenními činnostmi a funkčním pohybem a otevíraly prostor instinktivním osobním procesům.[17] Halprin přijala za svou ideu Nové levice, že síla jednotlivce uvolněná tvořivostí může být základem spravedlivé a integrované společnosti, a stala se členkou hnutí Human Potential (Lidský potenciál),[18] které vzniklo v Kalifornii během šedesátých let. Její práce rozvíjela osvobozující taneční postupy a vystoupení s rituálními prvky, odkrývala osobní a společenské napětí a umožňovala jejich překonávání.[19]

V reakci na nepokoje v losangeleské čtvrti Watts v roce 1965, které byly výsledkem dlouhotrvajícího napětí a násilí na občanech a občankách černé pleti, vzniklo studio Watts Workshop, jež mělo za cíl vyléčit pomocí umění šrámy zdejší společnosti. Halprin byla přizvána, aby pro Watts Workshop vytvořila vystoupení, a rozhodla se tuto možnost využít k vytvoření série kreativních tanečních workshopů. Jednu sérii vedla se skupinou černošských studujících v Los Angeles a další, totožnou sérii, se skupinou bělošských studujících v San Franciscu. Tyto dvě skupiny později spojila, aby vzájemně zjistily, „jak vypadá smíření“.[20] Každá skupina improvizovala před zraky té druhé, účastnily se společných fyzických her a věnovaly se verbálním, vokálním, malířským a pohybovým činnostem, přičemž narážely na komplexní rasové a sexuální napětí, se

kterým musely pracovat.[21] Výsledné vystoupení, *Ceremony of Us* (Obřad nás všech, 1969), segregovalo účinkující a diváctvo podle etnicit, načež je přizvalo „k obřadu sjednocení, vytvoření jedné skupiny, společnému vystupování, vzájemnému objevování vedoucímu ke společné práci […] setkání s odlišností, s rozdělením a konfliktem, s konkurencí mezi etniky, s různými identitami, silami a dušemi“[22].

Způsob, jakým Halprin popisuje proces vytváření vystoupení, včetně konfliktů a přetahování, závisti, svádění, odpuštění a povznesení, je silnou výpovědí o schopnosti improvizovaného tance navodit vědomé i podvědomé stavy energie a společenské struktury, kdy je možno pocítit a prozkoumat emoce a různé projevy moci.[23] Výsledné vystoupení bylo důvěrné a silné setkání těl různých ras a genderů a šlo proti zaběhnutým společenským normám. Vystoupení „překvapilo část publika. Někteří očekávali, že uvidí známé struktury — a spatřili až příliš mnoho změn. Hranice se rychle posouvaly.“[24]

Mnozí tanečníci a tanečnice z Judson Dance Theater, ale i jiných kruhů navštěvovali workshop Anny Halprin a v průběhu šedesátých a sedmdesátých let v New Yorku prozkoumávali možnosti různých improvizačních metod, jako jsou „indeterminate choreography“ (neurčená choreografie), „open choreography“ (otevřená choreografie), „situation-response composition“ (kompozice situačně-reaktivní), či „in situ composition“ (kompozice dle situace). Během práce se dotýkali otázek osobních a kolektivních svobod, „což byly otázky politické, ačkoli tento záměr nebyl vždy vyslovený“[25].

Steveu Paxtonovi se po letech spolupráce s Mercem Cunninghamem (konkrétně 1961–1964) znelíbila práce s předpřipravenou choreografií a rigidní struktura Cunninghamova souboru, a tak se připojil k experimentům probíhajícím v Judson Church a od roku 1967 zcela zasvětil svůj umělecký a pedagogický život improvizaci.[26] Paxton byl členem improvizační skupiny Grand Union (1970–1976), kterou spoluzaložil s několika dalšími tanečníky a tanečnicemi z judsonské scény.[27] Po sérii experimentů s různými formáty navrženými členy a členkami skupiny Paxton konstatoval, že členové a členky mají odpor k přímému vedení: „Odmítali se podvolit jakémukoli lídrovi, i kdyby jen dočasnému.“ Skupina hledala organizační strukturu, na které by se mohli všichni podílet rovným dílem, bez společenské hierarchie:[28]

> *„Soubor zaměřený čistě na improvizaci se mimoděk vyhýbá autoritativnímu vztahu mezi choreografem a souborem. V tradiční struktuře vstupuje do hry ego, a členové a členky souboru z minulosti důvěrně znali pozvolné procesy přebírání autority, či naopak podléhání autoritě.*

V improvizačním souboru je neustálou zodpovědností každého člena a členky, aby se nechali vést, nebo naopak převzali vedení. Bezpečí poskytované pevně danou choreografií […] *jde proti práci na prozkoumávání sebe sama, která je tak výrazná během improvizace. Tíha divadelní tradice, kdy osoba odevzdá sebe sama ve prospěch estetického vnímání a manipulace času a prostoru jiné osoby, zde odpadá a je nahrazena snahou o rovnost bez nutnosti omezovat ostatní.“*[29]

Skupina Grand Union nakonec zcela upustila od pravidelných zkoušek a setkávala se jen během vystoupení, která byla zcela improvizovaná. Členové a členky směli přijít na vystoupení s jakýmkoli materiálem či kostýmem,[30] což podtrhovalo principy hravosti, divadelnosti a individuality. Paxton popisuje Grand Union jako vědomou snahu vytvořit takový prostor a podmínky, ve kterých by mohli tanečníci a tanečnice mimo jiné pracovat s vlastními impulzy, rozvíjet smyslové vnímání, a to přímo během vystoupení. Šlo o zkoumání „společenských formátů v divadle zaměřených na utváření svobody jednotlivce, který je zároveň součástí skupiny, o snahu povzbudit v jednotlivci nové vnímání situace“[31]. Je zde také čitelná nepředvídatelnost a syrovost setkání, jež nastanou během tance. Trisha Brown v této spojitosti zmiňuje celý seznam vjemových impulzů a mezihry lidských schopností a osobností:

„Nevyřčená dohoda s publikem, silné projevy chování, populární hudba, okázalé oděvy, výřečnost, konfrontace na dřeň, naprostá bezstarostnost, ženský tanec, přebírání odpovědnosti, respekt, nadšení, údernost, naprosté uvolnění, naprosté stažení, vaření z vody, melodramátka, chabé pokusy, snaha zůstat přes všechny překážky sama sebou a tančit. Tančit, tančit a tančit.“[32]

Některým tanečníkům a tanečnicím tato volnost a otevřenost nevyhovovala. Paxton v tom viděl projev širších společensko-kulturních podmínek ovládajících jednotlivce, jež poskytují tanečníkům a tanečnicím jen málo účinných nástrojů k samostatnému vedení: „Jsme naočkovaní se dobrovolně odevzdat do otroctví […] americký životní styl utváří otroky a otrokyně.“[33] O desítky let později Danielle Goldman prohlásí, že „politickou silou improvizace“ je „projevování svobody“,[34] ale zároveň uznává i problémy, které popisuje Paxton. Goldman tvrdí, že improvizace není sama o sobě pokusem o osvobození. Osvobození může znamenat zcela odlišnou věc v závislosti na tom, jaká omezení a útlaky daná osoba vnímá. Proto je osvobození nedosažitelné. Goldman tedy argumentuje, že improvizace je spíše okázalý kontakt s neustále se měnícími zábranami,

neutuchající práce s různými „útlaky“.[35] Sama taneční improvizace neznamená svobodu, ale proces emancipace, proces přebírání kontroly, ale především pak snahu dosáhnut stavu plného vnímání a připravenosti, ve kterém lze naplno využít možnosti poskytované přítomným okamžikem.[36]

Při pohledu na toto období vývoje improvizace působí vznik kontaktní improvizace jako okamžik, kdy na scéně poprvé vidíme praktiky a situace zaměřené na práci jednotlivce v prostředí plném vztahů. Představovaly snahu o řešení otázek vyvstávajících během existence Grand Union. Kontaktní improvizaci[37] rozvinul Steve Paxton s kolegy v návaznosti na oceňované vystoupení *Magnesium*[38] (1972) a vytvořil nové sktruktury a techniky pro otevřenou hru se vtělením a mezilidskými vztahy. Kontaktní improvizace vedla ke vzniku nových metod pro předávání váhy mezi tanečníky a tanečnicemi, kteří mají uvolněné svalstvo a aktivní, otevřenou pozornost. Kontaktní improvizace měla za cíl dosáhnout bezpečných, mezilidských rozhodnutí, rovnosti, zodpovědnosti, hravosti a bezpečného dotyku.

Jess Curtis zdůrazňuje osobní a tvůrčí svobodu, kterou mužům nabízela Paxtonova nová paleta vtělených textur, ať už se jednalo o *Magnesium* (jeho dvě části byly objevováním rizika vyvstávajícího z kontaktu, ale také meditativní energie a drobných pohybů ve stavu „nehybnosti“[39]), nebo o kontaktní improvizaci. Ta sice začínala jako formát společného tance mužů, ale rychle se proměnila na formát, který bořil genderové stereotypy a hluboce zakořeněné fyzické role. Stala se formátem, kde měli muži příležitost kultivovat jemnost a zranitelnost a vnímat podporu a kde ženy mohly kultivovat sílu:[40]

> *„Kombinace síly, divokosti, fyzického nebezpečí, intimního dotyku bez sexuální konotace, vnímání propriocepce a důvěry ve fyzickou spolupráci učinila z kontaktní improvizace ideální prostor pro destabilizaci tradičních genderových rolí — rolí, jež spojovaly sílu a fyzické nebezpečí s dominantním mužským vystupováním a naopak intimní dotyky, vnímání propriocepcí a nedominantní tělesnost se sférou submisivního ženského vystupování.“*[41]

Politické ambice avantgardního tance šedesátých let byly mnohdy označovány za naivní.[42] I přes velkodušné vize rovnoprávnosti se objevovaly — a nadále objevují — problémy s překonáním hierarchických struktur, elitářství a prostředí omezující přístup účastníků a účastnic. Koneckonců, klíčovými postavami tohoto hnutí byli privilegovaní vysokoškolsky vzdělaní umělci a umělkyně. Ramsay Burt zdůrazňuje „rozpor

mezi rovnostářskými ambicemi zakladatelů a zakladatelek kontaktní improvizace v sedmdesátých letech a tendencí utvářet vnitřní hierarchii výjimečně nadaných tanečníků a tanečnic“[43]. V této spojitosti zmiňuje poznatek Cynthie Novack, že „ačkoli společenský étos rovnostářství v této komunitě přežívá nadále, jeho udržení je náročné“, a srovnává tyto potíže s problematikou udržování otevřeného prostoru pro sdílení znalostí (knowledge commons), jež analyzují Hess a Ostrom.[44] Goldman srovnává ranou kontaktní improvizaci s metodami nenásilného protestu[45] a zmiňuje, že pro mnoho těch, kteří projevili o kontaktní improvizaci zájem, například afroamerického tanečníka a choreografa Billa T. Jonese, zůstávala tato jevištní forma nedosažitelnou doménou několika privilegovaných:

> *„Kontaktní improvizace byla mnohem exkluzivnější, než si její členové a členky připouštěli. Dokonce i v bezpečném prostředí tanečních studií a v obklopení rovnostářské rétoriky se objevoval nejeden problém s nerovností. Konkrétní způsoby pohybu vyhovují některým lidem více než ostatním, v závislosti na kontextu, a ne všichni podstupují stejné riziko.“*[46]

Přestože kontaktní improvizace vědomě pracovala na nápravě nerovností ve vztahu genderů, sexualit a později lidí s postižením,[47] je všeobecně známo, že skupina kolem kontaktní improvizace je z naprosté většiny bělošská.[48] Somatické taneční disciplíny obecně se v poslední době stávají terčem kritiky za přetrvávající rasovou exkluzivitu, kulturní esencialismus a společenskou privilegovanost.[49] Je nutné si uvědomit, že vývoj improvizace v USA byl notně ovlivněn jazzem a dalšími žánry africké hudby a tance, jejichž tradice na toto území přinesli potomci otroků a otrokyň a jiných utlačovaných skupin.[50] Také je důležité, že somatika je do značné míry postavena na východních a dalších světových filozofiích a praktikách.[51] Proto zůstává tato oblast problematická. Pokud má být tanec i nadále proces kolektivní a emancipační, je potřeba aktivně budovat povědomí o mnoha vědomých i nevědomých problémech a překážkách, které brání skutečné inkluzi. Ba co víc, všeobecná problematika exkluzivity umění v nerovnoprávných společnostech je sama o sobě velmi komplexní.

Proces hledání slepých míst a přešlapů postmoderního hnutí otevřel novou funkci a potenciál tance. Tím je prostor mezi sférou osobní a politickou; prostor, kde lze vtěleným impulzem a zkušeností prozkoumávat a problematizovat stálé tvary a struktury, bořit zaběhnuté role a hierarchie. Tento prostor dle mého názoru zůstává otevřený. Burt potvrzuje

„spojitost mezi avantgardním vnímáním a společenskou a politickou radikalitou kontrakultury“[52]. Tanečníci a tanečnice se aktivně snažili oprostit od vnějšího útlaku tanečních technik, estetického vnímání, společenských rolí a hierarchií. Nejúčinnější a nejráznější metodou k dosažení tohoto oproštění byla improvizace a s ní spojené experimenty kolem společenské organizace a osobní emancipace. Tento proces se i nadále vyvíjí, například prostřednictvím práce Anne Collod a Mårtena Spångberga a v současných přístupech, které hledají další podoby improvizovaného pohybu.

NOVÉ POHLEDY NA IDEÁLY IMPROVIZOVANÉHO TANCE V EVROPĚ NA PŘELOMU TISÍCILETÍ

Sally Banes popisuje, jakým způsobem reagovala taneční avantgarda na vzrůstající ekonomické tlaky, které společnost pociťovala od osmdesátých let 20. století a nástupu neoliberalismu: „V raných devadesátých letech, tváří v tvář vidinám globální ekonomické krize, působily představy bohatství a bezstarostnosti jako zastaralé a nostalgické ozvěny minulosti.“[53] Potřeba nalákat a pobavit diváctvo přiměla americkou improvizační scénu upustit od volných experimentů a aplikovat raději estetiku vysoce sofistikované, multižánrové divadelnosti. Zatímco šedesátá a sedmdesátá léta kladla důraz na „svobodu, hojné nápady a komunitu“ a pokoušela se podporovat a kultivovat „autentické já“, od devadesátých let se improvizace přikláněla spíše k výrazným a kontroverzním politickým otázkám ohledně identity.[54] Nové generaci improvizátorů a improvizátorek připadala kontaktní improvizace „příliš něžná, pasivní, ba dokonce nudná […] mladí umělci a umělkyně v ní viděli jen uzlíček tanečníků válejících a svíjejících se na podlaze“ [55] a nebudila v nich divadelní zápal (časopis *Taneční zóna* dokonce označil jam kontaktní improvizace za „kontaktní marmeládu“[56]). Jevištní tanec osmdesátých a devadesátých let směřoval stále více k technické dokonalosti, sportovnosti i divadelnosti a schopnosti budované kontaktní improvizací sloužily čistě jako nástroj k dosažení akrobatické zdatnosti a plynulosti nebo jako způsob, jak dosáhnout skvělé choreografie s tanečním partnerem. Jenže v tomto procesu práce se mnohdy vytrácela základní myšlenka a snaha o rovnost, otevřenost a rozvoj citlivosti dotekem.

Na přelomu tisíciletí, ve snaze znovu situovat tanec jako zásadní práci se vtělením, se hned několik evropských umělců a umělkyň začalo

odkazovat k ranému postmodernímu tanci z USA. Mezi výsledky práce těchto tanečníků a tanečnic najdeme i zásadní improvizovaná díla, která lze vnímat jako důležitý protiargument k modernisticky laděným představám o vývoji tance.[57] Burt zmiňuje, že tanečníci a tanečnice měli zájem znovuobjevit potenciál otevřených forem a improvizačních přístupů, přičemž se nevyhýbali kopiím nebo přepracováním dřívějších improvizovaných děl. Mezi ně patřilo například Paxtonovo oceňované sólo *Goldberg Variations* (1986–1992) v podání Mårtena Spångberga v roce 2003[58] a skupinové scény od Halprin *Parades & Changes* (Průvody a proměny, 1965) přepracované Anne Collod v roce 2008.[59] Podobně jako v éře, na kterou tato díla odkazovala, i zde improvizovaný tanec sloužil jako zkoumání vtěleného tvůrčího odporu: „Navázáním na dlouhotrvající tradici radikálních a kritických uměleckých praktik tito taneční umělci a umělkyně legitimizovali vlastní rebelské projekty a […] vyvstala otázka, komu ‚patří' dějiny tance."[60]

Jak píše Burt, hledání kolektivní paměti v těchto raných dílech je předpokladem pro kolektivní politické činy, pro vzdorování neoliberálnímu nátlaku a snaze ovládat umění a společnost obecně. Tato přepracovaná díla s sebou právě díky novému a opakovanému vtělení již dříve provedených improvizací přinesla otázky autorství, vlastnictví, postupů a vlivů trhu na tanec v éře pozdního kapitalismu.

