

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění
Choreografie a teorie choreografie

DISERTAČNÍ PRÁCE

**Dance for camera.
Teoretické a praktické principy**

Markéta Jandová

Vedoucí práce: MgA. Elvíra Němečková, Ph.D.

Oponent práce: prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

Dance Art
Choreography and Theory of Choreography

DISSERTATION

**Dance for Camera.
Theoretical and Practical Principles**

Markéta Jandová

Supervisor: MgA. Elvíra Němečková, Ph.D.

Opponents: prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Date of defence:

Awarded academic degree: Ph.D.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Dance for camera. Teoretické a praktické principy

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Velmi ráda bych poděkovala své školitelce MgA. Elvíře Němečkové, Ph.D. za vedení této práce a podporu v průběhu studia. Srdečné poděkování patří také Mgr. Bohumíře Eliášové, Ph.D. za motivaci a veškerou pomoc a Becky Edmundsové za uměleckou a pedagogickou činnost, která zásadně ovlivnila můj zájem o žánr screen dance. Dále děkuji Tereze Vejvodové za otevřenost, skvělou spolupráci a film *Vymezení*. Mgr. art. Zuzaně Burianové, PhDr. et Mgr. Regině Hofmanové a Kristýně Bartošové za rozhovory, ochotu, vstřícnost a podporu.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Abstrakt

Disertační práce se zaměřuje na provázanost tanečního a filmového umění. Dotýká se experimentální tvorby počátku 20. století, přechází k Maye Derenové, Yvonne Rainerové a Angele Schanelecové a videoartistům, aby poukázala na stanovisko autorky této práce k žánru screen dance. Stejně tak prostřednictvím současných filmařů a choreografů předkládá jejich specifický přístup k žánru, který tvoří základ praktického výzkumu. Předložený koncept výuky semináře taneční katedry HAMU, *Tanec a kamera*, je podložen metodikou britské umělkyně Becky Edmundsové, ale i osobní zkušeností autorky s žánrem screen dance. Cvičení a úkoly i teoretická část disertace pokrývají znalosti nutné ke schopnosti vytvoření choreografie pro kameru.

Klíčová slova: tanec, film, screen dance, choreografie, metodika screen dance

Abstract

The dissertation focuses on the interconnection of dance and film art. It looks at experimental production from the beginning of the 20th century, then it continues by Maya Deren, Yvonne Rainer and Angela Schanelec and videoartists to show the perception of the author of this thesis on the screen dance genre. Along with the theoretical study, the practical research of the author is based on specific attitude of contemporary filmmakers and choreographers to the genre screen dance. Finally, the thesis shows concept of education of the seminar *The Dance and Camera* taught on The Music and Dance Faculty at the University of Performing Arts, which is based on the methodology of Becky Edmunds as well as on the personal experience of the author of this thesis. The exercises and works along with the theoretical knowledge of the thesis covers the ability to create choreography for camera.

Key words: dance, film, screen dance, choreography, methodology of screen dance

Obsah

1. Úvod.....	1
2. Problematika terminologie tanečních filmů, vymezení pojmu screen dance	5
3. Provázanost žánru screen dance s experimentálním filmem 20. století	7
3.1. Avantgarda jako počátek	8
3.2. Francie pod vlivem výtvarného impresionismu a surrealismu	9
3.3. Avantgarda na území Německa i expresionismus v tanci	12
3.4. Loïe Fullerová, vizuálně-pohybový efekt zaznamenaný filmovou kamerou	13
3.5. Maya Derenová – vědomá práce s tancem pro kameru	14
3.6. Od tance k filmu, od filmu k tanci – Yvonne Rainerová	16
3.7. Angela Schanelecová, současný experimentální film	20
3.8. Angela Schanelecová jako inspirace k choreografickému zpracování experimentálního filmu	22
3.9. Shrnutí	24
4. Video art, umělecká forma blízká žánru screen dance.....	26
4.1. Projevy tance v dílech videoartistů	29
4.2. Joan Jonasová.....	30
4.2.1. Tanec, film a video	31
4.2.2. Shrnutí	34
4.3. Pipilotti Ristová	36
4.3.1. Barvy	36
4.3.2. Práce s prostorem a atmosférou	37
4.3.3. I'm not the Girl Who Misses Much a Ever is Over All	38

4.4. Mark Lewis	40
4.5. Bill Viola.....	44
4.6. Shrnutí	46
5. Klíčové oblasti žánru screen dance z pohledu současných tvůrců	47
5.1. Přípravná část – na příkladu Reginy Hofmanové.....	48
5.1.1. Příprava – moodboard, storyboard, scénář.....	49
5.2. Zuzana Burianová.....	51
5.3. Spolupráce mezi tanečním a filmovým uměním – Tereza Vejvodová, Kristýna Bartošová.....	57
5.4. Screen dance z pohledu kameramana a režiséra – Daniel Conrad a David Hinton	62
5.4.1. Daniel Conrad	62
5.4.2. David Hinton	67
6. Becky Edmundsová	71
6.1. Výuková metoda screen dance podle Becky Edmundsové.....	72
6.1.1. Pohyb na obrazovce.....	74
6.1.2. Co je to pohyb kamery a jaký má vliv na pohyb na obrazovce?	75
6.1.3. Střih jako choreografický proces	75
6.1.4. Zvuk – jaký vliv má zvuk na vnímání sledovaného pohybu	77
6.1.5. Vliv a dopad filmu na divákovy fyzické reakce	78
6.2. Shrnutí metodiky Becky Edmundsové.....	81
7. Filmová výchova v České republice – CinEd.....	82
8. Koncept výuky žánru screen dance na HAMU	85
8.1. Taneční etuda – stěžejní součást semináře <i>Tanec a kamera</i>	86
8.2. Seminář <i>Tanec a kamera</i> (Výuka semináře <i>Tanec a kamera</i> v akademickém roce 2018/2019 a 2019/2020)	87

8.3. Harmonogram semináře	89
8.4. Utváření tvůrčích dvojic	90
8.5. Cvičení a úkoly. Koncept semináře <i>Tanec a kamera</i> a jeho jednotlivé fáze aplikovatelné na představení žánru screen dance studentům choreografie na HAMU	92
8.5.1. Návrh struktury a postupů ke spolupráci na vzniku screen dance (taneční etudě)	92
8.5.2. Choreografické principy žánru screen dance. Konkrétní cvičení (tematické okruhy)	93
8.5.3. Cvičení a úkoly vedoucí ke schopnosti tvorby screen dance z pozice choreografa	93
8.6. Střih	113
9. Závěr	119
Seznam použitých pramenů a literatury	121
Přílohy	129

Seznam příloh

Příloha 1: Stručný slovník užívaných pojmů	129
Příloha 2. Dance on Screen, Falmouth University	131
Příloha 3: Obrazový materiál ke cvičení <i>Fotografický příběh, rekonstrukce děje</i>	136
Příloha 4: Ukázky výsledků práce na úkolu <i>Tvorba scény pro kameru</i>	137

Seznam použitého označování a zkratk

FAMU	Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze
HAMU	Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze

Seznam obrázků

Obrázek 1: Obraz z filmu Vymezení	23
Obrázek 2: Joan Jonasová	31
Obrázek 3: Joan Jonasová – obraz ze snímku My New Theater: Tap Dancing ...	34
Obrázek 4: Pipilotti Ristová	36
Obrázek 5: Mark Lewis.....	40
Obrázek 6: Mark Lewis – obraz ze snímku Things Seen	42
Obrázek 7: Mark Lewis – obraz ze snímku Sao Paolo Invention.....	42
Obrázek 8: Bill Viola	44
Obrázek 9: Regina Hofmanová	48
Obrázek 10: Zuzana Burianová	52
Obrázek 11: Zuzana Burianová – obraz ze snímku Lubošov regres	54
Obrázek 12: Zuzana Burianová – obraz ze snímku Lubošov regres	54
Obrázek 13: Zuzana Burianová – obraz ze snímku Tragoolejtr.....	55
Obrázek 14: Zuzana Burianová – obraz ze snímku Tragoolejtr.....	55
Obrázek 15: Zuzana Burianová – obraz ze snímku Tragoolejtr.....	56
Obrázek 16: Zuzana Burianová – obraz ze snímku Xpansion	56
Obrázek 17: Zuzana Burianová – obraz ze snímku Xpansion	57
Obrázek 18: David Hinton	68
Obrázek 19: Becky Edmundsonová	71
Obrázek 20: Výsledek cvičení zaměřeného na střih archivního materiálu	76

Obrázek 21: Dokumentace studentů pracujících na cvičení <i>Choreografie pro kameru II</i>	96
Obrázek 22: Obraz z filmu Znamení Raka jako podklad pro cvičení (1)	97
Obrázek 23: Obraz z filmu Znamení Raka jako podklad pro cvičení (2)	98
Obrázek 24: Obraz z filmu Jan Hus jako podklad pro cvičení	100
Obrázek 25: Fotografie z cvičení Inspirační zdroje na festivalu B.motion Festival, Choreographic Research Week, Bassano del Grappa	105
Obrázek 26: Obraz z filmu Děvče ze sirkárny jako podklad pro cvičení	112

1. Úvod

Téma disertační práce sjednocuje a propojuje dvě umělecké oblasti, které ačkoliv stojí na odlišných funkčních principech, jsou si velmi blízké. Žánr screen dance je utvářen tanečním a filmovým uměním, jež se vzájemně respektují natolik, že výsledkem jejich provázání je dílo, jehož hlavním vyjadřovacím prostředkem při ideálním souladu obou složek je pohyblivý taneční obraz.

K výběru tématu práce mne vedly osobní, praktické a profesní důvody. Od počátku studia na Akademii múzických umění mou tvorbu provázela spolupráce s filmaři. Intuitivní přístup choreografické a interpretační práce byl však jediným vodítkem, kterého jsem se mohla držet. Tato specifická umělecká činnost nebyla stavěna na teoretických či praktických poznatcích získaných odnikud jinud než ze zkušeností mne samotné. Zcela zásadní a zlomovou situací se pro mne stalo setkání s režisérkou a choreografkou Becky Edmundsovou. Pod jejím lektorským vedením jsem poprvé měla možnost seznámit se s metodicky propracovaným konceptem výuky žánru screen dance a zároveň ho v celé šíři absolvovat a následně srovnat se svými předchozími zkušenostmi. Modul *Dance on Screen* jsem absolvovala prostřednictvím výměnného programu Erasmus na Falmouth University ve Velké Británii. Možnosti, jaké univerzita k výuce poskytovala, byly adekvátní potřebám, které forma semináře vyžaduje.

Podmínky, s jakými jsem se do té doby setkávala v České republice, byly výrazně odlišné a staly se jedním z důvodů, proč jsem se o toto téma začala více zajímat. Od roku 2017 je seminář *Tanec a kamera* součástí volitelných předmětů taneční fakulty Hudební akademie múzických umění (HAMU) a právě jeho formátu je celý výzkum věnován. Mým cílem je vytvořit takový systém, který by studentům se zájmem o daný žánr poskytl dostatečný teoretický i praktický vhled do umělecké oblasti, kde je hlavním vyjadřovacím prostředkem tanec na obraze. Konkrétně z pohledu, který bude rozvíjet jejich schopnost uvažovat o choreografii v odlišném formátu, které filmové umění nabízí. Existují odborné studie, které se dané problematice v jistém hledisku věnují – nemohu v českém prostředí opomenout například práci Kláry Lidové, která se soustředila na *tanec v českém filmu a hledání*

*adekvátních filmových prostředků pro tanec na obrazovce.*¹ Přesto je zapotřebí vytvořit takovou metodiku, jež by vycházela ze současných podmínek HAMU, reagovala na potřeby studentů a svým konceptem rozvíjela i choreografický obor. Dvousemestrální výuka tohoto semináře je protnuta natáčením „taneční etudy“. Toto cvičení, na němž spolupracují studenti katedry kamery FAMU a studenti katedry tance HAMU, vytváří cíl, ke kterému choreografové absolvující seminář *Tanec a kamera* směřují, prověřují své schopnosti, nabyté zkušenosti a zároveň se poučují z chyb. Jako choreograf jsem cvičení šestkrát absolvovala, a proto mohu na těchto zkušenostech stavět některé z pilířů, jež považuji za nutné revidovat. Mým cílem je proto sestavit takový systém, který by reagoval na současné podmínky volitelného semináře *Tanec a kamera* na HAMU. Systém bude strukturován tak, aby pokryl všechny nutné oblasti a předal informace, které musí choreograf znát k tomu, aby byl schopen formulovat svůj záměr, svou vizi následně předat spolupracujícím členům týmu a vytvořit choreografii pro kameru, která bude na médium reagovat tak, že se obě umělecké sféry budou podpírat. Spolupráce studentů povede k dílům, která ačkoliv budou hodnocena dvěma různými katedrami, v obou případech budou mít společný zájem – vytvořit snímek v žánru screen dance.

Od akademického roku 2018/2019 probíhal seminář pod mým vedením a já jsem díky tomu mohla na základě svých zkušeností, stejně jako na základě pozorování potřeb studentů, aplikovat některé principy přímo v praxi. Pozorovala jsem, jaké jsou nedostatky choreografů při práci s kameramanem a čím lze zamezit nedorozumění mezi dvěma uměleckými světy. Výsledky této práce, cvičení a úkoly k rozvoji choreografických schopností v daném žánru, tvoří stěžejní část mého výzkumu.

Jednou z problematických situací, se kterou jsem se setkávala, byla terminologie. Jedná se o žánr, který se dynamicky vyvíjí. Proto jsem se kupříkladu rozhodla zaměnit v názvu disertační práce uvedený termín „dance for camera“, který ačkoliv konkretizuje podstatu žánru, není příliš vymezen a jeho hranice jsou stále velmi otevřené. Mým cílem je tuto uměleckou oblast představit jako otevřenou

¹ Odborné studie, které Klára Lidová napsala v rámci studia na Hudební akademii múzických umění: „Tanec v českém filmu do roku 1945“, „Tanec na obrazovce – adekvátní volba filmových prostředků“, „Tanec v českém hraném filmu 1898–1993“

experimentu, a proto pod pojem „screen dance” zahrnuji i ty snímky, kde je tanec vytvářen i jinými prostředky než jen lidským tělem.

Velkou část doktorského studia jsem strávila hledáním vhodné osoby z filmové profese, se kterou bych mohla danou problematiku konzultovat. Až v poslední fázi, opět osobní zkušeností, jsem dokázala získat odpovědi na některé své otázky. Prostřednictvím spolupráce s režisérkou Terezou Vejvodovou na filmu *Vymezení* jsem si uvědomila, že nelze žánr screen dance chápat pouze jako díla, kde tančí člověk, ale že nabízí i jiné možnosti, jak k choreografii pro kameru přistupovat.

Film *Vymezení*, který je praktickou částí doktorského výstupu, je pro můj teoretický výzkum velmi významný. Nejen přípravný proces, ale i samotná finální podoba ovlivnila pohled, s jakým jsem na tanec ve spojení s filmem do té doby nahlížela. Ačkoliv nelze nahradit zážitek, který divák svou přítomností u živě provedeného představení zažívá, lze médium filmu využít tak, aby se obě umělecké oblasti vzájemně doplňovaly a nacházely nové možnosti a prostředky. Ke snímku *Vymezení* se z tohoto důvodu budu v disertační práci obracet, jelikož ho vnímám za zásadní počín, jenž nasměroval mou pozornost novým směrem a který mi mimo jiné pomohl formulovat ideální podobu spolupráce.

První kapitola nabídne stručný vhled do vývoje daného žánru, na který naváže jeho geneze z pohledu, na který seminář *Tanec a kamera* v mém konceptu nahlíží. Na osobnostech, které mají v tomto kontextu stěžejní význam, představím provázanost screen dance s experimentálním filmem 20. století, tvorbu Mayi Derenové, Yvonne Rainerové a Angely Schanelecové. Na tento text naváže kapitola o představitelích video artu, který byl významný pro vývoj vztahu mezi zarámovaným obrazem a tancem. Zvolila jsem ty umělce, v jejichž tvorbě je výrazná provázanost s tancem nebo kteří jsou svým stylem podstatní a mohou být tak příkladem pro studenty, kteří se začínají v žánru screen dance teprve orientovat. K těmto tvůrcům jsem se v rámci výuky obracela, abych přímou zkušenost s filmovou technikou nahradila demonstrováním některých z principů.

Osobnostem Zuzany Burianové, Reginy Hofmanové, Kristýny Bartošové, Terezy Vejvodové, Daniela Conrada a Davida Hintona věnuji zvláštní kapitoly, neboť představují rozmanité přístupy k žánru. Jsou mezi nimi filmaři, kteří začali rozvíjet zájem o tanec, i choreografové, jež se rozhodli vytvářet díla nejen pro divadelní

scénu, ale i pro kameru. Odkazy těchto osobností jsou východiskem pro následnou kapitolu s již konkrétními praktickými cvičeními a úkoly.

Výzkumem si kladu otázku, zda lze bez profesionálního filmového vybavení přiblížit žánr, který je na těchto přístrojích závislý, a zda je možné v rámci jednoho akademického roku předat zkušenosti a znalosti teoretické i praktické nutné k základním znalostem o screen dance.

2. Problematika terminologie tanečních filmů, vymezení pojmu screen dance

Vzhledem k dynamicky se vyvíjejícímu specifickému žánru je velmi nesnadné se v pojmech a žánrových hranicích zorientovat. To se potvrzuje i v případě mého výzkumu.

Ve velké míře je na historický vývoj tanečního filmu nahlíženo v širším kontextu, který se odkazuje na grotesku, němý film a muzikálový tanec. Jako první tvůrkyně videodance je uváděna Maya Derenová. Počátkům žánru, ve kterém dominuje tanec vytvořený pro kameru, se na našem území věnovala publikace Magdy Španihelové, která celý text tituluje názvem *Screen Dance: tělo pro kameru*² a kde nahlíží na vztahy tance a filmu v rozsáhlejší kontextu. Žánrovému vymezení se ve své diplomové práci věnovala taktéž Klára Lidová, která navazovala na genezi žánru Magdy Španihelové.³ Důležitou roli zde sehrává historie názvů odvozených od momentálního stavu vývoje zobrazovací techniky. Proto kupříkladu v druhé polovině 80. a 90. letech minulého století operujeme s pojmem videodance (nebo videodanse) a s nástupem digitálního záznamu po roce 2000 se objevuje název dance for camera. V kontextu mého textu je důležitý pohled Kristýny Bartošové v bakalářské práci *David Hinton a hranice tanečního filmu*. Poukazuje na pojem tanečního filmu, který člení do dvou kategorií: filmy o tanci (dokumentární a hrané) a screen dance (filmy, kde tanec sehrává roli primárního sdělovacího prostředku). Kristýna Bartošová screen dance dále rozděluje podle vztahu choreografie k filmu. Záznamy tanečních děl označuje za *dance on camera*. Choreografie, které jsou vytvořeny pro kameru, pojmenovává *dance for camera* a ty snímky, kde k tvorbě choreografie dochází až ve střihně, tituluje *dance through camera*.⁴

² ŠPANIHELOVÁ, Magda. *Screen dance: tělo pro kameru*. Praha: Casablanca, 2010. Akta F.

³ V chronologickém sledu napsala v rámci studia na Hudební akademii múzických umění tuto bakalářskou, magisterskou a disertační práci: „Tanec v českém filmu do roku 1945“, „Tanec na obrazovce – adekvátní volba filmových prostředků“, „Tanec v českém hraném filmu 1898–1993“. V diplomové práci „Tanec na obrazovce – adekvátní volba filmových prostředků“ píše o tanečních filmech (tanec pro kameru), které člení do tří oblastí: záznam jevištního díla, dokumentární filmy, které mapují nastudování díla, a třetí kategorii choreocinema, kterou popisuje jako útvar, ve kterém je tanec koncipován a upraven pro filmové médium.

⁴ BARTOŠOVÁ, Kristýna. *David Hinton a hranice tanečního filmu*. Praha, 2014. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, filmová fakulta. Vedoucí práce MgA. Elvíra Němečková, Ph.D.

Definici žánru lze neustále posouvat a upravovat. Vůči označení cine-dance, screen dance, video dance i dance for camera se vymezuje v odborném textu *Toward a Definition of Moving-Picture Dance*⁵ jeho autor Noël Carroll a nabízí za vhodný termín moving-picture dance. Osobně se neshoduji s autorem, že použité slovo screen by mělo vymezovat hranici pro snímky promítané pouze na plátně. Avšak toto chápu jako problematiku lingvistickou ve vztahu k danému jazyku. Vzhledem k tomu, že pracujeme s anglickou terminologií, již hledání českého překladu nás vystavuje druhému problému. Screen jako obrazovka nebo pouze jako plátno? Nejen z tohoto důvodu se přikláním k označení screen dance, ale s dodatkem, že „screen” vnímám jako cokoliv, na čem se daný snímek promítá nebo vysílá.

Žánr screen dance bude v této práci definován takto: jedná se o snímky, jejichž hlavní vyjádření je zprostředkováno tancem, který může a nemusí být prezentován lidským tělem. Proto jsou do tohoto útvaru řazena i díla, kde je tanec vyjádřen stříhovou skladbou a na obraze se neobjevuje člověk, ale například objekt. Naopak pod tuto kategorii nespádají záznamy scénických děl, která ačkoliv umísťují tanec do popředí, nutí filmaře k tomu, aby se podřídil podobě díla, které bylo určeno pro jeviště.

Text této práce se soustředí na metodiku žánru screen dance vymezeného výše. Současně podporuje individuální přístup k definování žánru, podněcuje originalitu a invenci, ale nebrání se ani konzervativnějším tvůrčím přístupům.

Ke zpřehlednění užití terminologie uvádím do přílohy stručný slovník, se kterým je nutné se seznámit, aby čtenář rozuměl interpretaci, se kterou k uváděným termínům přistupuji (příloha 1).

⁵ CARROLL, Noël. *Toward a Definition of Moving-Picture Dance*. The International Journal of Screendance [online]. Parallel Press, 2010, (1), 111–125 [cit. 2020-01-28]. ISSN 2154-6878. Dostupné z: <https://screendancejournal.org/article/view/6154/4843#.XjGRTi2E5QK>

3. Provázanost žánru screen dance s experimentálním filmem 20. století

Spojení tance a filmu, pro který jsme začali užívat souhrnný název *screen dance*, je výsledkem vzájemného spoluutváření. Zdánlivě se tu potkávají dva zcela rozdílné fenomény. Film je záležitostí novodobou, existuje díky technologiím. Opírá se o znalosti optiky, technologický pokrok a historii výtvarného umění. Tanec je s životem člověka spojen odjakživa a jeho nepostradatelným nástrojem je lidské tělo. Na technologiích, například světelných, začíná být závislý, až když je umístěn do divadelního prostoru, jinak je pro něj zásadní práce s tělem. Přesto, nebo právě proto, se jejich vzájemná spolupráce začala ve 21. století intenzivně rozvíjet. Tanec získal nové možnosti, jak vizuálně přistupovat k tělu pomocí hry s časem a prostorem. Filmu se otevřel prostor k práci s poetikou a abstraktností.

Jan Kučera ve třicátých letech v *Aventinské revue pro film a fotografii* napsal pojednání o žánrovém propojení jako o filmovém tanečním umění, které je obrazovou poezií, jež v budoucnu poslouží filmařům za příklad výtvarného, rytmického a prostorově přesného díla.⁶ Jeho myšlenky jsou v tomto kontextu více než aktuální, jelikož v textu naráží na vícero pohybových činitelů, kteří vytváří z experimentálních snímků díla, ve kterých lze hledat vztahy s tanečním uměním i bez přítomnosti lidského těla. Jako zásadní proto shledávám samotné definování tance. Z pohledu daného tématu je nutné ho vnímat jako pohybovou činnost, která je vytvořena účelově a jejímž činitelem nemusí být vždy člověk. Ve vztahu k filmovému umění se tak může jednat nejen o tanec lidského těla, pohybem může být představena jakákoliv živá i neživá bytost či předmět. Filmový střih je schopen oživit a zrytmizovat to, co se v realitě nehýbe. Zároveň přístroj kamery zaznamenává pohyby konané člověkem, přírodou či strojem, které za pomoci technického vývoje lze obohatit o další dimenzi pohybu, již může učinit sám kameraman manipulující s kamerou. Na základě těchto strůjců pohybu (lidské tělo, pohyb kamery a filmový střih) stavím text, který od počátku dvacátého století po současnost sleduje hru s pohybem v uměleckém filmu a hledá tím jeho provázanost s tanečním uměním, jejichž výsledkem je žánr screen dance.

Tvůrci, kteří chtěli přesahovat hranice žánru, hledali v propojování výtvarného umění s kinematografií nový způsob uměleckého vyjádření, které se do značné

⁶ KUČERA, Jan. *Tanec a film, Aventinská revue pro film a fotografii*, roč. 3; č. 1., červen 1931 – č. 7, červen 1932, s. 49–50, 93–94, II-183/1931-1932, NFA

míry opíralo i o tanec. To je prokazatelné nejen na podstatě filmu, který do středu zájmu staví pohyb, ale i například v obecném zájmu o tanec jako inspirační zdroj. Tyto souvislosti budou v následující kapitole předloženy na konkrétních příkladech. Cílem je poukázat na umělecký experiment v počátcích kinematografie v kontextu současného žánru screen dance. Avantgardní umění tíhlo k vyprávění prostřednictvím hry s obrazem odpoutané od popisnosti. Ústřední složkou se staly výrazové prostředky, které byly filmu vlastní – pohyb a rytmus. Vyprávění nebylo založeno na naraci, ale na poetice a abstrakci, ve které se silně projevovala práce s rytmem a pohybem (nejen tělesným, ale i s pohybem jako s inspirací pro rozhýbání předmětů).

Textem nahlížím na provázanost dvou uměleckých žánrů prostřednictvím tvůrců, kteří vědomě či nevědomě přistoupili svou tvorbou k žánru screen dance, nebo je do této souvislosti uvádím na základě prvků, které považuji v tomto žánru za signifikantní. Mezi ně se řadí potlačení řeči jako hlavního sdělovacího prostředku, obrazová narace a poezie, abstrakce a experiment, tanec těl určený k zachycení kamerou nebo pohyb těles, které jsou inspirovány lidským pohybem anebo jejich pohyb evokuje tanec. Přehled provázanosti žánrů není v tomto textu úplný, ale jsou zvoleny příklady napříč existencí filmového experimentu s důrazem na vztah k tanečnímu umění. Vyústěním je kapitola věnující se současným filmovým režisérkám. Angela Schanelecová, Yvonne Rainerová a Tereza Vejvodová tvoří pilíře, na jejichž základě dokazují proměnlivost žánru a zároveň i jeho jistou subjektivnost a otevřenost jeho hranic.

3.1. Avantgarda jako počátek

Avantgardní filmová tvorba je obdobím, na kterém dokládám první příklady, v nichž se projevuje spojitost s tanečním uměním. Výtvarníci, pro něž se film stal alternativním prostředkem k uměleckému vyjádření, přistoupili k nové tvůrčí oblasti s hravostí a položili svými filmy základy těm snímkům, které vidíme na plátcích a obrazovkách dnes. Střihem, volbou snímaných předmětů i pohybovou akcí osob před kamerou vytvořili díla, která v sobě propojují výtvarné umění, tanec a abstrakci.

3.2. Francie pod vlivem výtvarného impresionismu a surrealismu

Avantgardní výtvarné umění bývá vymezeno počátkem impresionismu⁷ a končí v šedesátých letech 20. století, kdy na něj navázaly styly, jako je minimalismus a konceptualismus. Naproti tomu avantgarda v kinematografii, jak ji rozfázoval Jonas Mekas,⁸ se utváří až od 20. let 20. století právě díky tomu, že ji z velké části tvořili výtvarníci, kteří v ní našli nový způsob vyjádření. Ovlivněna všudypřítomným experimentem a zrodem video artu v šedesátých letech se podobně jako výtvarné umění přetavila pod novými styly v dodnes se utvářející uměleckou experimentální scénu. Podle Gillesse Deleuze byla 60. a 70. léta klíčovým obdobím, během kterých se filmaři, výtvarníci i choreografové zasloužili o přechod umění do jeho nového stádia. Moderní výtvarné umění, jehož je avantgarda součástí, bylo obdobím rozmanitým na mnoho nových stylů, hnutí a škol. Vzájemně se překrývaly nebo byly v rozporu.⁹ Snaha hledat počátky vývoje avantgardních kinematografických směrů mě přivedla ke zjištění, že filmová odborná literatura považuje za stěžejní výtvarné vlivy impresionismus a surrealismus ve Francii a expresionismus v Německu. Literatura, soustřeďující se na výtvarné umění ze svého hlediska, zdůrazňuje dadaismus. Vzhledem k zaměření textu na tanec jsem přijala za podstatné jmenovat i futurismus, který byl vyústěním expresionismu a kubismu. Jejich zájem o pohyb a prostor je klíčový. Futurismus, pro který se středobodem zájmu stala vášeň v rychlost, sílu, technologie a reakce na tempo moderního města, chápu jako jeden z příkladů tendence zaznamenat pohyb tak, aby objekt na plátně budil iluzi neustálé akce. V rámci jeho manifestu bylo mimo jiné uvedeno: „Pohyb, který chceme zachytit na plátno, nadále nebude fixovaným okamžikem v univerzálním dynamismu. Bude to jednoduše sám dynamický vjem.“¹⁰ Vedle toho kubisté usilovali o nové vyjádření prostoru pomocí proměňujících se úhlů daného objektu na plátně.¹¹

⁷ Počátkem impresionismu se počítá rok 1874 kdy byl vystaven obraz Clauda Moneta *Imprese, východ slunce* na Salonu nezávislých malířů.

