



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 tématu⁴ a teoretické reflexe této umělecké disciplíny jsou spíše sporadické. Naši publikaci 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 kolébkou postmoderního tance na Západě.⁷ Komunistický režim podporoval pouze balet, moderní balet a černé divadlo⁸ 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 Slovensku¹¹ 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 umělekyní 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 umělkyně 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 umělkyně ze zahraničí — Rosalind Crisp, Julyena Hamiltona, Wendy Houstoun, Evu Karczaga, 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 improvizací 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 umělkyní 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 umělkyní založený na předchozím styku s českou scénou, osobních kontaktech, vtělených zkušenostech a praxí, ale také na aktuálních možnostech.

S jednotlivými umělci a umělkyněmi jsme pracovaly v tomto pořadí: Rosalind Crisp, Wendy Houston, 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 znamenalo 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 umělkyní a vzhled 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 Houston 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

rozdíjely, 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 umělkyně 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 Julye na 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 USA²¹ — 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; širší 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, vztažovost, 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 umělkyní. 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 probíhající 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 odpovědi na politické otázky. S přihlédnutím k minulosti improvizace jako nástroje politické agitace se zaměřuje na ty aspekty současné práce dotazovaných umělců a umělkyně, 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 upozadovaná 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