Většina radikálních podob evropského tance přelomu tisíciletí omezila práci s pohybem, v některých případech dokonce pohyb zcela vyřadila. Tento krok byl často vnímán jako odmítnutí potřeby vytvářet uspokojující ukázky plynulého pohybu, které se v osmdesátých letech staly téměř požadavkem pro tanec.[61] Jsem toho názoru, že přepracování improvizovaných děl, jako jsou ta od Spångberga nebo Collod, nacházejí (odlišné) způsoby, jak přehodnotit a znovu potvrdit tanec jako akt a jako schopnost dosáhnout vtělené suverenity. Spångbergova tichá opakování Paxtonových elegantních a různorodých pohybů vzdávají poctu tělesné inteligenci a odvážnosti Paxtonova spontánního tance; a Collod ve své verzi předchozího díla znovuobjevila vtělenou sílu tanečníka a tanečnice jednat ve skupině. Skupina využívá základní score Halprin a jako celek se přesouvá od jedné běžné činnosti k druhé — svlékání a oblékání, manipulace s předměty a materiály, skupinové podupávání do rytmu. Vystupující mají možnost svobodně zapojit vlastní subjektivní zkušenosti a rozhodnout se, jak se chtějí chovat,[62] čímž skupina společně otevírá prostor k objevení zcela nové energie. Výsledné dílo je rituální zkoumání neustále se měnících a sdílených úrovní energie a momentů, kdy má jedinec možnost být kreativně zcela přítomen v probíhajícím okamžiku, ale zároveň se ztratit v okamžiku sdíleném se skupinou, která má svůj

vlastní rytmus. Je potvrzením závazku tanečníka a tanečnice k přímému jednání prožitkem, k hravosti ve vztahu k prostoru a společnosti, jež je i zde hlavním předmětem zájmu.

Tanečnice a teoretička Dana Mills zdůrazňuje význam tance jako silného politického jednání, schopného řešit dlouhodobě zkoumané otázky, mezi nimi i ty popsané výše, jako jsou: odpor proti útlaku skrze hledání svobodného jednání vlastním tělem, hledání svobody pohybu a prosazování rovnosti, to vše s použitím ryzí vitality tance. Mills je toho názoru, že afektivní vtělené stavy se během tanečního vystoupení předávají a že právě tento okamžik předání může být spouštěčem politické proměny.

V následující kapitole představím tři hlavní koncepty Mills, načež jejich prostřednictvím zanalyzuji improvizační metody umělců a umělkyň, kteří se podíleli na našem projektu. Tento rozbor rozvíjím prostřednictvím témat pozornosti a účasti, jež podtrhují implicitní, explicitní i historické dimenze politiky a potenciál obsažený v somatické improvizaci.

„SILNÉ“ A „SLABÉ“ POLITICKÉ INTERPRETACE TANCE

V knize *Dance and Politics* (Tanec a politika) Dana Mills tvrdí, že tanec obecně je vtělenou formou politického jednání a intervence, funguje zcela mimo omezující struktury jazyka a dokáže znovuobjevovat ztracené prostory a vytvářet nové podoby vztahů a propojení mezi vtělenými subjekty. Také předkládá myšlenku, že tanec může budovat „svět, ve kterém se potkává více různých životů a kde panuje větší rovnost“[63].

Dále tvrdí, že jedinečná intenzita vtěleného propojení, jež vzniká v rámci tance mezi tanečníkem či tanečnicí a diváctvem, může ve fyzické rovině pomoci obnovit a prosadit základní lidská práva a rovnoprávnost. Tanec usnadňuje fyzický proces propojení a komunikace mezi těly, který může na alternativní, vtělené rovině existence překonat nebo prolomit sociopolitické rozdíly nebo represe: „Tanec je způsob, jak se vymezit proti politice vyjadřované slovy. Je to cesta k opětovnému dobytí prostorů, které nejsou vždy volně dostupné; je to způsob, jak objevit svět prožívaný konkrétním vtěleným subjektem a jeho vztah k ostatním.“[64]

Teorie Mills se opírá o tři hlavní pilíře, respektive pojmy. Její pojem „sic-sensuous“[65] popisuje stav, kdy se významy přenáší mezi dvěma smyslovými těly. Napětí mezi „stahem“ a „uvolněním“ tanečníka či tanečnice je výrazem vnitřní politiky těla a politických vztahů s jiným tělem. A škála od „slabých“ po „silné“ politické interpretace tance má na jednom konci

myšlenky, které byly dříve vyjádřeny jazykem, a na opačném konci zcela vtělené pohyby.[66] Přímý přenos vtělené komunikace tancem se odehrává na rovině pocitového uvědomění a interakce, jejíž podoby a funkce se významně odlišují od běžných způsobů komunikace a napojení. Může mezi těly podporovat vazby, které jsou v rozporu s obvyklými společensko-kulturními pravidly a hierarchiemi, vymykají se jim a podrývají je. Toto souznění beze slov nazývá Mills pojmem „sic-sensuous". Označuje jím hlubokou, osobitou a smyslovou energii a „proces zápisu, při kterém jedno smyslové tělo píše na druhé"[67], o druh vzájemného dotyku přes neviditelné hranice sahající za obvyklé limity a rozdíly. I když Mills nehovoří přímo o improvizaci, popisuje důležitost „sic-sensuous" v různých podobách tance z různých kontextů a kultur, včetně afrických či blízkovýchodních lidových tanců, nebo ze společenských či protestních podob tance a západního scénického tance. V různých žánrech či formách mohou tančící těla vytvářet a přenášet povzbuzující dotek nebo reakci. Podle Mills se tento jev zakládá na dvojfázovém instinktivním procesu: nejprve „stahu" (contraction) do smyslového uvědomění vnitřního těla a zkušenosti tanečníka a tanečnice, po kterém následuje „uvolnění" (release) do prostoru; do světa a směrem k ostatním tělům.[68]

Politické funkce tance nemusí být vždy zjevné nebo koncipované do konkrétní politické myšlenky — tanec, který pracuje na této úrovni, má takzvané „slabé politické interpretace" (weak political reading), zatímco „silné politické interpretace" (strong political reading) tance se zakládají na smyslovém vnímání a vtělení.[69] Silné politické interpretace tance vznikají podle Mills prostřednictvím vtělených procesů „sic-sensuous", tedy „stahem" a „uvolněním". Mají potenciál komplikovat zaběhnuté podoby vztahů a obcházet mezilidské rozdíly — a to nikoliv prostřednictvím formulované myšlenky, ale afektivním, vtěleným stavem, který se z těla přelévá mezi tanečníky a tanečnicemi a dále mezi nimi a diváctvem.

Některá taneční díla obsahují jak slabé, tak silné politické interpretace, prozkoumávají prostor mezi nimi a ve vzájemné interakci odhalují takzvané „střety", jak je nazývá Mills.[70] Dříve zmíněné dílo Anny Halprin, *Ceremony of Us,* se rituálním spojením dvou skupin přímo dotklo rasových rozdílů a nerovností („slabá" politika), zatímco při společném volném tanci se rozvíjely dynamické stahy a uvolnění uvnitř těl tanečníků a tanečnic i mezi vystupujícími a diváctvem založené na principu „sic-sensuous" — zde se jedná o „silnou" politiku.

V podobném duchu zapojuje Rosalind Crisp politický diskurz a konkrétní témata do svého projektu *DIRtywork*[71] a i v tomto projektu najdeme obě politické interpretace popisované Danou Mills. *DIRtywork* se zabývá

ničením životního prostředí v Austrálii v důsledku změn klimatu. Vyjma tohoto zastřešujícího motivu se jednotlivá vystoupení mohou výrazně lišit a zahrnují jak text, tak jednání beze slov. Mluvené slovo — včetně osobních svědectví vztahujících se ke krajině — je zde propojeno s neustálým vtěleným stavem, který Crisp popisuje jako „lehkost“[72]. Ovšem její popis „lehkosti“ a gesto, které používá k jejímu naznačení, vyvolává hrozivý pocit bezmoci a bezvýznamnosti. Jedná se o surové zpracování a sdílení vtěleného stavu zděšení tváří v tvář ztrátě krajiny a živočišných druhů, která je motivem díla. Crisp tvrdí, že říše těla je protikladem, ale i komplementem jazyka, že síla tančícího těla tkví ve schopnosti zpracovávat a odhalovat (politické) zkušenosti a problémy, což je v souladu s představou Mills o kontinuu a střetech slabé a silné politiky v realitě vyjádřené slovy a v realitě beze slov: „Nechci nahrazovat tanec slovy. To by pro mě nefungovalo. Ani politicky — protože si myslím, že jde o tělo.“[73] Tímto Crisp z pozice tanečnice vyjadřuje své vlastní chápání představy Mills o síle předvědomých vtělených stavů, kdy je „základem tvorby plné soustředění na somatickou zkušenost, ne čistě na myšlenku“[74].

POLITICKÉ PROJEVY V SOUČASNÉM IMPROVIZOVANÉM TANCI

Všichni umělci a umělkyně, kterých jsme se dotazovaly v rámci naší studie, praktikují vědomé bytí v těle, soustředění a cítění kinestetického vědomí. Tyto praktiky podporují „stahy“ jako součást kreativní hry, jak popisuje Mills, a zároveň usnadňují „uvolnění“. Všechny zmiňované postupy pracují se stavem zvýšené vtělené přítomnosti a cílení pozornosti na smyslové vnímání. Umělci a umělkyně se těmito postupy nechávají vtáhnout a zároveň posílit. Jsou pro ně specifickou snahou o možnost jednat svobodně a přerozdělit vtělenou vitalitu. Zkoumají a rozvíjejí způsoby, jak se posouvat dál. Odhalují otevřené, zvídavé a inkluzivní vztahy mezi těly: přispívající k péči o sebe, k seberozvoji a ke sdílení síly. Všichni také hovořili o uvědomění vyvstávajícím prostřednictvím somatických postupů. O tom, jak stav tvůrčího vtělení představuje politickou proměnu existence a vzájemných vztahů, byť drobnou.

Přestože Crisp zmiňuje otevřený politický cíl projektu *DIRtywork*, stejně jako její kolegové a kolegyně hovoří o svých pracovních postupech a metodách v kontextu filozofie a etiky. To samo o sobě značí vnitřní, hluboké politické rozměry improvizované práce. Umělci a umělkyně popisují

různorodé definice improvizačních tanečních postupů. Všichni je ale vnímají jako prostor, kde hrají prim vtělené potřeby, tvořivost a autonomie a kde se dají hledat nebo zpochybňovat zaběhnuté struktury rozdělení společnosti, hierarchie a útlaku — a to jak uvnitř nás, tak ve světě, který spoluvytváříme. Ať už sólo, nebo ve skupině, taneční improvizátoři a improvizátorky pracují experimentálně a s různými druhy pozornosti a hry, vnímání a vztahů k sobě, k prostoru, k ostatním a k okolnímu prostředí, to vše v jedinečném stavu rozšířené smyslové přítomnosti. Tito umělci a umělkyně budují vnímavé a vtělené „já" a hledají hranice svobody a útlaku pomocí vtělené přítomnosti, která může sama o sobě posilovat politický názor.

Karczag jasně zmiňuje, že marginalizovaná oblast taneční somatiky založená na uvolnění je jakousi formou vzdoru, který pracuje s klíčovými formami lidské existence a navozuje stav svobodného jednání a propojení s ostatními:

> *„My, kteří se pohybujeme v určité velmi specifické oblasti i v rámci tanečního světa, pracujeme způsobem, který nabízí bytí antiautoritářské, podporující, aby lidé mohli být soběstační, mohli se stát plnomocnými lidskými bytostmi schopnými být ve vztahu se svým životem a s ostatními."*[75]

Předpokladem pro tento stav je velmi jemný a inkluzivní styl výuky. Karczag poskytuje účastníkům a účastnicím čas, aby se naladili na smyslové uvědomění a sdíleli jej s ostatními prostřednictvím společného pohybu, předvádění, vyprávění, vysvětlování, svědectví a psaní poezie. Karczag učí s pomocí obrazů absorbovaných tělem a zážitkové anatomie. Tato smyslová hra s představivostí vede k uvolnění a odlehčení pohybu a následné pozitivní zkušenosti s vlastní tělesností a energetickým polem. Cit pro (sebe)důvěru a posílení sebe sama pěstuje Karczag ve studiu pomocí pečlivého a respektujícího naslouchání.

Na začátku workshopu (kdy jsme byli my, účastníci a účastniice, spolu ve studiu v Praze a ona online v Nizozemsku, přičemž její obraz byl promítán na velkou obrazovku na stěně studia) vyzvala Karczag přítomné, aby „udělali politický pohyb"[76]. Po krátkém přivítání pak požádala tanečníky a tanečnice, aby velkou obrazovku vypnuli a místo toho se připojili přes vlastní malá zařízení — telefony a notebooky. Tím vznikly rozptýlené drobné skupinky a páry, což okamžitě vedlo k pohodlnějšímu a prostornějšímu, avšak zároveň přímému a osobnímu setkání s Karczag ve sdíleném prostoru workshopu.

Nastavení podmínek, ve kterých je vtělené experimentování pohodlné, to je samo o sobě politický krok. Karczag i Crisp popisují změny, které vědomě provedly, aby se vymanily z omezení a hierarchie klasického baletního cvičení a vystupování a přiblížily se ke svobodným a otevřeným tanečním a pohybovým praktikám založeným na somatizaci. Pro Karczag byly zásadní hodiny tchaj-ťi Gerdy Geddes v The Place v Londýně během sedmdesátých let. Geddes tehdy:

> „[…] *naprosto převrátila naruby moje představy o tom, co všechno může tanec být* […]. *A pak jsem objevila tchaj-ťi, pohybovou techniku, která mi nabídla možnost chovat se přívětivě k vlastnímu tělu a pohybovat se s uznáním k vlastní tělesné jedinečnosti.*“[77]

Metody, které ctí odlišnost, pěstují respekt a péči o sebe i ostatní a podporují hravé experimentování s prožitým vtělením, nebyly vždy převládajícími prvky západního tanečního učení, ale jsou zásadní pro budování vtělené přítomnosti a etiky. Lepkoff vysvětluje, že neměl tradiční vzdělání, takže se nemusel „odnaučovat taneční dril“, ale v improvizačních tanečních postupech nalezl velkou oporu. Fyzickou hru a volné zkoumání vývojových pohybových vzorců, které zažil v hodinách techniky Anatomical Release u Mary Fulkerson, popisuje jako velmi důležité pro jeho „dětskou“ fyzickou hravost. Fyzická hra pro něho byla transformativní zkušeností: umožnila mu přijmout vlastní tělo, vcítit se do něho a do nové roviny, kde poznal energetickou a vztahovou přítomnost:

> „[…] *když jsem byl během těchto hodin tance ve fyzické interakci s ostatními, prožíval jsem sám sebe jako schopného komunikovat, silného a soucitného. Ve většině společenských situací jsem se tak nevnímal. To je pravděpodobně důvod, proč pro mě byla tato práce v té době tak důležitá. Měla léčivé účinky a nabízela způsob, jak přežívat ve společnosti.*“[78]

Karczag uznává, že když viděla vystoupení Lepkoffa a dalších, mělo to zásadní vliv na její rozvoj jako improvizátorky. Stejně jako Lepkoff, i Karczag zmiňuje, že improvizovaným tancem lze utvářet pocit soudržnosti a autonomie, který pak může mít přesah do prožitého vtělení mimo studio nebo jeviště. Improvizace je pro ni dospělostí a především schopností být v přítomném okamžiku. „Ale nesnažíme se o tohle i v životě?“ ptá se Karczag.[79] Plná přítomnost je nejspíše alfa a omega práce improvizátora. Vytváří prostor pro otevřenost, naslouchání a hledání moudrosti ve vztazích skrze zapojené tělo. Právě to je brána k tvůrčí politické aktivitě.

Asi nejzásadnější metodou somatického zapojení, a tím pádem i improvizace, je pozornost, jak říká Lepkoff: „Základní schopností improvizátorů a improvizátorek je pozornost; umění přesouvat pozornost, pracovat s prožitky a vnímáním.“[80] Všichni dotazovaní umělci a umělkyně kladou důraz na práci s pozorností, přičemž podoby této práce jsou rozmanité — jde o obrazy, pocity, doteky, úkoly a změny vnímání. Stimulují tak vtělenou autonomii a napojují se na vztahy přítomné v prostoru. Smyslové uvědomění je rámcem pro experimentování uvnitř těla, které je fyzické a reaktivní, plně vědomé sebe sama, ostatních a světa kolem.

Tento druh pozornosti doplňuje vtělené stahy a uvolnění popisované Mills, které „zpochybňují hranice uvnitř těl […] a hranice vně těl“[81]. Vnitřní naladění a energie zjednodušují a urychlují rozšiřování pozornosti a schopnost asociovat. Slova „stah“ a „uvolnění“ chápu kromě jejich základního významu také ve vztahu k pozornosti. Vnitřní vnímání somatických praktik se tak stává ekvivalentem kontrakce a vědomí vnějšího prostoru a prostředí odpovídá uvolnění. A právě blízká a vzájemná interakce mezi těmito prvky je významnou doménou tance. Pokud použijeme teorii Mills, pak se z pozornosti ke smyslovému vnímání vlastní tělesnosti, v níž se nacházíme, stává nová nuance přítomnosti a propojení. Vtělená pozornost otevírá další rovinu a texturu vztahů. Tato rovina je hlubší než zaběhnuté rámce života; pracuje mimo obvyklé sociální řády, identity nebo kategorie existence.