⁸ Jonas Mekas (1922–2019), americký filmař a kritik litevského původu, je považován za otce filmové avantgardy. Zakladatel odborného časopisu *Film Culture*, který se podílel na formování New American Cinema. Od roku 2000 se věnoval i video-instalacím.

⁹ DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Slovart, 2002. ISBN 80-7209-402-5.

¹⁰ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6., s. 88

¹¹ Tamtéž, s. 21.

Mezi hlavní aktéry této nové kinematografické vlny patřil například americký fotograf Man Ray,¹² který se na čas přesunul do Evropy, kde ovlivněn dadaismem začal točit první snímky. Pojem *čistý film*,¹³ za jehož tvůrce je považován, byl posléze hlouběji uchopen Fernandem Légerem, kubistickým malířem, jehož dílo je dnes považováno za předzvěst pop-artu. Americký režisér Dudley Murphy natočil v roce 1922 němý experimentální film, jehož příběh je vyprávěn tancem. *Danse Macabre*, kde se v hlavních rolích představil Adolph Bolm jako Mládí a Ruth Pageová jako Láska, pojednává o zamilovaném páru, jehož harmonii narušila přítomnost Smrti (Olin Howland).¹⁴ Krátký snímek, který je vyprávěn pomocí tance a jeho gest, je uveden stručným textovým prologem a doprovázen hudbou Camilla Santa Saense.¹⁵ *Ballet Mécanique* (Mechanický balet, 1924, Fernand Léger)¹⁶, druhý film, na kterém se Dudley Murphy podílel nejen jako kameraman, ale i režisér spolu s Fernandem Légerem, se od *Danse Macabre* výrazně lišil. V názvu použitý termín *balet* předznamenává, že tvůrcům šlo o rozhýbání nebo rozpohybování. Hlavní pozornost však nebyla soustředěna na živé postavy, jako tomu bylo v předchozím díle, ale na objekty. Stěžejní roli zde sehrál filmový střih a dynamická práce s kamerou. Snímek odmítá lineární plynutí času a z výtvarného hlediska připomíná kubistický koncept obrazu. Zároveň spojuje futuristickou tendenci soustředění se na pohyb a surrealistické skládání nesouvisejících obrazů v jeden celek. Evokuje obrazovou koláž kombinující mechanické pohyby postav a tvarů nebo předmětů. Surreálnost *Mechanického baletu* představuje hru s předmětem a jeho významovostí v kontextu dalších tvarů i postav.¹⁷ Zda by tento film mohl být z hlediska pohybu brán za tanec pro kameru, se v našem kulturním prostředí zdá jako otázka, jejíž odpověď je možno jen těžko dedukovat. Stále se totiž vyrovnáváme s terminologicky neukotvenými pojmy. Proto by stejně

¹² Man Ray (1890–1976), americký výtvarník, který je nejčastěji spojován s dadaismem a surrealismem. Významné jsou i jeho fotografické práce a avantgardní filmy.

¹³ Čistý film je charakteristický využíváním fotografických kvalit filmového obrazu, možností montáže, důrazem na pohyb a interakci světla a stínu, díky čemuž byl zbaven dramaturgických a dokumentárních prvků.

¹⁴ Ve své době jde o velmi oblíbený příběh. Předlohou byla zřejmě jedna z povídek Edgara Allana Poea, která inspirovala i Maxe Terpise ke známé choreografii s názvem *Don Morte* (1925). Roli Smrti, tedy Dona Morteho, tančil Harald Kreutzberg.

¹⁵ MURPHY, Dudley. *Danse Macabre*. *Chicago Film Archives* [online]. 1922 [cit. 2020-01-05]. Dostupné z: http://www.chicagofilmarchives.org/collections/index.php/Detail/Object/Show/object_id/9301

¹⁶ LÉGER, Fernand a Dudley MURPHY. *Le Ballet Mécanique*. *YouTube* [online]. 1924 [cit. 2020-12-04]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=wi53TfeqqWM&t=778s>

¹⁷ NEDELA, Jiří. *Experimentální film: Díl I. 25fps* [online]. 25. 5. 2007 [cit. 2019-12-04]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/experimentalni-film/>

jako film Davida Hinton¹⁸ *Birds* (2000)¹⁹ mohl být tento snímek označen za konkurenceschopný v inkriminovaném žánru screen dance. Silná výtvarná inspirace v kombinaci s pohybem obrazů bez dialogů a nejednoznačnost vyjádření nutí diváka vnímat primárně jeho estetickou složku, která může na každého působit odlišně.

Stěžejní snímky francouzské avantgardy spoluutváří *Entr'acte* (Mezihra) z roku 1924 v režii Reného Claira, považovaný za první avantgardní film, který byl součástí dadaistického baletního představení *Relâch* (Zavřeno či Dnes večer se nehraje). *Entr'acte* se promítal během přestávky mezi dvěma jednáními. Zajímavý je primárně pro vyhnutí se filmovému vyprávění a pro experimentální přístup k prostoru a času. Rozpoznatelný vliv na výslednou podobu filmu má dadaismus, který se v tomto případě projevil na práci s principem koláže. Díky promítání v přestávce uprostřed představení na sebe v tomto kontextu poutá snímek zvýšenou pozornost. Hra, která vytváří poetické obrazy, ale i experimentuje s lidským pohybem, působí jako kaleidoskop a na rozdíl od *Danse Macabre* nevyužívá taneční choreografii k vyprávění. Pohyb vytváří sama skladba jednotlivých filmových okének, střih a kamerou zaznamenaná situace.²⁰

Z dnešního hlediska je francouzská avantgarda důležitá především díky své dramaturgické koncepci, která je blízká koláži, a jednu z hlavních úloh zprostředkovávají střihem rozpohybované předměty nebo postavy, které buď přímo netančí, nebo je jejich pohyb velmi minimalistický. Zde spatřuji velmi zásadní bod, vedoucí ke srovnávání. Tvůrcům nešlo o vyprávění tanečním pohybem, ale jejich hra a přístup k abstraktní tvorbě vytvořili počátek experimentu, ke kterému lze vztahovat i současnou experimentální tvorbu, mezi níž patří i dnešní podoba screen dance.

¹⁸ David Hinton je britský režisér, který se v oblasti tance proslavil díky zfilmování jevištních představení skupiny DV8 Lloyda Newsona. Pro britskou televizi natočil mnoho dokumentárních snímků. Spolupracoval s *Alvin Ailey Company* nebo s *Královským švédským baletem*.

¹⁹ Na snímku *Birds* spolupracovala s Davidem Hintonem choreografka Yolanda Snaith. Více o snímku i o tvorbě Davida Hinton¹⁸ v bakalářské práci Kristýny Bartošové. BARTOŠOVÁ, Kristýna. *David Hinton a hranice tanečního filmu*. Praha, 2014. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, filmová fakulta. Vedoucí práce MgA. Elvíra Němečková, Ph.D.

²⁰ DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Slovart, 2002.

3.3. Avantgarda na území Německa i expresionismus v tanci

Druhým stěžejním centrem evropské filmové avantgardy bylo Německo, kde se začal experiment utvářet v reakci na výtvarný *expresionismus*,²¹ chápaný jako protiklad k impresionismu. Výtvarníci se nesoustředili na zachycení dojmů, ale na vyjádření svých pocitů ze světa, ve kterém žili. Exprese, ztvárňující psychické stavy člověka, byla jejím základním prvkem. V každém druhu umění se však projevila jinak.²²

Abstraktní nebo absolutní film, jak byl expresionistický styl filmového žánru častěji označován, využil tvorby výtvarných umělců, aby zdůraznil roli mizanscény, ve které se tvary nerealisticky deformovaly tak, aby se dosáhlo vysokého stupně stylizace. Ústřední postavy filmů se staly součástí celého stylizovaného obrazu a spolu se všemi prvky mizanscény vytvářely vizuálně jednotnou kompozici. Vedle výtvarného umění nabyla na velkém významu také hudba, která se stala motivací pro rozpohybování předmětů umístěných před filmovou kameru.²³

V roce 1924 byly zrealizovány filmy dvou malířů Vikinga Eggelinga *Diagonální symfonie* a *Dopolední strašidlo* Hanse Richtera, u kterých se hudební koncept stal principem tvorby. Oba umělci chtěli docílit rozpohybování kreseb na svitcích tak, aby budily dojem *vizuální hudby*. *Diagonální symfonie* je shlukem linií, křivek a kuželů, které jsou v úvodu každý zvlášť představeny, aby pak mohli systematickým variováním vytvářet různé kompozice. Výsledek evokuje mikroskopický vhled do zobrazovaných předmětů.²⁴ Výraznější choreografický prvek obsahoval i film *Metropolis* (1927) Fritze Langa, ve kterém je například zpracován tanec krásné Marie.²⁵

Prostředí, ve kterém se postavy ocitají, je důležité pro každý snímek, ale hra s nereálností, jakou si německé a francouzské filmy dovolily, předznamenala to, s čím si ve své tvorbě pohrávala Maya Derenová, tanečnice a režisérka, jejíž

²¹ Tímto pojmem se od roku 1911 začalo nazývat umění ve všech tehdejších uměleckých žánrech.

²² DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Slovart, 2002. s. 70–73

²³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6., s. 598

²⁴ REES, A. L. *A History of Experimental Film and Video: From The Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*. London: BFI Publishing, c1999. s. 37

²⁵ ČECH, Viktor. *Choreografický moment v současném umění*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2018. ISBN 978-80-7561-147-5. s. 22

filmová tvorba je založena na tanci a pohybu pro kameru. Zmíněné příklady tak poukazují na druhý parametr podstatný pro sledování provázanosti dvou žánrů. Mizanscéna, na kterou kladli umělci důraz, nabyla na své důležitosti a stala se jedním z filmových sdělovacích prvků. Navíc přístup k hudbě učinil ze snímků díla balancující na hraně hudebně-vizuálního konceptu, a podobně, jako hudba umocňuje taneční pohyb, zdůraznil se zde vztah hudby a promítaného obrazu. Tyto avantgardní filmové experimenty svým uchopením potvrzují, že jejich blízkost ke screen dance je dána i tím, že tanec je jejich výraznou složkou, nicméně ne svou kvantitou, ale výpovědní hodnotou a obrazovým působením na diváka. Což je například v případě *Entr'acte* viditelné v části, kde je ve smyčce a z pohledu zachycena kolem své osy se točící tanečnice.

3.4. Loïe Fullerová, vizuálně-pohybový efekt zaznamenaný filmovou kamerou

Loïe Fullerová vstupuje do tohoto textu jako osobnost, která propojením světla, barev, kostýmu a tance dosáhla výrazného a do té doby nevídaného efektu, který navazoval na tehdejší estetiku Art Nouveau. Upozaděním narativnosti a pozvednutím abstraktního uchopení *serpentine dances* oslovila mnoho umělců napříč žánry. Inspirací se stala Henriemu Lautrecovi nebo Isadoře Duncanové. Fascinaci vzbudila také u prvních průkopníků filmu, kteří cítili nutkání estetický zážitek, stojící na hranici mezi sériovým produktem a uměním, zachytit na filmový pás.²⁶

Vizuální inovací, jež vytvořila originální pohyblivý obraz, strhávala pozornost mnoha tvůrců, mezi něž patřili i bratři Lumiérové. Záznam, který natočili, neobsahoval žádné střihy ani pohyby kamery. Poukazují zde na skutečnost, že estetika, s níž se Loïe Fullerová postavila na scénu, byla natolik vizuálně zajímavá, že se stala inspirací i filmovým kamerám. Originálním pojetím pohybového obrazu dosáhla osvobození tance od narativnosti a přiblížila se k moderní abstrakci.²⁷

²⁶ ČECH, Viktor. *Choreografický moment v současném umění*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2018. ISBN 978-80-7561-147-5. s. 16–18

²⁷ Tamtéž.

Dílo vytvořené pro skupinu tanečnic *La Lys de la Vie* (1920) je označeno za *dance-drama film*.²⁸ Loïe Fullerová ho vytvořila spolu se svou přítelkyní Gabrielle Sorére.²⁹ Surrealistická fantasy založená na příběhu o královně Marii byla dochována pouze na fragmentech fotografií z filmového pásu a v recenzích z roku 1921, které popisovaly neobvyklý slow-motion efekt, obrácený chod pohybu, paže a hlavy poletující prostorem nebo uváděly začlenění do prostředí pod širým nebem a efekt mlhovitě atmosféry.³⁰

Loïe Fullerová poukázala na tanec jako na abstraktní a vizuálně originálně pojatý obraz, kterým dokázala vzbudit u filmařů zájem o zachycení tance, a to již na přelomu 19. a 20. století. Dochované záznamy *serpentine dances* nebyly pro film účelově vytvořené, zatímco Maya Derenová se již chopila filmového média tak, aby dokázala zhmotnit své představy o tanci, čímž ještě zúžila vzájemnou žánrovou blízkost.

3.5. Maya Derenová – vědomá práce s tancem pro kameru

Ukrajinská umělkyně Maya Derenová, která působila v Americe, je považována za první tvůrkyni videodance.³¹ Stala se neodlučitelnou osobností počátků tance pro kameru, a to především díky nově pojatému a vědomému přístupu ke kameře a filmu. Zcela zásadní film *Meshes of the Afternoon* (1943) vznikl ve spolupráci Derenové s jejím tehdejšímanželem Alexandrem Hammidem.³² Klíčovým atributem je zde především přístup k vyprávění. Příběh se odehrává mezi třemi postavami, které se ocitají v konkrétních prostředích – cesta, dům, pláž. Jednotlivé záběry na sebe navazují tak, že se vzájemně umocňují a společně utvářejí až surreální snímek, kde jsou slova nahrazena gestem a stylizovaným pohybem a kde je patrný Derenin taneční předpoklad, nicméně choreografie tanečních kroků přesto ve filmu chybí. Třetí významnou složkou je střih, který vkládá do díla rytmus, čímž dochází k úzkému vztahu mezi fyzickou akcí těl na filmovém páse a

²⁸ Dance-drama film v tomto kontextu označuje expresionistický tanec, který byl zaznamenán kamerou.

²⁹ Vlastním jménem Gabrielle Bloch (1870–1960).

³⁰ COHEN, Selma Jeanne. *International encyclopedia of dance: a project of Dance Perspectives Foundation, Inc.* New York: Oxford University Press, 1998. ISBN 0195123107. s. 90-96

³¹ Videodance je dalším označením pro film a video, kde ústřední pozici zaujímá tančící tělo. Choreografie je určena k filmovému záznamu. Maya Derenová byla též považována za zakladatelku etnografických filmů a byla jednou z těch, které pro umělce západní Evropy objevily inspirativní pohybový slovník asijských bojových sportů.

³² Alexander Hammid (1907–2004), vlastním jménem Hackenschmied, byl československý fotograf a filmař.

střihem. Společně vytvářejí choreografii. *Meshes of the Afternoon* poukazuje na skutečnost, že tanec nemusí být nutně chápán jako tančící tělo, ale též jako obraz, ve kterém je pohybový element zprostředkován střihem, filmovým trikem nebo pohybem kamery. Motivem snímku je opakování situací, které se představují s viditelnými změnami. Postupně budují napětí a vytvářejí tím drama se zcela specifickou atmosférou. Této výstavby je navozováno filmovými triky nebo fyzickou akcí hlavní postavy (Maya Derenová). Příkladem situace, kde se i v divákovi probouzí pocit ztráty rovnováhy, nacházím v okamžiku, kdy žena pronásleduje po schodišti černě oděnou postavu. Natahuje se za ní, snaží se zachytit o zdi a zábradlí. Nakonec pocit ztráty gravitace přináší chvíle, kdy se kamera stane druhým strůjcem pohybu. V daný okamžik vznikají dvě pohybové akce současně a evokují tím nezastavitelnost času a antigravitaci prostoru.³³

Derenová a Hammid zde vytvořili esteticky komponované záběry, které zdůraznily situace nebo objekty, ale zároveň posouvaly děj, čímž se z díla nestal jen vizuálně zajímavý snímek, ale i nově uchopený princip vyprávění. Maya Derenová, tanečnice zajímající se o poezii, přijala film jako oblast, kde lze hovořit prostřednictvím obrazů, jejichž skladba a kompozice by v rámci živého tanečního představení nebyla uskutečnitelná. Posun mimo realitu jí umožnil naplnit vlastní vize a představy. *Meshes of the Afternoon* je z těchto důvodů vnímám jako velmi blízký k současnému přístupu k žánru screen dance. Nestaví do základních parametrů tělo tančící v choreografii, ale úlohu tance vkládá i do střihu a předurčuje jeho nesnadnou žánrovou ohraničitelnost. *At Land* (1944)³⁴ se odlišuje ústupem od surreálnosti a přiblížením se k lyrickému a poetickému pojetí obrazu. Film využívá metafory a symbolů filmovými prostřihy měnícími prostředí. Například hlavní postava se prodírá skrze keře a v druhé lineární ploše se plazí po stole zalitým kouřem z cigaret, za níž sedí diskutující postavy, které ženě nevěnují pozornost. Spoluautorkou i v hlavní roli je opět Derenová, která naplnila svou postavu výrazem vnitřního i vnějšího tělesného vyjádření.³⁵ Experimentálním

³³ DEREN, Maya a Alexander HACKENSCHMIED. *Meshes of the Afternoon*. YouTube [online]. 1943 [cit. 2019-01-12]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=bRLJaueDWF&t=701s>

³⁴ Pro tyto dva snímky May Derenové, *Meshes of the Afternoon* a *At Land*, ale i další díla druhé fáze avantgardního filmu, se vžilo označení *trance film*. Cituji ze zdroje (<http://25fps.cz/2007/experimentalni-film-ii/>): „Podle historika americké filmové avantgardy P. Adamse Sitneyho byly hlavními poznávacími rysy ‚trance filmu‘ charakter snového vytržení či transu, určitá vývojová (ne však narativní) linie a také to, že autor ve svém filmu sám hraje, k čemuž ho ‚nutí‘ vnitřní svázanost s tématem.“

³⁵ NEDĚLA, Jiří. Experimentální film II. *25fps* [online]. 25. 6. 2017 [cit. 2019-11-7]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/experimentalni-film-ii/>

prvkem zde mimo jiné vnímám roli tanečníka, který nemusí nutně tančit, přesto nově pojímá nebo vyjadřuje hereckou úlohu, aniž by využil text. V tomto přístupu vidím výraznou spojitost s tím, jak k roli tanečníka ve filmu přistupuje česká režisérka Tereza Vejvodová. Vyjádření tanečníků vnímá za hlubší, protože využívají výrazu celého těla. Režisérka zastává názor, že herec potřebuje znát situaci a text, posléze si postavu sám buduje. Zatímco tanečník potřebuje mít vnitřní motivaci, dle které charakter představuje tělesně i výrazově.

Další snímek Mayi Derenové, *A Study in Choreography for Camera* (1945), je charakteristický citlivým střihem měnícím mizanscénu kolem tanečníka³⁶, aniž by byla narušena jeho choreografie. Filmový střih doprovází tanec a vytváří celek, ačkoliv se linka filmu ocitá v několika různých lokacích. Hra s prostorem a časem narušuje reálnost choreografie, ale střih a kontinuální energie a rychlost pohybu tanečníka udržují pohybovou celistvost snímku. Vyprávění prostřednictvím obrazu nedoprovázeného dialogem, tělo jako nástroj, využívající svých pohybových schopností, ale zároveň netančící, prostor jako partner, mizanscéna jako herec, to vše charakterizuje tvorbu Mayi Derenové.³⁷

3.6. Od tance k filmu, od filmu k tanci – Yvonne Rainerová

Tvorba Mayi Derenové měla vliv na americkou umělkyni Yvonne Rainerovou,³⁸ díky jejíž iniciativě se v šedesátých letech zformoval *Judson Dance Theatre*.³⁹ Pro toto období bylo příznačné, že umělci začali překračovat své vlastní hranice a hledali nové vyjadřovací prostředky. Podobně jako malíř Andy Warhol přesunul svou pozornost na video art, přistoupila Yvonne Rainerová k filmu.

³⁶ Maya Derenová spolupracovala s tanečníkem Talleyem Beattym.

³⁷ ŠPANIHELOVÁ, Magda. *Screen dance: tělo pro kameru*. Praha: Casablanca, 2010. Akta F. ISBN 978-80-87292-09-9. S. 97

³⁸ Yvonne Rainerová (1934) je americká tanečnice, choreografka, filmová režisérka a spisovatelka. Je jednou z nejvýznamnějších uměleckých osobností posledních padesáti let a jednou za zakládajících členů Judson Dance Theatre. Zrežisovala několik filmů o tanci a performanci – *Lives of Performers* (1972), *Film About Woman Who* (1974) a *Kristina Taking Pictures* (1976). Studovala tanec u Marthy Grahamové a film na univerzitě v New Yorku. Ve svých filmech se zabývá politickými a sociálními otázkami.

³⁹ Judson Dance Theater spojoval tanečníky, choreografy, skladatele i výtvarníky pod střechou kostela Judson Memorial Church na Manhattanu v New Yorku, a to mezi lety 1962 až 1964. Mezi členy patřil Merce Cunningham, John Cage, Yvonne Rainerová, Steve Paxton, Deborah Hey, Frederick Herko, Robert Dunn. Zároveň se zde za tu dobu představilo mnoho dalších umělců, jako například Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Simone Forti nebo Anna Halprin. Judson Dance Theatre je významně spojen s pojmem postmoderního tance, s minimalismem v hudbě i v tanci, otevíral genderové otázky, zapojoval nové technologie do umělecké tvorby a přináší happeningy nebo improvizaci.

Doba po roce 1965 žila uměním minimalismu, konceptualismu, body artu, video artu a dalších stylů. Yvonne Rainerová toto období vyjádřila slovy: „Vstoupila jsem do tanečního umění v období, kdy vše explodovalo do různých směrů a znovu objevovalo hranice umění.“⁴⁰ Své první choreografické práce stavěla na technikách klasického a moderního tance a silném vlivu Merce Cunninghama, který, stejně jako ona, začlenil do své tvorby technologie. Zkoumala nové možnosti a přístupy již ve své čistě taneční tvorbě. Formovala v ní minimalistický styl a zajímala se o téma performativnosti,⁴¹ což je příznačné pro její nejdiskutovanější choreografické dílo *Trio A*,⁴² které ona sama vnímá jakou svou tvůrčí signaturu.⁴³ Klíčovou roli v něm plní záměr věnovat veškerou tanečnickovu pozornost tělu v prostoru a tím dát každému pohybu stejnou důležitost. Zmíněný minimalismus a odlišný přístup k naraci nebo dlouhodobý zájem o evropské avantgardní snímky, nebo filmy Stana Brakhage, Michaela Snowa, Andyho Warhola a tvorba Mayi Derenové nasměrovaly Rainerovou k osobitému filmovému přístupu, který byl zásadně ovlivněn její taneční zkušeností.⁴⁴

Yvonne Rainerová postupně začleňovala do svých choreografických výstupů filmové sekvence a v polovině 70. let začala novému žánru věnovat tolik své tvůrčí pozornosti, že se k tvorbě živého umění znovu vrátila až v letech devadesátých. Její první snímky nebyly narativní, namísto toho kombinovaly realitu s fikcí – zvukovou i vizuální – a vyjadřovaly se k sociálním a politickým tématům.⁴⁵

Zájem o film vyústil v její první celovečerní snímek *Lives of Performers* (1972). Kamera staticky rámuje 3 hlavní postavy a využívá střídání různých velikostí záběrů – od velkých celků k blízkým až detailním záběrům na oči. Došlo k propojení fikce a reality, mísení tanečníků s netanečníky, nebo dokumentárních materiálů se záznamy ze zkoušek a z představení.⁴⁶ Rainerová nechtěla využít klasických

⁴⁰ Choreographer and Filmmaker Yvonne Rainer speaks to Robert Storr. *YouTube* [online]. 2009 [cit. 2019-11-14]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=t190iGzcjzY>

⁴¹ Performativností je zde myšlen její přístup k divákům, které svým odvráceným pohledem v průběhu performance ignorovala.

⁴² *Trio A* bylo vystaveno pohybově na klasické taneční technice, používala hodně balance spolu s koordinací těla. Choreografii stavěla na jednoduchých zadáních, která postupně komplikovala novými kroky. Celkové působení choreografie navozuje dojem nekonečnosti, kde každý jediný pohyb má svou důležitost a smazává jistou pohybovou hierarchii.

⁴³ Choreographer and Filmmaker Yvonne Rainer speaks to Robert Storr. *YouTube* [online]. 2009 [cit. 2019-11-14]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=t190iGzcjzY>

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ Film Society Talks: Yvonne Rainer and Lynne Tillman. *YouTube* [online]. Film at Lincoln Center [cit. 2019-11-10]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=eT4OmIKSTPk>

⁴⁶ Yvonne Rainer: Where's the Passion? Where's the Politics? *YouTube* [online]. MIT Program in Art, Culture and Technology MIT Program in Art, Culture and Technology, 2014 [cit. 2019-12-07]. Dostupné z <https://m.youtube.com/watch?v=XAXK1IKptXg>

kinematografických metod a stavět na příběhu, ačkoliv cílem mělo být sdělení, ne abstrakce. Rozhodla se aplikovat spontánnost vycházející z improvizace, nevyužívat děj s klasickou filmovou stavbou (expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofa), klást důraz na hru s textem a hlasem a využít metaforu obrazů, aby její filmy promlouvaly způsobem sobě vlastním.⁴⁷

Yvonne Rainerová svůj zájem o filmový žánr hodnotí jako přesun od práce s pohybujícím se tělem k tvorbě s rozpohybováním orámovaných obrazů. Její snímky nejsou považovány za taneční filmy,⁴⁸ ale experimentální díla, která jsou výrazně autobiograficky koncipována. Mají politický podtext nebo se dotýkají témat jako menopauza, patriarchát, sociální nerovnost nebo sex. Stále je v nich velmi znatelná inklinace k tanci. Přesah, jakého ve své kinematografické tvorbě režisérka a choreografka dosahuje, výstižně shrnula v rozhovoru americká spisovatelka a kulturní kritička Lynne Tillmanová, která se jejích o filmových postavách vyjádřila jako o charakterech, které dokáží diváka přinutit přemýšlet jinak.⁴⁹

Yvonne Rainerová je po Löie Fullerové a Maye Derenové další tanečnicí, která experimentovala v rámci filmového umění. V čase, kdy se začala věnovat filmu na místo živému umění, vliv tance z její tvorby nevymizel, ale naopak se prokázal. Příkladem je snímek *Journeys From Berlin/1971* (1980), který obsahuje téměř surrealistické obrazy a přistupuje k textu jako k zásadnímu vyjadřovacímu prostředku. Centrálním tématem je ohledávání otázek „co je podstatou lidského bytí“ a co může znamenat „absence lidskosti“. Jedním ze způsobů, jak tento film Rainerová charakterizovala, je ambivalence, tedy protichůdnost proudů.⁵⁰ „Je to volba, která hlavní myšlenky nepředstavila explicitně, což poukazuje na důmyslnost vystavěného scénáře. Odkaz na psychoanalýzu (vytvořila most mezi jednotlivými sférami filmu) se tak odráží v použitém kontrastu běžného života, politického tématu a duševní stránky člověka.“⁵¹

Počáteční působnost Yvonne Rainerové v tanečním umění, ke kterému přistupovala s novátorstvím ovlivněným minimalismem, improvizací, ale i

⁴⁷ Choreographer and Filmmaker Yvonne Rainer speaks to Robert Storr. *YouTube* [online]. 2009 [cit. 2019-11-14]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=t190iGzcjzY>

⁴⁸ Označením „taneční film“ zde myslím rozčlenění, na jaké poukázala Kristýna Bartošová – filmy o tanci. Stejně se filmy Yvonne Rainerové nepovažují za žánr screen dance.

⁴⁹ Film Society Talks: Yvonne Rainer and Lynne Tillman. *YouTube* [online]. Film at Lincoln Center [cit. 2019-11-10]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=eT4OmIKSTPk>

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ Tamtéž.

směřováním k hloubce choreografického obsahu, bylo zásadní pro její následný přesun k filmu. A ačkoliv se živému tanečnímu umění v průběhu natáčení aktivně nevěnovala, stále bylo na jejích krocích patrné a rezonovalo v nově vznikajících filmových dílech. Není v jejím případě zcela nutné hovořit o vztahu ke screen dance, ale zásadní je dotknout se tendencí, ke kterým došla. Potřeba opustit tanec a vyjadřovat se jinou uměleckou cestou, která je tanci velmi blízká, ale funguje na odlišných principech, odkazuje na vzájemnou náklonnost těchto žánrů. Potřeba znovu být tím, kdo je zodpovědný za proces a tím, komu se celá věc utváří přímo před očima, ji však donutila vrátit se po posledním natočeném snímku (*MURDER and Murder*, 1996) zpět k tvorbě živého umění.⁵² „Návrat k tanci byl jako návrat domů. Mohla jsem zase vést konverzaci s lidmi, se kterými jsem dílo spoluutvářela. Nemusela jsem pouze říkat, co mají dělat, jak tomu bylo u filmu. Miluji psaní scénářů a proces editování, ale filmová hierarchie, která je nutná, byla jako mučení.“⁵³

Odtud plyne i odpověď na rozdílnost zmiňovaných žánrů, kdy každý z nich pracuje s jinými tvůrčími postupy. Yvonne Reinerová nepřistoupila k filmu jako k formě, která jí umožní nově pracovat s tančícím tělem, ale jako k žánru, ve kterém může využít jiných vyjadřovacích prostředků. A ačkoliv pracovala nejen s herci, ale i s tanečníky, nevyužívala jejich schopností k tomu, aby před kamerou tančili. Podstatu, důležitost a přínos umělecké činnosti v tomto kontextu spatřuji v upřednostnění potřeby vyjádřit se k tématu a chápat tělo jako rozmanitý nástroj. V rozhovoru se Scottem MacDonaldem Reinerová tento svůj přístup popisuje jako práci s materiálem. Nevytváří romány a prvoplánově nepoukazuje na jednotlivé významy, ale nechává diváka je hledat.⁵⁴ Zde vidím její rukopis, který je provázán nejen filmovou, ale i taneční tvorbou. Reinerová přispěla svou tendencí vyjadřovat se k sociálnímu a politickému dění a za pomoci signifikantního zájmu o taneční umění k vytváření děl, která jsou svým uchopením nejen vizuálně poutavá, ale i výrazně umělecky aktivistická.

⁵² Film Society Talks: Yvonne Rainer and Lynne Tillman. *YouTube* [online]. Film at Lincoln Center [cit. 2019-11-10]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=eT4OmIKSTPk>

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ MACDONALD, Scott. *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers* [online]. University of California Press, 1992 [cit. 2020-01-15]. ISBN 0520079183, 9780520079182. Dostupné z: https://books.google.cz/books?id=Ca4wDwAAQBAJ&dq=rainer+privilege&hl=cs&source=gbs_navlinks_s

3.7. Angela Schanelecová, současný experimentální film

Angela Schanelecová (* 1962) je německá herečka a režisérka, jejíž dílo je řazeno do tzv. *Berlínské školy*. Tato skupina nevznikla na základě manifestu, ani z přesvědčení, že spolu chtějí tvůrci sdílet stejný přístup ke kinematografii. Jedná se o absolventy německé filmové školy v Berlíně Christiana Petzolda, Thomase Arslana a Angelu Schanelecovou.⁵⁵ Jejich tvorba má podobné stylistické prvky a počátek činnosti v 90. letech 20. století. Tvorba Angely Schanelecové je specifická přístupem k herci, k práci s tělem a záměrným důrazem na vnímání prostoru a prostředí, ve kterém se postavy ocitají. Filmový rukopis je dále typický detailně propracovanými scénáři, ve kterých se balancuje na hraně filmu a divadla, precizní prací s hercem a dokumentárností.⁵⁶

Svébytnost uchopení vztahu mezi postavou a prostorem je jedním z vláken, ve kterých hledám u Angely Schanelecové souvislost s tancem v rámci filmového média. Stejně tak jako herec hovoří svým tělem, je tanečník hercem prožívajícím a ztělesňujícím před kamerou situace, ve kterých se ocitá. Postavy vyjadřují své vztahy a stavy nejen prostřednictvím dialogu, ale i prostředím, ve kterém se nacházejí, nebo skrze jiné charaktery, což Schanelecová vysvětluje v reakci na film *I Was at Home, But* (2019) tak, že vyhledává momenty, kdy ústřední postavu opouští, aby předešla předpokládanému konci. Usiluje o vzájemné zrcadlení charakterů postav.⁵⁷ Za dobu své umělecké činnosti natočila sedm celovečerních filmů, ze kterých vyzařuje atmosféra stavící diváka do role aktivního observátora.⁵⁸ Dlouhé záběry dávají divákovi svobodu v tom, na co soustředí svůj zrak. Do popředí staví realistické prvky a tím podtrhuje přirozené fungování těla. Využívá pro to momentů, ve kterých nechává herce nejprve reagovat tělem a až poté slovem. Prostorem vytváří situace a provokuje k reakcím. Promyšleně volí nejen konkrétní místa, ale i města, do kterých děj svých filmů zasazuje. Důvodem jí je přesvědčení, že díky důmyslně zvoleným lokacím nemusí příliš režijně zasahovat do dění a tím dosáhne reálnosti.⁵⁹ Během hledání lokací se soustředí na dvě linie – pokoj, jak ho ve skutečnosti vidí, a pokoj orámovaný kamerou. V průběhu

⁵⁵ Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin.

⁵⁶ VEJVODOVÁ, Tereza. *Berlínská škola Angely Schanelec*. Praha, 2018. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce MgA. Václav Kadrnka.

⁵⁷ *I Was at Home, But: Interview: Angela Schanelec*. *YouTube* [online]. 2019 [cit. 2019-11-11]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Jl59mpsuHgw&t=11s>

⁵⁸ *Místa ve městech* (1998), *Můj pomalý život* (2001), *Marseille* (2004), *Odpoledne* (2007), *Orly* (2010), *Cesta snů* (2016), *Byl jsem doma, ale* (2019)

⁵⁹ ANGELA SCHANELEC on SPACES – cine-fils.com. *YouTube: cine-fils magazine* [online]. [cit. 2019-11-11]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=GkUA6jG2eho>

natáčení se pak staví do pozice, kdy musí rozhodnout, co je pro film relevantní a co nikoliv. Nikdy se nesnaží říci o daném prostoru co nejvíce, ale chce poukázat na to, co jím chce vyjádřit.⁶⁰ Místa a města si volí pro jejich poetiku, atmosféru a *genius loci* a využívá jejich světla, architektury a velikosti. Snaží se z nich vycházet, ne je popírat, což je rozpoznatelné ve filmu *Orly* (2010), který se odehrává na pařížském letišti. Místo charakteristické ruchem, chaosem a davem lidí Schanelecová nearanžovala. Naopak využila zvýšené frekvence pohybu osob a natáčela v plném letištním provozu.⁶¹

S jakou obezřetností vnímá prostor, s takovou ledabylostí přistupuje k divákovi, kterého „nebere v úvahu“. Sama sebe chápe jako relevantní osobu, která dokáže posoudit, zda bude film srozumitelný. Dalším charakteristickým bodem tvorby německé režisérky je minimalismus, ve kterém vidím prvek směřující její tvorbu do kontextu ke screen dance. Minimalistický projev herectví by mohl být chápán jako vyjádření bytí na scéně, bytí v prostoru před kamerou. Zde se znovu nabízí otázka, co je tanec a jaké jsou jeho parametry. V tomto případě vnímám zmíněné „bytí před kamerou“ jako zkušenost, kterou jsem si jako tanečnice sama prošla, a to v průběhu natáčení filmu *Vymezení* (Vejvodová, 2019). Ačkoliv herci Angely Schanelecové ve snímcích netančí, ztotožňuji se s jejich herectvím jako s nutným vnitřním prožitkem. Není však primárně dotvářen slovem, ale mizanscénou, a tím se přibližuje pojetí užitému ve filmu *Vymezení* Terezy Vejvodové, která hlavní roli přiřadila tanečnici.

Dalším ze snímků Angely Schanelecové jsou *Místa ve městech* (1998), která jsou situována do Paříže a Berlína, mezi nimiž se odehrává příběh s hlavní hrdinkou Mimmi. Postava je divákovi odkrývána pozvolna. Nejprve ji vidíme vést dialog zády ke kameře, v další scéně usazenou za stolem v pokoji, kdy kamera svým umístěním proti oknu znemožňuje viditelnost tváře. Celek v následujícím záběru je až tím momentem, které odkrývá tajemství. Schanelecová vytváří časový prostor pro odhalení podoby své hrdinky, stejně tak jako vyčkává na správný okamžik v každé ze scén onoho filmu. Zajímavý a příkladný je dále obraz, ve kterém jsou zachycována současně dvě prostředí. Kamera snímá pomalou jízdou žáky sedící ve třídě a zapisující si poznámky, posléze je pohled kamery plynule

⁶⁰ ANGELA SCHANELEC on SPACES – cine-fils.com. *YouTube: cine-fils magazine* [online]. [cit. 2019-11-11]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=GkUA6jG2eho>

⁶¹ SLADKÝ, Pavel. Angela Schanelec: Koukat se, nezasahovat, ale rozpoznávat. *Český rozhlas Vltava* [online]. 5.9.2013 [cit. 2020-01-20]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/angela-schanelec-koukat-se-nezasahovat-ale-rozpoznavat-5061090>

nasměrován ven z okna. Statický záběr na chodce na cestě před školou stále doprovází zvuk ze třídy. Prostředí splývají v jedno. Dvě místa v jednom celku. Průhledy z chodeb, kdy nerozpoznáváme celé orámování, ale primárně vnímáme, že jsme pozorovateli, kteří někdy jsou a jindy nejsou vpuštěni do místnosti. Kamera je většinou statická. Intimnost situací je podtrhována tlumeným osvětlením až temnotou obrazu, způsobující posílení dominance zvuku. Zrakový smysl je upozaděn a dějovou linku přebírá sluch. Většinu hudebních ploch pokrývá diegetický zvuk, který je hudbou nahrazen jen tehdy, zapne-li některá z postav rádio nebo začne hrát na hudební nástroj. Všechny tyto složky společně poukazují na styl filmové tvorby Angely Schanelecové, kterým je její snaha o reálnost a neinscenovanost blízka k minimalismu. Významným prvkem je promyšlená vizuálnost jednotlivých záběrů. Barevné detaily nebo úhly záběrů jsou komponentem charakteristickým pro estetiku tohoto filmu. Filmový styl se stal inspirací pro experimentální snímek české režisérky Terezy Vejvodové.

3.8. Angela Schanelecová jako inspirace k choreografickému zpracování experimentálního filmu

Tereza Vejvodová, absolventka FAMU, se ve své bakalářské práci věnovala osobnosti Angely Schanelecové.⁶² Její zaujetí ve specifickém filmovém stylu německé autorky se následně projevilo do autorského snímku *Vymezení* (2019, obrázek 1), jehož jsem byla jako choreografka a tanečnice součástí. Jednou ze spojitostí, kterou mezi režisérkami a jejich filmovým pojetím shledávám, je přístup k filmovému scénáři. Podrobně strukturován, a přesto s prostorem pro improvizaci. Místa a situace jsou předem určené, ale herecká akce využívá momentálních rozhodnutí tvůrců filmu. Vytváření konečné podoby pohybových struktur až v místě lokace, tedy těsně před natáčením záběru, pomohlo filmu *Vymezení* nejen k autentičnosti, ale i ke vzniku pohybové pasáže, která reagovala na místo a situaci bez potřeby vytvářet složité choreografické tvary. Ve filmu získal svobodu v projevu nejen režisér a kameraman, ale i herec, tanečník a choreograf v jedné osobě.

⁶² VEJVODOVÁ, Tereza. *Berlínská škola Angely Schanelec*. Praha, 2018. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce MgA. Václav Kadrnka.



Obrázek 1: Obraz z filmu *Vymezení*

Převzato z filmu *Vymezení*

Snímek *Vymezení*, v němž jsem figurovala jako hlavní herecká postava, je pro mě zásadní již od užitého termínu „herečka“. Nestavěla jsem se ke své pozici s očekáváním monologu, ale chápala jsem termín jako zvyklost filmové režisérky pojmenování užívat ve vztahu k osobám pohybujícím se před objektivem. Z tohoto důvodu docházelo z mé strany k předpokladu, že i přes to bude mé hlavní vyjadřování vycházet z tance. V průběhu příprav a analytických procesů týkajících se vnitřních motivací jsem ale došla k uvědomění, že více než o tanec nebo stylizovaný pohyb se režisérka dožaduje „bytí“ před kamerou. Postava má být přítomna v určitém místě nebo lokalitě příznačné pro situaci, ale není žádoucí, aby její vnitřní svět byl explicitně zřejmý z jejích hereckých akcí. Takovou úlohu má plnit okolí a prostředí, ve kterém se vyskytuje. Svým situováním postava vyjadřuje vztah k danému místu a případně i k osobě, se kterou se v obraze ocitá. Důraz na pohybové nuance jako dotečky prstů podlahy, zaujetí detailem, výrazné, stylizované až absurdní ohledávání prostředí města vytváří z jednotlivých situací snímek, který se postupně stává více a více choreograficky koncipovaným. Tím chci upozornit na rozdílnost mezi jeho dvěma částmi. První z nich je věnována pohybu světelných zdrojů, dopravních prostředků a náhodných kolemjdoucích. Stříhovou skladbou byla vytvořena choreografie obrazu nezávislého na tanci člověka, zatímco druhá polovina je choreograficky orientovaná na hlavní postavu. Do pohybu se dostává celá její bytost, jež se noří do atmosféry interiéru secesního domu. V prostřizích divák sleduje fragmenty dvou nahých těl, které posilují

metaforické uchopení snímku a zároveň rozvíjejí pohyb obrazu. Kamera ve druhé části ustupuje od statickosti. Posílením pohybu – postavy a kamery – dochází k závěrečné gradaci.

Tereza Vejvodová záměrně pracovala s tanečním pohybem, který byl předznamenán pohybem obrazových kompozic první poloviny snímku. Její film se tak záměrně staví k tanci jako k prostředku vyjádření, ale zároveň na něm po celý čas nelpí. Vyprávění zprostředkovává i samo prostředí, tvořící druhou linku, jež odráží inspiraci v dílech Angely Schanelecové. Rozdíl je ale patrný například v délce záběrů. Zatímco Schanelecová dává divákovi možnost dívat se na film jako na sled obrazů v galerii, Tereza Vejvodová přiznává filmovou koncepci a tempo snímku vnímá velmi proměnlivě, avšak ne méně citlivě.

Z hlediska, na které je na tuto kapitolu nazíráno, považuji *Vymezení* za film, který v sobě nese všechny složky provázanosti, kterými se tato část zabývala. Jedná se o experimentální poetický snímek, charakteristický pohybem, detailem, zvukem a metaforou. Obsahuje hru s tvary, fragmenty a kompozicemi těl. Zároveň využívá choreografickou složku, která je aplikována nejen na tělo tanečnice (herečky), ale i na celý filmový koncept.

3.9. Shrnutí

Hledáním vztahů mezi tancem a filmem prostřednictvím příkladů z avantgardních a experimentálních snímků, děl May Derenové, Yvonne Rainerové nebo Angely Schanelecové vyplynulo, že provázanost těchto uměleckých forem je nepopíratelná. Zároveň jsem dospěla k závěru, že terminologie a nedefinovanost žánru vztahujícího se k filmům, jehož hlavním vyjadřovacím prostředkem je tanec, způsobuje nebo také umožňuje vnímat ho jako velmi otevřený. Takže je v mnohém na divákovi, jak se k snímku postaví. V případě tvůrců se zde ukázalo, že pokud k filmu přistoupil tanečník, choreograf, zkušenost se na snímku projevila.

Každý z uvedených přístupů byl svébytný a přispěl k formování žánru screen dance. Výběr tvůrců byl ovlivněn mou zkušeností a hledáním provázanosti filmu s tanečním uměním. Kapitola poukázala i na to, že hranice screen dance jsou do jisté míry subjektivní záležitostí, a to i kvůli dosavadní neukotvenosti terminologie. Výsledkem této kapitoly je, že abychom byly schopni rozhodovat o parametrech filmů, pro které byl tanec vytvořen, bylo by nutné sledovat širší vztahy mezi filmem

a tancem. Otázkou však stále je, zda je této kategorizace zapotřebí a zda by žánr neuzavřela vůči experimentálnosti.

Vztah tance a filmu tedy nemusí vést k vyústění v žánr screen dance. Jejich provázanost poukazuje na to, jak jsou si vzájemně oba žánry blízké, inspirativní, a přesto velmi rozdílné, čímž se umocňuje inklinace k využívání jeden druhého. Choreografové a tanečníci stále častěji propojují tanec s filmem a využívají střihu, aby svou tvorbu umístili do obrazů, které by reálně nebylo možné uskutečnit. Film se naopak přiklání k tanci jako k obrazově věrné pohybové akci, zároveň se ho, byť nevědomě, dotýká ve vyjádřeních, jak je tomu patrné u Angely Schanelecové.

Existuje mnoho dalších tvůrců, kteří zde nebyli uvedeni, a tedy i přístupů k takto specifické formě, potvrzujících její rozmanitost. Nicméně za důležité považuji hledání vzájemných vztahů a žánrové přesahy, umocňující a spoluutvářející podobu umění. Následující kapitola, věnovaná video artu, bude tento koncept následovat.

4. Video art, umělecká forma blízká žánru screen dance

Video art je umělecký styl, který se začal utvářet v 60. a 70. letech ve Spojených státech amerických. Umělecká tvorba se provázala s technologií, zvláště s videem. Tato technologie nejen zjednodušila filmařské postupy, ale započala také éru jisté laicizace žánru. Umělci změnili své komunikační prostředky na videozáznamy, instalace, vysílání nebo skulptury s mnoha televizory.⁶³

Videodance je jedním z „mezipojmů“ vedoucích k pozdějšímu dance for camera a screen dance, zatímco video art je jedním z uměleckých směrů vycházejícím z výtvarného umění, které překračuje jeho hranice. Pole, na kterém se video art rodil, bylo co do utváření nových uměleckých žánrů velmi rozmanité. Umělci začali uskutečňovat performance či happenings, film zaznamenal vznik free cinema, výrazné slovo zaujal minimalismus. Technický vývoj přivedl umění do fáze, kdy se v něm tyto novodobé posuny začaly projevovat, což mělo zcela zásadní dopad na vznik video artu jako žánru, ale i obecně na umění. Merce Cunningham s Johnem Cagem využili principu náhody a začali bourat jakákoliv pravidla. Zároveň se technologie stala stěžejním prvkem jejich představení. Tato spolupráce choreografa, hudebníka a výtvarníka (Roberta Rauschenberga) znamenala pro období 50.–70. let oprávněně jednu z nejvýraznějších rolí v uměleckých meznících. Díla, která vznikla na základě výrazného propojení jejich vzájemné činnosti nakloněné k experimentu, zásadně napomohla uznání platnosti americké neoavantgardy, a to ve Spojených státech, ale i v zahraničí.⁶⁴ Období provázené zdokonalením počítačových hardwarů a softwarů, magnetické audiopásky nebo 16mm filmové pásky, to vše se již plně stalo součástí uměleckého experimentu. Technologie se využívala nejen jako prostředek k dosažení výsledku, ale i jako samotný vykonavatel umění. Na vzestupu se ocitlo též televizní vysílání, které vlivem uměleckých experimentů čerpalo z nově objevených technik, jež se později staly jejich běžnou součástí.⁶⁵

⁶³ DEMPSEY, Amy. Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním. Praha: Slovart, 2002. s. 257–259

⁶⁴ ČECH, Viktor. Choreografický moment v současném umění. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu University Jana Evangelisty Purkyně Ústí nad Labem, 2018. ISBN 9788075611475.

⁶⁵ BRABCOVÁ, Evženie. Raný videoart: Technologie, čas díla, čas prezentace. Praha, 2008. Bakalářská práce. Akademie múzických umění. Vedoucí práce Mgr. Martin Mazanec.

Tendence vymezovat se vůči konzumní společnosti gradovala v novém umění pop-artové kultury.

Šedesátá léta dvacátého století, o kterých bylo v předchozí kapitole psáno v souvislosti s filmovou tvorbou Yvonne Rainerové, jsou v tomto kontextu důležitá primárně pro vznik video artu, který se zásadně podílel na formování screen dance. Po Maye Derenové, jako první tvůrkyni spojené s žánrem videodance, je druhým průkopníkem Merce Cunningham, působící ve stejném období jako Rainerová, který ale zůstal věrný živému umění po celou dobu své kariéry, ačkoliv jeho experimentální přístupy překračovaly tehdejší žánrové hranice a doslova je bouraly. Spolupráce s kameramanem Charlesem Atlasem znamenala velký přínos pro videodance, který od děl Mayi Derenové neměl obdoby.⁶⁶

Jako o žánru, který nelze zaměňovat za experimentální film, o něm referuje článek na webu *Video Art*⁶⁷, kde se za hlavní důvod uvádí rozdílný historický původ. Text Martina Mazance za video art chápe díla, která jsou převážně krátkometrážní, často využívají opakující smyčky, zapojují dokumentárnost a inklinují k performanci. Místo jejich prezentace uvádí jako rozdílnost mezi filmem.⁶⁸ Z mého pohledu však galerie, muzea nebo kina nejsou tím, čím by se žánry od sebe měly primárně odlišovat. Co ale chápu jako činitele jejich vzájemné odlišnosti, je způsob, jakým jsou v daném prostoru představovány. To, že je video art spojen s jinou uměleckou akcí nebo formou z něj činí specifický žánr. Experimentální film je na rozdíl od něj vymezen pouze na akci promítací, ať už v kině nebo v galerii. Experiment, který se v 60. a 70. letech hojně využíval, znamenal také jisté žánrové překračování, které první vlně video artu pomohlo k jeho rozvoji, a to zejména ve Spojených státech. USA vyjadřovaly svou náklonnost k technologicky koncipovanému umění, čímž umožnili rozmach daného směru

⁶⁶ ČECH, Viktor. *Choreografický moment v současném umění*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu University Jana Evangelisty Purkyně Ústí nad Labem, 2018. ISBN 9788075611475.

⁶⁷ Video Art. *The Art Story* [online]. [cit. 2020-02-24]. Dostupné z: <https://www.theartstory.org/movement/video-art/>

⁶⁸ MAZANEC, Martin. Výzkumný projekt: český videoart: Od programu k formě. A2 [online]. 2008 [cit. 2020-02-24]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2008/49/vyzkumny-projekt-cesky-videoart>

na svém území a postavily se do jeho vedoucí pozice. Sedmdesátá léta jsou naplno chápána jako období postmodernismu. Výrazným stylem byl minimalismus a improvizace.⁶⁹ Zatímco umělci, kteří tvořili ve Spojených státech rozvíjeli experiment s umělou technologií, Evropa dostala tuto příležitost až v 80. letech.

Skladatel a performer Nam Jun Paik jako první využil televizního média jako uměleckého prostředku. Zlomovou událostí se stalo vlastnictví přenosné videokamery Portapak, kterou si v roce 1967 objednal z Koreje do Ameriky. Přístroj mu poskytl volnost a komfortnost, která vyhovovala jeho performancím. Mohl se pohybovat a současně nahrávat záznam nebo ho živě vysílat. Přitom v roce 1966 Trisha Brown ještě využila filmového projektoru, umístěného na svých zádech k tomu, aby promítala v průběhu představení předtočené záběry tanečních pohybů.⁷⁰ Paikovi se podařilo osvobodit video i od televizních stanic. Klíčovým dílem pro nový směr se stalo umístění obrazovek na tělo celistky Charlotte Moormanové.⁷¹ Možnost zachytit běžné události bez jakýchkoliv omezení vytvořila z technického zařízení nové spotřební zboží. Zároveň to znamenalo především velký zájem ze strany umělců. Byli to především ti, kteří do té doby svou pozornost věnovali performanci, konceptuálnímu umění nebo filmu. Vzhledem k tomu, jakým rychlým technickým vývojem se začal svět od té doby ubírat, stal se video art uměleckou činností, která je charakterizována svou finanční dostupností a nenáročností na zvládnutí uměleckých technik.⁷²

Díky tendencím podrobovat televizní médium experimentu došlo ke vzniku řady efektů a technik, které jsou dnes běžně využívány. Na popularitě žánru se podílel i zájem televizních stanic nebo komerčních galerií,⁷³ které ho

⁶⁹ BRABCOVÁ, Evženie. *Raný videoart: Technologie, čas díla, čas prezentace*. Praha, 2008. Bakalářská práce. Akademie múzických umění. Vedoucí práce Mgr. Martin Mazanec.

⁷⁰ ČECH, Viktor. *Choreografický moment v současném umění*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu University Jana Evangelisty Purkyně Ústí nad Labem, 2018. ISBN 9788075611475.

⁷¹ Události v kultuře. *Česká televize* [online]. 2.2. 2015 [cit. 2020-02-25]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1097206490-udalosti-v-kulture/215411000120202/obsah/378215-z-dejin-videoartu>

⁷² DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Slovart, 2002. ISBN 80-7209-402-5.

⁷³ *TV jako tvůrčí médium*, výstava věnovaná video artu již z roku 1969. Uskutečnila ji Howard Wise Gallery.

nechaly prostoupit do svých výstavních prostor.⁷⁴ Avšak počáteční nadšení umělců televizním médiem, které chápali jako vhodný prostředek aktivní komunikace s širší diváckou oblastí, byl brzy trpce ukončen. Tendence využít živého vysílání k dialogu se proměnila v divácký nezájem, jenž pramenil z pasivního konzumentu. Televize se tedy nestala prostředkem k prezentování video experimentu, ačkoliv jeho umělecká podpora trvala o něco déle.⁷⁵

4.1. Projevy tance v dílech videoartistů

Důvodem, proč jsem se rozhodla věnovat video tvorbě zvýšenou pozornost, je náklonnost jejích umělců k performanci. Díky tomu lze předkládat vliv tance na díla, která nejsou do kontextu screen dance vědomě uváděna. V této kapitole se však nejedná o další obhajobu provázanosti žánru screen dance s videem a filmem. Cílem je představit tvůrce a jejich díla, která jsou v kontextu zásadní a je na nich možné demonstrovat šíři a souvislost s žánrem screen dance

Evženie Brabcová ve své bakalářské práci *Raný videoart* popisuje období 60. a 70. let a jako prostředníka k tomu volí čtyři umělce. V úvodní části zmiňuje důležitou úlohu video artu nejen ve vztahu k dějinám výtvarného umění, ale i k experimentálnímu a avantgardnímu filmu. Z mého pohledu v tomto kontextu shledávám za klíčové zdůraznit i jeho pozici ve vztahu k performativnímu umění a v neposlední řadě k žánru, kterého se tento text týká. Signifikantním prvkem blízkosti mezi živým uměním a tvorbou založenou na práci s videem je i jeden z nejcharakterističtějších prvků video artu raného období, a tím je práce s reálným časem.⁷⁶ Vzhledem ke kontextu této práce volím za stěžejní ty autory, kteří se svou tvorbou výrazněji přibližují k performanci nebo je jejich dílo příkladné k choreografickému pohledu na práci s kamerou či se tvorba přímo vztahuje k choreografii. Hledáním motivací a přístupů chci poukázat na náklonnost těchto videoartistů k tanečnímu umění.

⁷⁴ DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Slovart, 2002. ISBN 80-7209-402-5.

⁷⁵ Podporu video experimentu zachovala bostonská televizní stanice WGBH, která umožnila umělcům, mezi nimi i Nam Jun Paikovi, prezentovat v rámci svého vysílání jejich projekty.

⁷⁶ BRABCOVÁ, Evženie. *Raný videoart: Technologie, čas díla, čas prezentace*. Praha, 2008. Bakalářská práce. Akademie múzických umění. Vedoucí práce Mgr. Martin Mazanec.