Někteří dotazovaní umělci a umělkyně zdůrazňovali důležitost somatických a uvolňovacích tanečních metod, např. Anatomical Release od Fulkerson, Skinner Releasing nebo Body-Mind Centering. Jsou podle nich klíčem k prohlubování pozornosti a smyslového vnímání tance, k jeho aktivaci ve vnitřním i vnějším světě. V ideokinezi[82] — kterou cituje Eva Karczag jako důležitý impulz pro svůj osobní rozvoj — se pracuje s prožitkem obrazů uvnitř těla, jež pak motivují vnitřní proces změny fyzického stavu. Karczag vede své hodiny za pomoci pohroužení se do fantastických obrazů. Může jít třeba o imaginární přetvoření částí těla na mísu s ovocem nebo na nebe. Tyto obrazy mají za následek fyzické projevy zvolnění, otevření, hlubší a volnější dech a spontánní pohyby. Vnitřní uvolnění a otevření poté usnadní příchod aktivní přítomnosti, jež se promítá do pohybu, do prostoru a směrem k publiku. Crisp během vystoupení někdy pracuje se „senzorickými obrazy“, které jí poskytují nepřetržitou „zpětnou vazbu“. Popsala nám, jak tyto obrazy samovolně vycházejí z pocitů v těle a stávají se součástí tance: „Můžu třeba lehce pohnout jednou kostí a najednou vnímám pocitový obraz všech kostí

v těle, jak létají různými směry.“[83] Tyto intervence směrem do těla a ven z něho jsou součástí uvolnění založeného na fenoménu „sic-sensuous“ a nových setkání, jež mohou být navázána právě ve stavu uvolněného těla.

Tančící tělo se vciťuje do aktivního vztahu s prostorem a světem. Právě toto je skutečné setkání. Svět přistupuje k nám a my k němu. Hamilton zahájil čtyřdenní workshop tak, že tanečníky a tanečnice nejprve vyzval, aby hluboce procítili kontakt s podlahou a setkání s ní. Podle něho je toto klíčem k tanci. Nejprve vnímali rukou, pak nohama nebo celým tělem, Hamilton vyzval tanečníky a tanečnice, aby si uvědomovali prožitek cestování prostorem, dolehnutí částí těla, doteku a přijetí podlahy tělem: „Dotýkat se podlahy a být jí dotýkán. Moje tělo/bytí/smyslovost se dotýká a je dotýkáno. Později děláme totéž se vzduchem a prostorem — což je nejvíce fascinující práce.“[84] Lepkoff používá k navození živého vztahu se světem kinestetické procesy s předměty — doteky, manipulaci a pohyb s nimi. Tento proces s předmětem může být prakticky cokoli, od tance s holemi po stavbu domu.[85]

„Chci, aby lidé žili v mrtvém, nebo živém světě?“ ptá se Little. Schopnost prosazovat živý svět pak vidí právě ve schopnosti smyslové pozornosti navozené skrze vtělenou přítomnost. V pozdější části rozhovoru zdůrazňuje, že hloubka a otevřenost vtělené pozornosti má přímý vliv na kvalitu vztahů, které jsou lidé schopni navázat, ať už s ostatními lidmi, nebo se světem. Také určuje styl a rychlost našich reakcí na svět a životy kolem nás. Umožňuje nám a našemu tělu „být neustále ve střehu […] připraveno na změnu. Díky tomu se nechávám snadno ovlivnit, snadno vnímám souznění vztahů.“[86]

Little popisuje, že vtělená pozornost jí během tance umožňuje nejen vnímat prostředí, ale také se na ně hluboce napojit, rozšířit své „já“. Pozornost — taková, která při pohybu přesahuje vnitřní, osobní svět — je další cestou k uvolnění těla a jeho přesunu do sdíleného prostoru:

> *„Zároveň jsem v neustálém kontaktu s mnohem širší rovinou než jen se sebou samou, protože se svým rozhodnutím snažím vztahovat se k okolí. Nejde o to vyjádřit jen Nitu. Nezajímají mě akce, které vyjadřují čistě mé vlastní podmínky. Zabývám se improvizací, která se soustřeďuje na vztahy a vyvstává z fyzické pozornosti vůči tělesným akcím. Mysl se napojuje na — nebo jako — ostatní těla-mysli, ať už lidská, nebo ne-lidská, vnímající i nevnímavé, včetně všemožných míst a prostorů. Improvizace je spolutvůrčí proces, oživování vztahu skrze porozumění a hru.“*[87]

Kontinuum vnitřních a vnějších světů, vnímaných a předávaných prostřednictvím pečlivě cvičeného vtěleného vnímání a otevřenosti, má potenciál rozšířit hranice fyzického „já". Smyslové uvědomění obsahuje prostor uvnitř těla a mimo něj a vytváří novou dimenzi vztahů. Paxton nastiňuje etický potenciál tohoto procesu: „Větší citlivost je výsledkem rozšíření osobního prostoru."[88] Pravý výsledek tohoto procesu je teprve v procesu objevování a je klíčový pro aktuální projekt Nity Little ISSC[89]:

> *„Co všechno může člověk být, pokud se neomezuje na pouhou tělesnou schránku? Pohybujeme se na hluboké úrovni komunikace a já nevím, kam může vést. Sama netuším, kam to bude.* [...] *Moc ráda bych viděla, kam se lidstvo může dostat. Přála bych si, aby lidstvo rozvíjelo vztahy, nejen ty mezilidské, ale i ty lidstvo přesahující. Protože náš svět trpí. Nesmíme to pokazit."*[90]

Mills vnímá přesahy vtěleného tance jako realizaci přerozdělování moci a překonávání dělicích čar ve skutečném světě. Naznačuje, že tanec je cesta ke vzájemnému setkání jinak utlačovaných nebo izolovaných jedinců či skupin, a to navzdory stávajícím bariérám mezi nimi: „Tanec posouvá lidské bytosti za hranice vlastních těl, která jsou neustále reinterpretována a přetvářena jako prostory; a za hranice sdílených světů, čímž zpochybňuje hranice toho, s kým mohou či nemohou komunikovat a kým jsou vnímány jako rovnocenní partneři a partnerky." [91] Zatímco Mills ve svém textu hovoří čistě o sféře lidí a o politických vztazích mezi rozdělenými lidskými skupinami, Little vnímá tanečníkovo zvýšené vtělené uvědomění jako potenciál pro obecné navazování spojení mimo člověka, čímž se dotýká nejen ostatních lidí, ale také sfér životního prostředí a ostatních bytostí. A právě taneční interpretace představuje možnost tento stav zažít ve velmi intimní rovině a experimentovat s ním dále.

Little popisuje plnou šíři pozorného doteku, který může sahat napříč a skrze prostor a který má potenciál věci měnit. Tanečníci a tanečnice se tímto způsobem hluboce dotýkají prostoru a ovlivňují jej. Little vyzvala tanečníky a tanečnice, aby si pohráli s představou „měnící se velikosti", a to nejen prostřednictvím zmenšování a zvětšování pozice fyzického těla, ale také zvětšováním a zmenšováním vlastní pozornosti, jejím přibližováním a oddalováním. Nechala tanečníky a tanečnice, aby se dotýkali světa a ten aby se naopak dotýkal jich, aby se pohybovali a nechali sebou hýbat. Little vnímá právě toto jako cestu k dalšímu poznání: „Řekla bych, že nemáme jasno v tom, co všechno dotyk je, co všechno dokáže. A to je politické."[92]

V další části rozhovoru Little představuje metodu cvičení pozornosti, kdy tančíme z pohledu jiné osoby nebo z pohledu bezprostředního okolí — imaginativní a tvůrčí proces práce s pozorností, vnímáním, cítěním, splývání s ostatními, otevření a odevzdání se ostatním. Polemizuje nad tím, „co přesně se děje, když se dostaneme do kontaktu s jinými pozornostmi. Takže když tančím ‚společně s tebou', pak ty hýbeš mnou. […] Co se přesně děje, když se mnou hýbeš?"[93] K hravému prozkoumání nuancí těchto způsobů setkání je zapotřebí právě tanec, „protože věda tohle neví"[94]!

Prostřednictvím tance tedy neustále objevujeme nové podoby vztahů založených na svobodě a vzájemném souhlasu, které vedou k novým druhům péče a etického sdílení moci. Little jasně říká, že schopnosti potřebné pro tuto oblast jsou předmětem zkoumání. To, co známe jako „neverbální komunikaci" nebo „naslouchání", je podle ní jen špička ledovce:

> *„Také mě zajímá spontánní vznik na mnohem vyšší úrovni. Takový, který nastane ve chvíli, kdy dostatek lidí dosáhne správného nastavení vztahů. Když říkám ‚správné', nemyslím nutně černobílé dělení na správné a špatné. ‚Správné vztahy' chápu ve stejném významu, jako je chápalo a chápe původní obyvatelstvo Ameriky. Správné vztahy znamenají souznění. Soužijte společně, jako jedna bytost* […] *Ze správných vztahů vznikne jedna věc, ze ‚špatných' vztahů (např. neuctivých vztahů) něco úplně jiného. Proto pracuji s co možná nejširším kontextem."*[95]

Vtělená pozornost tanečníků a tanečnic je úrodnou půdou právě pro tyto experimenty a objevy. A vzájemná účast na úrovni jednotlivce a za hranicemi jednotlivce jim dává další prostor.

PARTICIPACE

Improvizace sahá za hranice vnímání a vede k dynamické účasti na přítomném okamžiku či k plnému pohroužení se do jeho průběhu. Nejenže pozorujeme a cítíme dotek vnitřních a vnějších realit, ale aktivně s nimi spolupracujeme, různými způsoby usnadňujeme jejich pohyb, což vede k novým možnostem svobodného jednání těla, jeho reakcí a přesahu. Jakmile se napojíme na vtělenou vitalitu tance, můžeme společně vytvářet nové vnitřní a vnější světy a systémy — objevujeme nové úrovně svobody a zkoumáme, jak je možno dosáhnout rovnosti.

Podle Hamiltona se tanečníci a tanečnice „účastní“ utváření pohybu a prostoru. Jako tanečníci a tanečnice této účasti podléháme, ale zároveň je pro nás závazkem. Aktivně umožňujeme uskutečnění pohybu a spolupracujeme s ním. Když zdokonalujeme improvizační instinkty, dochází k dobrovolnému odevzdání té naší části, která má na starost sebekontrolu, a naopak, naše hravé a extatické tělo dostává prostor jednat. Existuje způsob, jak tomuto stavu dát volný průchod a pokračovat v něm, dokud se neobjeví něco jiného. Účast na pohybu je příležitost k hledání skutečně pravé podoby pohybového tvaru, ale zároveň příležitost pro změny. Účast je hnací silou „uvolnění“ tak, jak ho chápe Mills. A tomuto dobrovolnému odevzdání se se dá naučit a lze ho nacvičit. Můžeme se naučit, jak upustit od vědomých a podvědomých zábran — od vnitřní sebekritiky nebo vzorců napětí v těle — a umožnit tak volný příchod vitality pohybu, kterou nelze vyjádřit slovy. Tanečník či tanečnice se musí:

> „[…] *naučit, jak připravit celé tělo — jak se účastnit. Celé tělo se účastní a prožívá. To je pravé jádro této disciplíny. Nemáme čas měnit kvalitu — ale máme čas účastnit se na kvalitě, vychutnat si to, co si právě vychutnáváme. Je to tak překrásně pomíjivé* […] *jednat, účastnit se, vychutnávat. Každá kost, každý sval se chce účastnit. Je to velmi odvážné. Když se hýbe jedna část, hýbe se s ní i celek. Když se pohne jedna část, o prožitek se podělí celé tělo. Tělo se vždy rádo podělí.*“[96]

Během workshopu Hamilton vyzval účastníky a účastnice, aby se plně odevzdali pohybu těla a jeho prožitku v každém bodu jeho dráhy, aby cítili, jak tělo putuje vzduchem, a když dolehne, aby se zcela ponořili do setkání mezi jeho tíhou a povrchem země. Hamilton vyžadoval, aby se tanečníci a tanečnice „účastnili spolu s podlahou“.[97] Jak říká, když se spolupodílíme na „fyzikálních zákonech“ pohybu a gravitace, začneme si těchto zákonů „všímat“ novým smysluplným a poetickým způsobem. Aktivizace těla a jeho napojení na pohybové a směrové síly tance se odráží v prostoru a směrem k publiku. Základem teorie Mills o pohybu „sic-sensuous“ je rozšířené a sdílené vědomí, které je utvářeno a zároveň přijímáno energickými těly pohrouženými do pohybu a fyzikálních zákonů, jež jsou jejich nedílnou součástí. Účast na pohybu a důvěra v pohyb samotný jsou nepostradatelné, pokud má dojít k předání pohybu, k jeho „uvolnění“ do prostoru:

> *„Na pódiu už není čas doufat, že to vyjde. Musíte žít v momentu, v okamžiku. A důvěřovat. Ve chvíli, kdy ztratíte důvěru, veškerá její síla se vytratí. Síla šířit se a souznít je pryč. A proto bych řekl, že v jádru*

pracujeme právě na důvěře. V politické rovině se to tím pádem dotýká také pedagogiky, učení, filozofie, které se často zakládají na nedůvěře. Na nedůvěře vůči dětem, která vyvěrá z nedůvěry v to, že věci se dokážou vyřešit samy. Bez důvěry vstupuje do hry regulace, jež má zajistit výsledky, pro jistotu. Otevřenost se tím uzavírá."[98]

Důvěra a účast na pohybu znamená podlehnutí jeho autonomii, jeho síle, jeho směřování, znamená to „nechat jej, aby se pohyboval, namísto toho, abych se pohybovala já"[99]. Teprve tehdy pohyb podnítí prostor. Totéž tvrdí také Mills: „Tanec se uvolňuje z pohybujícího se těla do vtěleného prostoru, který se tím mění."[100] Podnícení či změna prostoru jsou procesy, jež se předávají mezi těly prostřednictvím tance a mají potenciál měnit svět, byť jen na okamžik — nebo možná i déle: „Tanec a jeho svět se přenáší na těla účastníků a účastnic — členů a členek publika a diváctvo — a mění jejich vtělenou prostorovost i poté, co opustí divadlo."[101]

Účast na tanci se dotýká i sil přítomných v prostoru a publiku. Hned několik dotazovaných umělců a umělkyň hovořilo o vnímání vztahu s publikem. Přestože jej cítí různými způsoby, shodují se, že jde o kontakt a jisté vyjednávání, o snahu dosáhnout rovnoprávného vztahu. Improvizace během představení znamená sílu i zranitelnost, ale také upřednostňování otevřenosti a nových možností, které mohou změnit tradiční rozložení rolí v divadle. Crisp popisuje, jak důležité je pro ni setkání s publikem před představením. Díky němu se naváže na vztahy a různé role v tomto sdíleném procesu: „Prostě jsme tam. Já dělám tohle, ty něco jiného. Místo toho, abych vyšilovala, co si kdo pomyslí, jsem to prostě já a dělám si svoje."[102] A během představení věnuje pozornost navození takového stavu těla, který dokáže ovlivňovat, ale také být ovlivněn: porézní, vnímavý a nenásilný stav, kdy může energie volně proudit a předávat se:

„Moje smyslové vnímání toho, kde jsem a kdo je tam se mnou a ‚jak můžu vzít lidi s sebou?'. To všechno je součástí empatického těla. Zásadní je se otevřít, učinit se dostupnou, odzbrojuji tím samu sebe i diváctvo."[103]

Lepkoff popisuje způsoby, jak se vypořádat s myšlenkami na očekávání a hodnocení publika a jak zkoumat síly, které se mohou objevit ve vztahu s publikem. Pokouší se vztahy narovnat, případně usnadnit, tím, že přiměje účinkující, aby přistoupili k publiku a zblízka se na jeho členy a členky podívali: „Dělám to proto, abych ukázal, že prostor publika není něco, čemu je potřeba se vyhýbat. Nežádám po umělcích a umělkyních, aby byli v přímé interakci s publikem. Dělám to proto, abych diváctvu

i účinkujícím ozřejmil, že obě strany pracují současně s tímtéž, s pozorností."[104]

O improvizovaném tanci před publikem hovoří také jako o pozitivním způsobu hledání a vnímání vlastních sil — o možnosti najít vitalitu uvnitř sebe sama. Povzbuzuje svobodné jednání, které vyvstává ze schopnosti prožívat vlastní tělo a pohybovat jím během intenzivního představení: „Rád jsem vystupoval, protože to je obtížné a posiluje mě to… Rozvíjí to schopnost opravdu vědět, jak přesunout tělesnou váhu, i za velmi těžkých okolností."[105] Tanec je příležitost k posílení pozice jednotlivce, jak uvnitř sebe sama, tak ve světě.