4.2. Joan Jonasová

„Umění je o komunikaci. Je to dialog s uměním, dialog mezi umělci, dialog s minulostí a budoucností. Dialog je nepostradatelnou a nutnou součástí umění.“⁷⁷

Americká umělkyně Joan Jonasová (* 1936, obrázek 2) vystudovala sochařství, ale experimentální tendence a otevřený přístup k objevování nových žánrů a jejich prolínání ji v 60. letech přivedl k zájmu o performativní umění. Aby dokázala porozumět práci s tělem a rozvíjela své pohybové zkušenosti, absolvovala workshopy s Trishou Brownovou, Stevem Paxtonem nebo Yvonne Rainerovou. Velkou inspirací v uvažování nad prostorovou představivostí se jí v tomto případě staly sochy Alberta Giacometiho.⁷⁸ Jako sochařka nacházela v korpulentních i tenkých postavách umístěných do prostoru to, co k performanci potřebovala. Jonasová však neustrnula v ohledávání pouze jednoho nového žánru. Objevil se u ní též zájem o kinematografii. Velkou pozornost věnovala především počátkům 20. století, a to filmům Vsevoloda Pudovkina a Sergeje Michajloviče Ejzenštejna. Historie filmu byla tím, na co se v počáteční tvorbě odkazovala. Zajímala se o jeho strukturu, přičemž zkoumala a hledala rozdíly mezi filmem a videem.⁷⁹ Jonasovou přitahoval princip, kdy se jeden obrázek střídá s druhým a kde se mění jejich velikost z širokého záběru na detail. Zásadní pro ni byl japonský snímek Kenjiho Mizoguchiho, který ji ohromil hereckým i filmovým stylem. V době, kdy se začala filmem zabývat i prakticky, si uvědomila, že je třeba uvažovat nad strukturou sekvencí obrázků, a začala pracovat s principem montáže.⁸⁰

⁷⁷ Joan Jonas Interview: Advice to the Young. *YouTube* [online]. Louisiana Channel, 2016 [cit. 2020-02-25]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=HaV9SHMRrTA>

⁷⁸ Lecture: Joan Jonas: 1968 to the present. *Kyoto Prize* [online]. Blavatnik School of Government, 2019 [cit. 2020-02-26]. Dostupné z: <https://www.kyotoprize.ox.ac.uk>

⁷⁹ Tento odkaz je například v díle *Vertical Roll* z roku 1972.

⁸⁰ Lecture: Joan Jonas: 1968 to the present. *Kyoto Prize* [online]. Blavatnik School of Government, 2019 [cit. 2020-02-26]. Dostupné z: <https://www.kyotoprize.ox.ac.uk>



Obrázek 2: Joan Jonasová

Foto Toby Coulson⁸¹

Důležitou roli v pohledu na uměleckou tvorbu sehrál také zájem o modernistickou poezii a literaturu, které v kombinaci s performancí, video artem, instalací, kresbou a zvukem byly vrstvami, na jejichž základě vytvářela ucelená díla. Zmíněným vrstvením poukazuje Jonasová na způsob fungování lidského mozku. Stejně tak jako jsou lidé připraveni přijímat několik informací současně, ona pracuje s druhy umění, které proplétá v jedno dílo. Tematicky reaguje na podoby a proměny světa a sociální otázky způsobem, který není radikální, přesto zaujímá osobitý postoj.⁸²

4.2.1. Tanec, film a video

Jonasová byla průkopnicí nejen video artu, ale i umění performance, která se stala nedílnou součástí jejích uměleckých aktivit. Dokázala o tělesném pohybu přemýšlet ve dvou liniích. O těle, které se pohybuje v reálném světě, a o těle, které se pohybuje v plošném zobrazení na kameře, obrazovce nebo promítané ploše. Potřeba propojit žánry v performativní dílo ji donutila být fyzicky součástí tvorby a je jí dodnes. Často se však místo ní objevují před zraky diváků i děti nebo psi. Jako Američanka, jejíž umělecká aktivita se začala rozvíjet na přelomu 60. a 70. let, byla ovlivněna silnou experimentální vlnou tohoto období. Inspirace

⁸¹ Převzato z <https://www.canopycanopycanopy.com/contents/a-benefit-for-triple-canopy-honoring-joan-jonas>

⁸² Joan Jonas interview: Layers of Time. *YouTube* [online]. Louisiana Channel, 2016 [cit. 2020-02-24]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WISIYE4dOKw>

tancem se projevila spoluprací s tanečníky nebo osobnostmi, které měli k tanci předpoklad.

Příroda, další z výrazných elementů tvorby Joany Jonasové, byla stěžejním prvkem v raném díle *Wind* (1968).⁸³ Signifikantní přírodní element, vítr, se stal strůjcem stylizace a běžný pohyb přesměroval do podoby téměř komediálního chaosu. Za objekt zvolila zrcadla, která nebyla pouze instalována do prostředí, ale také na kostýmy. Zasazováním tvorby do konkrétních prostředí veřejného prostoru rozvíjela své umělecké možnosti, což se projevilo u zmiňovaných zrcadlových objektů. Performance, původně vytvořená pro uzavřený prostor, byla přenesena v upravené verzi do volného prostranství, aby se zpět stala formátem, který lze prostřednictvím promítání vrátit do uzavřeného prostředí.

Druhým dílem, ve kterém se projevilo její nutkání tvořit v exteriéru, byl *Songdelay* (1973).⁸⁴ Zde spolupracovala Jonasová s dalšími umělci, mezi nimiž byl například i Steve Paxton. Na základě jednoduchých zadání manipulovali umělci před objektivem kamery s objekty, které se staly signifikantním prvkem celého snímku. Zmíněná důslednost a rozmanitost prostředí, do kterých filmy zasazovala, pokrývala oblast od přírodních lokalit přes galerie, divadla až k ní domů. V *Songdelay*⁸⁵ nalézám jistou souvztažnost s experimentálním filmem počátku 20. století. Hra s objektem, o níž bylo psáno v úvodní kapitole, je v tomto případě přiznanou činností člověka. Snímek s dokumentárními prvky evokuje geometričnost, a to prostřednictvím zvolených objektů, a zároveň vede pozornost ke hře se zvukem a jeho vztahem k otevřenému prostoru. Improvizační tendence, princip tvorby charakteristický pro období 60. a 70. let, se výrazně projevila v *Street Scene* (1976), kterou zacílila Jonasová přímo pro kameru.⁸⁶

První video performance *Organic Honey's Visual Telepathy*⁸⁷, která vznikla poté, co si Jonasová zakoupila přenosnou videokameru, reagovala na to, jak umělci k novému médiu přistoupili. To, že měli najednou možnost sami sebe reálně sledovat z obrazovky, bylo naprostou novinkou. Umělci se začali objevovat před kamerou,

⁸³ *Wind* vycházelo tematicky z představení *Mirror* pro uzavřenou scénu. *Mirror I.* a *II.* bylo představení vystavěné na základě choreografických principů, které Jonasová uváděla v období 60. a 70. let. Zrcadlové objekty zde nesly metaforickou úlohu nebo také dokázaly u diváka narušit pocit komfortu.

⁸⁴ Vytvořeno ve spolupráci s kameramanem Robertem Fioere.

⁸⁵ Vycházela z performance *Delay, Delay*.

⁸⁶ Joan Jonas: New York Performances | Art21 "Extended Play." *YouTube: Art21* [online]. 2015 [cit. 2020-02-25]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=E6wI33GTnf0>

⁸⁷ *Organic Honey's* je soubor několika projektů, ve kterých Jonasová ohledávala téma feminismu a nabývání síly ženského hlasu. Projekt rozpracovávala mezi lety 1972 až 1999.

což jí evokovalo narcistické sklony. V inspiraci na japonské divadlo využila masky a zahalení těla. Znovu začlenila zrcadla, která zrcadlila nejen Jonasovou, ale i diváky. Dále zde byl monitor přenášející živý záznam videokamery a projekce, která ukazovala přesně to, co obrazovka. Experiment spočíval ve zdvojeném vyprávění. Jedna linie se divákům živě vyvíjela před očima. Druhá spočívala v přenášení reálného dění na scéně videokamerou na obrazovku. Docházelo tak k přímé interakci s technologií. Jonasová přiřadila ještě jeden umělecký žánr, a tím byla kresba, kterou vytvářela s očima upřenými na monitor.⁸⁸ Syntéza několika komponentů – masky, videokamery, zrcadla a projektoru – přinášela změnu smyslového vnímání.⁸⁹ Umělecké formy Joan Jonasová propojovala, nechávala je na sebe působit a vzájemně se ovlivňovat. Orámování, které je podstatou kamery, vymezilo její tvorbu do určitého tvaru a zároveň se pro ni stalo paletou možností. Touto cestou pracuje Jonasová s obrazem, který je utvářen osobou uvnitř obrazu. Ta manipuluje s objekty, kreslí a performuje.⁹⁰

Úzký vztah s filmem mělo i její dílo *Mirage* (1976, 1994, 2005), které se uskutečnilo ve třech různých podobách. První z roku 1976, které vzniklo na základě materiálů z *Anthology Film Archives*, bylo posledním ze série video performancí v černobílém provedení. Jednalo se o 30minutový film, ve kterém Jonasová využívala primárně kresbu, v níž dominovaly symboly signifikantní pro její výtvarné vyjadřování (symbol počasí, srdce, základní ikonické symboly). Inspirovala se syrovými filmy Mayi Derenové, zachycující rituální praktiky obyvatel Haiti. Užitý princip filmové montáže použitý jako metafora k přeskupení, zapamatování a vymazání sloužil jako způsob k dosažení poetičnosti díla. Další upravené podoby původní *Mirage* byly uvedeny v letech 1994 a 2005, kdy byl původní materiál obnoven a dán do kontextu k jinému videu.⁹¹

V roce 1997 vytvořila sériový projekt *My New Theater*, který spočíval v objektech reprezentujících zmenšeniny jeviště. Šest od sebe odlišných scén v sobě obsahovalo malé předměty reprezentující to, co Jonasová ve svých performancích

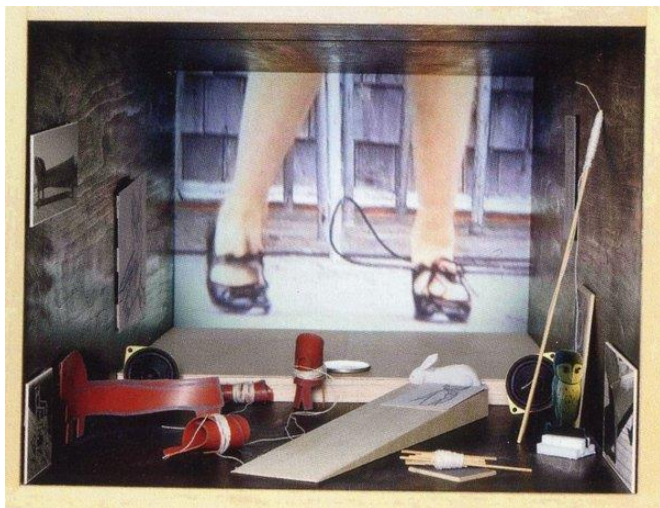
⁸⁸ Lecture: Joan Jonas: 1968 to the present. *Kyoto Prize* [online]. Blavatnik School of Government, 2019 [cit. 2020-02-26]. Dostupné z: <https://www.kyotoprize.ox.ac.uk>

⁸⁹ DRINKALL, Jacqueline a Warren NEIDICH. Joan Jonas, Organic Honey's Visual Telepathy. *Artbrain* [online]. [cit. 2020-02-27]. Dostupné z: <https://www.artbrain.org/joan-jonas-organic-honeys-visual-telepathy/>

⁹⁰ Joan Jonas Interview: Layers of Time. *YouTube* [online]. Louisiana Channel, 2016 [cit. 2020-03-4]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WISIYE4dOKw>

⁹¹ SAVIRÓN, Mónica. Vesuvius in Your Mind: On Joan Jonas's Early Films by Mónica Savirón. *BOMB* [online]. [cit. 2020-02-27]. Dostupné z: <https://bombmagazine.org/articles/vesuvius-in-your-mind-on-joan-jonass-early-films/>

kdy používala. Jedním z objektů série byl *My New Theater: Tap Dancing*, dokumentární poetický snímek založený na typickém folklorním tanci (stepu) z oblasti Cape Breton v Kanadě, který se promítal na horizont miniatury (obrázek 3).⁹²



Obrázek 3: Joan Jonasová – obraz ze snímku *My New Theater: Tap Dancing*
Foto Courtesy the Estate of Colin de Land⁹³

V 80. letech se umělcům začalo dostávat grantové podpory, která jim umožnila editovat filmy v televizních studiích. Jonasová díky tomu začlenila speciální postprodukční efekty do videa *Volcano Saga*. Tehdy o ně jevila velký zájem, v současné době od nich upustila.⁹⁴

4.2.2. Shrnutí

Joanu Jonasovou vnímám primárně jako výraznou umělkyni, která má silný podíl na formování vztahu mezi tancem, performancí, filmovým médiem a výtvarným uměním. Již její raná tvorba propojovala choreografické přemýšlení o práci s pohybem a jeho fungováním v prostoru před zraky diváků a zároveň dokázala do téhož projektu zapojit myšlení o přenosu reality do technického zařízení. Dokázala uvažovat jak o živě prezentovaném konceptu 3D, tak i o jeho plošném přenosu do

⁹² Five Things to Know: Joan Jonas: Meet the artist still pushing the boundaries of video and performance after five decades. *Tate* [online]. [cit. 2020-03-04]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artists/joan-jonas-7726/five-things-know-joan-jonas>

⁹³ Courtesy the Estate of Colin de Land. Interior view of *My New Theater I: Tap Dancing*. In: *Tate* [online]. New York: Pat Hearn Gallery, 1997 [cit. 2020-03-04]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artists/joan-jonas-7726/five-things-know-joan-jonas>

⁹⁴ SCHWERFEL, Heinz Peter. Live Art. *YouTube* [online]. ARTE France: Camera lucida production, 2016 [cit. 2020-03-03]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=j9vr6Wg9zs0>

2D formátu (frame). Některé její videoprojekce, jako i v případě *Organic Honey*, zdvojovaly realitu nebo využívaly předtočených záběrů.

"Pracovat s videem mi umožnilo rozvinout vlastní jazyk... video pro mě bylo něčím, do čeho mohu vstoupit a zkoumat to jako prostorový prvek, jehož jsem součástí."⁹⁵

Tvorba Joany Jonasové je v tomto kontextu zmiňována především pro velkorysou provázanost nového média s performancí, který provázel experiment. Jonasová není v rámci žánru screen dance uváděna jako jedna z jeho tvůrců a průkopníků, ačkoliv zde bylo na výraznou spojitost poukázáno. Nicméně tanec se jí stal inspirací pro ne jeden umělecký projekt.

„Vím, že moje tvorba není pro mnoho lidí srozumitelná, ale kolika informacím, které jste slyšeli nebo četli, jste rozuměli hned napoprvé?“⁹⁶

Joana Jonasová dokázala přemýšlet v několika rovinách, které se v její tvorbě projevují propojováním uměleckých žánrů. Slovy „total art work“ by se tak dala nazývat její tvorba, která dokázala vycházet, inspirovat se a propojovat několik uměleckých elementů do jednoho místa a času. Nástup technologií do uměleckého světa v 60. a 70. letech pro ni znamenal přístup k paletě barev. Jejich mísením a kombinacemi přicházela na neobjevené tóny. Toto období vytvářelo vztah mezi technologií a reálným tělem. Narace, kterou viděla u filmu a která ji fascinovala, byla v jejím podání poetičtější. Vzhledem k tomu, že se o filmy zajímala již v době, kdy neměla přístup k technickému zařízení, nebyla pro ni následná práce s videokamerou něčím zcela novým, a proto se dokázala velmi rychle orientovat v praktickém světě filmu a otevírat brány k video artu.⁹⁷ „V 60. a 70. letech jsme vytvářeli vztah mezi technologií a reálným tělem. Převzali jsme naraci z filmu, ale v poetičtějším pojetí. Filmaři nenáviděli videokamery, nebo alespoň ti, které jsem znala. Moje rada mladým umělcům je, dívejte se na filmy, podívejte se na filmovou historii, to je to místo, kde to všechno začalo. I já jsem se učila na prvních filmových dílech z počátku 20. století a inspirovala jsem se jimi. Takže ve chvíli, kdy nastoupilo video, nebyla to pro mě žádná rebelie začít pracovat s tímto médiem. Bylo to jen navázání na zkušenosti, které jsem z filmu měla. Ale ve vztahu

⁹⁵ DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 2. vyd. Praha: Sloart, s. 259

⁹⁶ Lecture: Joan Jonas: 1968 to the present. *Kyoto Prize* [online]. Blavatnik School of Government, 2019 [cit. 2020-03-3]. Dostupné z: <https://www.kyotoprize.ox.ac.uk>

⁹⁷ Tamtéž.

k dnešku bych hovořila jinak. Dneska na nás mají média jiný dopad, než jak tomu bylo v době, kdy jsme je začali do své tvorby vpouštět."⁹⁸

4.3. Pipilotti Ristová

Švýcarská vizuální umělkyně Pipilotti Ristová (obrázek 4), vlastním jménem Elisabeth Charlotte Ristová (* 1962), je považována za průkopnici video artu a multimediálních instalací v 80. letech v Evropě. V rámci výzkumu jsou stěžejní zejména dvě její videa – *I'm Not The Girl Who Misses Much* (1985) a *Ever Is Over All* (1997). Obě díla situují do středu zájmu ženskou postavu. Na jejich příkladech budou demonstrovány charakteristické prvky tvorby Pipilotti Ristové a jejich blízkost s choreografickým vnímání tance pro kameru a s žánrem screen dance.



Obrázek 4: Pipilotti Ristová

Převzato z Magasin III Museum for Contemporary Art⁹⁹

4.3.1. Barvy

Jedním ze signifikantních znaků je barevnost. Pestrost tónů a jejich zářivost je výrazně dominantní. Autorka tím reflektuje své vnímání světa a zároveň i vztah k umělecké činnosti. Vyjadřuje naději, štěstí, energii a hravost. Nesnaží se na diváka působit negativně, ale naopak zprostředkovává atmosféru, která ho má příjemně pohltnout. Silně ovlivněna vlastní zvědavostí a hravostí upozorňuje Ristová na velmi blízké detaily snímaných objektů a poukazuje jimi na krásu, které si lidé běžně nevšimají. Výraznost barev je skutečně silná a v propojení s jejím uměleckým

⁹⁸ Přeloženo z originálu: Lecture: Joan Jonas: 1968 to the present. *Kyoto Prize* [online]. Blavatnik School of Government, 2019 [cit. 2020-02-26]. Dostupné z: <https://www.kyotoprize.ox.ac.uk>

⁹⁹ Zdroj: <https://www.magasin3.com/en/artist/pipilotti-rist-2/>

stylem evokují videoinstalace pohled skrze kaleidoskop. Pohyb sklíček je zde nahrazen surreálným prolínáním motivů, které jsou díky postprocesu zdánlivě nespojitě propojeny. V postprodukční fázi, do které patří i barvení videa, pracuje s volbou barevných tónů dle toho, jak je ve skutečnosti vnímá. Přiznává, že s nimi manipuluje, ale pouze na základě toho, že se snaží dát věcem takovou barvu, jakou z nich reálně cítila. Video vnímá jako pointilismus, „[...] akorát se všechny ty Seratovy tečky hýbají.“¹⁰⁰ Vedle této hry přiznává též zaujetí rytmem obrazu. Užívá efektů k tomu, aby záznam zrychlila nebo naopak zpomalila, ale nesnaží se vytvářet umělou skutečnost, jen upozorňuje na to, jak ji ona sama vnímá, a svůj postoj předkládá divákům.¹⁰¹

4.3.2. Práce s prostorem a atmosférou

V porovnání s Joan Jonasovou Pipilotti Ristová nevstupuje do svých instalací a nedochází k performanci, přiklání se k výstavbě atmosféry, ve které dává divákům příležitost ji pozorně svévolně prozkoumat a ponořit se do ní. Byla jednou z prvních osobností, jež začala zkoumat, jak rozšířit možnosti instalace pro své videoprojekce. Například v New Museum na Manhattanu umístila projekční plátno na strop, čímž vytvořila mořské nebe nad hlavami diváků. Instalace podle Ristové dává smysl, funguje-li pro lidi, což se projevuje i v jejím přístupu k fotodokumentaci tvorby. Dbá na to, aby na ní byli vidět lidé, kteří jsou v daný moment v prostoru. I v jejím případě se projevuje tendence propojovat umělecké složky – hudby, poezie, výtvarného umění, herectví – a intenzivně si též pohrává s tempem a rytmem v rámci postprodukčního procesu. Zasahuje do filmování, editování přes design až k finální instalaci, tudíž není závislá na lidech, kteří by s ní museli na některé z těchto fází spolupracovat.¹⁰²

Ačkoliv není Ristová živým elementem instalace, tím, co by naopak mohlo být vnímáno za performativní součást jejího díla, je podle mého názoru proces nahrávání videomateriálu. Kamera se stává její prodlouženou rukou. Způsob,

¹⁰⁰ Pipilotti Rist Interview: Color is Dangerous. *YouTube* [online]. Louisiana: Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2012 [cit. 2020-03-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=NdLuwX2uRTM>

¹⁰¹ Pipilotti Rist Interview: Color is Dangerous. *YouTube* [online]. Louisiana: Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2012 [cit. 2020-03-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=NdLuwX2uRTM>

¹⁰² ROCKEL, Rosie. Brilliant Ideas: Pipilotti Rist, Pioneer of Video Art. *YouTube* [online]. Bloomberg Television, 2017 [cit. 2020-03-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=nCusgvPo5vM>

kterým přistupuje k filmování, vyjadřuje silnou procítěnost a ponoření se do svých představ. Proces záznamu vyvolává dojem, jako by Ristová procházela atmosférou již hotové instalace. Tělesný pohyb, který vykonává, lze přirovnat k tanci. Podobně jako Jackson Pollock při své akční malbě dosahoval stejné důležitosti mezi procesem vzniku a hotovým dílem, podobně nahlížím na proces tvorby Pipilotti Ristové. Nejedná se však o vyváženost jednotlivých fází, ale o to, že v rámci kontextu této práce shledávám výraznou práci těla v rámci celé její umělecké tvorby. Ve své bakalářské práci jsem porovnávala, jak Jackson Pollock fyzicky vstoupil na plátno, sejmul ho z malířského stojanu a učinil tím ze své malby důležitou akci, která do té doby neměla obdoby. Paralelně jsem poukazovala na skutečnost, že podobné změny dosáhla ve své tvorbě i Anna Theresa de Keersmaecker, která vytvořila hmatatelné pozůstatky po pohybovém představení i poté, co performance skončila. Na tomto základě bych ráda upozornila na blízkost Pipilotti Ristové k tanci, který není znatelný pouze z procesu tvorby a reakcí jejího těla, ale i ze samotné koncepce dvou výrazných video děl.

4.3.3. I'm not the Girl Who Misses Much a Ever is Over All

I'm not the Girl Who Misses Much (1986) v sobě kondenzuje text Lennonovy písně *Happiness is a Gun*, ve které Pipilotti Ristová přetvořila třetí osobu na první, čili na místo „She is the girl...” zpívá „I'm not the girl”. Zobrazená žena, která je textem přisouzena být tou, o které Lennon v písni zpívá, má rozmazaný make-up, hluboký výstřih, ze kterého jí explicitně vyčnívají ňadra, a pitoreskně tančí před kamerou. Autorka naráží na téma ženy jako sexuálního objektu mužů. Video vyznívá jako hudební videoklip, ale zásadní je jeho myšlenkové a názorové podložení. Cílem není poutavě zpracovat Lennonovu píseň, ale přenést na diváka určitou myšlenku, pro kterou se píseň stává prostředníkem. Výrazným prvkem je vizuální zpracování. Dominance červené, černé a bílé barvy a zvuk a videoefekty dotvářejí charakter. Jedná se o na svou dobu velmi odvážné dílo, které navádí k hledání feministického kontextu a zároveň v sobě skrývá téma osamělosti. Z hlediska choreografického je zajímavé experimentální pojetí videa, které spojuje slovo (text písně), pohyb (stylizovaný tanec) a postproces (efekty, střih, tempo) v rámci jednoho videa.¹⁰³

¹⁰³ RIST, Pipilotti. *I'm not the Girl who Misses Much*. LIMA [online]. 1986 [cit. 2020-06-18]. Dostupné z: <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/pipilotti-rist/i-m-not-the-girl-who-misses-much/8430#>

O jedenáct let mladší video *Ever is Over All* (1997) je postaveno na kontrastu postav a jejich jednáních. Tématem je ironie normalnosti. Tendence poukázat na to, zda jsme jako lidé schopni změnit naše každodenní rituály, které i v malé proměně dokáží být velmi zřetelné.¹⁰⁴ Ukazuje se tu určitá forma manifestu prolínající se napříč tvorbou Ristové. Podnětem ke zpracování tématu byla neshoda mezi Pipilotti Ristovou a šéfredaktorem novin, kterou vyjádřila formou agrese vůči městskému prostředí a něčemu silnému. Nutkání zpracovat tento emocionální zážitek ji dovedl ke konceptu, ve kterém sehraává ústřední roli žena, jež se zřetelně dobrou náladou kráčí po ulici v Zürichu, v ruce drží květinu a ladně s ní do rytmu kroků pohupuje. Příjemnou atmosféru dodává i hudba, která jako by zněla ženě v uších a vyjadřovala její náladu. Video je postprodukčně upraveno do zpomaleného tempa, takže vše sledujeme s dostatečným prostorem k zaznamenání detailů, navíc je tím umocněna jeho klidná atmosféra. Zlomový moment nastává tehdy, kdy se žena napřáhne a květinou udeří do okna vedle ní zaparkovaného auta. Sklo se sesype k zemi a žena ve stejně pozitivním naladění proráží i další auta lemuující ulici. Světle modré šaty doplněné výraznými červenými lodičkami a exotická květina kniphofia situují ženu do krásné neagresivní bytosti. Paradoxně je však ona strůjcem násilného jednání. Kontrast posiluje kolem procházející policistka, která na její jednání nereaguje a taktéž se usmívá.

Natáčení probíhalo na dvě kamery, které byly k sobě spojeny. Jedna na blízký záběr a druhá na široký. Dále na jednu kameru ze strany, ovládaná Pipilotti Ristovou, která prováděla záznam sedíc v nákupním košíku, na místo použití filmové jízdy. V případě *Ever is Over All* se znovu projevil již zmíněný důraz na práci s architekturou instalace. Představuje dvě částečně se překrývající projekce. První zobrazuje ženu na ulici a druhá květinu kniphofia, též nazývanou Red hot poker.¹⁰⁵ Vzrostlou mohutnou květinu s nádherným květem přirovnává Ristová k hotelu v Dubaji a hovoří o ni jako o mrakodrapu pro hmyz.¹⁰⁶ V díle se slučují ironické metafor, emocionální narážky, feministická tendenčnost, výrazná barevnost a nadsázka. Beze slov, pohyblivým obrazem, zvukem a způsobem

¹⁰⁴ ROCKEL, Rosie. Brilliant Ideas: Pipilotti Rist, Pioneer of Video Art. *YouTube* [online]. Bloomberg Television, 2017 [cit. 2020-03-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=nCusgvPo5vM>

¹⁰⁵ RIST, Pipilotti. *Ever Is Over All*. *YouTube* [online]. Sofia: National Museum for Foreign Art, 1999 [cit. 2020-03-16]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=a56RPZ_cbdC

¹⁰⁶ Pipilotti Rist: *Color is Dangerous*. *YouTube* [online]. Louisiana: Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2012 [cit. 2020-03-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=NdLuwX2uRTM>

instalace představuje Pipilotti Ristová videoartový snímek. Díky koncepci a prostředkům, které autorka k uměleckému vyjádření využívá, shledávám *Ever is Over All* za blízký žánru screen dance.