Během improvizace je sdílený prostor plný energie a příležitosti k aktivní účasti na existenci, sledování, vnímání. Může posloužit jako cvičný prostor k posílení vztahů i mimo studio nebo jeviště. Tělo-mysl, nebo „fyzické já",[106] cítí a hýbe se v houstnoucím čase a prostoru, ve kterém se různě utvářejí a přetvářejí vztahy; hladina energie stoupá a klesá; síla mění majitele či majitelku, je opakovaně nabyta, ztracena, přerozdělována.

Little vnímá proměnlivou pohybovou realitu tance jako cestu k přehodnocení hierarchií a přerozdělování sil i v širších kontextech:

> *„Já osobně se snažím společnosti ponoukat k tomu, aby se moc rozdělovala spravedlivěji.* […] *Hierarchie je vlastně jen zkostnatělá moc, při níž má někdo nebo něco navrch a nehodlá se toho vzdát. To je pro pohyb veliký problém, takhle žádný pohyb vzniknout nemůže. Pohyb vyžaduje rozložení moci. Samozřejmě je v pořádku, když do pohybu v určitém okamžiku vstoupí i prvek moci, jen je potom potřeba nechat jej odejít a dát prostor taky něčemu novému. Moc má schopnost tvarovat. Nechceme se ocitnout ve stavu bezmoci. Potřebujeme se naučit nechat moc přicházet a odcházet."*[107]

Objevování a využití tohoto otevřeného, velkorysého těla schopného dávat a přijímat sílu ve stavu plné důvěry a účasti je radostný zážitek. Radost je sama o sobě silou, která má schopnost pěstovat vitalitu a naději. A někteří z dotazovaných umělců a umělkyň hovoří o improvizaci jako o radosti — tanec je pro ně snaha o dosažení radosti. Crisp i Karczag zmínily, že tuto radost v minulosti ztratily, především pak ve spojení s frustrací z tradičních podob tance: „Takže jsem se nehodlala smířit s tím, aby taneční výcvik zpochybňoval moji lásku k tanci!"[108] Paxton popisuje potřebu tanečníků a tanečnic plně zachytit vlastní tělesná rozhodnutí[109] a Crisp a Karczag zase vyjadřují radost, kterou našly, když se dostaly k improvizačním a uvolňovacím praktikám, díky nimž (znovu)objevily radost z tance: „Neměla jsem v úmyslu dělat improvizaci. Chtěla jsem

se radovat z tance. Věnuji se improvizaci, protože mě sem moje cesta zavedla. […] Prostě to všechno vyplynulo z tance a z toho, co mě nejvíc těšilo.“[110]

Radost je tvořivá a posilující. Přitahuje vás a vede vás někam dál. Hamilton říká: „Já prostě tvořím taneční díla. A tento způsob tvorby mě těší […] Protože když improvizuji, tvořím lepší materiál. […] Je to radost. Radost z tvoření.“[111] Wendy Houstoun používá radost — potěšení — jako měřítko toho, co jí a jejímu tělu dává smysl:

> *„Potřebuji si s tím jen tak pohrávat, kroužit okolo, vracet se k tomu. Opravdu s tím potřebuji více ‚pobýt‘. Nejde o snahu něco pojmenovat, ale jen si všimnout, rozpoznat, užít si to, strávit víc času s tím, co jsem zažila, protože pak to má šanci si sednout. Když vás nějaká zkušenost ovlivní a změní, tělo to baví.“*[112]

Crisp dokonce zmiňuje, že hlavním aspektem její práce je snaha nalézt a udržet radost z tance. Ústřední princip své pedagogické metodologie pak popisuje takto:

> *„Leckdo mi po workshopu řekne: ‚Jo, takhle jsem si tanec představovala, čekala jsem, že bude takový. Takový by měl být.‘ Takže ano, můžeme si to dovolit! Připadá mi velmi důležité — z lidského, ale také politického hlediska –, že si můžeme dovolit takto převzít kontrolu.“*[113]

ZÁVĚR

Když se aktivně podílíme na vlastní přítomnosti mezi ostatními a odevzdáme se jí, začneme vnímat svět novým způsobem a přetváříme jej. Máme moc konat a měnit se. A činíme tak s uvědoměním vlastních smyslů a s pokorou, která má potenciál posouvat vztahy a vnímání světa směrem dál od boje o moc (nad námi samými nebo nad ostatními) a směrem k respektu, radostné a experimentální práci s důvěrou a otevřeností. Taneční improvizace je prostor pro plynulejší vnímání a jednání ve stavu vtěleného uvědomění, čímž zároveň představuje novou asertivitu a odpovědnost ke vztahům. Pokud se s tímto stavem pracuje dále, může se stát velmi podmanivým a vhodným k hledání a prožívání nových možností existence; možností, které se vzájemně propojují a sahají nad rámec kulturních norem a norem chování.

Improvizovaný tanec dává tělům a vtěleným osobnostem různé příležitosti a způsoby, jak dosáhnout stavu zesílené přítomnosti a uvědomění. Těla se pak pohybují ve vzájemném vztahu, ve vztahu k prostoru a okolí, k probíhajícímu okamžiku. Stejně tak nabízí improvizovaný tanec příležitost pro vznik energie, prostoru, rytmu či dynamiky mezi přítomnými. Vyžaduje naslouchání, pozornost a odevzdání, jež jsou posíleny somatickou citlivostí. To je již samo o sobě politický postoj, který upřednostňuje a praktikuje existenci ve světě a se světem. Také buduje (a demonstruje) vtělenou sílu jednat, ale také spontánnost a spolupráci, spoluúčast a tvořivou hru. Pedagogické metody a vystoupení umělců a umělkyň zmiňovaných v této studii a zrovna tak metody a vystoupení současné generace tanečníků a tanečnic instinktivně posouvají politické možnosti tance a prohlubují je pomocí somatické pozornosti. Jejich práce odhaluje, že taneční improvizace testuje pozitivní a jemné politické dovednosti tvůrčího soužití, jež vznikají právě v průběhu improvizované práce a vystoupení, ačkoli — prozatím — nepřesahují do širších společenských a politických sfér.

Mills polemizuje s vizí nového, „na vztazích založeného pohybu, který utváří svobodný svět, představuje jedinečný taneční projev […] vyvstávající ze vtělené rovnoprávnosti“[114]. V dobách hrůzných globálních katastrof a selhání vlád neschopných najít a utvářet vizi pro kolektivní fungování, nabízí taneční improvizace prostor pro učení, vystupování a hledání způsobů, jak se propojit, budovat vitalitu a pracovat s ní. Nabízí možnost pracovat s živou přítomností, otevřeností a připraveností reagovat na potřeby, radosti a touhy uvnitř nás a v našem prostředí. Když pracujeme na lepším soužití s našimi pocity a v našich tělech, ale i ve sdíleném prostoru, časem můžeme motivovat a vytvořit vizi světa postaveného na vtělené přítomnosti a propojenosti; světa, kde budeme jednoduše a radostně otevření vůči sobě navzájem a vůči všem našim schopnostem.

Zdroje

- Albright, Ann Cooper. „The Politics of perception". In: Kowal, Rebekah J. – Siegmund, Gerald – Martin, Randy (eds.). *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. New York: Oxford University Press, 2017, s. 223–244.
- Alexander, Kirsty – Kampe, Thomas. „Bodily undoing: Somatics as practices of critique". *Journal of Dance & Somatic Practices*. 2017, roč. 9, č. 1, s. 3–12.
- Ashley, Tamara. „Steps towards decolonising contact improvisation in the university". In: Colin, Noyale – Seago, Catherine – Stamp, Kathryn (eds.). *Ethical Agility in Dance: Rethinking Technique in British Contemporary Dance*. London: Routledge, 2024.
- Banes, Sally. „An Interview with David Gordon". *Eddy*. 1977, č. 9, s. 17–25.
- Banes, Sally. „Grand Union: The Presentation of everyday life as dance". *Dance Research Journal*. 1978, roč. 10, č. 2, s. 43–49.
- Banes, Sally. „Spontaneous combustion: Notes on dance improvisation from the sixties to the nineties". In: Caines, Rebecca – Hebble, Ajay (eds.). *The Improvisation Studies Reader: Spontaneous Acts*. London: Routledge, 2015, s. 134–141.
- Banes, Sally. *Terpsichore In Sneakers: Post-modern Dance*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press Banes, 1987 [1. vyd. 1979].
- Bernard, André – Steinmüller, Wolfgang – Stricker, Ursula. *Ideokinesis: A Creative Approach to Human Movement and Body Alignment*. Berkeley: North Atlantic Books, 2006.
- Burt, Ramsay. *Judson Dance Theater: Performative Traces.* London – New York: Routledge, 2006. Dostupné z: https://doi.org/10.4324/9780203969663.
- Burt, Ramsay. *Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons*. New York: Oxford University Press, 2017.
- Cantu, F. – Russell, Q. – Rochet, B. – Leplat, F. *Arte Culture* [videoreportáž o představení *Parades & Changes, Replays*]. Arte. 2008 [cit. 16. 7. 2024]. Dostupné z: https://www.dailymotion.com/video/x6sym4. Kanál uživatele MickeyKuyo.
- Carter, Curtis. „Improvisation in dance". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2000, roč. 58, č. 2 (Improvisation in the Arts), s. 181–190.
- Curtis, Jess. „Movement in the men's movement: Contact improvisation and social change". *Journal of Dance & Somatic Practices*. 2015, roč. 7, č. 1, s. 129–142.
- Davis, Samara. „Judson at 50: Anna Halprin". *Artforum*. 31. 7. 2012. Dostupné z: https://www.artforum.com/columns/judson-at-50-anna-halprin-200625.
- Drury, Lindsey. „What's in a name? Somatics and the historical revisionism of Thomas Hanna". *Dance Research Journal*. 2022, roč. 54, č. 1, s. 6–29.
- Eddy, Martha. „Somatic practices and dance: Global influences". *Dance Research Journal*. 2002, roč. 34, č. 2, č. 46–62.
- Fraleigh, Sondra Horton. „Body and nature: Quest for somatic values, East and West". *Journal of Dance & Somatic Practices*. 2021, roč. 13, č. 1–2, s. 113–123.
- George, Doran. *A Conceit of the Natural Body: The Universal-Individual in Somatic Dance Training*. Disertační práce. University of California, Los Angeles, 2014. Dostupné z: https://escholarship.org/uc/item/2285d6h4.
- Goldman, Danielle. „Bodies on the line: Contact improvisation and techniques of nonviolent protest". *Dance Research Journal*. 2007, roč. 39, č. 1, s. 60–74.
- Goldman, Danielle. *I Want to be Ready: Improvised Dance as a Practice of Freedom*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.
- Halprin, Anna – Burns, James T. „Ceremony of us". *The Drama Review (TDR)*. 1969, roč. 13, č. 4 (Politics and Performance), s. 131–143.
- Hennessy, J. Keith. *Ambivalent Norms, Radical Potential: Contact Improvisation Re-considered*. Disertační práce. Davis: University of California, 2017.
- Hennessy, J. Keith. „The Experiment called contact improvisation". *In Dance*. 2008, říjen. Dostupné z: https://dancersgroup.org/2008/10/the-experiment-called-contact-improvisation/?sation%2F.
- Kennedy, Shawn G. „Judith Dunn, 49; A Dancer, teacher, and choreographer". *The New York Times*. 3. 7. 1983, s. 18. Dostupné z: https://www.nytimes.com/1983/07/03/obituaries/judith-dunn-49-a-dancer-teacher-and-choreographer.html.
- Kloppenberg, Annie. „Improvisation in process: ‚Post-control' choreography". *Dance Chronicle*. 2010, roč. 33, č. 2, s. 180–207.
- Lepecki, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York: Routledge, 2005.

- Macaulay, Alastair. „Steve Paxton on Merce Cunningham, in 2018“ [online]. *Alastairmacaulay.com*. 2024 [citováno 15. 7. 2024]. Dostupné z: https://www.alastairmacaulay.com/all-essays/steve-paxton-speaking-about-merce-cunningham-in-2018.
- Mackrell, Judith. „Rosemary Butcher obituary“. *The Guardian*. 20. 7. 2016. Dostupné z: https://www.theguardian.com/stage/2016/jul/20/rosemary-butcher-obituary.
- Massimo, Serena. „The Performative power of architecture: Anna's Halprin's dance deck as the source of her ‚transformational dance'“. *Itinera*. 2023, č. 25.
- Mills, Dana – Lucas, Sarah Drews. „Critical exchange. Dancing feminist conversations: Never without materiality“. *Contemporary Political Theory*. 2018, roč. 17, č. 2, s. 241–249.
- Mills, Dana. *Dance and Politics : Moving beyond boundaries*. Manchester: Manchester University Press, 2017.
- Mitra, Royona. „Talking politics of contact improvisation with Steve Paxton“. *Dance Research Journal*. 2018, roč. 50, č. 3, s. 6–18.
- Mitra, Royona. „Unmaking contact: Choreographic touch at the intersections of race, caste, and gender“. *Dance Research Journal*. 2021, roč. 53, č. 3, s. 6–24.
- Novack, Cynthia Jean. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison (Wisconsin): University of Wisconsin Press, 1990.
- Paxton, Steve. „The Grand Union“. *The Drama Review (TDR)*. 1972, roč. 16, č. 3, s. 128–134.
- Rais, Mish – Eliášová, Bohumíra – Le Quesne, Lizzy. „Rozhovor s Danielem Lepkoffem“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022.
- Rais, Mish – Eliášová, Bohumíra – Le Quesne, Lizzy. „Rozhovor s Evou Karczag“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022.
- Rais, Mish – Eliášová, Bohumíra – Le Quesne, Lizzy. „Rozhovor s Julyenem Hamiltonem“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022.
- Rais, Mish – Eliášová, Bohumíra – Le Quesne, Lizzy. „Rozhovor s Nitou Little“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022.
- Rais, Mish – Eliášová, Bohumíra – Le Quesne, Lizzy. „Rozhovor s Rosalind Crisp“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2021.
- Rais, Mish – Eliášová, Bohumíra – Le Quesne, Lizzy. „Rozhovor s Wendy Houstoun“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022.
- Ross, Janice. „Anna Halprin and the 1960s: Acting in the gap between the personal, the public, and the political“. In: Banes, Sally – Harris, Andrea (eds.). *Reinventing Dance in the 1960s: Everything Was Possible*. Madison: University of Wisconsin Press, 2003, s. 24–50.
- Shusterman, Richard. „Body consciousness and performance: Somaesthetics East and West“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2009, roč. 67, č. 2, s. 133–145.
- Skinner, Joan. *Underlying Principles of the Skinner Releasing Technique* [nepublikováno, materiály používané při akreditačním procesu lektorů Skinner Releasing Technique]. 2010.
- Turner, Robert. „Paxton's interior techniques: Contact improvisation and political power“. *The Drama Review (TDR)*. 2010, roč. 54, č. 3, s. 123–135.
- Vangeli, Nina. „Kontaktní marmeláda“. *Taneční zóna*. 2002, roč. 6, č. 4, s. 25.
- Wait, Nalina. *Improvised Dance: (In)Corporeal Knowledges*. London: Routledge, 2023.
- Wright Mills, Charles. „Letter to the New Left“. *New Left Review*. 1960, č. 5 (září–říjen). Dostupné také z: https://www.marxists.org/subject/humanism/mills-c-wright/letter-new-left.htm.

Poznámky

1 Rosalind Crisp, Julyen Hamilton, Wendy Houstoun, Eva Karczag, Nita Little a Daniel Lepkoff přijali pozvání, aby odučili sérii workshopů a zúčastnili se rozhovorů v rámci výzkumného projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“ (Bohumíra Eliášová – Mish Rais – Lizzy Le Quesne, 2021–2023; podpořeno z prostředků Akademie múzických umění v Praze a z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytlo MŠMT v roce 2021).

2 Dana Mills. *Dance and Politics: Moving Beyond Boundaries*. Manchester: Manchester University Press, 2016. Všechny texty ze zdrojů této studie nevydaných v češtině přeložil Ondřej Polák, není-li uvedeno jinak.

3 Annie Kloppenberg. „Improvisation in process: ‚Post-control‘ choreography“. *Dance Chronicle*. 2010, roč. 33, č. 2, s. 181.

4 Judith Dunn byla členkou taneční společnosti Merce Cunninghama a zakládající členkou Judson Dance Theater. Od konce šedesátých let zkoumala experimentální tanec a hudební improvizaci se svým partnerem, jazzovým trumpetistou Billem Dixonem. V šedesátých letech byli Dunn a Dixon klíčoví pro rozvoj výuky a použití improvizačních postupů. V letech 1968–1977 vyučovali na Bennington College, kde studovala (v letech 1969–1973) i Nita Little. Viz Mish Rais – Bohumíra Eliášová – Lizzy Le Quesne. „Rozhovor s Nitou Little“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022 (dále citováno jako: „Rozhovor s Nitou Little“, 2022); Shawn G. Kennedy. „Judith Dunn, 49; A Dancer, teacher, and choreographer“. *The New York Times*. 3. 7. 1983, s. 18.

5 Během rozhovorů Eva Karczag i Daniel Lepkoff dojemně popsali, jaký vliv na ně měla Paxtonova improvizovaná sólová vystoupení v sedmdesátých letech. Pro oba byla tato zkušenost klíčová v jejich osobním tanečním rozvoji. Nita Little se v posledním roce studia setkala s Paxtonem jako hostujícím učitelem na Bennington College. Lepkoff i Little spolupracovali s Paxtonem v raných fázích vývoje kontaktní improvizace. Viz Mish Rais – Bohumíra Eliášová – Lizzy Le Quesne. „Rozhovor s Evou Karczag“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022 (dále citováno jako: „Rozhovor s Evou Karczag“, 2022); Mish Rais – Bohumíra Eliášová – Lizzy Le Quesne. „Rozhovor s Danielem Lepkoffem“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022 (dále citováno jako: „Rozhovor s Danielem Lepkoffem“, 2022); „Rozhovor s Nitou Little“, 2022.

6 Eva Karczag byla členkou Trisha Brown Dance Company v New Yorku v letech 1979–1985 (více viz trishabrowndancecompany.org). Karczag vyrazila s Richardem Alstonem (ředitelem londýnského experimentálního souboru Strider, jehož členkou Karczag byla), aby prozkoumala možnosti tance, který se objevil v New Yorku v sedmdesátých letech. Zpočátku studovala u Merce Cunninghama, poté u Nancy Topf a dalších, načež se připojila k Trisha Brown Company. Viz „Rozhovor s Evou Karczag“, 2022.

7 Viz Judith Mackrell. „Rosemary Butcher obituary“. *The Guardian*. 20. 7. 2016. Práce Rosemary Butcher byla silně ovlivněna principem uvolněného těla – „Release Technique“ – a estetikou umělců a umělkyň z Judson Dance Theater a tento vliv se pak přenesl na britskou avantgardu a zapříčinil silné postavení techniky Release ve Velké Británii. Jeho aspekty se projevují v přístupech mnoha tanečních umělců a umělkyň, kteří s Butcher pracovali a studovali, včetně mě. Výsadní postavení měl Release ve Velké Británii na přelomu tisíciletí, kdy jej učily Gill Clarke a Gaby Agis (obě Butcher vyučovala); spolu s ním výrazně přispěly k rozvoji somatického tance ve Velké Británii další experimentální choreografické přístupy založené na vtěleném stavu, jak je učila Butcher během celé kariéry.

8 Sic-sensuous je termín, který pochází od Dany Mills. V češtině nemá zavedený překlad, necháváme ho tedy v původním tvaru. Význam spojení odkazuje k smyslové kvalitě prožívání těla.

9 Sally Banes. *Terpsichore In Sneakers*: *Post-modern Dance*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 1987 [1. vyd. 1979], s. xix.

10 Janice Ross. „Anna Halprin and the 1960s: Acting in the gap between the personal, the public, and the political“. In: Sally Banes – Andrea Harris (eds.). *Reinventing Dance in the 1960s: Everything Was Possible*. Madison: University of Wisconsin Press, 2003, s. 46.

11 Takzvaná „Nová levice“ (The New Left) odmítala od padesátých let ve Spojených státech stalinistické a „staré“ levicové zaměření na dělnickou politiku, odolávala apatii konce ideologie a snažila se znovu oživit novou „utopickou“ politickou filozofii kolem kontrakultury a tzn. „hnutí zdola“ (grassroots movement). Projevila se hlavně v kontrakultuře, protiválečných a občanskoprávních hnutích. Viz Charles Wright Mills. „Letter to the New Left“. *New Left Review*. 1960, č. 5 (září–říjen).

12 Danielle Goldman. „Bodies on the line: Contact improvisation and techniques of nonviolent protest“. *Dance Research Journal*. 2007, roč. 39, č. 1, s. 60–74.

13 Halprin na letních workshopech inspirovala hned několik umělců a umělkyň newyorské scény šedesátých let, mimo jiné Yvonne Rainer, Trishu Brown, Simone Forti či Meredith Monk. Viz Samara Davis. „Judson at 50: Anna Halprin". *Artforum*. 31. 7. 2012.

14 Serena Massimo. „The Performative power of architecture: Anna's Halprin's dance deck as the source of her ‚transformational dance'". *Itinera*. 2023, č. 25, s. 4.

15 J. Ross. „Anna Halprin and the 1960s", s. 26.

16 Termín „score" je do češtiny obtížně přeložitelný a v českém tanečním prostředí se běžně nepoužívá. Doslovným překladem slova je „partitura" nebo také „notový zápis", používá se v hudebním světě, ale neevokuje tanec. Jako ekvivalent se v češtině často používá termín „struktura", ale ani tento termín není přesný a výstižný.

17 RSVP Cycles, které Halprin vytvořila ve spolupráci s manželem, představují počátek její představy o zápisu tance jinak než pomocí choreografie. Viz S. Davis. „Judson at 50: Anna Halprin", 2012.

18 Hnutí Human Potential kombinuje východní a západní filozofie a myšlenky Abrahama Maslowa a Aldouse Huxleyho. Vzniklo v roce 1962 v Big Sur v Kalifornii jako „kreativní laboratoř, inkubátor lidských možností". Rodištěm hnutí byl Esalen Institute (viz www.esalen.org). Halprin se stala v Esalenu pravidelnou lektorkou tanečních a pohybových workshopů.

19 J. Ross. „Anna Halprin and the 1960s", s. 33.

20 S. Davis. „Judson at 50: Anna Halprin".

21 Anna Halprin – James T. Burns. „Ceremony of us". *The Drama Review (TDR)*. 1969, roč. 13, č. 4 (Politics and Performance), s. 132–133.

22 *Tamtéž*, s. 140.

23 Erika Munk, citováno v A. Halprin – J. T. Burns. „Ceremony of us", s. 131–143.

24 Rozhovor Anny Halprin s Erikou Munk v A. Halprin – J. T. Burns. „Ceremony of us", s. 135.

25 Sally Banes. „Spontaneous combustion: Notes on dance improvisation from the sixties to the nineties". In: Rebecca Caines – Ajay Hebble (eds.). *The Improvisation Studies Reader: Spontaneous Acts*. London: Routledge, 2015, s. 135.

26 Alastair Macaulay. „Steve Paxton on Merce Cunningham, in 2018" [online]. *Alastairmacaulay.com*. 2024 [citováno 15. 7. 2024]. Dostupné z: https://www.alastairmacaulay.com/all-essays/steve-paxton-speaking-about-merce-cunningham-in-2018. Rozhovor z 6. března 2018.

27 Grand Union navázalo na skupinový projekt Yvonne Rainer zvaný *Continuous Project – Altered Daily* (1969–1970), který obsahoval práci se score, především jako reakci na změny účinkujících a lokací. Zakládajícími členy a členkami byli Becky Arnold, Trisha Brown, Lincoln Scott (alias Dong), Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Green (Lewis), Barbara Lloyd (Dilley), Steve Paxton a Yvonne Rainer. Viz Steve Paxton. „The Grand Union". *The Drama Review (TDR)*. 1972, roč. 16, č. 3, s. 129; S. Banes. „Spontaneous combustion", s. 136.

28 S. Paxton. „The Grand Union", 1972, s. 130.

29 Steve Paxton (1972) viz Robert Turner. „Paxton's interior techniques: Contact improvisation and political power". *The Drama Review (TDR)*. 2010, roč. 54, č. 3, s. 130–131.

30 Paxton jednou přišel se zapálenou svíčkou v klobouku. Viz S. Banes. „Spontaneous combustion", s. 137.

31 S. Paxton. „The Grand Union", s. 131.

32 S. Banes. „Spontaneous combustion", s. 137.

33 S. Paxton. „The Grand Union", s. 131.

34 Danielle Goldman. *I Want to be Ready: Improvised Dance as a Practice of Freedom*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010, s. 4.

35 *Tamtéž*, s. 6–10.

36 *Tamtéž*, s. 5.

37 Přestože je kontaktní improvizace často považována primárně za výsledek Paxtonovy práce, je zřejmé, že se zrodila mezi různými tanečníky a tanečnicemi v rámci obecného ducha doby. Podobné formy duetů se objevovaly již v rámci Grand Union; viz J. T. Turner. „Paxton's interior techniques", s. 130. Nita Little během rozhovoru popsala, jak Paxton jakožto hostující učitel na Bennington College nabídl tyto metody jako součást studentské choreografie *No Trumpets and No Horns.* Ta zahrnovala těla šplhající přes sebe v jakési prvotní verzi kontaktní improvizace; viz „Rozhovor s Nitou Little", 2022. Několik studujících tanečníků a tanečnic, včetně Lepkoffa a Little, patřilo mezi ty, kteří zkoumali tento materiál v jeho raných fázích. A J. Keith Hennessy uvádí několik předchůdců a předchůdkyň kontaktní improvizace: „Před neoficiálním pojmenováním kontaktní improvizace v roce 1972 probíhalo mnoho experimentů, cvičení, vystoupení a score, které zapojovaly nový druh dotyku a předávání váhy; více napojených na zemskou tíhu a méně závislých na genderu. Klíčovými americkými umělci a umělkyněmi a událostmi kontaktní improvizace byli Anna Halprin, Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, The Living Theatre, The Performance Group, *Lightfall* Trishy Brown a Stevea Paxtona, score Nity Little *Crawling Under/Over*, *Huddle* od Simone Forti, Anatomical Release Mary Fulkerson, hodiny Roberta Ellise Dunna ve studiu Merce Cunninghama a mnoho dalších; viz J. Keith Hennessy. „The Experiment called contact

improvisation“. *In Dance*. 2008, říjen. Dostupné z: https://dancersgroup.org/2008/10/the-experiment-called-contact-improvisation/?sation%2F.

38 Toto vystoupení, prováděné ve skupině dvanácti mužů včetně Paxtona, bylo výsledkem Paxtonovy rezidence na Oberlin College v lednu 1972 a je často zmiňováno jako první vystoupení kontaktní improvizace; viz Cynthia Jean Novack. *Sharing The Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison (Wisconsin): University of Wisconsin Press, 1990, s. 61; Jess Curtis. „Movement in the men's movement: Contact improvisation and social change“. *Journal of Dance & Somatic Practices*. 2015, roč. 7, č. 1, s. 129–142, 130; J. K. Hennessy. „The Experiment called contact improvisation“.

39 Ve druhé části *Magnesia* se muži pohroužili do Paxtonovy proprioceptivní meditace, tehdy pod názvem *The Stand*, později *The Small Dance* (viz J. K. Hennessy. „The Experiment called contact improvisation“), kdy tanečníci vnímají drobné reflexy a pohyby spojené s prostým stáním, při němž tělo uvolňuje svalové napětí; viz C. J. Novack. *Sharing The Dance*, s. 62.

40 S. Banes. „Spontaneous combustion“, s. 136.

41 S. Curtis. „Movement in the men's movement“, s. 131.

42 J. Ross. „Anna Halprin and the 1960s“, s. 28; Ramsay Burt. *Judson Dance Theater: Performative Traces*. London – New York: Routledge, 2006, s. 10 a 23.

43 Ramsay Burt. *Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons*. New York: Oxford University Press, 2017, s. 6–7.

44 *Tamtéž*.

45 D. Goldman. „Bodies on the line“.

46 *Tamtéž*, s. 72.

47 Royona Mitra. „Talking politics of contact improvisation with Steve Paxton“. *Dance Research Journal*. 2018, roč. 50, č. 3, s. 6–18. Dále citováno jako R. Mitra. „Talking politics“.

48 Tamara Ashley „Steps towards decolonising contact improvisation in the university“. In: Noyale Colin – Catherine Seago – Kathryn Stamp (eds.). *Ethical Agility in Dance: Rethinking Technique in British Contemporary Dance.* London: Routledge, 2024; Royona Mitra. „Unmaking contact: Choreographic touch at the intersections of race, caste, and gender“. *Dance Research Journal*. 2021, roč. 53, č. 3, s. 6–24; R. Mitra. „Talking politics“; Ann Cooper Albright. „The Politics of perception“. In: Rebekah J. Kowal – Gerald Siegmund – Randy Martin (eds.). *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. New York: Oxford University Press, 2017, s. 223; J. K. Hennessy,. *Ambivalent Norms, Radical Potential: Contact Improvisation Re-considered*. Disertační práce. S. Davis: University of California, 2017; D. Goldman. „Bodies on the line“; D. Goldman. *I Want to be Ready*.

49 Doran George. *A Conceit of the Natural Body: The Universal-Individual in Somatic Dance Training*. Disertační práce. University of California, Los Angeles, 2014; Lindsey Drury. „What's in a name? Somatics and the historical revisionism of Thomas Hanna“. *Dance Research Journal*. 2022, roč. 54, č. 1, s. 6–29; Kirsty Alexander – Thomas Kampe. „Bodily undoing: Somatics as practices of critique“. *Journal of Dance & Somatic Practices*. 2017, roč. 9, č. 1, s. 3–12.

50 Nalina Wait. *Improvised Dance: (In)Corporeal Knowledges*. London: Routledge, 2023; Curtis Carter. „Improvisation in dance“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2000, roč. 58, č. 2 (Improvisation in the Arts), s. 181–190.

51 Sondra Horton Fraleigh. „Body and nature: Quest for somatic values, East and West“. *Journal of Dance & Somatic Practices*. 2021, roč. 13, č. 1–2, s. 113–123; Richard Shusterman. „Body consciousness and performance: Somaesthetics East and West“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2009, roč. 67, č. 2, s. 133–145; Martha Eddy. „Somatic practices and dance: Global influences“. *Dance Research Journal*. 2002, roč. 34, č. 2, s. 46–62.

52 R. Burt. *Judson Dance Theater*, s. 119.

53 S. Banes. „Spontaneous combustion“, s. 138.

54 *Tamtéž*, s. 138.

55 *Tamtéž*, s. 135–136.

56 Recenze vystoupení kontaktní improvizace na festivalu Movement and Dance on Volga (Rusko 2002); viz Nina Vangeli. „Kontaktní marmeláda“. *Taneční zóna*. 2002, roč. 6, č. 4, s. 25.

57 R. Burt. *Ungoverning Dance*, s. 192–193.

58 Mårten Spångberg: *Powered by Emotion* (2003); viz také R. Burt. *Ungoverning Dance*, s. 189.

59 Anne Collod spolu s Annou Halprin a skladatelem Mortonem Subotnickem: *Parades & Changes, Replays* (2008); viz R. Burt. *Ungoverning Dance*, s. 187–189.

60 R. Burt. *Ungoverning Dance*, s. 189.

61 André Lepecki. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York: Routledge, 2005, s. 3.

62 Boaz Barkan, performer *Parades & Changes, Replays*, v rozhovoru pro *Arte.* Viz F. Cantu – Q. Russell – B. Rochet – F. Leplat. *Arte Culture* [videoreportáž o představení]. Arte. 2008 [cit. 16. 7. 2024]. Dostupné z: https://www.dailymotion.com/video/x6sym4. Kanál uživatele MickeyKuyo.

63 D. Mills. *Dance and Politics*, s. 118.
64 *Tamtéž*, s. 122.
65 *Tamtéž*, s. 16.
66 *Tamtéž*, s. 3.
67 *Tamtéž*, s. 26.
68 *Tamtéž*, s. 13.
69 *Tamtéž*, s. 14–15.
70 *Tamtéž*, s. 26.
71 Volně lze přeložit jako „špinavá práce“, což odkazuje k určitému vnímání jak politiky, tak otázek životního prostředí. Pozn. ed.
72 Mish Rais – Bohumíra Eliášová – Lizzy Le Quesne. „Rozhovor s Rosalind Crisp“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2021. Dále citováno jako: „Rozhovor s Rosalind Crisp“, 2021.
73 *Tamtéž*.
74 *Tamtéž*.
75 „Rozhovor s Evou Karczag“, 2022.
76 *Tamtéž*.
77 *Tamtéž*.
78 „Rozhovor s Danielem Lepkoffem“, 2022.
79 „Rozhovor s Evou Karczag“, 2022.
80 *Tamtéž*.
81 D. Mills. *Dance and Politics*, s. 27.
82 Somatická pohybová a taneční praxe, která využívá k navození a podpoře vtělených stavů a pohybových schopností imaginární obrazy – vizualizované a cítěné uvnitř těla. Viz André Bernard – Wolfgang Steinmüller – Ursula Stricker. *Ideokinesis: A Creative Approach to Human Movement and Body Alignment*. Berkeley: North Atlantic Books, 2006. Ideokinezi vyvinula Mabel Todd ve dvacátých letech 20. století a od té doby ji rozvíjeli Joan Skinner, Barbara Clark, Lulu Sweigard, André Bernard, Eric Franklin a další.
83 „Rozhovor s Rosalind Crisp“, 2021.
84 Mish Rais – Bohumíra Eliášová – Lizzy Le Quesne. „Rozhovor s Julyenem Hamiltonem“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Nepublikovaná pasáž rozhovoru v osobním archivu Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022. Dále citováno jako: „Rozhovor s Julyenem Hamiltonem“, 2022.
85 „Rozhovor s Danielem Lepkoffem“, 2022.
86 „Rozhovor s Nitou Little“, 2022.
87 *Tamtéž*.
88 S. Paxton. „The Grand Union“, s. 134.
89 Institute for the Study of Somatic Communication (viz somaticcommunication.com).
90 „Rozhovor s Nitou Little“, 2022.
91 D. Mills. *Dance and Politics*, s. 122.
92 „Rozhovor s Nitou Little“, 2022.
93 *Tamtéž*.
94 *Tamtéž*.
95 *Tamtéž*.
96 „Rozhovor s Julyenem Hamiltonem“, 2022. Nepublikovaná pasáž rozhovoru v archivu autorek.
97 *Tamtéž*.
98 *Tamtéž*.
99 Joan Skinner. *Underlying Principles of the Skinner Releasing Technique* [nepublikováno]. 2010. Nepublikované materiály používané při akreditačním procesu lektorů Skinner Releasing Technique.
100 D. Mills. *Dance and Politics*, s. 120.
101 *Tamtéž*, s. 18.
102 „Rozhovor s Rosalind Crisp“, 2021.
103 *Tamtéž*.
104 „Rozhovor s Danielem Lepkoffem“, 2022.
105 *Tamtéž*. Nepublikovaná pasáž v archivu autorek.
106 J. Skinner. *Underlying Principles of the Skinner Releasing Technique*.
107 „Rozhovor s Nitou Little“, 2022.
108 „Rozhovor s Rosalind Crisp“, 2021.
109 S. Paxton. „The Grand Union“, s. 130.