4.4. Mark Lewis

Vedle Joany Jonasové a Pipilotti Ristové stavím osobnost kanadského umělce žijícího v Británii Marka Lewise (* 1958, obrázek 5), k jehož tvorbě jsem se začala v rámci semináře Tanec pro kameru obracet. Důvodem je umělecký filmový styl ovlivněný konceptuálním uměním 80. let a tvorbou Victora Burgina a dále filmovou kritičkou Laurou Mulveyovou. Od fotografie, statického obrazu, začal Lewis postupně inklinovat k filmovým instalacím, které zveřejňoval v galerijních prostorách. Díky prvotnímu zájmu o fotografii shledávám v jeho současné tvorbě prvky, které k ní neustále svádějí pozornost. Jedním z nich je detailnost Lewisových videoinstalací, která je až fanaticky precizní.¹⁰⁷



Obrázek 5: Mark Lewis

Převzato z www.kviff.com¹⁰⁸

Narace, blízká filmovému médiu, je v jeho případě nahrazena zájmem o filmové technologie, které jsou v rámci snímků podrobeny průzkumu (zoom, fixní kamery, jeřáby, drony...). Signifikantním prvkem Lewisovy tvorby je volba technologického principu, na jehož základě se koncipuje celý snímek. Zvolené metodě se tím dostává dominantní úloha.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Invence / Invention. *KVIFF* [online]. [cit. 2020-03-02]. Dostupné z: <https://www.kviff.com/cs/program/film/4620321-invence/>

¹⁰⁸ Zdroj: <https://www.kviff.com/cs/program/film/4620321-invence/>

¹⁰⁹ Mark Lewis. *National Gallery of Canada* [online]. [cit. 2020-03-02]. Dostupné z: <https://www.gallery.ca/collection/artist/mark-lewis>

Výrazná vizuální čistota, která upozorňuje na detail a dává prostor k odhalování exteriérů a interiérů budov nebo veřejných prostranství, vytváří souvislost s choreografickým principem tvorby. Struktura pohybu kamery připomíná pohybový plán tanečníka. A ačkoliv se nejedná o živý taneční výstup nebo přímé zobrazování choreografovaného pohybu těl, je zde viditelný pohyb kamery, který je doveden až k manipulaci s divákem. Jedná se o princip, o němž ve své tvorbě hovoří i režisérka a choreografka, se kterou jsem se setkala na Falmouth University, Becky Edmundsová. Schopnost filmového obrazu navozovat v divákovi nejen emoci, ale i pocit, a to prostřednictvím pohybu kamery, je jedním z bodů úzce souvisejících s žánrem screen dance. Specifický způsob pohybu kamery využila ve svém videu *You Made Me Love You* (2004)¹¹⁰ také britská umělkyně Miranda Pennellová. V případě Marka Lewise jde o technicky velmi sofistikovaná zařízení, jejichž způsob záznamu je promyšlen do posledního detailu.

Jedním ze zdrojů informací o způsobu práce a o principech užitých v jednotlivých snímcích je záznam přednášky Marka Lewise na Architectural Association School of Architecture.¹¹¹ Jednoduchým popisem je zde představeno několik snímků. Například *Things Seen* (2017), ve kterém je kamera připevněna k pojízdnému systému a po kružnicové trajektorii se přibližuje k lidské postavě. Žena v neoprenu vychází z moře na břeh a začne sledovat kameru. Ta se k ní přibližuje po stále se zmenšujícím obvodu, až se ze širokého záběru dostane do úzkého. To evokuje pocit, že divák je ten, kdo ji po celou dobu sledoval. Následně se kamera oddálí a odhalí stopy, které na plážovém písku zanechalo elektronické vozidlo (obrázek 6).

¹¹⁰ PENNELL, Miranda. *You Made Me Love You*. *Miranda Pennell* [online]. 2005 [cit. 2020-04-21]. Dostupné z: <https://mirandapennell.com/portfolio/you-made-me-love-you/>

¹¹¹ Mark Lewis – Invention. *YouTube* [online]. AA School of Architecture, 2017 [cit. 2020-03-02]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=EPM60FOFHAW>



Obrázek 6: Mark Lewis – obraz ze snímku *Things Seen*
Převzato ze snímku *Things seen*

Lewisovy filmy jsou precizně zinscenovány pro kameru, v některých případech je ale i prostor pro náhodu. Například ve snímku *Sao Paolo* je přesně naplánován pohyb kamery. Zároveň náhodní kolemjdoucí, přecházející po mostě, jednají svévolně a jejich pohyb není nikým regulován. V případě tohoto snímku bylo Lewisovým záměrem navodit divákům pocit, jako by kamera byla absolutně osvobozena od kameramana, čehož dosahoval jejím umístěním na jeřáb (obrázek 7).



Obrázek 7: Mark Lewis – obraz ze snímku *Sao Paolo Invention*
Převzato ze snímku *Sao Paolo/Invention*

Má osobní zkušenost s filmovou tvorbou Marka Lewise pochází z Mezinárodní filmového festivalu v Karlových Varech, kde byl v roce 2016 uveden celovečerní film *Invention* (2014)¹¹². Tři města, Paříž, Sao Paulo a Toronto, jsou ve 110 minutách shrnuta do poeticky působícího díla, které je okleštěné od hudebního doprovodu a soustředí se primárně na technické provedení záznamu, kompozici snímané architektury, atmosféru jednotlivých objektů a vizuální působení na diváka. Celé dílo je strhující svou čistotou a detailností, která je předkládána s časovou citlivostí k jejím sledovatelům. Vedle technického přístupu k filmování je zde ještě jeden charakteristický rys. Doba trvání jednotlivých záběrů vyžaduje po jejich pozorovateli trpělivost, kterou odměňuje odkrýváním dalších a dalších detailů. Lewis nepracuje s rychlým tempem a není u něj běžné používání filmového střihu, tudíž se musí divák přizpůsobit zvolna se rozvíjejícím obrazům. Většinou se buď dění odehrává ve statickém záběru, kde je kamera pevně umístěná do jednoho bodu a sleduje děj bez jakékoliv technické změny, nebo se pohybuje. V případě, že je zachycováno pohybující se těleso, kamera pohyb násobí. V situaci, kdy kamera pozoruje architekturu či objekt, je pohyb přisouzen pouze jí. Všechny tyto přístupy se tím od sebe výrazně odlišují.

Ačkoliv se v Lewisově tvorbě neobjevují tanečníci, souvislost s žánrem screen dance zde spatřuji. Stejně tak, jako první kapitola tohoto výzkumu dává do souvislosti avantgardní filmy počátku století a obhájí samotnou definici žánru, dívám se podobným pohledem i na tvorbu Marka Lewise. Zajímavé je například porovnání *Invention* s filmem Yoanna Bourgoise *The Great Ghosts* (2018)¹¹³. Lewis si pohrával se způsobem zachycení interiérů a exteriérů budov prostřednictvím moderních technických zařízení jako jsou drony nebo jeřáby. Násobil pohyb osob uvnitř budov pohybem kamery, které divákům mohou evokovat pocit zpomaleného letu ptáků. *The Great Ghost* je postaven primárně na choreografickém uchopení a pohybu objektů v prostoru pařížského Panteonu. Tři scénografické elementy, které v monumentální budově postupně ožijí, bych přirovnala k pumpujícímu srdci uvnitř těla. Francouzský choreograf Yoann Bourgoise staví do středu zájmu téma „suspension“. Ohledává momenty krajního zastavení a tím u diváka udržuje napětí, které balancuje mezi strachem a fascinací. Vzhledem k historickému interiéru je film koncipován do jednotného vizuálního stylu společně s hudbou Franze

¹¹² Odkaz k zakoupení filmu: Mark Lewis: *Invention*. *National Film Board of Canada* [online]. [cit. 2020-03-02]. Dostupné z: <https://www.nfb.ca/directors/mark-lewis/>

¹¹³ *The Great Ghost* (2018), režie: Yoann BOURGOIS a Louise NARBONI, kamera: Pierre-Hubert MARTIN, choreografie: Yoann BOURGOIS

Schuberta. Oba snímky využívají jeřábů k zachycení interiéru budovy, ve kterých se ve stejný čas vyskytují náhodní lidé (*Invention*) nebo tanečníci (*The Great Ghost*), kteří jsou do prostoru umístěni, aby spolu s ním utvářeli jednotu. Oba tvůrci dosahují fascinujících momentů. Hudba, která nejen významně dotváří celou atmosféru, ale je synchronizována s pohybem tanečníků, u Marka Lewise zcela chybí. Všudypřítomné ticho podtrhuje čistotu obrazu a pozornost diváka je tím soustředěna pouze na zrakové smysly.

Uměleckou činnost Marka Lewise shledávám v tomto kontextu za důležitou a příkladnou pro minimalistické pojetí obrazu, pro koncepci závislou na sofistikované práci s technickým přístrojem. Kamera zásadně ovlivňuje výslednou podobu snímku a zároveň je tím, kdo pohyb utváří. V případě, že je pohybu osob nebo objektů na obraze minimálně, je to právě technologie, která je v pohybu aktivnější.

4.5. Bill Viola

Bill Viola (* 1951, obrázek 8) je americký umělec, který se ve své tvorbě soustředí primárně na video. Posouvá ho do formy videoinstalací, hudebních instalací a performancí, charakteristických silnou osobní motivací. Spirituálnost a osobní příběh společně utvářejí velmi niterná díla, která jsou vedena konstantním dialogem Billa Violi se sebou samým. Počáteční zájem soustředil na performanci a elektronickou hudbu. Elektronický signál se pro něj stal natolik inspirativním, že ho pojal za stěžejní oblast svého zájmu.¹¹⁴



Obrázek 8: Bill Viola

Foto Jonty Wilde¹¹⁵

¹¹⁴ Bill Viola. *Video Data Bank* [online]. Chicago: School of the Art Institute of Chicago [cit. 2020-03-16]. Dostupné z: <https://www.vdb.org/artists/bill-viola>

¹¹⁵ Převzato z <https://www.operadeparis.fr/en/artists/bill-viola>

Motiv sebepoznání jeho děl, ve kterých hraje důležitou úlohu voda, se stal pro jeho uměleckou činnost typickým a objevil se v mnoha videoinstalacích. Jedná se o reflexi zážitku z dětství, kdy skočil do jezera, aniž by uměl plavat. Silná zkušenost, která se mu z této události vžila do paměti a kterou popisuje slovy jako „nádherný svět a hluboký zážitek“, je jeho neutuchajícím uměleckým projevem.¹¹⁶

Tělo jako nástroj nebo tělo jako ukazatel lidského prožitku je aktuální také v jeho videoinstalaci *Martyrs (Mučedníci)*. Čtyři velké plazmové obrazovky umístěné do katedrály svatého Pavla vycházejí tematicky ze čtyř elementů – země, vzduch, oheň a voda. Každá promítací plocha představuje mučedníka konfrontovaného s jedním z přírodních elementů. Obrazy vytvářejí silně působivou spirituální atmosféru, která vede diváka k vnitřním prožitkům. Bill Viola v dílech neusiluje o povrchní vizualitu, ale o popud k hledání dalších souvislostí a kontextů. Muže, který se odkrývá od velkého nánosu půdy, žena zavěšená na laně, do jejíhož těla se opírá silný vítr, muž sedící na kněžském stolci uprostřed ohně nebo maskulinní postava visící vzhůru nohama, kterou skrání proud vody.¹¹⁷ *Tetraptych* fascinuje poukazováním na obrácenou realitu. Zpětný chod, tzv. reverse (použil u elementu země) a zpomalení, tzv. slow motion (element vody), které jsou ve dvou videoobrazech použity, dávají celému dílu jiný vizuální obsah. Poukazují na současnou situaci světa, který zrychlil své tempo. V provázanosti textu s žánrem screen dance je podstatný i choreografický přístup k procesu vzniku videí. Bill Viola instruoval performery, jak se mají během filmového záznamu těchto situací chovat a jak se má jejich tělo pohybovat. Vyžadoval konkrétní tělesnou energii, jelikož tělo a přírodní element sehrávají v díle klíčovou roli.¹¹⁸

Podíváme-li se na video/audio instalaci *Five Angels For The Millenium*,¹¹⁹ spatříme podobný motiv jako u předchozího díla. Znovu se Bill Viola konfrontuje se silou vody ve vztahu k lidskému tělu a znovu hraje významnou úlohu prostor, do kterého byla instalace zasazena. Gasometer v německém Oberhausenu je sám o sobě architekturou obrovských rozměrů přinášejících nejen zvukové, ale i prostorově

¹¹⁶ Mezi díla, ve kterých je výrazný vodní element, patří například *The Dreamers* (2013), *Five Angels for the Millenium* (2001) nebo *The Raft* (2004). *The Dreamers* poukazuje na sny jako na situace, ve kterých se projevuje masivní vnitřní svět, který máme v naší mysli. Zdroj: <https://www.youtube.com/watch?v=tGNSyDI2NWo>

¹¹⁷ Čtvrtý obraz s mužem, jehož tělo je uvnitř stékajícího proudu vody, je metaforou na ukřižování svatého Petra.

¹¹⁸ *Tateshots: Bill Viola – Martyrs*. *YouTube* [online]. Great Britain: Tate, 2014 [cit. 2020-03-17]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=kYay_DDL3eA

¹¹⁹ GOERTZ, Ralph. *Five Angels by Bill Viola*. *YouTube* [online]. Oberhaus: Institut für Kunstdokumentation und Szenografie, 2009 [cit. 2020-03-17]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=RQi1yOnGEvs>

rozsáhlé možnosti. Jedná se o prostorovou industriální komparaci ke katedrále. Masivnost objemu plynoměru využil americký umělec k instalaci pěti velkých obrazovek, tedy pěti videosekvencí – the Ascending Angel, the Birth Angel, the Creation Angel, the Departing Angel and the Fire Angel.¹²⁰ Instalaci nelze přímo vztahovat k tanečnímu umění ani k filmu, ale je možno sledovat prvky, které ukazují další, dosud nejmenovanou schopnost video artu. Vilolův instalační koncept, který bere v úvahu zvukovou složku, pohyblivý obraz a prostor, vytváří dílo, na kterém lze poukázat nejen na použité efekty postprocesu, ale i na jeho intenzitu, která přivádí diváka až k fyzickému prožitku. Toto uchopení nutí svého pozorovatele vnímat dílo fyzicky i emocionálně.

4.6. Shrnutí

Kapitola představila výběr čtyř umělců, ke kterým jsem se v rámci výuky semináře *Tanec a kamera* obracela. Tvorba Joany Jonasové je příkladem v prolínání jednotlivých žánrů. V tomto kontextu je zajímavé především spojení performance a videa, ale také její raná tvorba s jednoduchými, ale fungujícími prvky spojující pohyb, objekt a kameru. Pipilotti Ristová je ukázkou soběstačnosti a nezávislosti, na které je koncept výuky mého semináře postaven. Mark Lewis je naopak příkladem technického přístupu k tvorbě. Demonstruje filmovou techniku nebo také zaujetí detailem. Billa Violu jsem ve výuce dosud nezmínila, ale zároveň jsem považovala za nutné ho do této čtveřice přiřadit z hlediska jeho umělecké estetiky i odlišnému přístupu k tvorbě.

¹²⁰ FIVE ANGELS FOR THE MILLENIUM. *Gasometer* [online]. 2003 [cit. 2020-03-17]. Dostupné z: <https://www.gasometer.de/en/exhibitions/five-angels-for-the-millennium>

5. Klíčové oblasti žánru screen dance z pohledu současných tvůrců

Předchozí kapitola věnující se video artu slouží za teoretický podklad, stejně tak jako materiál, na němž je možné poukazovat na hranice překračujícího uměleckého žánru. Cílem tohoto textu je poukázat na to, že aby byl choreograf motivován k chápání screen dance jako experimentální oblasti, je zapotřebí pracovat s příklady z širšího žánrového spektra. Díky spolupráci na filmu *Vymezení* a mapování provázanosti screen dance s experimentálním filmem 20. století jsem se ustálila v přesvědčení, že o žánru je možné přemýšlet v obrazech, které nemusí nutně hovořit tančícím tělem, ale že tanec nebo pohyb může zprostředkovávat samo médium filmu. Zuzana Burianová, tanečnice a choreografka, hovoří o pohybu a jednání kamery jako o choreografické složce, která je v tomto případě stejně důležitá jako pohybová fráze lidského těla.¹²¹

V případě, že choreograf vytváří pohyb pro scénu a od počátku nad ním uvažuje jako nad scénickým dílem, pracuje s reálnými možnostmi těla a času. V úvahách nad tvorbou filmu, který k vyjádření obsahu využívá stejné prostředky, tanec a pohyb, by měl jeho koncepci přizpůsobovat médiu filmu, tedy vytvořit choreografii přímo pro kameru.

Dvojrozměrnost obrazovky a její orámování proměňuje choreografii samo o sobě. Tento pohled považuji za klíčový. V rámci výzkumu se ve velké míře opírám o metodiku Becky Edmundsové a rozhovory s tvůrci, kteří se aktivně podílejí na dílech souvisejících s tanečním uměním. Jmenovitě vycházím z rozhovorů s dokumentaristkou Kristýnou Bartošovou, režisérkou Terezou Vejvodovou a s tanečnicemi a choreografkami začleňujícími do tvorby práci s kamerou, Zuzanou Burianovou a režisérkou a choreografkou Reginou Hofmanovou. Koncept k představení screen dance studentům semináře *Tanec a kamera* funguje jako kompilace všech těchto vlivů doplněných o mé vlastní zkušenosti z výuky i umělecké činnosti.

Jaké jsou stěžejní momenty choreografů při tvorbě pohybu pro kameru? Jak si vymezují žánrové hranice? Jaké metody v jeho představování zdůrazňují, popřípadě uplatňují? Na tyto a další otázky byly rozhovory s umělci zaměřeny. Zároveň ne každá kapitola je výsledkem rozhovoru, přesto prostřednictvím autorů poukazují na jednotlivé části nebo fáze vzniku filmu, na které oni sami kladou

¹²¹ Z rozhovoru se Zuzanou Burianovou ze dne 9. 4. 2020.

důraz. Výsledkem je přehled, vytvářející podklad pro stěžejní část, zaměřenou na konkrétní metodiku.

5.1. Přípravná část – na příkladu Reginy Hofmanové

„Stěžejní součástí je důkladná příprava.“¹²²

PhDr. et Mgr. Regina Hofmanová (obrázek 9) je česká režisérka a choreografka, se kterou jsem měla příležitost vést dialog týkající se autorské tvorby nebo filmových studií ve Velké Británii. Jedná se o umělkyni, která prošla vzdělávacím systémem v oblasti choreografie i filmu a zároveň je žánr screen dance významnou součástí její umělecké tvorby. Spolupracuje s českými tanečními soubory a natočila několik tanečních filmů.¹²³ Velkého úspěchu se dočkal například snímek *Steadfast* (2014)¹²⁴, inspirovaný pohádkou Hanse Christiana Andersena *Cínový voják*.



Obrázek 9: Regina Hofmanová

Převzato z Národního divadla moravskoslezského¹²⁵

Regina Hofmanová vystudovala film v Londýně na *Central Film School*. Náplní byla všeobecná praktická i teoretická výuka vedoucí ke schopnosti zastávat nejednu filmovou profesi. Studenti získali základní povědomí o náplni profesních složek podílejících se na vzniku filmového díla. S podobným principem jsem se osobně setkala na Falmouth University, které se bude podrobněji věnovat kapitola o metodice Becky Edmundsové.

¹²² Z rozhovoru s Reginou Hofmanovou ze dne 4. 3. 2020.

¹²³ V rámci této kapitoly budu uvádět termín „taneční film“, abych dodržela terminologii, které v rozhovoru přirozeně používala choreografka.

¹²⁴ *Steadfast*, režie: Regina Hofmanová, kamera: Tim Spreng, hudba: Erich Satie, scénář: Regina Hofmanová, tanec: Jakub Sedláček, Anna Kociánová

¹²⁵ Zdroj: <https://www.ndm.cz/cz/osoba/8804-hofmanova-regina.html>

Tanec a pohyb jsou prostředky, které nejsou v tanečním filmu jedinými způsoby pro naplnění žánrového obsahu, a z tohoto důvodu je podle Reginy Hofmanové důležité, aby se tvůrce pohybového materiálu oprostil od vize ukázat choreografii. Podstatná je myšlenka a forma jejího sdělení.

Jaké jsou stěžejní body, které by měl choreograf znát v případě, že se rozhodne natočit screen dance? Tuto otázku jsem kladla všem mnou dotazovaným tvůrcům. V případě Reginy Hofmanové, která se podrobila vzdělání obou zainteresovaných stran, se nejdůležitějším bodem stává příprava.

5.1.1. Příprava – moodboard, storyboard, scénář

Nedílnou součástí každého filmu je finanční rozpočet, který ale studenti choreografie nejsou nuceni řešit v takové míře, v jaké je tomu reálně zapotřebí. Ti, kterým se finanční podpora dostává od instituce (v tomto kontextu univerzita), neuvažují o tom, kolik peněz by je stála každá hodina natáčení navíc. S povinností rozepsat finanční rozpočet se setkali studenti semináře *Tanec a kamera* v akademickém roce 2019/2020. Manipulovali s již určenou finanční částkou, kterou museli rozepsat do konkrétních položek. Mým cílem bylo upozornit na tuto oblast již z počátku veškerých příprav na vzniku taneční etudy. Chtěla jsem, aby jejich finanční požadavek odpovídal konkrétním cenám a aby se z tohoto důvodu pokusili částku vědomě a s dostatečným předstihem rozvrhnout.

Nejde však jen o finance jako o účel, kvůli kterému je příprava zásadní. Jedná se o celkové plánování, které zajišťuje plynulý chod a komplexně fungování týmu.

Regina Hofmanová osvětlovala důležitost přípravy jako nástroj, kterým mohou choreografové kameramanům dát najevo svou sílu a motivovat je ke spolupráci. „Čím více je choreograf připraven, tím větší bude snaha film dobře natočit.“¹²⁶ Správná příprava by měla spočívat v rozepsaném scénáři nebo storyboardu a moodboardu. Regina Hofmanová se u své autorské tvorby drží precizně rozepsaného scénáře, který ji slouží nejen k přehlednému scénosledu, ale také naplňuje funkci harmonogramu. Podrobný rozpis vede k mapování časové náročnosti. Každé natáčení potřebuje mít jasnou strukturu co, kdy a jak se bude natáčet. Předjde se tím nejen ztrátě času, který stojí peníze, ale i stresovým

¹²⁶ Z rozhovoru s Reginou Hofmanovou ze dne 4. 3. 2020.

situacím. Například pro Davida Hintona je scénář pro screen dance ekvivalentem storyboardu a ukazatelem, jak jeho autor nad filmem uvažuje.¹²⁷

Moodboard, dokument, který sdružuje obrazové inspirace nebo krátké video ukázky, slouží k představení vize autora. Vzhledem k žánru založenému na několika uměleckých profesích je nutné, aby choreograf/režisér, dokázal předat svou myšlenku kameramanovi, popřípadě celému tvůrčímu týmu. V situaci, kdy choreograf tvoří dílo pro divadelní scénu, jsou členové týmu zváni na zkoušky, díky čemuž sledují vývoj díla a dle toho k němu svou činností následně přispívají. V případě filmové tvorby jsou postupy jiné. Ano, choreografické části mohou být prezentovány živě nebo formou záznamu, ale je třeba si uvědomit, že choreografie pro divadelní scénu a pro médium kamery musí mít jiné parametry, a s tím je třeba počítat již v počáteční fázi, kterou je i seznámení týmu s choreografickou ideou. Moodboard je jedním z funkčních doplňků živé ukázky.

Druhý princip, pro který Regina Hofmanová tento obrazový soubor využívá, je upozornění na to, co se jí nelíbí, co není jejím záměrem. Pokud dochází ke zcela nové spolupráci a tvůrci nemají vzájemnou představu o tvorbě toho druhého nebo ostatních osob ve skupině, je zcela na místě pojmenovat, co se nám nelíbí a čeho se chceme vyvarovat. Tuto myšlenku pokládám v případě taneční etudy¹²⁸ také za metodu, díky které lze filmařům představit záměr a vizi choreografie. Moodboard lze postavit i na kontrastech a vytvořit tím jisté mantinely sdělující, čeho se chceme vyhnout a čemu jsme naopak nakloněni. Režisér David Hinton, kterému bude věnována část kapitoly *Screen dance z pohledu kameramana a režiséra – Daniel Conrad a David Hinton*, apeluje na mladé tvůrce, aby o filmu uvažovali fyzicky. Pokud totiž lidé přemýšlí nad scénářem prostřednictvím slov, vedou film zejména k situacím vyjádřeným dialogem. „V rámci workshopu říkáme – zapomeňte na slova a soustřeďte se na jiné věci. Ve chvíli, kdy začnete řešit, co dělá tělo, začnete dělat úplně jiné filmy, než je mainstream.“¹²⁹

¹²⁷ Průvan: Film a tanec. Česká televize [online]. 2017 [cit. 2020-04-15]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10624368437-pruvan/217562254300005/obsah/545170-tema-film-a-tanec-reportazni-sonda>

¹²⁸ Taneční etuda je cvičení studentů čtvrtého ročníku kamery na FAMU, na kterém spolupracují se studenty choreografie HAMU. Snímek zaujímá stěžejní místo v rámci semináře *Tanec a kamera* a jedná se o jedinou a komplexní možnost pro choreografy, jak ve spolupráci s kameramanem vytvořit vlastní screen dance.

¹²⁹ Průvan: Film a tanec. Česká televize [online]. 2017 [cit. 2020-04-15]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10624368437-pruvan/217562254300005/obsah/545170-tema-film-a-tanec-reportazni-sonda>

Scénické dílo vzniká v průběhu zkoušek, které mají různá stádia a každý choreograf používá jiné tvůrčí postupy. U vzniku screen dance, se příprava týká těchto částí:

- 1) Formulace záměru, hledání tématu.
- 2) Způsob jeho ztvárnění a hledání pohybového zpracování.
- 3) Skladba tvůrčího týmu – spolupráce.
- 4) Scénář, moodboard, storyboard.
- 5) Spolupráce na přípravě filmu mezi kameramanem, choreografem, režisérem, scénografem, skladatelem a dalších osob.
- 6) Natáčecí plán – tvoří choreograf /režisér spolu s kameramanem.

Fáze vzniku snímku je pokračováním těchto příprav a zároveň jejich vyústěním. Choreograf musí chápat, že proces natáčení má v jistém smyslu blízko k živé formě představení. To, co se natočí, nelze později přetočit. Proto je důležité hledat ty záběry, se kterými budou choreograf a kameraman stoprocentně spokojeni. Tvůrci musí být každým záběrem fascinováni.¹³⁰ Proto by tanečník nebo herec měl každý záběr vnímat jako ten, který je diváky již sledován. Stejně tak jako je tomu u živého představení, kde nelze chyby napravit tím, že se vrátíme a danou část zopakujeme. U filmu se jedná v podstatě o totéž, ale bez přítomnosti diváků. Z tohoto důvodu je na choreografovi/režisérovi, aby přesně instruoval své tanečníky, popř. herce, co mají dělat, a posléze sledoval, zda to, co od nich očekává, je naplňováno. Přesné požadavky vedou k úspěšné interpretaci. „Ne každý choreograf má však režijní schopnosti.“¹³¹

5.2. Zuzana Burianová

Jiný přístup k otázce stěžejního bodu v tvorbě a taktéž v představení žánru screen dance v rámci workshopů nebo jiných mentorských výstupů zaujímá Mgr. art. Zuzana Burianová (* 1983, obrázek 10). Slovenská tanečnice, choreografka, pedagožka a autorka tanečních filmů absolvovala Vysokou školu múzických umění v Bratislavě, studovala na Concordia University v Montrealu v Kanadě a na Stavanger University v Norsku.

¹³⁰ Z rozhovoru s Becky Edmundsovou ze dne 14. 2. 2020.

¹³¹ Z rozhovoru s Reginou Hofmanovou ze dne 4. 3. 2020.



Obrázek 10: Zuzana Burianová

Převzato z webové stránky Zuzany Burianové¹³²

Slovenská republika nemá akreditovaný předmět zaměřený na žánr screen dance, nicméně Zuzana Burianová se mu věnuje v rámci workshopů určených pro zájemce z širokého spektra. V úzké spolupráci s tvůrčím uskupením *DogDocs*¹³³ pořádá workshopy pro laickou veřejnost, ale i pro taneční konzervatoře nebo pro svou alma mater, VŠMU. V kontextu tohoto textu je zajímavé, jak k těmto úzce profilovaným seminářům přistupuje. Vzhledem k tomu, že je otevřena práci s laickou veřejností i s profesionály, uzpůsobuje vždy konkrétním účastníkům téma workshopu. Vychází z možností, podmínek, specifik a záměrů, na jejichž základě volí tematiku. V případě, že je skupina tvořena tanečnicí (což se týká zejména spolupráce s konzervatořemi), soustředí se na formování jejich choreografického záměru. Uvádí, že tanečník a choreograf musí vědět, za jakých okolností pohyb vymysleli a co v něm nacházejí za pocit, odkaz nebo energii. Odtud je Zuzana Burianová vede k přesunutí pozornosti na zkoumání nálady nebo atmosféry zamýšleného projektu. Jedná se o základ pro vznik choreografie zaznamenané kamerou, jak k němu v rámci workshopů přistupuje právě ona.