110 *Tamtéž*.
111 „Rozhovor s Julyenem Hamiltonem“, 2022.
112 Mish Rais – Bohumíra Eliášová – Lizzy Le Quesne. „Rozhovor s Wendy Houstoun“ [v rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“]. Osobní archiv Mish Rais, Bohumíry Eliášové a Lizzy Le Quesne, 2022.
113 „Rozhovor s Rosalind Crisp“, 2021.
114 D. Mills. *Dance and Politics*, s. 118.



Biografie



Michaela Raisová (aka Mish Rais)

je česká performerka, dramaturgyně, překladatelka a pedagožka. Zabývá se praxí, teorií a pedagogikou psychosomatických disciplín a taneční improvizace na Akademii múzických umění v Praze. Od roku 2018 působí jako garantka pohybové disciplíny na katedře autorské tvorby a pedagogiky (KATaP) pražské DAMU. Zde a na dalších institucích také vyučuje předměty výchovy k pohybu, interpretační seminář, řeč a dialogické jednání. Její autorská představení kombinují tanec, hlas a text, jejich okamžitou kompozici, a tematizují jazyk a spoluúčast diváctva. Často pracuje v nedivadelních prostorech, jako jsou galerie, průmyslové objekty a soukromé byty, nebo pod otevřeným nebem.

Jako hlasová a taneční performerka spolupracovala na různých projektech s dalšími nezávislými umělci a umělkyněmi či choreografkami z Česka i zahraničí, mimo jiné s Marthou Moore, Bettinou Neuhaus, Julyenem Hamiltonem, Mirkou Eliášovou, Temporary Collective, Mind Move a SE.S.TA, ale také se skladateli současné hudby, jako jsou například Miloš Orson Štědroň, Roman Zabelov, Marek Keprt, Pasi Mäkelä a George Cremaschi. V roce 2014 společně s Janou Novorytovou založila projekt Částečné znejistění (Partial Uncertainty) v rámci něhož společně vytvořily přes 40 performativních událostí. V roce 2017 se Mish připojila ke CreWCollective, kde zastupuje několik rolí (spoluředitelka, performerka, lektorka, dramaturgyně, koproducentka), vždy v závislosti na potřebách daného projektu.

Po studiu filologie, magisterském studiu anglistiky a amerikanistiky a sinologie (2005–2011) pokračovala Mish studiem autorského herectví, jeho teorie a psychosomatiky na KATaP. V disertační práci (2020) se soustředila na praktický výzkum a propojení disciplín hlasu, řeči a pohybu. Od roku 2011 se soustavně věnuje dialogickému jednání, které – pod vedením prof. Ivana Vyskočila a jeho žáků a žákyň – zásadně ovlivnilo její tvorbu, život a pedagogický přístup.

Mish nemá formální taneční vzdělání, její pohybová zkušenost byla ovlivněna intenzivním čtyřletým studiem čchi-kung a tchaj-ťi. Pohybového uvědomění a zkušeností dosáhla také dvaceti lety intenzivního studia různých somatických přístupů a tanečních a pohybových technik (kontaktní improvizace, současný tanec, párová akrobacie [hand-to-hand], současný partnering, butó, taneční improvizace) po boku různých profesionálů a souborů z České republiky i ze světa.

Nejzásadněji ji ovlivnilo studium u Javiera Cury, Daniela Račka, Leigh Tredger a Marcia Mella, Rosalind Crisp, Wendy Houstoun, Julyena Hamiltona, Stephanie Skury, Jiřího Lössla a Mirky Eliášové.

V její publikační historii najdeme texty pro umělecké a akademické časopisy, ale také podcasty. Od roku 2016 se pravidelně účastní mezinárodních akademických a neakademických platforem či konferencí, kde sdílí akademické i vtělené znalosti a zkušenosti: Dialogical Self, Performing Arts in Contexts (PAC), festivaly amatérského, studentského a dětského divadla a scénického tance apod. V roce 2015 spoluzaložila a spoluvedla bakalářský/magisterský program Authorial Acting na KATaP DAMU a v roce 2021 se stala jeho vedoucí.

www.crewcollective.cz



Bohumíra Eliášová (aka Mirka Eliášová)

je česká choreografka, tanečnice, pedagožka a výzkumnice. Žije v Praze a věnuje se choreografii a improvizaci na katedře tance Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze. Vyučuje rovněž kreativní tanec pro děti. Ve svých performance se zaměřuje na tanec v propojení se současnou hudbou a architekturou, ale i na další interdisciplinární a interaktivní formáty. Pracuje v divadelních i nedivadelních prostorách, jako jsou galerie či veřejná prostranství.

Jako choreografka a tanečnice spolupracovala na mnoha projektech s řadou českých i zahraničních nezávislých umělců a umělkyň (Victoria Marks, Lizzy Le Quesne, Julyen Hamilton, Bettina Neuhaus ad.), režisérů a režisérek (Ladislav Štros, Ctibor Turba, Kristýna Bartošová ad.) a skladatelů a skladatelek (Ondřej Adámek, Michal Rataj, Jana Vöröšová, George Cremaschi ad.). Od roku 2008 se s Berg Orchestra podílí na site-specific představeních živé hudby současných skladatelů a skladatelek. Natočila několik tanečních filmů (*Barevný život*, *Ukradený sen*, *Zrcadlení*, *Spirals*). Počínaje rokem 2005 začala úzce spolupracovat se skladatelem a zvukovým režisérem Jiřím Jaklem na různých performance a experimentálních projektech. Také spolupracuje s českými a slovenskými tanečníky a tanečnicemi, improvizátory a improvizátorkami, například s Janou Novorytovou, Mish Rais, Lucií Charouzovou, Veronikou Šimkovou, Janem Bártou, Jiřím Lösslem a mnoha dalšími. Vytvořila řadu choreografií, mimo jiné také k interaktivním tanečním vystoupením pro dětské publikum.

Mirka studovala choreografii na katedře tance HAMU (1993–1997). Má magisterský titul taktéž z choreografie a v disertační práci (2002–2007) se soustředila na improvizační postupy v současném tanci. V roce 2024 obdržela titul docentky. Kromě práce na HAMU a v oblasti tance pro děti také vyučuje improvizaci a tvůrčí postupy na různých platformách a pro zájemce a zájemkyně různých úrovní a věku.

Na seznamu její publikační činnosti najdeme články v uměleckých a akademických časopisech.

www.htspe.cz



Lizzy Le Quesne

je britská umělkyně zaměřená na somatické přístupy v tanci, ale také choreografii, pedagogiku, performance, psaní a výzkum. Je certifikovanou lektorkou tzv. Skinner Releasing Technique (SRT) a již mnoho let se intenzivně zabývá několika somatickými a terapeutickými technikami. V umělecké praxi se věnuje tanci se zřetelem na prostor, text a fotografické obrazy. Zkoumá hloubavou a vtělenou estetiku prostoru, energie a soucitu, kterou vnímá jako kulturní a politickou intervenci ve veřejném prostoru. Svá díla prezentuje mezinárodnímu publiku na festivalech a v různých uměleckých i neuměleckých prostorách.

Jako tanečnice a performerka spolupracuje s dalšími nezávislými umělci a umělkyněmi z oblasti experimentální somatiky, jako jsou například Michael Kliën, Rosemary Lee, Florence Peake, Carolyn Roy, Tino Sehgal, Susana Szperling, Dog Kennel Hill Project a Margarita Zafrilla Olayo. Několik let působila v souboru Ricochet Dance Productions. Lizzy vyučuje SRT, další somatické pohybové techniky a tvorbu jak pro jednotlivé profesionály a profesionálky, tak celé soubory (mimo jiné Independent Dance, Candoco, Ballet Rambert a National Theatre in London), ale také na konzervatořích a univerzitách (včetně Trinity Laban Conservatoire, Central School of Ballet, Central School of Contemporary Dance, London Metropolitan University, University of Brighton, DAMU v Praze, Konzervatoře Duncan Centre v Praze) a pro místní komunity (Intercultural Roots, Disability Arts). Jejím hlavním cílem na tomto poli je použít umění jako nástroj pro udržení zdraví a společenskou změnu. Její rozsáhlá publikační činnost zahrnuje kapitoly v knihách, články pro akademické a umělecké časopisy, noviny, ale také různá rozhlasová vysílání.

Lizzy prošla studiem klasického baletu, načež získala bakalářský titul z výtvarného umění a tance na University of Brighton (1987–1990) a magisterský titul z choreografie a estetiky v Laban Centre London (dnes známé jako Trinity Laban; 1996–1998). Od roku 2020 pracuje v Centre for Dance Research na Coventry University a získala grant Midlands4Cities pro výzkum a doktorandské projekty v oblasti somatických technik. V roce 2021 vytvořila první detailní studii somatického tance/SRT a autonomní nervové soustavy a v současné době je v závěrečné fázi prakticky zaměřeného doktorandského projektu „A Dance of Becoming". Jedná se o tvůrčí propojení SRT a materialistické filozofie stávání se, a to skrze témata touhy, nevinnosti a něhy. Mimo jiné zahrnuje vytvoření improvizovaného skupinového díla pracujícího se score. Nazývá se *Desire Paths… and the Possibility of Innocence* a je určené jak pro vnitřní, tak venkovní prostory.

Lizzy se narodila v Austrálii, ale vyrůstala ve Velké Británii. Na začátku devadesátých let a poté znovu mezi léty 2000 a 2005 žila v Praze. Dnes žije v Londýně.

www.lizzylequesne.com



Zdroje

Citované studie a články

- Alexander, Kirsty – Kampe, Thomas. „Bodily undoing: Somatics as practices of critique". *Journal of Dance & Somatic Practices.* 2017, roč. 9, č. 1, s. 3–12.
- Banes, Sally. „Grand Union: The Presentation of everyday life as dance". *Dance Research Journal*. 1978, roč. 10, č. 2, s. 43–49.
- Carter, Curtis. „Improvisation in dance". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2000, roč. 58, č. 2 (Improvisation in the Arts), s. 181–190.
- Curtis, Jess. „Movement in the men's movement: Contact improvisation and social change". *Journal of Dance & Somatic Practices*. 2015, roč. 7, č. 1, s. 129–142.
- Čech, Viktor. „Choreografický moment v současném umění". In: Čech, Viktor (ed.). *Choreografie mysli – Úsilí – Tělesný pohyb jako časoprostorová (dis)kontinuita*. Praha: NAMU, 2022, s. 10–51.
- Davisson, Katya. „Improvisation as a method of composition: Reconciling the dichotomy". *British Journal of Aesthetics*. 2022, roč. 62, č. 3.
- Drury, Lindsey. „What's in a name? Somatics and the historical revisionism of Thomas Hanna". *Dance Research Journal*. 2022, roč. 54, č. 1, s. 6–29.
- Eddy, Martha. „Somatic practices and dance: Global influences". *Dance Research Journal*. 2002, roč. 34, č. 2, č. 46–62.
- Eliášová, Bohumíra. „Grafické partitury". *Živá hudba*. 2013, č. 4, s. 206–208. Dostupné z: https://ziva-hudba.info/graficke-partitury/.
- Fraleigh, Sondra Horton. „Body and nature: Quest for somatic values, East and West". *Journal of Dance & Somatic Practices*. 2021, roč. 13, č. 1–2, s. 113–123.
- Goldman, Danielle. „Bodies on the line: Contact improvisation and techniques of nonviolent protest". *Dance Research Journal*. 2007, roč. 39, č. 1, s. 60–74.
- Halprin, Anna – Burns, James T. „Ceremony of us". *The Drama Review (TDR)*. 1969, roč. 13, č. 4 (Politics and Performance), s. 131–143.
- Kloppenberg, Annie. „Improvisation in process: ‚Post-control' choreography". *Dance Chronicle*. 2010, roč. 33, č. 2, s. 180–207.
- Machková, Markéta – Rais, Mish. „On the hidden potential of Public solitude, Part I: Ivan Vyskočil's Theatre as encounter" [online]. *Stanislavski Studies*. 4. 12. 2023 [cit. 5. 12. 2023]. Dostupné z: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20567790.2023.2286600.
- Machková, Markéta. „Enacting inner speech on the academic stage. A Dialogical review on Fossa, P. (Ed.). (2022). New Perspectives on Inner Speech. Springer". *Integrative Psychological and Behavioral Science*. 2023, roč. 57, s. 1065–1083. Dostupné z: https://doi.org/10.1007/s12124-022-09739-8.
- Massimo, Serena. „The Performative power of architecture: Anna's Halprin's dance deck as the source of her ‚transformational dance'". *Itinera*. 2023, č. 25.
- Mills, Dana – Lucas, Sarah Drews. „Critical exchange. Dancing feminist conversations: Never without materiality". *Contemporary Political Theory*. 2018, roč. 17, č. 2, s. 241–249.
- Mitra, Royona. „Talking politics of contact improvisation with Steve Paxton". *Dance Research Journal*. 2018, roč. 50, č. 3, s. 6–18.
- Mitra, Royona. „Unmaking contact: Choreographic touch at the intersections of race, caste, and gender". *Dance Research Journal*. 2021, roč. 53, č. 3, s. 6–24.
- Moradian, Anne Lenore. „Dancing with complexity: Fear and trembling". *Performance and Mindfulness*. 2021, roč. 4, č. 1. Dostupné z: https://doi.org/10.5920/pam.828.
- Musilová, Martina. „Stanislavski in Dialogical Acting with the Inner Partner – In the neighbourhood with Brecht". *Stanislavski Studies*. 2018, roč. 6, č. 1, s. 79–83. Dostupné z: https://doi.org/10.1080/20567790.2018.1439674.
- Paxton, Steve. „The Grand Union". *The Drama Review (TDR)*. 1972, roč. 16, č. 3, s. 128–134.
- Raisová, Michaela – Eliášová, Bohumíra. „From Solitaires to Solitaires: Real-time choreography in the Czech context" [online]. *ArteActa*. 2024, roč. 6, č. 10 [cit. 7. 3. 2024]. Dostupné z https://arteacta.cz/from-solitaires-to-solitaires-real-time-choreography-in-the-czech-context/.
- Raisová, Michaela – Eliášová, Bohumíra. „Okamžitá kompozice jako jazykový problém". *Taneční aktuality – Tanec a slovo* (speciální vydání). 2023, č. 9, s. 116–135.
- Raisová, Michaela – Eliášová, Bohumíra. „Okamžitá kompozice jako svébytná umělecká disciplína" [online]. *ArteActa*. 2023, roč. 6, č. 9 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://arteacta.cz/okamzita-kompozice-jako-svebytna-umelecka-disciplina.
- Raisová, Michaela. „‚Vířivé kroužení, vynořování, zanořování': O výchově k řeči na KATaP" [online]. *Ústav pro výzkum a studium autorského herectví*. 19. 1. 2022 [cit. 29. 5. 2023]. Dostupné z: https://www.autorskeherectvi.

cz/post/virive-krouzeni-vynorovani-zanorovani-o-vychove-k-reci-na-katap-2021.
- Ravn, Susanne – Høffding, Simon. „Improvisation and thinking in movement: an enactivist analysis of agency in artistic practices". *Phenomenology and the Cognitive* Sciences. 2022, roč. 21, č. 3, s. 515–537.
- Ravn, Susanne. „Investigating dance improvisation: From spontaneity to agency". *Dance Research Journal*. 2020, roč. 52, č. 2, s. 75–87. Dostupné z: https://doi.org/10.1017/S0149767720000182.
- Shusterman, Richard. „Body consciousness and performance: Somaesthetics East and West". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2009, roč. 67, č. 2, s. 133–145.
- Sobkin, Vladimir S. „L. S. Vygotsky and the theater: Delineation of a sociocultural context". *Journal of Russian & East European Psychology*. 2016, roč. 53, č. 3, s. 1–92. Dostupné z: https://doi.org/10.1080/10610405.2016.1230996.
- Šeborová, Silvie. „I barva je materiál. Petr Veselý". *Art Antiques*. 2023, č. 7, s. 54–65.
- Turner, Robert. „Paxton's interior techniques: Contact improvisation and political power". *The Drama Review (TDR)*. 2010, roč. 54, č. 3, s. 123–135.
- Vangeli, Nina. „Kontaktní marmeláda". *Taneční zóna*. 2002, roč. 6, č. 4, s. 25.
- Wright Mills, Charles. „Letter to the New Left". *New Left Review*. 1960, č. 5 (září–říjen). Dostupné také z: https://www.marxists.org/subject/humanism/mills-c-wright/letter-new-left.htm.