Burianová též poukazuje na prostředí jako na jednu z neopomenutelných součástí, na niž tanečník, ať už přímo či nepřímo, reaguje a nad kterou je nutno uvažovat od počátečních choreografických kroků. Stejně tak vyzdvihuje zvuk zvoleného

¹³² Zdroj: <https://www.burianova.sk>

¹³³ Občanské sdružení *DogDocs*, založené v roce 2010, vzniklo z iniciativy režiséra Adama Hanuljaka, střihače a kameramana Petera Kotrhy a filmaře a fotografa Petera Snadíka. Dlouhodobě se zabývají sběrem materiálu pro dokumentární seriál *O mladých rodičích*. Od roku 2006 se trojice podílela na mnoha workshopech v Čechách a na Slovensku, které realizují dodnes. „DogDocs realizuje filmové workshopy, ktoré sú zamerané na rozvíjanie schopností jednotlivca, bez ohľadu na vek, národnosť, rasu, vierovyznanie alebo sociálny status v oblasti audiovizuálnej tvorby. Ponúkame jednoduchý, ale účinný nástroj k filmovému vyjadreniu vlastných myšlienok a zadaných tém. Workshopy vedieme v zmysle autorského prístupu k ich uchopeniu a filmového spracovania s výsostným rešpektovaním individuálneho názoru.“ (DogDocs: O nás [online]. 2014 [cit. 2020-04-12]. Dostupné z: <http://www.dogdocs.sk/#workshops>)

prostředí, jenž spoluutváří podobu díla. Z pohledu mentora tanečníků a choreografů je proto podstatné vnímat cestu, s jakou chtějí tito tvůrci svá témata zpracovat. S tanečníky ráda pracuje na rozpracování jejich choreografického záměru a to tak, aby nespolehali na postprodukci, ale dokázali před kameru přenést materiál s konkrétním záměrem a požadavkem na kameramana. Zajímavé je její soustředění se na čistě choreografickou práci, kterou shledává stejně důležitou u tanečnickova těla jako u technického přístroje kamery.

Burianová se na svých workshopech soustředí na náměty, kterými u účastníků kreativně rozvíjí uvažování o žánru screen dance. Zaměřuje se například na prostor, v rámci kterého poukazuje na otázku frekvence pohybu lidí ve vymezeném prostředí nebo na světlo jako činitele prostorového charakteru, a vybízí ke sledování jeho působnosti na lidské vnímání nebo se ptá po všech jeho kontrastních rovinách.

V případě, kdy je středem zájmu pohyb a tanec, hledá takové náměty, které budou provokovat k hravosti nejen účastníky workshopu, ale i ji samotnou. Pohybové principy ohledávala například již v rámci tématu „zpětného chodu“ (reverse). Zajímavý princip zafungoval též na tvorbě s konkrétním pohybovým materiálem, kdy všichni účastníci workshopu pracovali s totožnou choreografií. Svobodu a vlastní kreativitu převedli do práce s kamerou. Zuzana Burianová sledovala, jak se jednotlivci postaví k zachycení pohybu, kolika různých způsobů se lze ve výsledném záznamu dočkat nebo jak odlišný může být pohled na zfilmování jedné choreografie.

Zuzana Burianová je velmi výrazná právě pro tendenci přistupovat k žánru skrze choreografii těla, se kterou experimentuje v rámci přípravného procesu, ale zároveň je pro ni charakteristická důslednost, se kterou k pohybu přistupuje. Což se odráží i v jejím přístupu k účastníkům (tanečníkům) workshopu. Faktor směřující její pozornost na práci s choreografováním lidského těla je dán její profesí. Tanec začala propojovat s filmem. K tvorbě a lektorskému vedení přistupuje primárně s tanečním/pohybovým aspektem lidského těla, jež přizpůsobuje myšlence filmového záznamu. Pohybující se tělo je nástroj, který filmově zpracovává. Zároveň se drží experimentálnosti. Aby nedocházelo k jednostrannému obohacování, nevychází dogmaticky z jasně definovaných témat, ty jsou spíše obecného charakteru. Vždy je otevřena neprobádaným cestám. Snaží se proto naslouchat skupině, se kterou v daný moment pracuje.

Následující snímky demonstrují některé z principů, které Zuzana Burianová v rámci workshopu tanečních filmů zvolila.¹³⁴ *Lubošov regres*¹³⁵ (obrázek 11, obrázek 12 je snímek, který vznikl v rámci jednoho z workshopů a v němž lze pozorovat zmíněné pohybové téma. Princip práce se zpětným chodem je pro tento krátký film signifikantní. Taneční sekvence všech osob byly reálně prováděny ve zpětném chodu. Zároveň se veškerý nasnímaný materiál ve střížně podřídil efektu „reverse“ a došlo k další pohybové přeměně, která měla konečný dopad na podobu pohybové stylizace. Tato zdvojená myšlenka však není na první pohled rozpoznatelná. Choreografie tanečníků je prováděna s takovou čistotou, že není od počátku jasný způsob stylizace pohybu. Humor a nadsázka, která se tímto do snímku podařila zasadit, je podpořena vědomou prací s lokalitou a jejím geniem loci. Tanečníci prostorem prolézají, vykukují z otvorů a reagují na jeho specifická zákoutí.



Obrázek 11: Zuzana Burianová – obraz ze snímku *Lubošov regres*
Převzato ze snímku *Lubošov regres*



Obrázek 12: Zuzana Burianová – obraz ze snímku *Lubošov regres*
Převzato ze snímku *Lubošov regres*

Screen dance s názvem *Tragoolejtr* byl vytvořen ve spolupráci s tanečním oborem Konzervatória Jána Levoslava Bellu v Banské Bystrici. Desetiminutový snímek má jednoduchou příběhovou linku, která postupně představuje studenty jednoho z ročníků. Snímek má tři části. První se odehrává v okolí školy (obrázek 13).

¹³⁴ Zuzana Burianová též využívala termínu „taneční film“, z tohoto důvodu ho v této kapitole uvádím.

¹³⁵ Tanečné filmy a projekty. Zuzana Burianová [online]. [cit. 2020-04-12]. Dostupné z: <https://www.burianova.sk/tanecne-filmy-a-projekty/>

Choreografie je motivována prostředím, ve kterém se jednotlivé situace odehrávají – přechod pro chodce, chodník lemovaný plotem, školní zahrada. Tanečníci se postupně sdružují do jedné skupiny a přechází do druhé části snímku, která se odehrává v budově školy (obrázek 14). Kamera je němým pozorovatelem. Druhá fáze zachycuje studenty na tanečním sále. Krátké variace se střídají jedna za druhou. Třetí část se soustředí na každého studenta zvlášť (obrázek 15). Na místo závěrečných titulků se před statickou kamerou postupně v krátkých pohybových sekvencích střídají jednotliví studenti. Jednotný a strohý prostor školní koupelny je konečnou zastávkou celého filmu. Divákovi umožňuje věnovat jednotlivým osobnostem pozornost. Kamera v této třetí části je statická a pouze na základě postprocesu prolíná dílčí taneční výstupy. Naopak první a druhá fáze reaguje na vnější lokace, využívá hloubky ostrosti a je patrné, že natáčení probíhalo „z ruky“.



Obrázek 13: Zuzana Burianová – obraz ze snímku Tragoolejtr
Převzato ze snímku Tragoolejtr



Obrázek 14: Zuzana Burianová – obraz ze snímku Tragoolejtr
Převzato ze snímku Tragoolejtr



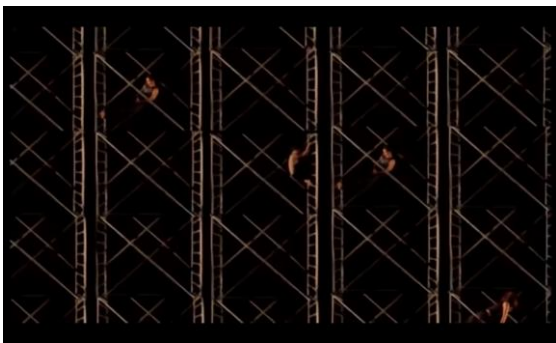
Obrázek 15: Zuzana Burianová – obraz ze snímku Tragoolejtr
Převzato ze snímku Tragoolejtr

Neméně zajímavé jsou i snímky vytvořené na workshopech v rámci festivalů KIOSK. Jedním z nich je *Xpansion*¹³⁶ (obrázek 16) z roku 2011, který probíhal pod vedením Zuzany Burianové a kameramana Richarda Chomo. V ústředním zájmu jsou tři těla ohraničená kovovou konstrukcí. Úvod odhaluje prostředí divadla, ve kterém se odehrává veškeré dění. Kamera sleduje tři těla a jejich fragmenty, nahlíží na ně z různých úhlů a vzdáleností nebo dochází k násobení obrazu (obrázek 17). Konstrukce a v ní polapená tři lidská těla, černé pozadí a přiznané svícení utváří snímek, ve kterém se všechny tyto čtyři elementy prolínají. Jednoduchý koncept, v jehož středu stojí geometrie těla a objekt, tak předkládá další z potenciálně využitelných témat. V porovnání s filmem *Lubošov regres* je zde výrazná manipulace s obrazem pomocí efektů, stejně tak i kamera zastává aktivnější pozici.



Obrázek 16: Zuzana Burianová – obraz ze snímku Xpansion
Převzato ze snímku Xpansion

¹³⁶ BURIANOVÁ, Zuzana a Richard CHOMO. KIOSK workshop 2011: Xpansion. *YouTube* [online]. [cit. 2020-04-12]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?time_continue=168&v=yJsLySWgApA&feature=emb_title



Obrázek 17: Zuzana Burianová – obraz ze snímku Xpansion
Převzato ze snímku Xpansion

K otázce definování screen dance se Zuzana Burianová postavila z pohledu srovnání. Hlavním selektivním sítím, kdy přestává hovořit o záznamu a mluví o tanečním filmu, projdou ta díla, kde pohybová choreografie vzniká již s vědomím jejího záznamu. Tedy ta, kde se od začátku pracuje s možnostmi a parametry kamery. Za jeden z nejvýstižnějších bodů choreografické tvorby pro kameru vnímá přístup, ve kterém nespolehá na náhodný střih postprodukce. Důraz klade na jasnou choreografickou stavbu, do které zahrnuje i pohyb kamery.¹³⁷

Výrazným elementem v choreografické tvorbě Zuzany Burianové pro kameru je její důslednost v přípravě. Zároveň u ní neshledávám křečovitost, ale spíše hravost, se kterou k žánru přistupuje a kterou považuji v její lektorské činnosti za zásadní. Její choreografická tvorba pro využívá technických možností média, které spolu s tancem dosahují harmonické spolupráce.

5.3. Spolupráce mezi tanečním a filmovým uměním – Tereza Vejvodová, Kristýna Bartošová

Úvodní kapitola mapující provázanost žánru screen dance s experimentálním filmem 20. století se v závěru soustředila na mou osobní zkušenost s filmovým experimentem. Věnovala jsem se srovnání filmu *Vymezení* s tvorbou Angely Schanelecové. V ústředí pozornosti bylo dílo. V této kapitole nejde o něj samotné, ale o proces a konkrétněji o hledání a pojmenování spolupráce mezi choreografem a režisérem. Ideální podobě tvorby, která vzniká na základě spolupráce mezi dvěma a více osobami, jsem se věnovala v rozhovorech se Terezou Vejvodovou, Kristýnou Bartošovou, Zuzanou Burianovou, Reginou Hofmanovou a Becky Edmundsovou. Každá z nich o spolupráci hovořila jinak a uvedla rozdílné stěžejní

¹³⁷ Z rozhovoru se Zuzanou Burianovou ze dne 9. 4. 2020.

momenty. Nejhlubší popis a zamyšlení nad problematikou mi poskytla Tereza Vejvodová. Zpětné zhodnocení procesu vzniku filmu *Vymezení* i našeho předchozího krátkého snímku *The Servant* je jedním ze zdrojů definujících z mého pohledu ideální podobu komunikace mezi oběma zainteresovanými uměleckými profesními stranami, ale poukazuje i na osobitý postoj Terezy Vejvodové k filmu.

The Servant (2017), výsledek kameramanského cvičení Tomáše Frkala, byl tematicky motivován několika emocionálními situacemi. Na základě obrazových představ, které jsem jako jeho choreografka měla potřebu přenést do filmové podoby, jsem sepsala text, jehož cílem bylo vyjádřit požadovanou atmosféru. Stylově poetické písemné zpracování bylo pro kameramana nesrozumitelné a do filmové řeči nepřenositelné. Ke spolupráci byla proto přizvána režisérka, jejímž úkolem bylo naše dva světy provázat tak, abychom rozuměli „řeči“ druhého. Inklinace režisérky Terezy Vejvodové k práci s poezií dovedla mou představu o zamýšleném filmu ke scénáři, jenž utvořil z myšlenek a abstraktních obrazů koncept s jasnou dramaturgií. Choreografie v tomto důsledku získala jasnější podobu, ve které zůstal prostor pro improvizaci. Začlenění Terezy Vejvodové do týmu znamenalo velký posun v porozumění mezi profesí choreografa a kameramana. Dokázala přeformulovat obrazné a abstraktní téma do filmového scénáře a navíc byla schopna řídit celé natáčení. Odstoupila jsem od role choreografa stojícího mimo záběr a z vnější pozici regulujícího svou představu. Nabyla jsem zcela nové zkušenosti. Spolupracovala jsem s filmovou režisérkou, jejíž jazyk je nakloněn abstraktnímu vyjádření.

Tereze Vejvodové tato spolupráce dala dle jejích slov možnost odklonit se od sevřených scénaristických postupů. Stejně tak jí imponoval prostor pro improvizaci, nelpění na scénáři a odtud plynoucí svoboda v průběhu natáčení. Kým se Tereza Vejvodová cítí být? Samu sebe chápe jako spisovatelku, protože se zabývá textem. Snaží se do slov přidat emoce. Je architektem, jelikož přemýšlí o prostoru a naplňuje jeho podobu. Též se považuje za fotografa. Dívá se skrze hledáček, kterým svět konzervuje do neměnné podoby. Zároveň je malířem, protože si hraje s barvami. Pohled, který na režiséřskou profesi podává, je vystihující. Jedná se o uměleckou náplň, která musí zastávat mnoho úloh, být schopna naslouchat kameramanovi, scénografovi a hercům, ale i architektům, zvukařům a dalším složkám podílejících se na vzniku filmového díla. K tomu, aby dokázala celý kolos dovést ke kýženému cíli, musí definovat své požadavky, a toho

je schopna, pokud se dokáže vcítit do jednotlivých složek. Během natáčení *The Servant* jsme každá z nás část ze své kontroly svěřila té druhé. Důvěra podpořila důvěru. Režisérka mohla být více pozorovatelem, já méně choreografem.

Na přímou otázku, čím je dána ideální spolupráce, reagovala Tereza Vejvodová instinktivně. Obrátila se k filmům, v nichž není tanec technickou záležitostí. Z toho hlediska se označila se střízlivou osobu, která je zcela kompetentní posuzovat hodnotu obrazu a nepotřebuje vedle sebe choreografa. Ve vztahu k filmu, který je závislý na technickém provedení pohybové variace, se však přiklání ke spolupráci s choreografem, který technické záležitosti pohybu kontroluje po jejím boku.

„Mám ráda, když se do těch suchejch, velkejch krabic [přístrojů kamery] najednou dostane lidská duše.“¹³⁸

Z mého pohledu je věc o něco komplikovanější, nelze obecně určit, kdy je a kdy není choreograf režisérovi po boku přínosný. Z velké části záleží na tom, jak je film koncipován. Zda se choreograf chápe jako osobu mající právo veta a režisér je přizván ke spolupráci jako posila nebo zda režisér naplňuje choreografovou vizi nebo naopak. V zásadě lze hovořit o tom, že stěžejním bodem ideální spolupráce je vymezení rolí.

Obhájcem přístupu, kdy choreograf není v hledáčku objektivu, je dokumentaristka Kristýna Bartošová, která je příkladem technického přístupu k choreografii pro kameru. Na filmech, kde je ústředním vyjadřovacím prvkem pohyb, spolupracovala s Janou Vránovou¹³⁹, Leou Švejdvou¹⁴⁰, Helenou Ratajovou¹⁴¹ nebo Monikou Částkovou.¹⁴² Ačkoliv vystudovala dokumentární tvorbu na pražské FAMU, její schopnost uvažovat o tanci ve filmu z vysoce uměleckého a experimentálního hlediska je neobvyklý. Bartošová obhájí choreografa jako člověka, který musí znát filmové zákonitosti, avšak je zvyklá pracovat i s těmi, kteří této zkušenosti dosud nenabýli. U ní, stejně tak jako u Terezy Vejvodové, je výrazný cit pro

¹³⁸ Z rozhovoru s Terezou Vejvodovou ze dne 5. 12. 2019.

¹³⁹ Jana Vrána (vlastním jménem Jana Vránová) je česká tanečnice a performerka, která v současnosti žije a působí v New Yorku.

¹⁴⁰ Lea Švejdová je česká tanečnice, choreografka a spoluzakladatelka sdružení NANOHACH.

¹⁴¹ Helena Ratajová je česká tanečnice, choreografka a absolventka Hudební akademie múzických umění.

¹⁴² Monika Částková je tanečnice a choreografka, která spolupracuje s Farmou v jeskyni nebo s choreografkou Lenkou Vagnerovou.

vnímání tělesného vyjádření. Choreografa bere za spoluhráče, který spolu s ní utváří podobu díla, a výsledkem je rovnocennost obou profesních rolí.

Téměř půl roku po dokončení snímku *The Servant* začaly vznikat přípravné práce na novém společném díle *Vymezení* (2019). Postupně se utvářel koncept, který se od jednoduchých synopsí, moodboardů, dramaturgických linek přes choreografické struktury dopracoval k popisům vnitřního monologu postavy a následně k finálnímu scénáři. Podkladem pro tělesné uchopení role mi byl zejména vnitřní monolog (pozn. jeho autorkou byla režisérka), podle kterého jsem přicházela s návrhy na možné choreografické zpracování. Provázanost, ke které mezi mnou a režisérkou Terezou Vejvodovou v rámci příprav docházelo, mi pomohla pochopit a následně choreograficky i interpretačně naplnit její představu. Vyhotovená struktura byla během natáčení oporou v dodržení celkového záměru a zároveň nám umožňovala jemné odchýlení podle momentálních pocitů z lokace nebo situace. Základním požadavkem totiž byla pravost v promítání prostoru a jeho okolí do prožitků hlavní postavy. „Potvrdilo se, že navzájem rozumíme řeči našich médií, když si je nejprve emocionálně vyjádříme, teoreticky rozebereme a následně aplikujeme do scénářové struktury. Tu pak na place následujeme tak, aby stále zbývalo místo pro potenciální improvizaci.“¹⁴³

Prostřednictvím participace na mnoha různých natáčeních jsem pochopila, jaká zásadní specifika z něj pro tanečníka plynou. Odpověď jsem však hledala i u mnou dotazovaných osob. Podle Vejvodové si choreograf musí uvědomit, že oproti scénickému dílu se u filmu liší čas provedení. Charakter času není o přítomnosti. Tím, kdo ho má ve svých rukách, je právě střihač, jehož role je o proměně času a výkonu. Film není o aktuálnosti a „o tady a teď“, ale o naplňování času, který bude sestříhán.¹⁴⁴ Choreograf musí tuto podmínku přijmout již v přípravném procesu a v jejím konceptu nad pohybem uvažovat. Této oblasti se v rozhovoru dotkla i Kristýna Bartošová. Uváděla jako příklad spolupráci s Helenou Ratajovou a Monikou Částkovou na filmu *Split Structure*. Tanečnice vytvářely choreografické přechody mezi jednotlivými částmi, aniž by si uvědomily, že u filmu je stříhová práce ve své podstatě součástí choreografické tvorby. Stříhem dokážeme s časem manipulovat tak, že se choreografických přechodů můžeme vyvarovat.

¹⁴³ Z rozhovoru s Terezou Vejvodovou ze dne 5. 12. 2019.

¹⁴⁴ Tamtéž.

Tereza Vejvodová za svůj hlavní inspirační zdroj pro film *Vymezení* zvolila tvorbu Angely Schanelecové, jejíž minimalismus, který vede diváka ke vnímání každé jednotlivosti obrazu a vyburcuje pozornost k naprostým nuancím, se výrazně prolnul i do našeho filmu. Zalíbení v komunikaci velkých věcí skrze malé prostředky, ačkoliv nemusí být realistické, nebo schopnost prostředí hovořit o prožitcích postavy jmenovala Vejvodová za stěžejní elementy děl německé režisérky. Tanečnice v hlavní herecké roli umožnila Vejvodové využít pohybu těla v daném obrazu k rozklíčování všech kódů, které danou scénu utvářejí.

Filmový styl, který pro *Vymezení* zvolila, zpětně shledávám za poetický nejen díky pohybové taneční složce nahrazující slovo, ale také v návaznosti na fragmenty veřejných prostranství, barevné uchopení i hudební zpracování. Hlavní role je textově upozaděna, avšak jen ona a prostředí jsou těmi, kteří vypráví bez replik, aniž by ztrácely na svém významu. Makléři, provázející ženu po bytech, působí vedle něžnosti své klientky lehce humorně a sarkasticky. Kontrast mezi postavami vytváří v díle harmonii a činí z filmu poeticky a humorně laděný experimentální snímek.

Rozhodnutí vyměnit herce za tanečníka bylo u Vejvodové podpořeno přesyceností hloubání v psychologii herce a hledání způsobů, jak člověka před kamerou co nejvíce zpřítomnit, aby divák vnímal primárně jeho bytost. Práci s tancem staví režisérka na svobodnějším herectví, které dokáže výstižněji zachytit myšlenky. Tanečník je pro ni osobností s větší imaginací a tím i schopností vyjádřit dle požadavků i vlastního cítění kýženu situaci. Abstrakce, ke které mají tanečníci blízko, je tak vhodným prostředkem k hereckému obsáhnutí obrazu. „Vidím tak opravdovost v tom, že jejich tělo dokáže reagovat komplexně, jelikož i mimické svaly musí fungovat z nějaké podstaty.“¹⁴⁵

Hranice a definice žánru screen dance se u Kristýny Bartošové a Terezy Vejvodové příliš neliší. Vejvodová zastává názor, že hodnocení je velmi subjektivní a záleží na pozorovateli a tvůrci, zda ho v díle přijmou nebo ne. Naopak Bartošová je důraznější. V jejích očích je pohyblivý obraz sám o sobě tancem.

¹⁴⁵ Tamtéž.

5.4. Screen dance z pohledu kameramana a režiséra – Daniel Conrad a David Hinton

Následující kapitola je věnována dvěma umělcům, kteří se výrazně podíleli na rozvoji povědomí o screen dance v České republice, a to mentorováním workshopů nebo v případě Daniela Conrada také natáčením filmů, do nichž byli obsazeni i čeští tanečníci. Daniel Conrad a David Hinton jsou zahraničními umělci, kteří se významně soustředí na propojení dvou uměleckých oblastí v jeden fungující celek a napomáhají tím rozvíjet uvažování filmařů o filmu jako o oblasti, kde nemusí být hlavním sdělovacím prostředkem slovo. Tanečníkům a choreografům přibližují filmové médium, poukazují na jeho specifika a nové možnosti pro taneční umění.

5.4.1. Daniel Conrad

„Spíše než o čem film je, se ptáme, jaká je jeho funkce.“¹⁴⁶

Tím, kdo „dýchá“ spolu s tanečníkem, kdo sleduje a následuje lidské tělo do nejmenšího detailu a zároveň je v průběhu celého dění nenápadnou postavou, je kameraman. Daniel Conrad, kanadský filmový tvůrce, ve svém textu *Notes on Filming Dance* mapuje problematiku tanečního filmu, ukazuje na blízký vztah obou zainteresovaných uměleckých druhů, na konkrétních snímcích komentuje technické filmové principy a zároveň uvádí poznatky doložené na vlastních zkušenostech. Celý text, který je dostupný online na stránkách Rhodopsin Production, kanadské produkční společnosti zaměřující se na dokumentární tvorbu a taneční filmy, které je Daniel Conrad součástí, je z technického i uměleckého hlediska v rámci mého výzkumu hodnotným zdrojem. Jeho nejpodstatnější části, které z choreografického pohledu shledávám za stěžejní, shrnuji právě v této kapitole. Zároveň jimi doplňuji pomyslný seznam sdružující informace nutné pro schopnost tvorby screen dance z choreografického hlediska. V tomto ohledu také přistupuji k bodům, které z textu *Notes on Filming Dances* vyjímám. Komplexně celý text považuji za zdroj věnující se stěžejním otázkám, proto není mým cílem jeho obsah parafrázovat. Uvádím pouze ty informace, které považuji v rámci mého výzkumu za klíčové.

Daniel Conrad v *Notes on Filming Dance* naráží na původ žánru screen dance, kterým je jevištní formát. Z jeho pohledu je podstatné uvažovat nad způsobem, s

¹⁴⁶ CONRAD, Daniel. *Dance Film Workshop Syllabus*. 2009. s. 14

jakým se k choreografickému tvaru bude přistupovat v případě, že cílem bude dílo odpovídající parametrům žánru screen dance. Upozorňuje tím na zásadní podmínku – žánr propojující tanec a film není uměleckou oblastí vytvářející filmový záznam jevištní choreografie. „Filmový čas je mnohem rychlejší než ten jevištní.“¹⁴⁷

Ztráta spontaneity a bezprostřednosti bez náhrady jiným uměleckým přínosem nepřináší choreografickému tvaru novou a umělecky hodnotnou podobu. Upozorňuje, že v případě přenosu jevištního pohybového tvaru pro záznam kamerou musí dojít k takzvané „filmové choreografii“, která spočívá v organizaci pohybu kamery, montáži, úhlech kamery, ale i plánování jejích pozic v prostoru. Daniel Conrad vymezuje přístup k tanci zaznamenanému kamerou na dvě kategorie – záznam živého tanečního díla a screen dance.

Stejně tak jako se k osobnostem filmové montážní školy (Lva Kuleshova¹⁴⁸, Vsevoloda Pudovkina¹⁴⁹ a Sergeje Michajloviče Ejzenštejna¹⁵⁰) navracela Joan Jonasová, obrací se k nim i Daniel Conrad, aby vysvětlil, jak zásadní úlohu pro tanec ve filmu splňuje střih. Označuje ho za transformativní způsob vyjádření, který má významný dopad na přeměnu původně živého uměleckého díla. Taneční umění je ve své čisté podobě chápáno jako pohyb lidského těla. Proto je jeho transformace do filmu komplikovanou záležitostí, chceme-li udržet jeho sílu a působnost, kterou ve své původní podobě obsahoval, uvádí Conrad.¹⁵¹

Daniel Conrad na filmovém záznamu taneční choreografie vysvětluje, jak je filmové a taneční umění od sebe odlišné. Zároveň tím upozorňuje na jejich specifika, důležitá pro obě zúčastněné strany, podílející se na filmově-tanečním díle. K tomu, aby filmový tvůrce mohl kamerou snímat tanec, musí přijmout filmové zákonitosti a naopak. Conradův text je v tomto choreografickém kontextu zajímavý tím, že ačkoliv poukazuje na difference, nakonec dochází k provázanosti obou žánrů. Záznam choreografie lze pod žánru screen zařadit dance v případě, že se postupuje jednou ze dvou možností transformující živé taneční dílo pro nové

¹⁴⁷ CONRAD, Daniel. Notes on Filming Dance [online]. 2006, 1–5 [cit. 2020-06-02]. Dostupné z: https://www.rhodopsin.ca/PDF/Notes_on_Filming_Dance.pdf

¹⁴⁸ Lev Vladimirovič Kulešov (1899–1970) byl filmový teoretik a režisér. Svou teorii o střihu podložil Kulešovým experimentem.

¹⁴⁹ Vsevolod Pudovkin (1893–1953) byl sovětský filmový režisér. Autor filmů Šachová horečka (1925) nebo Matka.

¹⁵⁰ Sergej Michajlovič Ejzenštejn (1898–1948) byl sovětský filmový režisér. Nejznámější je jeho film Křížník Potěmkin (1925).