Doporučené studie a články

- Acorn, Amanda. „Dancing new habitual: Relational embodiments in improvised dance practice". *Public*. 2023, roč. 34, č. 67, s. 145–159.
- Emslie, Manny. „Skinner Releasing Technique: Dancing from within". *Journal of Dance & Somatic Practices*. 2009, roč. 1, č. 2, s. 169–175.
- Le Quesne, Lizzy. „Learning to dance in the twenty-first century: Skinner Releasing Technique as technology of becoming, within a new materialist frame". *Journal of Dance & Somatic Practices*. 2018, roč. 10, č. 1, s. 79–93.
- Leach, James – Stevens, Catherine J. „Relational creativity and improvisation in contemporary dance". *Interdisciplinary Science Reviews*. 2020, roč. 45, č. 1, s. 95–116.
- Łucznik, Klara. „Between minds and bodies: Some insights about creativity from dance improvisation". *Technoetic Arts: A Journal of speculative research*. 2015, roč. 13, č. 3, s. 301–308.
- Schwartz, Peggy. „Action research: Dance improvisation as dance technique". *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*. 2000, roč. 71, č. 5, s. 42–46.

Citované knihy

- Albright, Ann Cooper – Gere, David (eds.). *Taken By Surprise: A Dance Improvisation Reader*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2003.
- Albright, Ann Cooper. „The Politics of perception". In: Kowal, Rebekah J. – Siegmund, Gerald – Martin, Randy (eds.). *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. New York: Oxford University Press, 2017, s. 223–244.
- Ashley, Tamara. „Steps towards decolonising contact improvisation in the university". In: Colin, Noyale – Seago, Catherine – Stamp, Kathryn (eds.). *Ethical Agility in Dance: Rethinking Technique in British Contemporary Dance*. London: Routledge, 2024.
- Banes, Sally. „Spontaneous combustion: Notes on dance improvisation from the sixties to the nineties". In: Caines, Rebecca – Hebble, Ajay (eds.). *The Improvisation Studies Reader: Spontaneous Acts*. London: Routledge, 2015, s. 134–141.
- Banes, Sally. *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962–1964.* Durham (Severní Karolína): Duke University Press, 1993 [1. vyd. 1979].
- Banes, Sally. *Terpsichore In Sneakers*: *Post-modern Dance*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2011 [1. vyd. 1979].
- Banes, Sally. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 1994.
- Barba, Eugenio – Savarese, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Přeložili Jan Hančil, Dana Kalvodová, Jitka Sloupová, Nina Vangeli. Praha: Divadelní ústav a Nakl. Lidové noviny, 2000.
- Bernard, André – Steinmüller, Wolfgang – Stricker, Ursula. *Ideokinesis: A Creative Approach to Human Movement and Body Alignment*. Berkeley: North Atlantic Books, 2006.
- Brannigan, Erin. *Choreography, Visual Art and Experimental Composition 1950s–1970s*. London – New York: Routledge, 2022.

- Buckwalter, Melinda. *Composing While Dancing: An Improviser's Companion*. Madison: University of Wisconsin Press, 2010.
- Burt, Ramsay. *Judson Dance Theater: Performative Traces.* London – New York: Routledge, 2006. Dostupné z: https://doi.org/10.4324/9780203969663.
- Burt, Ramsay. *Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons*. New York: Oxford University Press, 2017.
- Cage, John. *Silence: Přednášky a texty*. Přeložili Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl. Praha: Tranzit, 2010.
- Cvejić, Bojana. *Choreographing Problems*: *Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2015.
- Čech, Viktor. *Choreografický moment v současném umění*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2018.
- Černý, Václav. *Paměti III (1945–1972)*. Vyd. 2., rozšířené. Brno: Atlantis, 1992.
- Čunderle, Michal – Roubal, Jan. *Hra školou*, Praha: Nakl. Studia Ypsilon, 2001.
- Čunderle, Michal – Rut, Přemysl – Slavíková, Eva. *3x Ivan Vyskočil*. Praha: Brkola, 2014.
- De Spain, Kent. *The Landscape of the Now*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2014.
- Dils, Ann – Cooper Albright, Ann. *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Middletown: Wesleyan University Press, 2001.
- Dvořáková, Dita (ed.). *Tanec, prostor a světlo: Antologie současné německojazyčné taneční vědy*. Přeložili Petr Pytlík and Markéta Polochová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2017.
- Eliášová, Bohumíra. *Improvizační postupy v současném tanci*. Praha: NAMU, 2013.
- Forti, Simone. *Handbook in Motion: An Account of an Ongoing Personal Discourse and its Manifestations in Dance*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2021 [1. vyd. 1974].
- Foster Leigh, Susane. *Dances That Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2002.
- Foster Leigh, Susane. *Choreographing Empathy: Kinestesia in Performance*. London – New York: Rouledge, 2011.
- Fraleigh, Sondra Horton. *Dance and Lived Body: A Descriptive Aesthetics.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.
- George, Doran. *A Conceit of the Natural Body: The Universal-Individual in Somatic Dance Training*. Disertační práce. University of California, Los Angeles, 2014. Dostupné z: https://escholarship.org/uc/item/2285d6h4.
- Goldman, Danielle. *I Want to be Ready: Improvised Dance as a Practice of Freedom*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.
- Halprin, Anna. *Moving Toward Life: Five Decades Of Transformational Dance*. Kaplan, Rachel (ed.). Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 1995.
- Hay, Deborah. *My Body, The Buddhist*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2013.
- Hennessy, J. Keith. *Ambivalent Norms, Radical Potential: Contact Improvisation Re-considered*. Disertační práce. Davis: University of California, 2017.
- Janevski, Ana – Lax, Thomas J. (eds.). *Judson Dance Theater: The Work Is Never Done*. New York: The Museum of Modern Art/MoMA, 2018.
- Katan-Schmid, Einav. *Embodied Philosophy in Dance: Gaga and Ohad Naharin's Movement Research*. London: Springer Nature, Humboldt University of Berlin, Palgrave Macmillan, 2016.
- Keprt, Boleslav – Pártlová, Zuzana. „Tělové proměny v dialogickém jednání". In: Zvěřina, Petr (ed.). *Teritoria umění. Vědecká konference doktorandů pražských uměleckých škol*. Praha: NAMU, 2015.
- Kirschner, Suzanne R. – Martin, Jack. *The Sociocultural Turn in Psychology: The Contextual Emergence of Mind and Self*. Columbia University Press, 2010.
- Kujelová, Denisa. „Institucionální vs. alternativní: Formy prezentace neoficiálního umění konceptuálních a konceptových tendencí v Československu 1968–1982". In: *Čs. koncept 70. let*. Praha: Fait Gallery, 2021, s. 151–171.
- Lepecki, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York: Routledge, 2005.
- Lewis, George E. – Piekut, Benjamin. *The Oxford Handbook Of Critical Improvisation Studies. Vol. 1.* Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Midgelow, Vida L. (ed.). *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*. New York: Oxford University Press, 2019.
- Mills, Dana. *Dance and Politics : Moving beyond boundaries*. Manchester: Manchester University Press, 2017.
- Montero, Barbara Gail. *Thought In Action: Expertise and the Conscious Mind*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Morganová, Pavlína – Nekvindová, Terezie – Svatošová, Dagmar. *Výstava jako médium. České umění 1957–1999*. Praha: AVU, 2020

- Morganová, Pavlína. *Procházka akční Prahou. Akce, performance, happeningy 1949–1989*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2014
- Noland, Carrie. *Merce Cunnigham: After the Arbitrary*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020.
- Novack, Cynthia Jean. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison (Wisconsin): University of Wisconsin Press, 1990.
- Opavská, Andrea. *Český současný tanec v devadesátých letech 20. století*. Disertační práce. HAMU, 2015.
- Pelc, Jaromír. *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo.* Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1981.
- Perron, Wendy. *The Grand Union: Accidental Anarchists of Downtown Dance, 1970–1976*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2020.
- Poláková, Marta. *Sloboda objavovať tanec*. Bratislava: Divadelný ústav, 2010.
- Raisová, Michaela. *Mezi řečí: různé pohledy na pedagogiku přednesu (a hlasu) v českém a britském kontextu na základě vlastní zkušenosti*. Disertační práce. Praha: DAMU, 2020.
- Ravn, Susanne – Høffding, Simon – McGuirk, James. *Philosophy of Improvisation: Interdisciplinary Perspectives on Theory and Practice*. New York – London: Routledge, 2021.
- Reason, Matthew, a kol. „Researching dance across disciplinary paradigms: A reflective discussion of the watching dance project". In: Shaughnessy, Nicola (ed.). *Affective Performance and Cognitive Science. Body, Brain and Being*. London: Bloomsbury, 2013, s. 39–56.
- Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost*. Praha: Svojtka a co., 2010.
- Ross, Alex. *Zbývá jen hluk: Naslouchání dvacátému století*. Přeložil Petr Kopet. Praha: Argo, Dokořán. 2011.
- Ross, Janice. „Anna Halprin and the 1960s: Acting in the gap between the personal, the public, and the political". In: Banes, Sally – Harris, Andrea (eds.). *Reinventing Dance in the 1960s: Everything Was Possible*. Madison: University of Wisconsin Press, 2003, s. 24–50.
- Rut, Přemysl – Čunderle, Michal (eds.). *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Praha: Brkola, 2017 [1. vyd. 1996].
- Rut, Přemysl. *(Ne)Vyskočil aneb Příběh autor(ství)*. Praha: AMU a Brkola, 2020.
- Stanislavski, Konstantin. *An Actor's Work*. Ed. Jean Benedetti. London: Routledge, 2016.
- Tufnell, Miranda – Crickmay, Chris. *Tělo, prostor, představa: Poznámky k improvizaci a představení*. Přeložily Tereza Cigánková a Olga Pohl. Praha: NAMU, 2020.
- Varela, Francisco – Thompson, Evan – Rosch, Eleanor. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human experience.* Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 1993.
- Vlašín, Štěpán (ed.). *Avantgarda známá a neznámá. Sv. I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. Praha: Svoboda, 1971.
- Vlašín, Štěpán (ed.). *Avantgarda známá a neznámá. Sv. II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. Praha: Svoboda, 1972.
- Vlašín, Štěpán (ed.). *Avantgarda známá a neznámá. Sv. III. Generační diskuse 1929–1931*. Praha: Svoboda, 1970.
- Vyskočilová, Eva – Slavíková, Eva (eds.). *Psychosomatický základ veřejného vystupování: jeho studium a výzkum*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2000. Dostupné z: https://www.autorskeherectvi.cz/post/psychosomatický-základ-veřejného-vystupování-jeho-studium-a-výzkum-2000.
- Wait, Nalina. *Improvised Dance: (In)Corporeal Knowledges*. London: Routledge, 2023
- Zich, Otakar. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931.

Doporučené knihy

- Albright, Ann Cooper. *How to Land: Finding Ground in an Unstable World*. New York: Oxford University Press, 2018.
- Blom, Lynne Anne – Chaplin, L. Tarin. *The Moment of Movement: Dance Improvisation*. University of Pittsburgh Press, 1988.
- Emslie, Manny (ed.). *Skinner Releasing Technique: A Movement and Dance Practice*. Charmouth: Triarchy Press, 2021.
- George, Doran. *The Natural Body in Somatics Dance Training*. New York: Oxford University Press, 2020.
- Midgelow, Vida L. „A new kind of learning: Somatics, dance improvisation and transdisciplinarity". In: Gibbs, Paul (ed.). *Transdisciplinary Higher Education: A Theoretical Basis Revealed in Practice.* Cham: Springer, 2017, s. 121–135.
- Whatley, Sarah – Garret Brown, Natalie – Alexander, Kirsty (eds.). *Attending to Movement: Somatic Perspectives on Living in this World*. Axminster: Triarchy Press, 2015.

Citované internetové zdroje

- Banes, Sally. „An Interview with David Gordon". *Eddy*. 1977, č. 9, s. 17–25. [cit. 16. 7. 2024]. Dostupné z: https://davidgordon.nyc/sites/default/files/pdf/Publications%20%26%20Catalogues_p005_Eddy_An%20Interview%20With%20David%20Gordon%20Sally%20Banes%201977_p.pdf
- Cantu, F. – Russell, Q. – Rochet, B. – Leplat, F. *Arte Culture* [videoreportáž o představení *Parades & Changes, Replays*]. Arte. 2008 [cit. 16. 7. 2024]. Dostupné z: https://www.dailymotion.com/video/x6sym4. Kanál uživatele MickeyKuyo.
- Davis, Samara. „Judson at 50: Anna Halprin". *Artforum*. 31. 7. 2012. [cit. 16. 7. 2024]. Dostupné z: https://www.artforum.com/columns/judson-at-50-anna-halprin-200625.
- Doughty, Sally. „Improvisation: What do I do and why do I do it?". *Animated*. Winter 2007. [cit. 16. 7. 2024]. Dostupné z: https://www.communitydance.org.uk/DB/animated-library/improvisation-what-do-i-do-and-why-do-i-do-it?ed=14047.
- Hennessy, J. Keith. „The Experiment called contact improvisation". *In Dance*. 2008, říjen. [cit. 16. 7. 2024]. Dostupné z: https://dancersgroup.org/2008/10/the-experiment-called-contact-improvisation/?sation%2F.
- Kennedy, Shawn G. „Judith Dunn, 49; A Dancer, teacher, and choreographer". *The New York Times*. 3. 7. 1983 [cit. 16. 7. 2024]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/1983/07/03/obituaries/judith-dunn-49-a-dancer-teacher-and-choreographer.html.
- Macaulay, Alastair. „Steve Paxton on Merce Cunningham, in 2018" [online]. *Alastairmacaulay.com*. 2024 [cit. 15. 7. 2024]. Dostupné z: https://www.alastairmacaulay.com/all-essays/steve-paxton-speaking-about-merce-cunningham-in-2018.
- Mackrell, Judith. „Rosemary Butcher obituary". *The Guardian*. 20. 7. 2016. [cit. 16. 7. 2024]. Dostupné z: https://www.theguardian.com/stage/2016/jul/20/rosemary-butcher-obituary.
- Machková, Markéta – Rais, Mish – Novorytová, Jana. „Cultivating compositional attention" [(inter)aktivní přednáška prezentovaná 3. 3. 2023 na konferenci Body Knowledges: Praxis, Politics, Performance na School of Performing Arts, University of Malta]. Viz https://www.um.edu.mt/newspoint/notices/opportunities/2023/03/2023-annual-int-conference-of-the-spa-um.
- *Motion Bank*. Viz http://motionbank.org.
- Polanská Turečková, Hana – Soukup, Petr. „Rozhovor Plus s osobnostmi české taneční improvizační scény" [online]. *Operaplus.cz*. 15. 12. 2023 [cit. 16. 12. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/rozhovor-plus-s-osobnostmi-ceske-tanecni-improvizacni-sceny/.
- Polanská Turečková, Hana. „Budem furt stejný nebo uvidíme barvy jasněji?" [online]. *Operaplus.cz*. 26. 9. 2023 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/budem-furt-stejny-nebo-uvidime-barvy-jasneji/.
- Polanská Turečková, Hana. „Po pás: CreWcollective a posun v chápání tance" [online]. *Operaplus.cz*. 12. 10. 2019 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/po-pas-crewcollective-a-posun-v-chapani-tance/.
- Polanská Turečková, Hana. „Radikalita těla: Rozhovor s Julyenem Hamiltonem" [online]. *Operaplus.cz*. 14. 6. 2023 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/rozhovor-plus-s-julyenem-hamiltonem-radikalita-tela/.
- Polanská Turečková, Hana. „Rozhovor Plus s Georgem Cremaschim: Otevřený prostor improvizace" [online]. *Operaplus.cz*. 29. 8. 2023 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/rozhovor-plus-s-georgem-cremaschim-otevreny-prostor-improvizace/.
- Polanská Turečková, Hana. „Rozhovor Plus s Jeanem-Christophem Paré: Od tance k teorii uměleckého procesu (1)" [online]. *Operaplus.cz*. 6. 2. 2023 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/rozhovor-plus-s-jeanem-christophem-pare-od-tance-k-teorii-umeleckeho-procesu/.
- Polanská Turečková, Hana. „Rozhovor Plus s Jeanem-Christophem Paré: Lingvistika, intertextualita a populární kultura (2)" [online]. *Operaplus.cz*. 10. 2. 2023 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/rozhovor-plus-s-jeanem-christophem-pare-lingvistika-intertextualita-a-popularni-kultura-2/.
- Polanská Turečková, Hana. „Rozhovor Plus s Jeanem-Christophem Paré: Já a my, řízená anarchie a Deleuzova Logika smyslu (3)" [online]. *Operaplus.cz*. 14. 2. 2023 [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://operaplus.cz/rozhovor-plus-s-jeanem-christophem-pare-ja-a-my-rizena-anarchie-a-deleuzova-logika-smyslu-3/.
- Skinner, Joan. *Underlying Principles of the Skinner Releasing Technique*. Nepublikované materiály používané při akreditačním procesu lektorů Skinner Releasing Technique, 2010.
- Sorrano, Marlon Barrios. „The Landscape of NOW: Interview with Kent De Spain" [video]. *YouTube*. 12. 9. 2014 [cit. 9. 7. 2023]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=cOdm0Tn3clM. Kanál uživatele Dancetechtv.
- *Ústav pro studium a výzkum autorského herectví*. Různé texty k dialogickému jednání a autorskému herectví. Viz www.autorskeherectvi.cz.
- Vyskočil, Ivan. „Dialogické jednání: heslo k autorizaci". In: Čunderle, Michal (ed.). *Hic sunt leones: o autorském herectví*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003. [cit. 16. 7. 2024]. Dostupné z: https://www.autorskeherectvi.cz/dialogick%C3%A9-jedn%C3%A1n%C3%AD.