¹⁵¹ CONRAD, Daniel. Notes on Filming Dance [online]. 2006, 1–5 [cit. 2020-06-02]. Dostupné z: https://www.rhodopsin.ca/PDF/Notes_on_Filming_Dance.pdf

médium. Za první způsob zmiňuje kompletní úpravu choreografie (re-choreograph), u níž je nezbytně nutné, aby choreograf rozuměl řeči filmu a podle jeho zákonitostí taneční sekvence přetvořil.¹⁵²

Druhou cestou je tvorba choreografie přímo pro kameru. Conradovo nazírání na tento princip je dle mého pohledu úzce spjato s jasně vymezenou choreografickou strukturou, ačkoliv neopomíná hledisko improvizace a v jednom z bodů ji zmiňuje. Volnost a nelpění na dogmatických vizích zmiňuje jako potenciální zdroj nečekaně fungujících principů a momentů. Tzv. „sticky ends“ jsou dle Conrada důležitými hranicemi jednotlivých záběrů, které udržují kompaktnost díla. Choreograf musí mít představu o návaznosti jednotlivých záběrů. Improvizaci a volnost přijímá jako součást procesu vzniku, ale zároveň je vždy zapotřebí znát obsah nebo alespoň motivaci obrazu. Avšak upozorňuje i na skutečnost, že tanečnickova svoboda projevu je proměnnou činností, která není vždy vyhovující. Příliš mnoho svobody podle Conrada vytváří povrchnost, proto uvádí vymezení rolí, přidání tématu a motivací za elementy, které do improvizace dostanou řád. „Pravidla jsou zdrojem volnosti, jelikož dojde k vybalancování. Některé elementy svým omezením pomohou vzniku novým a nečekaným objevům a momentům.“¹⁵³

V závislosti na obsahu a tematice mého výzkumu jsem přistoupila k opomenutí neméně zajímavých odborných popisů týkajících se komplikací v přenášení jevištní choreografie na filmové médium. Na druhou stranu nemohu opomenout část, ve které se Daniel Conrad zabývá vztahem mezi jednotlivými složkami. Vysvětluje například, že stejně tak jako je nutné improvizaci stanovit pravidla, je třeba vnímat druhou osobu, se kterou tanečník sdílí tentýž prostor a čas, také jako partnera, čili více než o iniciování pohybu by měl tanečník usilovat o vzájemné naslouchání. Což platí i v případě, že partnerem není člověk. Kamera, ovládaná kameramanem, je také partnerem, který následuje nejen tanečnickovo tělo, ale i prostor, ve kterém se dění odehrává.¹⁵⁴ V tomto důsledku je zajímavá skutečnost, že Daniel Conrad uvádí za nutnou přímou a aktivní zkušenost kameramana s tancem. Nabádá k

¹⁵² Za příkladné dílo, ve kterém došlo ke zdařilému převedení choreografie pro film, uvádí snímek *Amelia*. Choreograf a režisér Édouard Lock dokázal své dílo přepracovat do filmové podoby, aniž by ztratilo na svých kvalitách, a navíc využil nových možností k tomu, aby mu film dodal nové umělecké hodnoty.

LOCK, Édouard. *Amelia. Numeridanse* [online]. La la la Human steps, 2002 [cit. 2020-04-14]. Dostupné z: <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/amelia>

¹⁵³ CONRAD, Daniel. *Dance Film Workshop Syllabus*. 2009. s. 12

¹⁵⁴ CONRAD, Daniel. *Dance Film Workshop Syllabus*. 2009. s. 11–12

absolvování tanečních lekcí. S touto myšlenkou se ztotožňuji a ve svých rozhovorech s umělci jsem se jí částečně taktéž zabývala. Zajímalo mě, do jaké míry mají daní tvůrci zkušenost s tancem. Potvrdilo se mi, že alespoň minimální zkušeností prošli, avšak ani jeden z nich nebyl profesí kameraman.

Vedle volby choreografie (vytvořené pro kameru nebo přepracované z jevištní podoby) uvádí za další stěžejní bod „selekcí“. Nabádá choreografy a režiséry k tomu, aby výběr vhodných záběrů přijali jako součást procesu. K podobnému zbavování se záběrů, o nichž nejsme stoprocentně přesvědčeni, navrhl též Becky Edmundsová, a to slovy: „Každý záběr musíte milovat, jinak se ho zbavte, přetočte, nebo přepracujte.“¹⁵⁵

Doménou a specifikací filmového média je efekt nebo také hra s realitou. V případě, že se umělec rozhodne pro výrazný technický přístup a využije efektu, který se stane pro dílo signifikantním, je nutno tomu choreografii přizpůsobit. Dva silné elementy by se vzájemně mohly rušit. Proto Conrad doporučuje dané volbě koncept choreografie uzpůsobit, ne-li ji zjednodušit.¹⁵⁶

Vedle pojednání o choreografii přepracované pro kameru nebo ji přímo určené se Daniel Conrad též věnuje dílu, které neobsahuje narativní děj, čímž se otevírá možnostem abstrakce. Svoboda dává volnost v pojetí struktury, rytmu, ale i v konceptu zamýšleného filmu. Rytmus, element společný tanci a hudbě, uvádí jako vodítko pro střih nebo jako propojujícího činitele. Ve vztahu k taneční improvizaci pro kameru mu určuje stmelující hodnotu.

Daniel Conrad se zasadil o přímou zkušenost český tanečníků s jeho uměleckou činností v rámci natáčení *Subways: 5 variací na Rilkeho téma* (2001).¹⁵⁷ Snímek inspirovaný básní *Panther* německého autora Rainera Maria Rilkeho se odehrává v pražských podchodech a stanicích metra. Snoubením choreografie Crystal Pitové a kamery Daniela Conrada společně dosáhli obrazů z malého světa bytostí uvězněných pod zemí, a to způsobem, který k vyjádření používá choreografii těl i kamery.

¹⁵⁵ Z rozhovoru s Becky Edmundsovou.

¹⁵⁶ CONRAD, Daniel. *Dance Film Workshop Syllabus*. 2009. s. 9

¹⁵⁷ *Subways: 5 variací na Rilkeho téma*, choreografie: Crystal Pite, produkce, režie, kamer: Daniel Conrad, tanečníci: Emily Molnar, Crystal Pite, Jay Gower Taylor, Helena Arenbergerová, Jurij Kolva, Mary-Louise Albert, Petr Opavský, Adela Hajkova, Igor Kolva, Nataša Kolvová, Jarek Cemerek, Andrea Miltnerová, střih: Michael Brockington, Manfred Becker, hudba: Sal Ferreras

Druhý snímek, též natočený v pražském prostředí, *Aboard the Pater Noster* (2008)¹⁵⁸ se tematicky zabývá postavami, které se snaží dát smysl svým odlidštěným životům. Zpracovává městskou tematiku ve vztahu k člověku a poukazuje na pocit touhy po lidském kontaktu v kontrastu s potřebou samoty. Daniel Conrad s choreografkou Aszure Barton¹⁵⁹ taktéž pracovali s českými a zahraničními tanečníky. Kanadský filmový tvůrce dosud spolupracoval vedle Crystal Pitové a Aszure Bartonové také s Wen Wei Wangem (*A Cup of Wine*, 2010), Paulem-André Fortierem (*7 Universal Solvents*, 2004) a Nicole Peislovou (*6 Possibilities*, 2002).¹⁶⁰

Sdělení Daniela Conrada k tvorbě screen dance lze shrnout do těchto bodů:

- *Sticky ends*¹⁶¹ – mějte povědomí o návaznosti jednotlivých záběrů. Bez nich nemá dílo tvar a provázanost. Utvořte si rám obrazu, u kterého znáte začátek a konec. Tato konstrukce je důležitá u choreograficky přesně koncipovaných sekvencí, ale i u těch poloimprovizovaných.
- *Provokujte diváky k vlastním interpretacím*¹⁶² – vyvarujte se přílišné popisnosti.
- *Nerámujte jen choreografii, choreografujte celý rám* – screen dance není pouze o choreografii tělesného pohybu. Dvojměrnost filmového média z tance činí orámovaný obraz, který musí fungovat komplexně, a to se všemi jeho součástmi (pohyb kamery, velikosti záběrů, kompozice obrazu, tonalita, mizanscéna...).
- *Kamera je partner* – stejně tak, jako tanečník naslouchá pohybu svého partnera, musí naslouchat i kameramanovi, který je v průběhu natáčení jeho dalším partnerem.

¹⁵⁸ *Aboard the Pater Noster*, choreografie: Aszure Barton, produkce, režie, kamera: Daniel Conrad, tanečníci: Aszure Barton, Tara Dyberg, Banning Roberts, Ian Robinson, William Briscoe, Petr Opavský, Helena Arenbergerová, střih: Grace Yuen, hudba: Sal Ferreras

¹⁵⁹ Aszure Barton je choreografka a tanečnice původem z Kanady. V současné době žije v New Yorku. V roce 2000 založila skupinu Aszura Barton & Artists. Více zde: <https://www.aszurebarton.com/about>

¹⁶⁰ Films. *Rhodopsin Productions* [online]. [cit. 2020-06-17]. Dostupné z: https://www.rhodopsin.ca/films_en.html

¹⁶¹ CONRAD, Daniel. *Dance Film Workshop Syllabus*. 2009. s.13

¹⁶² CONRAD, Daniel. *Dance Film Workshop Syllabus*. 2009. s.15

- *Nehodící se škrtněte* – záběry, o kterých nejste stoprocentně přesvědčeni, buď přetočte, nebo se jich zbavte.
- *Hledejte balance* – příliš mnoho výrazných složek způsobí kolaps. Pokud zvolíte výrazný filmový efekt, pracujte s ním tak, aby se jeho účinek s ničím nerušil. Nebo aby naopak efekt nezastínil podstatu a vizi snímku.

5.4.2. David Hinton

Zatímco Daniel Conrad ve svých *Notes on Filming Dance* zmiňuje především tělo tančící pro kameru, pohled Daniela Hintonu (obrázek 18) považuji za experimentálnější. Podstatu tanečních filmů¹⁶³ zakládá na pohybu, který se nemusí dogmaticky držet pouze lidského těla. *Festival tanečních filmů*¹⁶⁴ zprostředkoval českým tvůrcům dva workshopy s Davidem Hintonem. Přihlásit se mohli buď předem utvořené týmy, nebo jednotlivci. Výsledkem bylo několik výrazných snímků. Jedním z mezinárodně oceněných byl i film *Insomnia* (2015) Kristýny Bartošové, tehdy studentky oboru dokumentární tvorby na FAMU. Inklinace vnímat žánr screen dance jako experimentální filmovou oblast se projevila v tématu její bakalářské práce (*David Hinton a hranice tanečního filmu*) z roku 2014, která je tvorbě a osobnosti Davida Hintonu zasvěcena. Osobitý přístup k filmům, které se vzdávají slova, popsala na základě rozhovorů se samotným režisérem. V konečném důsledku se text stal významným zdrojem i pro tuto kapitolu a zároveň je vhodným materiálem k nahlédnutí na osobnost Davida Hintonu.

¹⁶³ K termínu dance films se v této kapitole znovu vracím, a to z důvodu, abych přesně citovala Davida Hintonu. Zároveň se zcela ztotožňuji s jeho definováním tanečních filmů, které tato práce uvádí pod termínem screen dance.

¹⁶⁴ Festival tanečních filmů je od roku 2009 výhradním festivalem věnujícím se žánru screen dance. Jeho uměleckou ředitelkou je Jana Návratová.



Obrázek 18: David Hinton

Foto Mkrtich Malkhasyan¹⁶⁵

Jeho tvorba je charakteristická rozpoznatelným formátem, který se nesoustředí pouze na tanec lidského těla, ale důraz vkládá do střihové skladby a experimentu s obrazem a rytmem. Kristýna Bartošová se ve své akademické práci zabývala problematikou žánrového vymezení a typologií tanečního filmu. Tento základ posléze podepřela o analýzu Hintonových filmů a o výňatky z přednášky Davida Hintonu v roce 2013 na FAMU nebo o jeho rozhovor pro periodikum *Taneční zóny* s názvem *Tanec a film jsou si souzeni*.¹⁶⁶ Kristýna Bartošová navrhuje tři žánrové klasifikace – dance on camera, dance for camera a dance through camera. Poslední zmíněný termín je s osobností Davida Hintonu úzce spojen. Spolu s choreografkou Wendy Houstonovou¹⁶⁷ byli prvními, kteří začali vědomě experimentovat s taneční choreografií. Došlo k osvobození divadelního tance ve filmu. Kompletní pohybový materiál k snímku *Touched* (1995) vznikl ve studiu. Avšak ani zde se nepracovalo s celistvou choreografií. Hlavní experimentální úlohu přinesl střih, který nasnímané pohyby k sobě skládal podobně, jako to činí choreograf. Záměrně přirovnávám střih k choreografické práci na tanečním sále. V případě, že tvůrce vytvoří s tanečníky krátké úseky, následně přichází na jejich spojení do celistvého choreografického tvaru. Stejný princip použil David Hinton spolu s choreografkou Houstonovou, jen namísto živých těl pracovali s jejich natočenými obrazy. *Touched* zobrazuje primárně detailní záběry horní poloviny lidského těla, jejichž prostřednictvím vzbuzují v divákovi hluboké až fyzické emoce. Dokazuje se tím, že v případě tance koncipovaného pro kameru lze dosáhnout vzniku umělecky hodnotného tvaru tehdy, bude-li docházet k provázanosti jednotlivých profesí,

¹⁶⁵ Převzato z <https://www.siobhandavies.com/people/detail/david-hinton/>

¹⁶⁶ Z bakalářské práce Kristýny Bartošové. více v původním textu zde: Návratová, Jana: „Tanec a film jsou si souzeni“ (rozhovor s Davidem Hintonem); *Taneční zóna*, č. 15, zima 2011.

¹⁶⁷ Wendy Houstonová je tanečnice, choreografka a režisérka působící v Londýně.

které touto cestou mohou objevovat nové principy či náhodně fungující momenty.¹⁶⁸

To, co mě na filmovém stylu Davida Hintona zaujalo nejvíce, je jeho samotný přístup k tanečnímu filmu ve smyslu chápání tance, jehož činitelem nemusí být nutně lidské tělo nebo tělo vědomě tančící, stejně tak jako tomu bylo v případě filmu *Vymezení*. Otevřenost, se kterou k tvorbě přistupuje, je patrná nejen ve snímku *Birds* (2001), ve kterém se nevyskytují žádní lidé. Film vzbudil vlnu diskusí, zda má či nemá být uznán za taneční film. Jeho přijetí se stalo doslova revolučním krokem v rámci žánru tanečního filmu (screen dance).¹⁶⁹ Další experimentálně pojatý snímek *All This Can Happen* (2012) vytvořil již společně s choreografkou Siobhan Daviesovou.¹⁷⁰ Padesátiminutový stříhový film je kompletně založen na dokumentárních materiálech. Fotky a filmové záznamy z počátku 20. století jsou v podstatě pohybovou látkou. Stříhu je přisouzena taková choreografická práce, kterou prochází choreograf na sále s tanečníky. Archivní záznamy znovu nabývají života v důsledku jejich zkomponování do nového celistvého díla. Podobně jako ke snímku přistoupil David Hinton a Siobhan Daviesová, pracuje i Becky Edmundsová, která na principu práce s archivním materiálem zakládá jedno ze svých cvičení, jenž seznamuje studenty s filmovým stříhem.¹⁷¹

Hinton shledává pohyblivý obraz za charakteristický a stěžejní element filmového vyprávění. Prvotní snímky 20. století se taktéž vyjadřovaly pomocí pohybu. Němý film neobsahoval žádné dialogy, ale vyjadřoval svůj obsah lidskou činností nebo tancem (Charlie Chaplin, Buster Keaton a další). Nástup zvuku roli těla ve filmu upozadil.¹⁷² David Hinton upozorňuje na kinematografické počátky, aby zdůraznil

¹⁶⁸ BARTOŠOVÁ, Kristýna. *David Hinton a hranice tanečního filmu*. Praha, 2014. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, filmová fakulta. Vedoucí práce MgA. Elvíra Němečková, Ph.D.

¹⁶⁹ BARTOŠOVÁ, Kristýna. *David Hinton a hranice tanečního filmu*. Praha, 2014. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, filmová fakulta. Vedoucí práce MgA. Elvíra Němečková, Ph.D.

¹⁷⁰ Siobhan Daviesová, je choreografka, jejíž tvůrčí počátky jsou spojovány s London Contemporary Dance Theatre. Experimentální díla vytvářela spolu s Richardem Alstonem a jeho Dancers. V roce 1981 se stala uměleckou ředitelkou Siobhan Davies and Dancers. Nejvýraznější vliv na její tvorbu měl Merce Cunningham. Více zde: <https://www.siobhandavies.com/people/detail/siobhan-davies/>

¹⁷¹ *All This Can Happen*. *Siobhan Davies Dance* [online]. [cit. 2020-04-16]. Dostupné z: ROY, Sanjoy. Siobhan Davies. *Siobhan Davies Dance* [online]. [cit. 2020-04-16]. Dostupné z: <https://www.siobhandavies.com/work/all-this-can-happen/>

¹⁷² Průvan: Film a tanec. Česká televize [online]. 2017 [cit. 2020-04-15]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10624368437-pruvan/217562254300005/obsah/545170-tema-film-a-tanec-reportazni-sonda>

význam obrazu. „Film funguje skrze obrazy a akci. Proto má tanec šanci komunikovat skrze film opravdu silně.“¹⁷³

Odtud přirozeně plyne souvislost s tancem, tudíž jednou z náplní Hintonovy práce s účastníky workshopu je přiblížit tanečnický film a současně inspirovat filmaře k zaujetí tancem. V tomto kontextu David Hinton obhájí roli tanečnicka a shoduje se s přístupem režisérky Terezy Vejvodové. „Existuje mnoho způsobů, jak natáčet film s tanečnický spíše než s herci.“¹⁷⁴

¹⁷³ Tamtéž.

¹⁷⁴ Průvan: Film a tanec. Česká televize [online]. 2017 [cit. 2020-04-15]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10624368437-pruvan/217562254300005/obsah/545170-tema-film-a-tanec-reportazni-sonda>

6. Becky Edmundsová

„Navádím k hledání choreografického potenciálu v rámci filmového média.“¹⁷⁵

Becky Edmundsová (obrázek 19) je britská nezávislá umělkyně a dokumentaristka, která od roku 1988 působila jako tanečnice a choreografka, a od počátku nového století se orientuje na práci s pohyblivým obrazem. V současnosti působí jako taneční videografka, čímž v praxi využívá svou taneční i videoartovou zkušenost. V tvorbě je znatelný důraz na hru s rytmem (*This Place*, 2008, *Light: Heat: Motion*, 2006).¹⁷⁶ K úzkému sepětí mezi tancem a audiovizuální tvorbou došlo díky spolupráci s Lucy Cashovou. V rámci platformy *Straybird*, vytvořily prostor k rozvíjení vizuálního umění a nového vnímání nebo zprostředkovaly expanzi choreografie za hranici tance. Umělkyně směřují svou tvorbou k inovativnímu vnímání světa kolem nás. Jednou ze společných činností byl mimo jiné festival *What Matters*¹⁷⁷, který navázal na velmi úspěšný festival *What If* (2010). Zmiňuji ho zde pro jeho experimentální cíl, kterým byla snaha o rozšíření povědomí o tom, co vše je možné vnímat za taneční tvorbu. Součástí události byla i multižánrová představení, projekce a diskuse. *What Matters* byl zaměřen na experiment a na zkoumání choreografických aspektů napříč žánry.¹⁷⁸



Obrázek 19: Becky Edmundsonová

Převzato z Blast Theory¹⁷⁹

¹⁷⁵ Z rozhovoru s Becky Edmundsovou.

¹⁷⁶ Becky Edmunds. *Becky Edmunds* [online]. [cit. 2020-03-21]. Dostupné z: <http://beckyedmunds.com/about-the-artist/4531969006>

¹⁷⁷ Festivaly *What* založila Gill Clarková. *What Matters* (2012) je čtvrtým v řadě festivalů. K *What Now* přizvala Clarková Lucy Cashovou, Becky Edmundsovou, Claudii Kappenbergovou a Chirstin Whyteovou jako skupinu kurátorů. Více informací ze zdroje: <http://straybird.org/whatmatters/>

¹⁷⁸ *What Matters*. *Straybird* [online]. [cit. 2020-03-21]. Dostupné z: <http://straybird.org/whatmatters/>

¹⁷⁹ Zdroj: <https://www.blasttheory.co.uk/person/becky-edmunds/>

Becky Edmundsonová s Lucy Cashovou chtěly aplikovat choreografický základ na práci, která s ní původně nebyla spojována. Naopak tvorbou, která byla označována za taneční choreografii, chtěly překračovat hranici živého umění k jiným filmovým útvarům. Na základě této dramaturgie začaly vytvářet provázanost mezi žánry. Prostřednictvím diskusí otevíraly téma „crossing art“, které se stalo hlavním tématem festivalu. Za příklad hledání pohybové struktury ve snímku, jež se nehlásí k žánru screen dance, uvádějí kurátorky dílo fotožurnalisty Tima Hetheringtona *Diary* (2010). Jedná se o dokumentární deník zachycující dlouhodobý pobyt střídavě v Lyberii a v Londýně. Divák je na této cestě provázen pohyblivým obrazem. V podstatě ve snímku chybí jazyková složka, kterou nahrazuje pohyb na obraze a zvuk. Společně vytváří realisticko-poetický experimentální dokument.¹⁸⁰

V důsledku tvůrčí otevřenosti a potřebě rozvíjení dialogu začaly obě autorky od roku 2014 spolupracovat nezávisle jedna na druhé i s dalšími umělci. V současné době je Becky Edmundsová fascinována dokumentárností, kterou reflektuje v dosud neuzavřeném projektu *To Be Continued*, kde využívá fotografie, příběhy, objekty a filmy osob, které nepocházejí z tanečního prostředí. Před jednadvaceti lety objevila mezi odpadky krabici plnou starých poznámek od muže, který v nich zaznamenával padesát let svého života. Tato dokumentace se stala základem její nové tvorby, ke které postupně prostřednictvím korespondence a pátrání po osobách zmíněných v dopisech dohledává další informace. Vytváří tak celou sérii mapující život Dicka Percevala. Sběrem archivních materiálů, překladem nalezených textů a dalších posléze získaných poznámek vytváří svůj nový umělecký projekt, který zprostředkovává online na stránce *To Be Continued*.¹⁸¹ Ačkoliv v popředí zájmu stojí vyprávění postavené na útržcích z novin, přesto pracuje s uchopením obrazovky jako prostoru pro organizaci pohybu.

6.1. Výuková metoda screen dance podle Becky Edmundsové

Ačkoliv snímky Becky Edmundsové neobsahují na první pohled známky tance, uvnitř díla je jeho pozice stále znatelná a neznámá, že by inklinace k dokumentárnosti byla znakem naprostého opuštění choreografie pohybu. V

¹⁸⁰ What Matters festival 2012: Becky Edmunds & Lucy Cash. *YouTube* [online]. London, 2012 [cit. 2020-03-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=at0YOVfxSLM>

¹⁸¹ EDMUNDS, Becky. *To Be Continued* [online]. [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: <https://www.tobecontinued.online>

případě, že je choreografie organizací prostoru a času, pak je z pohledu Becky Edmundsové filmová choreografie organizací pohybu a prostoru v nahraném čase. Za takové dílo považuje to, které je primárně formováno vzorem, rytmem a změnou v trajektorii dynamiky pohybu. Toto hledisko shledávám nejen za formulaci shrnující její přístup k výuce daného žánru, ale i za obecnou definici její umělecké tvorby.

Rozdílnost mezi kamerou zaznamenaným prostorem a časem versus reálným časem a prostorem se pro ni stal jednou z fascinací, kvůli které je pro ni umělecké tvorba v oblasti video artu stále velmi aktuální. Fascinace, ke které Edmundsová vede své studenty, je jedním z nejdůležitějších hledisek při práci na vzniku nového díla.

Becky Edmundsová byla lektorkou modulu *Dance on Screen* na Falmouth University v době mého absolvování programu Erasmus. Proto se následující část opírá o přímou zkušenost s metodickými postupy a zároveň vychází z rozhovoru, který reflektuje současný přístup filmařky a choreografky k výuce na Trinity Laban v Londýně.

Koncept, se kterým jsem se v akademickém roce 2012/2013 pod jejím vedením setkala, byl systematicky postaven tak, aby se student setkal se všemi filmovými složkami (příloha 2). Od práce s filmovou kamerou, zvukovou technikou, střihačským programem až po reálné naplnění filmových profesí v průběhu vzniku nového díla. Touto přímou zkušeností získal každý student alespoň částečnou představu o jednotlivých filmových složkách a zároveň se seznámil se základními filmovými principy. Na výsledném díle se pracovalo v minimálně pětičlenných skupinách studentů choreografického oboru. Každý z nás měl možnost zvolit si roli, kterou chtěl absolvovat. Někdo se stal zvukařem, jiný kameramanem, choreografem, tanečníkem nebo střihačem. Spolupráce navazovala na předchozí zkušenosti z dílčích úkolů a zároveň nás práce na závěrečném výstupu obohacovala o nové informace. Za nejhodnotnější součást považuji z tohoto důvodu samotný průběh natáčení. Právě proces postavený nad výsledkem praktického cvičení považuji za jeden z klíčových bodů, který z metodiky Becky Edmundsové přejímám. Vzhledem ke zcela rozdílným podmínkám Falmouth University a Akademie múzických umění, kterým je nedostupnost technického filmového vybavení, není koncept Becky Edmundsové možné kompletně aplikovat na seminář *Tanec a kamera* na HAMU.

Rozhovorem, který probíhal sedm let po mém studiu na britské univerzitě, jsem choreografku a filmařku motivovala ke zhodnocení její dosavadní výuky screen dance. Největší rozdíl nacházela v současném důrazu na hudební a zvukovou složku filmu, kterou v návaznosti na svou uměleckou praxi považuje za opomíjenou. Jiné výrazné změny nezaznamenává.

V rámci své metodiky postupně provází a konfrontuje studenty s pěti oblastmi:

- 1) *Pohyb na obrazovce.*
- 2) *Co je pohyb kamery a jaký má vliv na pohyb na obrazovce?*
- 3) *Střih jako choreografický proces.* Vytváření rytmické skladby a vzorců z již natočených materiálů.¹⁸²
- 4) *Zvuk – jaký vliv má zvuk na vnímání sledovaného pohybu.*
- 5) *Vliv a dopad filmu na divákovy fyzické reakce.* Jaký vliv může mít film na reakci divákovy těla.

Jednotlivá cvičení na sebe navazují. Níže uvedené příklady některých z praktických cvičení budou metodiku Becky Edmundsové částečně demonstrovat.

6.1.1. Pohyb na obrazovce

První oblast se soustředí na nejmenší část filmu – frame.¹⁸³ Pomocí pásky na podlaze směřuje studenty k pozorování statického pole a soustředění pozornosti na kompozici umísťovaných předmětů. Přijetí statického pole, ve kterém činnosti konají objekty rozpořbované člověkem. Jejich manipulací a sledováním pohybu objektů zbavuje Becky Edmundsová studenty závislosti na koncentraci na lidské tělo a zároveň představuje pohyb ve vymezeném prostoru bez použití kamer a soustředí se tak na základní princip filmu.¹⁸⁴

- *Pohyb objektu ve čtverci.* Základem praktického cvičení je vymezení čtvercového prostoru o přibližné velikosti 70 x 70 cm. Do této plochy studenti umísťují různé předměty, kterým určují trajektorii. Cílem jednoduchého cvičení je upozornit na choreografii objektu v rámci vymezeného prostoru, který předznamenává pohyb na obraze, jenž je

¹⁸² Zdroj, ze kterého studenti čerpají materiál: <https://archive.org/details/prelinger>

¹⁸³ Frame je část filmu, kterou neprotíná střih.

¹⁸⁴ Tímto zadáním jsem se inspirovala i ve svém konceptu a zároveň ho přejala i v jeho původní podobě, viz cvičení s názvem *Plošnost filmového okénka a Storyboard II; velikosti záběrů; pohyb kamery.*

základním principem kinematografie. Zároveň se hrou s předmětem vymezuje cvičení na ten nejjednodušší pohyb, kterým je v tomto případě trajektorie. Následující úkol převádí stejné cvičení do konkrétní práce s kamerou.

- *Snímání pohybu na jeden záběr.* Práce s kamerou, práce ve dvojicích. Studenti mají za úkol umístit kameru na stativ do konkrétní lokace a následně vytvořit k záznamu choreografii, která nebude vyžít jiných prostředků, než je záznam na jeden záběr.