- Vyskočil, Ivan. „Ke studiu herectví: řeč ku přiznání profesury v oboru herectví“ [online]. *Ústav pro výzkum a studium autorského herectví.* 6. 1. 2021 [cit. 7. 8. 2023]. Dostupné z: https://www.autorskeherectvi.cz/post/ke-studiu-herectví-řeč-ku-přiznání-profesury-v-oboru-herectví.
- Vyskočil, Ivan. „Malé jevištní formy aneb Jak na to?“ [online]. *Ústav pro výzkum a studium autorského herectví.* 6. 1. 2021 [1. vyd. 1978] [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: https://www.autorskeherectvi.cz/post/malé-jevištní-formy-aneb-jak-na-to.
- Vyskočil, Ivan. „Předmět: Jevištní improvizace“ [online]. *Ústav pro výzkum a studium autorského herectví.* 6. 1. 2021 [cit. 23. 8. 2023]. Dostupné z: https://www.autorskeherectvi.cz/post/předmět-jevištní-improvizace.

Doporučené internetové zdroje

- https://www.alongthelines.net
  Digitální verze lecture performance Bettiny Neuhaus a Evy Karczag. Webová stránka komplexně mapuje osobnosti, přístupy, metody, techniky, koncepty a místa, které měly vliv na vývoj tzv. postjudsonského tance.
- https://annahalprindigitalarchive.omeka.net/exhibits/show/mapping-dance
  Digitální archiv Anny Halprin je projekt Museum of Performance + Design (MP+D), ve kterém jsou archivovány její osobní dokumenty.
- https://ausdance.org.au/articles/details/whats-the-score-using-scores-in-dance-improvisation
  Odborná studie zkoumající využití partitur nebo slovních nabídek v taneční improvizaci.
- https://contactquarterly.com
  Mezinárodní časopis o tanci, kontaktní improvizaci, performance a současném pohybovém umění.
- http://www.conversationsinvermont.net/
  Rozsáhlá sbírka rozhovorů s Lisou Nelson a Stevem Paxtonem, kteří ovlivňovali směřování určitých proudů v západním tanci, zejména kontaktní improvizace, ve 20. století až do současnosti.
- https://www.dancesforanna.org/
  Stránky sledující praxi Anny Halprin a Darii Halprin v rámci Tamalpa Institute. Tamalpa Life/Art Process ovlivnil oblast tance, environmentálního designu, divadla, body-mind terapie a psychologie založené na umění.
- https://www.dancingmuseums.com/artefacts/score/
  Definice pojmu score, kterou formulovaly Susanne Franco a Gaia Clotilde Chernetich.
- http://www.emergentimprovisation.org/
  Stránky věnované přístupu Emergent Improvisation, který rozvíjí Susan Sgorbati, Katie Martin, Emily Climer a Marie Lynn Haas. Stránka představuje projekty skupiny těchto osobností, které se zaměřují na povahu improvizace v tanci a hudbě.
- https://explomov.weebly.com/tuning-scores.html
  Stránka Karen Nelson, která představuje přístupy Tuning scores a kontaktní improvizace.
- https://grandreunion.net/
  Platforma zaměřená na dokumentaci, kultivaci a předávání relevantních znalostí a postupů v současných somatických přístupech a technikách a taneční improvizaci. Jedním z hlavních témat je choreografická práce a její reflexe.
- https://www.ivarhagendoorn.com/
  Stránky Ivara Hagendoorna, choreografa, fotografa a výzkumníka.
- https://joaofiadeiro.pt/
  João Fiadeiro je portugalský performer, choreograf, výzkumník, pedagog a kurátor. Patří ke generaci umělců, kteří se objevili na konci osmdesátých let v Portugalsku a dal vzniknout hnutí New Portugese Dance.
- https://www.materialforthespine.com/
  Pohybová studie Stevea Paxtona.
- https://mindthedance.com/
  Stránky projektu Mind the Dance mapující různé způsoby reflexe v rozvoji a proměně taneční třídy – jsou přínosné jak pro učení, tak pro výuku. Jedná se o sbírku esejů, manuálů, partitur, cvičení a map rámujících politiku tanečních praktik.
- https://movementresearch.org/
  Laboratoř pro zkoumání tance a forem založených na pohybu.
- https://nancystarksmith.com/underscore/
  Underscore je specifický formát taneční improvizace, který vytvořila Nancy Stark Smith. Vyvíjí se od roku 1990 a praktikuje se po celém světě.

- http://oralsite.be/pages/Index
  Platforma pro publikaci článků a materiálů odkazujících k improvizačním postupům v oblasti tance a performance i mimo ni.
- http://sarma.be/docs/904
  Platforma, která se zaměřuje na umělecký výzkum a jeho výstupy, a to v různých formách, jako jsou sbírky textů, instalace, přednášky, výstavy atd.
- https://www.sitezones.net/articles/in-memory-of-steve-paxton
  Retrospektivní článek o práci Stevea Paxtona.
- https://specificobject.com/
  Specific Object (fungující v letech 2004–2013 a znovu od roku 2018) je galerie, knihkupectví a think-tank věnovaný umění po roce 1959. Specific Object se zajímá o umění, které ovlivnilo šedesátá a sedmdesátá léta 20. století, a také o umělce a umělkyně, jejichž díla na tuto éru organicky navazovala.
- https://www.susannemartin.de/
  Stránky Susanne Martin, berlínské umělkyně, výzkumnice a lektorky současného tance, taneční improvizace a performance.
- https://vividgrove.org/Tuning-Scores
  Vícesmyslové kompoziční postupy iniciované Lisou Nelson.



Jmenný rejstřík

A
Adámek, Ondřej 332
Agis, Gaby 283
Alexander, Matthias F. 166, 170, 173, 177, 178, 283
Alston, Richard 170, 172
Arenbergerová, Helena 18, 273, 276, 283

B
Bacon, Jane 283
Badiou, Alain 272
Balanchine, George 171
Banes, Sally 13, 266, 307
Bannon, Fiona 261
Bartošová, Kristýna 331
Bárta, Jan 332
Bean, Shoe 19
Beavers, Wendell 28, 300
Benháková, Anna 19
Benesh, Rudolf 250
Beuchat, Carmen 209
Bieringa, Olive 283
Bisset, Joshua 216
Blake, William 68
Boulez, Pierre 246
Brecht, Bertolt 276
Bresnahan, Aili 274
Brown, Trisha 167, 168, 169, 173, 174, 180, 210, 212, 300, 304
Brungot Svíteková, Zdena 18
Buckwalter, Melinda 216
Bull, Richard 245
Burrows, Jonathan 251
Burt, Ramsay 266, 305, 306, 308
Butcher, Rosemary 19, 68, 283
Butler, Judith 271

C
Cage, John 137, 209, 246, 250, 251
Caserta, Michel 24
Clark, Barbara 209
Clarke, Gill 283
Clark, Scott 283
Cohen, Bob 69
Cohen, Bonnie Bainbridge 172
Cohen, Leonard 65
Collod, Anne 307, 308
Corbett, Elizabeth 283
Cremaschi, George 331, 332
Crick, Francis 70
Crickmay, Chris 175
Crisp, Rosalind 15, 16, 17, 22, 24, 243, 244, 245, 252, 273, 274, 275, 279, 280, 281, 300, 310, 311, 313, 314, 319, 320, 321, 331
Cummins, Alice 283
Cunningham, Merce 26, 137, 172, 251, 303
Cura, Javier 331
Curtis, Jess 305
Cvejić, Bojana 243

Č
Černá, Eva 283

D
Dartnell, Guy 107, 108
Davidson, Bob 283
De Spain, Kent 269, 273
Dietzová, Kateřina 18, 273, 283
Dilley, Barbara 209, 284
Doughty, Sally 262, 269, 271, 279
Duck, Katie 247
Dunn, Judith 137, 138, 245, 299
Dunn, Robert Ellis 137, 246, 251, 280

E
Einstein, Albert 212
Eliášová, Bohumíra (aka Mirka Eliášová) 15, 17, 18, 19, 240, 263, 273, 274, 277, 283, 284, 331, 332
Emerson, Ruth 251
Etchells, Tim 105, 107

F
Falco, Louis 135
Fargion, Matteo 251
Feld, Robin 212
Felder, Leon 136
Felicioni, Giovanni 283
Filmon, Claire 175, 176, 180
Fokin, Michail 171
Forsythe, William 14, 247, 248, 251
Forti, Simone 167, 172, 174, 175, 179, 212, 245, 283
Fraleigh, Sondra Horton 271
Fulkerson, Mary viz Mary O'Donnell

G
Geddes, Gerda 172, 173, 313
Ginot, Isabelle 32, 33
Goffman, Erving 271
Goldman, Danielle 304, 306
Gonnelli, Gaia 283
Gordon, David 212
Goren, Beth 172
Graham, Martha 26, 27, 137, 171, 172

H
Halprin, Anna 246, 300, 302, 303, 308, 310
Hamilton, Julyen 14, 15, 16, 17, 19, 62, 64, 71, 244, 245, 248, 252, 273, 274, 275, 278, 281, 283, 284, 300, 315, 318, 321, 331, 332
Hančovský, Michal 19
Harris, Suzanne 209
Hart, Roy 267
Hassall, Betty 283
Hauert, Thomas 14, 251
Hay, Deborah 179, 251, 284
Hedstrom, Cynthia 209
Holla, Karina 284
Holm, K. J. 14, 283

Houstoun, Wendy 14, 15, 16, 17, 98, 100, 244, 248, 251, 252, 273, 275, 279, 281, 283, 321, 331
Humphrey, Doris 28

Ch
Charnock, Nigel 14, 111
Charouzová, Lucie 332
Chauchat, Alice 284
Chmelenská, Hanka 18
Chuma, Yoshiko 284

J
Jakl, Jiří 332
Jones, Bill T. 306

K
Karczag, Eva 15, 16, 17, 164, 166, 244, 247, 252, 273, 275, 283, 299, 312, 313, 314, 320
Keprt, Boleslav 272
Keprt, Marek 331
Khan, Akram 14
Kilvády, Martin 283, 284
Kliën, Michael 283, 333
Kloppenberg, Annie 244, 261, 271
Koseki, Sumako 283
Kozánkovi, Milan a Zuna 283, 284
Kraus, Lisa 168

L
Laban, Rudolf 250, 284
Langland, Paul 212, 217
Lee, Rosemary 333
Leigh Foster, Susan 32
Lepkoff, Daniel 14, 15, 16, 17, 136, 167, 170, 179, 204, 206, 244, 245, 252, 273, 275, 281, 283, 284, 299, 313, 314, 315, 319
LeQuesne, Lizzy 14, 15, 19, 241, 263, 273, 274, 280, 283, 298, 332, 333
Le Roy, Xavier 14
Lew, Rachel 209
Libonati, Beatrice 14
Limón, José 135
Linke, Susanne 14
Little, Nita 15, 16, 17, 132, 245, 249, 252, 273, 275, 276, 283, 299, 315, 316, 317, 320
Lössl, Jiří 18, 273, 274, 277, 283, 284, 331, 332
Lundborg, Nina 168

M
Madden, Diane 212
Mäkelä, Pasi 331
Maliphant, Russell 14
Marks, Victoria 14, 283, 332
Martin, Nina 212
Martin, Tabeu 283
Massin, Béatrice 284
Masunaga, Shizuto 173
Meier, Yvonne 170, 245
Mella, Marcia 331
Metcalf, Sally 283
Millard, Olivia 29
Miller, Bebe 251
Milgrom, Rena 18, 284
Mills, Dana 299, 300, 301, 309, 310, 311, 314, 316, 318, 319, 322
Minařík, Jan 14
Monk, Meredith 14, 212
Monson, Jennifer 14, 28, 170, 300
Montero, Barbara Gail 269
Moore, Martha 284, 331
Moriarty, Theresa 283
Morris, Robert 267
Morrish, Andrew 14, 38
Muller, Jennifer 135
Musilová, Martina 276

N
Nagrin, Daniel 244
Nelson, Lisa 14, 28, 136, 137, 167, 179, 211, 212, 245, 283, 300
Neuhaus, Bettina 165, 331, 332
Newton, Isaac 69
Nonas, Richard 209
Novack, Cynthia Jean 306
Novorytová, Jana 18, 273, 277, 283, 331, 332

O
O'Donnell, Mary (Fulkerson) 17, 28, 168, 170, 206, 209, 210, 214, 284, 300, 313, 314
Overlie, Mary 209

P
Padow, Judy 209
Parkinson, Chrysa 284
Pártlová, Zuzana 272
Paxton, Steve 14, 17, 28, 79, 135, 136, 137, 145, 167, 168, 169, 170, 174, 179, 206, 209, 210, 211, 212, 243, 284, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 308, 316, 320
Peake, Florence 333
Perkins, N. D. 269
Petronio, Stephen 212
Polanská Turečková, Hana 18, 273, 276, 277, 284
Poláková, Marta 18
Pollitt, Jo 29
Ptaszynski, André 67

Q
Quattrochi, Laura 216

R
Raček, Daniel 284, 331
Rainer, Yvonne 209, 284
Raisová, Michaela (aka Mish Rais) 15, 17, 19, 241, 242, 260, 263, 283, 284, 331, 332
Rataj, Michal 332
Rauschenberg, Robert 267
Ravn, Susanne 269, 274
Rethorst, Susan 283
Roberts, Lisa 33
Robinson, Phoebe 33
Roy, Carolyn 333

S
Sarco-Thomas, Malaika 272
Sehgal, Tino 333
Sedlačková, Anna 18, 273, 274, 284
Shimada, Sakura 215, 216, 217
Schell, Susan 283
Siddall, Smith 136
Silkwood, Karen 106
Simson, Kirstie 14, 283, 284
Skinner, Joan 170, 283
Skura, Stephanie 14, 170, 250, 283, 331
Smith, Nancy Stark 136, 137, 211, 245, 284
Spångberg, Mårten 307, 308
Stackhouse, Sarah 135
Stanislavskij, Konstantin Sergejevič 276
Stockhausen, Karlheinz 246
Stuart, Meg 247
Summers, Elaine 180
Svane, Christina 211
Szperling, Susana 333

Š
Šimková, Veronika 18, 273, 283, 284, 332
Štědroň, Miloš Orson 331
Štros, Ladislav 332

T
Tanaka, Min 14
Tischhauser, Hansueli 33
Thomson, Lizzie 33
Todd, Mabel 28, 209
Tompkins, Mark 66, 247
Tredger, Leigh 331
Tufnell, Miranda 283
Turba, Ctibor 332
Turnbull, Arthur 27

V
Vaněk, Karel 283
Velleman, David 271
Veselý, Petr 270
Vivona, Diane 283
Voris, Amy 283
Vörösová, Jana 332
Vyskočil, Ivan 262, 267, 268, 278, 281, 282

W
Walton, Jude 175, 176, 180
Warhol, Andy 267
Warshaw, Randy 212, 283
Watson, James 70
Weis, Cathy 214
Wu, I-Ying 266

Z
Zabelov, Roman 331
Zafrilla Olayo, Margarita 333
Zambrano, David 14, 247, 283
Zaporah, Ruth 14, 283















Tajně naživu

Mish Rais — Mirka Eliášová — Lizzy Le Quesne (eds.)

Anglicky psané texty přeložili Hanka Chmelenská, Ondřej Polák a Mish Rais
Odborná redakce Mish Rais
Jazyková redakce Petr Jediný Novotný
Jazyková korektura Kamila Drahoňovská
Rejstřík sestavila Miroslava Košťálová
Grafická úprava a sazba Jana Vahalíková
Vydala Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU
Praha 2024, 2026
ISBN 978-80-7331-805-5 (iPDF)