6.1.2. Co je to pohyb kamery a jaký má vliv na pohyb na obrazovce?

Záměrem je postupovat v práci s kamerou od statických záběrů, kde se pohyb děje pouze na obraze, k záběrům, kde druhou činnost zastává kamera. K pohybu na obraze Becky Edmundsová postupně přidává zadání zahrnující pohyb kamery a na základě analýz již existujících děl poukazuje na jejich vzájemný vztah.

6.1.3. Střih jako choreografický proces

„Filmový střih se stává choreografií. To, co má tanec a hudba společného, je rytmus. Natáčení filmu znamená vytváření struktury, které mají svojí hudebnost, a to má film a tanec společné.“ (David Hinton)¹⁸⁵

Poté co studenti absolvují prvotní cvičení a úkoly, které je seznamují s přístrojem kamery ve vztahu k žánru screen dance, přistupuje Edmundsová ke kapitole věnující se střihové skladbě. Ve středu pozornosti zde nestojí kamerou zaznamenaný tanec, ale archivní filmový materiál. Každý student má za úkol vybrat si alespoň 3 různé filmy z archivní databáze a v programu PremierePro z nich vyjmout ty záběry, ze kterých střihem v postprodukcí za pomoci struktury, rytmu a hudby vytvoří zcela nový snímek. Původní zvuk je nahrazen jimi vybranou hudbou, čímž je původní dialog odstraněn a hlavním vyjadřovacím prostředkem se stane pohyblivý obraz. Zvolený materiál spolu s hudební složkou vystavuje

¹⁸⁵ Průvan: Film a tanec. *Česká televize* [online]. 2017 [cit. 2020-04-15]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10624368437-pruvan/217562254300005/obsah/545170-tema-film-a-tanec-reportazni-sonda>

choreografy nejen stříhově-rytmické, ale i hudebně-rytmické zkoušce (obrázek 20).



Obrázek 20: Výsledek cvičení zaměřeného na stříh archivního materiálu
Autor Markéta Jandová

Tento úkol vyzývá k uvažování nad žánrem z úhlu, který experimentuje a recykluje filmový materiál, nahrazuje práci s tělem tanečníka a zdůrazňuje stříh jako filmovou choreografii. Tvůrčí činnost, kterou tímto choreografové v rámci semináře absolvují, prohlubuje jejich zkušenost s filmovým žánrem a zároveň ukazuje, jak velký význam má pro tanec stříh. Rekonstrukce již existujícího filmu je založena na využívání archivního materiálu. Tento postup je podobný práci s pohybovým materiálem tanečníků na sále, který si choreograf vytvoří, aby ho posléze mohl tvarovat, rytmizovat, přesouvat v pořadí nebo obměňovat.¹⁸⁶ David Hinton navíc dodává, že „natáčení filmu znamená vytváření struktury, která má svoji hudebnost. To má film a tanec společné.“¹⁸⁷

¹⁸⁶ Jako příklad zde uvádím odkaz na výsledek mého stříhového cvičení, které vzniklo v rámci zadání od Becky Edmundsové: <https://vimeo.com/manage/65082927/general>

¹⁸⁷ David Hinton, Průvan: Film a tanec. Česká televize [online]. 2017 [cit. 2020-04-15]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10624368437-pruvan/217562254300005/obsah/545170-tema-film-a-tanec-reportazni-sonda>

6.1.4. Zvuk – jaký vliv má zvuk na vnímání sledovaného pohybu

Zvuk jako nedílná součást díla, jejíž schopností je zdůraznit pohyb nebo pomoci divákům k intenzivnějšímu vnímání sledovaného pohybu, zaujal ve výuce Becky Edmundsové v posledních letech větší prostor.

Existují díla, kde hudební složka zastává stěžejní funkci nebo vyžaduje specifický postup v rámci natáčení. Screen dance lze natočit nezávisle na hudbě, která může být k filmu přidána až v rámci postprocesu. Pak je choreografie motivována jinými než zvukovými podněty. Nebo lze pracovat s pevně ukotvenou choreografií vedenou konkrétním hudebním doprovodem. Tato volba udržuje celistvý rytmus choreografického díla. Zároveň je v tomto případě natáčení hudbě podřízeno. Alespoň jedenkrát by mělo dojít k zachycení celé choreografie na jeden záběr. Takový materiál je partiturou editorovi a nejen jemu, i choreograf a režisér mohou sledovat sladění hudby a pohybu v tomto záznamu v průběhu střihu. Stává se kontrolou jednoty a čistoty provázanosti hudební a taneční složky v rámci filmového záznamu.¹⁸⁸

Díky velmi specifickému autorskému stylu je Becky Edmundsovou často zmiňována Lenka Claytonová, jejíž tvorba je charakteristická dokumentárností, doprovázenou o tematiku z běžného života a vytváření specifických kolekcí. Ačkoliv její tvorba není s tancem jakkoliv spojována, lze na ni nahlížet jako na zdroj příkladů práce se strukturami. Volí témata, která jsou ve své podstatě jednoduchá, ale vlivem dokumentárnosti, se kterou k nim Claytonová přistupuje, vzniká koncept, který je zajímavý nejen po stránce střihové, ale i obsahové.¹⁸⁹

Strukturováním a kolekcemi spojuje různé věci v jeden kontext, který lze například sledovat v dílech *People in Order: Age* a *Qaeda, Quality, Question, Quickly, Quickly, Quiet*.¹⁹⁰

¹⁸⁸ VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. Čtvrté rozšířené vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2012. ISBN 978-80-7331-230-5

¹⁸⁹ Lenka Clayton: A Documentary of Objects. *YouTube* [online]. Crystal Bridges [cit. 2020-04-17]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=-0bu7te9nHk>

¹⁹⁰ Create someone's Lost Childhood Object: Lenka Clayton. *YouTube* [online]. The Art Assignment [cit. 2020-04-17]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QgHsYOybXa0>

People in Order: Age (2006, 3 min)¹⁹¹, součást série s názvem *People in Order*, ukazuje lidskou rasu ve věku od 2 do 100 let. Na obraze se vždy představují maximálně tři lidé, převážně se však jedná o jednotlivce. Divák sleduje postavy a jejich jednoduchý úkol – zabubnovat paličkou na bubínek zavěšený na jejich krku a říci svůj věk. Způsob, jakým do bubínku kdo bubnuje, osobitost zjevu daného člověka, nebo rytmus stříhu a zvuk z nástroje utváří dokumentární krátkometrážní video, ve kterém lze pozorovat čisté uchopení konceptu. Zároveň snímek upozorňuje na výraznou a v každém záběru přítomnou zvukovou složku.

Qaeda, Quality, Question, Quickly, Quickly, Quiet (2002, 18 min)¹⁹² je taktéž výrazný pro zvukovou složku úzce spjatou se stříhem. Princip snímku je ale odlišný. Zde se projevila záliba Lenky Claytonové ve hře se slovy. Projev tehdejšího prezidenta George Bushe v roce 2002 je sestřihán podle abecedního pořadí. Rytmus jeho slov a stříh dostávají text do nového tvaru. Navíc jednoduchost, kterou Claytonová ke zpracování zvolila, přesně směřuje na cíl. Jedná se o ironické dílo, které nastavuje tvář tehdejší americké politice. Snímek nepotřebuje další komentáře ke svému obsahu, pracuje s ironií abecedně seskupených slov a záběrům na přední politiky, jejichž gesta dostávají v novém kontextu jiný význam.

Zároveň zde není stěžejní primárně pohyb obrazu jako u *Birds* Davida Hintonu, ale i slovo. Přesto a právě proto zde snímek uvádím, jelikož zapadá do kapitoly Becky Edmundsové, která se zvuku ve výuce žánru screen dance věnuje s větším důrazem než dříve. A je to ona, kdo Lenku Claytonovou uvádí. Zároveň *Qaeda, Quality, Question, Quickly, Quickly, Quiet* využívá hry s obrazem a stříhem v rámci archivních materiálů a lze ho použít jako příklad k předchozímu cvičení na filmový stříh.

6.1.5. Vliv a dopad filmu na divákovy fyzické reakce

Na snímku Mirandy Pennellové *You Made Me Love You* (2005)¹⁹³ Becky Edmundsová demonstruje využití filmového média ke hře s pohybem i obrazem. Jedná se o funkční přístup k zapojení techniky do vytváření pohybového materiálu

¹⁹¹ CLAYTON, Lenka. *People in Order: Age*. *Lenka Clayton* [online]. 2006 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <http://www.lenkaclayton.com/work#/people-in-order-age/>

¹⁹² CLAYTON, Lenka. *Qaeda, Quality, Question, Quickly, Quickly, Quiet*. *Lenka Clayton* [online]. 2002 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <http://www.lenkaclayton.com/qaeda-quality-question-quickly-quickly-quiet>

¹⁹³ PENNELL, Miranda. *You Made Me Love You*. *Miranda Pennell* [online]. 2005 [cit. 2020-04-21]. Dostupné z: <https://mirandapennell.com/portfolio/you-made-me-love-you/>

a tedy i o jeden z principů, se kterým je možné v rámci screen dance pracovat. S otázkou sledování vlivů živého pohybového představení na fyzickou reakci diváka jsem byla konfrontována na choreografickém týdenním semináři v Bassano del Grappa v Itálii. Pod vedením Merel Heeringové jsem byla spolu se skupinou choreografů z celého světa postavena před nejrůznější dramaturgické otázky týkající se tance. Jedna z nich byla směřována na práci s divákem nebo takzvané „Q&A“ (pozn. otázky a odpovědi publika a tvůrců po skončení představení). Naším úkolem bylo uvést, zda dokážeme popsat fyzický pocit z jednotlivých představení, které jsme v rámci paralelně probíhajícího festivalu shlédli.¹⁹⁴ Srovnání, která nám nabídl nejen kontrast mezi jednotlivými rozmanitě komponovanými večery způsobil, že jsme dokázali naše fyzické pocity popsat slovy. Některá díla nás zatlačovala do sedačky a nemohli jsme rozplést na hrudníku zaklíněné ruce, vyjadřující naši obranu a tendenci nepustit si emoce k tělu. Naopak u představení italské choreografky Silvie Gribaudiové *Graces* (2019)¹⁹⁵ jsme byli vtaženi do víru zábavy. Oči široce otevřené, lokty opřené o kolena a pocity radosti z chytré, lehce ironické zábavy naplňovaly naše tváře. Podobného uvědomění jsem dosáhla v případě sledování snímku *You Made Me Love You* (2005) Mirandy Pennellové, který spustil v mém těle tendenci pohupovat se ze strany na stranu a přenášet tak váhu zleva doprava.¹⁹⁶

Miranda Pennellová vystudovala současný tanec¹⁹⁷ a v důsledku hledání, jak přistoupit k formulaci autorské tvorby, se přiblížila k filmu. Následně ho začala používat jako prostředek ke zkoumání a objevování choreografických idejí. Pozorováním tance chtěla dojít ke zjištění, co pro ni žánr znamená. Práci s filmem, do které svůj vztah k tanci promítá, chápe jako akci, kdy věci vrací zpět do svého původního kontextu. Stejně tak se podle ní jedná o selektivní práci, ve které se zbavujeme různých záběrů, nebo selektivně rozhodujeme o tom, kdy ukážeme kontext nebo naopak kdy budeme diváka plést neuvedením kontextu. Taktéž je pro ni film o konstruování, a to spojováním jednotlivých částí do celku.¹⁹⁸

¹⁹⁴ B.motion festival, Bassano del Grappa, Itálie

¹⁹⁵ GRIBAUDI, Silvia. *Graces*. *Silvia Gribaudi* [online]. 2019 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <http://www.silviagribaudi.com/graces/>

¹⁹⁶ PENNELL, Miranda. *You Made Me Love You*. *Miranda Pennell* [online]. 2005 [cit. 2020-06-17]. Dostupné z: <https://mirandapennell.com/portfolio/you-made-me-love-you/>

¹⁹⁷ Studovala v New Yorku a na Theatre-school Modern Dance Dept. v Amsterdamu.

¹⁹⁸ Miranda Pennell and Massimiliano Mollona: *Crossing Borders; The Politics of seeing: a dialogue between dance and anthropology*. *YouTube* [online]. Independent Dance, 2010 [cit. 2020-04-21]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Tz3TGNLMv5M>

Ve své prvotní tvorbě se zajímala o to, jak různí lidé přemýšlejí o tanci, jak rozdílné jsou fyziologie lidského těla a jaký to má dopad na diferenci mezi lidmi. Její tvůrčí styl ovlivnilo studium vizuální antropologie na Goldsmiths College a doktorát z Mediálních studií, umění a designu na univerzitě ve Westminsteru. K zapojení kamery do tvorby se dostala díky snaze pracovat s velkou skupinou lidí (*Tattoo*, 2001; *Human Radio*, 2002; *Fisticuffs*, 2004). Často využívá archivní záběry nebo fotografie, na jejichž základě uvažuje o čase a prostoru. Důležitou pozici pro ni zaujímá hudba, která dle jejích slov „obrázky oživuje”.¹⁹⁹ Fotografií se zabývala například ve snímku *The Host* (2016)²⁰⁰, který je směsí fikce a reality. Miranda Pennellová sloučila do společné osy nashromážděné filmové a fotografické materiály společnosti *British Petroleum* a pomocí střihu a hudby z nich vytvořila hodinový snímek. *The Host* je o lidech a jejich životech, o faktech a fikcích a jejich důsledcích. Výjimečný je v tomto případě přístup autorky k vyprávění. Vzhledem k tomu, že pracuje pouze s fotografiemi, zbavila se hlavního parametru filmového média, kterým je zachycení pohybu. Tuto úlohu zde nese pouze střih, který svým tempem narušuje nehybnost zobrazených fotografií. Hudba je střihovou kompozicí sledována, a tím se z projekce stává snímek, který vypráví, aniž by potřeboval kamerou zaznamenanou pohybovou složku. Znovu se zde ukazuje inklinace k práci s archivním materiálem.

V kontextu této podkapitoly je nicméně stěžejní snímek *You Made Me Love You*, který vnímám za jeden z příkladných filmových ukázek týkajících se fyzického vlivu na diváka. Kamera si s dvaceti jedna tanečnicí hraje jako kočka s myší. Nepředvídatelný a nepravidelný pohyb kamery na filmové jízdě nutí skupinu na danou situaci reagovat. Neustále udržující oční kontakt s objektivem kamery odráží v jejich tvářích výraz silného zaujetí. Vzhledem k proměnlivému tempu a častým impulsivním reakcím ve změně směru pohybu kamery dochází k proměnám seskupení tanečnic, které objektiv snímá. Jednoduchý koncept navozuje atmosféru, ve které se divák cítí být tím, koho lidé sledují a tím, kdo se zároveň s lehkostí přesouvá zleva doprava a zpět. Každý divák by mohl fyzický pocit ze sledování *You Made Me Love You* popisovat jinak a s největší pravděpodobností by byli i ti, jenž by podobnou zkušenost fyzicky neprožívali. Kvůli tomu je vhodné

¹⁹⁹ PENNELL, Miranda. Biography. *Miranda Pennell* [online]. [cit. 2020-04-21]. Dostupné z: <https://mirandapennell.com/about/>

²⁰⁰ PENNELL, Miranda. *The Host*. *Vimeo* [online]. 2016 [cit. 2020-04-21]. Dostupné z: <https://vimeo.com/ondemand/thehost>

pracovat s větším množstvím příkladů, díky kterým lze v důsledku srovnání komentovat a reflektovat filmové vlivy na lidské tělesné prožitky.

6.2. Shrnutí metodiky Becky Edmundsové

Becky Edmundsová na sebe jednotlivá cvičení navazuje, čímž se od základních informací dostává k náročnějším úkolům. Student je schopen zvládat zadání právě díky tomu, že absolvoval všechna předcházející cvičení. Jednotlivé principy jsou představovány v rámci rozmanitých úkolů, mezi které patří skupinové reflexe na dílčí praktické výstupy, ale i analýzy děl profesionálních tvůrců, praktická cvičení využívající filmovou kameru, zvukovou techniku a editorský program. Žádný z úkolů není omezen nedostatkem filmové techniky, tudíž Becky Edmundsová není vystavena hledání alternativ, prostřednictvím kterých by studentům ukázala, jak jistá technická záležitost funguje. Dokonce bez ní daný žánr odmítá vést. Ztotožňuji se s jejím přístupem, ale zároveň výzkum této práce slouží k hledání principů, které budou aplikovatelné na výuku, jež s filmovou technikou nebude v takové míře pracovat. Proto některá cvičení transformuji tak, aby měla stejný cíl, ale využívala jiný způsob k dosažení kýžené zkušenosti.

Zajímavé je, že většinu ukázek, které Becky Edmundsová prezentovala a využívala k analýzám, pocházela buď z její vlastní tvorby, nebo od jejích britských kolegů – Lucy Cashové, Mirandy Pennellové, Lenky Claytonové nebo Johna Smithe. Zpětně reflektuji svůj první vstup do výuky semináře *Tanec a kamera* podobně. Též jsem na základě své vlastní práce měla tendenci upozorňovat na konkrétní technické, námětové nebo žánrové příklady. V současnosti, je nepoužívám v takové míře a spíše je nahrazuji snímky jiných autorů.

V následující kapitole budu screen dance představovat na dílech z širšího žánrového spektra.

7. Filmová výchova v České republice – CinEd

V rámci výzkumu jsem absolvovala Seminář filmové výchovy, který se zabýval snímkem finského režiséra Akiho Kaurismäkiho *Muž bez minulosti* (2002). Evropský vzdělávací program v oblasti filmové výchovy, CinEd, zaměřující se na zpřístupňování kinematografie studentům základních a středních škol, pracuje s artovými filmy a jejich prostřednictvím poukazuje na pestrost umění, učí kritickému myšlení a rozvíjí schopnost porozumět pohyblivým obrazům. CinEd, organizátor semináře, poukazuje na vztah filmu a dalších uměleckých žánrů na konkrétních snímcích, které jsou odborně vybírány a vždy doplněny o metodické materiály obsahující nejen informace nutné ke kontextualizaci filmu, ale také analýzy, postupy a odkazy na dílčí filmy. Jedná se o metodiku filmové výchovy, jejíž součástí je i kapitola souvislostí a pedagogických návrhů a materiál pro studenty, kteří s ním mohou v rámci výuky pracovat jako s podkladem, podobně jako je běžně využíván pracovní sešit.

Metody, jakými pedagogové s filmy CinEdu pracují, na semináři představili PhDr. David Čeněk²⁰¹ a MgA. Jiří Forejt.²⁰² Dle jejich slov by v rámci každého úvodu měl být student naveden na stručný filmový kontext a být připraven na to, co zhlédne. Nejde tolik o uvedení do jasných souvislostí, ale spíše nasměrování na díla. Zároveň lektori upozorňovali, že není vhodné překlenout k upozorňování na zajímavé situace filmu, které by v nadměrné míře odvedly divákovu pozornost od jiných, neméně zajímavých částí. Metodika do středu zájmu staví podnícení pozorovatelovy schopnosti uvažovat, vytvářet si vlastní názor, diskutovat, a zároveň získávat povědomí o kinematografii evropských zemí. Myšlenka vybírat do kolekce filmy tak, aby na nich participovaly partnerské státy CinEdu, vytváří nejen názorovou pestrost, ale postihuje tím ve větší míře témata současného světa, na která ve filmech režiséři naráží, anebo vede k nezaujatému pohledu na filmografii.

V kontextu ke screen dance lze tuto metodiku aplikovat na filmy, jež do kategorie screen dance nespadají, a lze na nich demonstrovat základní filmové principy. Choreografové jsou oproštěni od koncentrace na tanec a získávají prostor soustředit se na obraz. Učit se choreografické práci pro kameru prostřednictvím

²⁰¹ PhDr. David Čeněk je pedagog a filmový teoretik. Publikuje pro periodikum Cinepur a A2, přednáší na FAMU. Jako dramaturg byl nebo je spjat s festivaly Febiofest, Letní filmová škola v Uherském Hradišti a další. Více informací zde: <http://www.c-d-f.cz/autori/cenek-david>

²⁰² MgA. Jiří Forejt absolvoval filmovou a televizní produkci na FAMU, je spoluzakladatelem filmové výchovy v Národním filmovém archivu.

filmů Aki Kaurismäkiho (*Muž bez minulosti*, 2002) nebo Pawla Pawlikowského (*Ida*, 2017) je záměrnou volbou vedoucí k otevřenému vnímání.²⁰³

Koncept filmové výchovy prochází čtyřmi fázemi: hledání formálních a výrazových prostředků, popis, interakce, intuice a řízená diskuse. V tomto kontextu bych ráda upozornila na činnost Mgr. Pavla Bednaříka, filmového historika, pedagoga, kurátora a dramaturga, který dokončuje doktorský program na CAS FAMU. Jeho disertační práce se zabývá strategiemi v oblasti filmové výchovy, a ačkoliv není určena pro vysokoškolský systém a v tomto případě ani žánru screen dance, nacházím v ní jistou provázanost se svou činností. Zúčastnila jsem se jedné z Bednaříkových přednášek v rámci filmové fakulty FAMU, která ve mě vzbudila naději, že zde mohu hledat jistý zdroj, jak k filmu z hlediska tanečního vnímání mohu přistupovat. Vzhledem k činnosti, která úzce souvisí se zmiňovanou organizací, budu však uvádět jako metodiku, o kterou danou ukázkou opírám, CinEd, tedy metodiku semináře filmové výchovy.

Součástí koncepce představující screen dance choreografům je proto analýza kinematografických děl, které nejsou s žánrem nijak spojovány. Stejně tak, jako byla v úvodní kapitole uvedena tvorba Angely Schanelecové, režisérky, v jejíž tvorbě lze hledat jistou spojitost nebo inspirační prvky pro inkriminovaný žánr, volím dílo Akiho Kaurismäkiho. Na rozdíl od CinEdu jsem zvolila dílo *Děvče ze sirkárny*, které je podstatné v tomto kontextu z několika důvodů. Patří mezi ně citelný Kaurismäkiho filmový styl, nízké procento replik, dramatická linka, která je odvíjena jednáním postav, ale i scénografie a obrazové symboly a v neposlední řadě je to jeho specifická úvodní část. Čtyřminutová sekvence se soustředí pouze na technické stroje v továrně na sirky. Pojízdne pásy střídá záběr na po pásech se přesouvající sirky a to z jedné části plochy na druhou. Odvíjí se scéna, která nevyužívá pohybu kamery, ale statickými záběry snímá pohyb strojů a střihem proměňuje jednotlivé mechanické činnosti. Specifičnost této části zprostředkovává souvislost s choreografií pohybu. To, že je celek ještě podpořen diegetickým zvukem²⁰⁴, přidává na autentičnosti vedoucí k obrazové choreografii. Nedochozí k ilustraci celého prostředí továrny tím, že by se kamera „rozhlížela“ po prostoru, ale prostřednictvím úzkých záběrů na pohybovou akci strojů působivě představuje

²⁰³ Film *Ida* není v této práci, narozdíl od snímku *Děvče ze sirkárny*, uveden v konkrétním příklad pod kapitolou Choreografických principů. Přesto ho zde zmiňuji, abych upozornila na jeho vhodnost k analýze v rámci kontextu screen dance.

²⁰⁴ Diegetický zvuk je takový, kdy vidíme jeho zdroj nebo původce.

atmosféru daného místa. Tento prvek se již dále ve filmu neopakuje. Tímto filmem lze sledovat pohyblivý obraz blízky žánru screen dance, ve kterém nefiguruje choreografický pohyb lidských těl. Dílčí kroky, jak s filmem v rámci semináře *Tanec a kamera* pracovat, uvádím v následující kapitole zabývající se již konkrétními choreografickými principy.

8. Koncept výuky žánru screen dance na HAMU

Předkládaný výzkum obsahuje návrh, jak metodicky koncipovat žánr screen dance, konkrétně aplikovaný na volitelný seminář *Tanec a kamera* taneční katedry HAMU. Návrh ukazuje, jak vstoupit do umění filmu s využitím choreografických schopností tak, aby taneční tvůrci respektovali a využívali jeho možností obrazových, časových, prostorových, rytmických...

V průběhu seminářů *Tanec a kamera*, kterým jsem po dobu dvou akademických let byla na katedře tance mentorem, jsem měla možnost mnou navrhovaná cvičení a úkoly aplikovat přímo na studenty a pozorovat jejich funkčnost. Na základě jejich závěrečných filmový výstupů (tanečních etud), podložených přípravou na natáčení a sledováním činnosti studentů v průběhu natáčení, jsem získávala poznatky o tom, zda jsou tyto choreografické principy platné, či nikoliv.

Soubor cvičení jsem též zakládala na vlastních zkušenostech z filmového prostředí. Zlomovým se pro mě stal film *Vymezení*, který je v této práci často zmiňován. Od počátku jsem k němu přistupovala jako k výraznému zdroji informací a poznatků. Režisérka Tereza Vejvodová mi ukázala cestu, jak hledí na tanec a jaké nuance v kinematografické tvorbě hledá, aby je dokázala převést do osobitého filmového stylu. Koncept příkladů vhodných k představení žánru screen dance je vytvořen na základě minimálních technických požadavků. Rozvíjí schopnost vnímat rozdíl v tvorbě choreografie pro scénu a pro kameru, rozšiřuje povědomí o žánru screen dance a reaguje na nedostatky mezioborové spolupráce.

Becky Edmundsová, která mě svým přístupem k vedení semináře velmi ovlivnila, zastává názor, že v situaci, kdy nejsou dostupné technické přístroje, nelze žánr screen dance představit a dostatečně poznat. Na popud tohoto tvrzení jsem začala hledat zástupné principy. Některé z nich obstály a jsou zde uvedeny ve formě úkolů a cvičení. Vzhledem k tomu, že film je závislý na technickém přístroji, je do jisté míry pro choreografy nezbytné si jeho fungování alespoň částečně osvojit. Všechna cvičení jsou koncipována tak, aby byla co nejvíce dostupná. Tudíž jediným potřebným nástrojem je mobilní telefon nahrazující profesionální kameru. Nepovažuji tyto principy za ideální, ale zároveň nezpochybňuji jejich kvalitu. Kompenzací je v tomto případě provázanost se studenty filmové fakulty. Jejich společná tvorba má choreografům zprostředkovat doplňující informace a zkušenosti, kterým se tento koncept nevěnuje dostatečně. Mezi nimi jsou například

základní zkušenosti z realizace natáčení, filmový střih nebo technické možnosti kamery a její dopady na choreografii.²⁰⁵

Jedním z cílů je studenty na tuto spolupráci připravit tak, aby jejich povědomí o choreografii pro kameru dosahovalo co nejvyšší možné míry poznání a chybějící poznatky aby zprostředkovala samotná zkušenost s filmem.

Cílem konceptu choreografických principů aplikovatelných na současné podmínky semináře *Tanec pro kameru* je:

- Porozumět žánru screen dance prostřednictvím úkolů a cvičení upozorňujících na zákonitosti filmového umění ve vztahu k tanci.
- Pochopení rozdílu mezi tvorbou choreografie pro kameru a pro divadelní scénu. Poukázat na odlišný proces vzniku díla i na nové možnosti, jak k choreografii přistupovat.
- Vyzdvihnout tvůrčí proces nad finální podobu praktického cvičení (v tomto případě je jím „taneční etuda“). Důležité je poučit se z chyb. Systematicky spolupracovat na přípravách na natáčení v rámci sdílení ve skupině. Rozvíjet skupinové diskuse, využívat filmovou analýzu, seznamovat s klíčovými principy filmu a podněcovat autorskou činnost.

8.1. Taneční etuda – stěžejní součást semináře *Tanec a kamera*

„Taneční etuda“ nebo také „hudebně-dramatická etuda“ je cvičení, které je postavené na spolupráci mezi studenty čtvrtého ročníku katedry kamery na FAMU a studenty semináře *Tanec a kamera* na HAMU. K mezifakultnímu propojení došlo za velkého přičinění a snah prof. Ivanky Kubicové, v té době vedoucí katedry tance. Od roku 2007 vznikají krátké filmy, kde je slovo nahrazeno tancem. V roce 2015 jsem v rámci své magisterské práce mapovala tvorbu screen dance v českém prostředí po roce 2000, součástí se staly i snímky této spolupráce. Z dnešního hlediska lze sledovat, jakým směrem se výsledná díla posunula.²⁰⁶ Od většího

²⁰⁵ Tuto oblast by alespoň teoreticky mohla nahradit diplomová práce Kláry Lidové *Tanec na obrazovce – adekvátní filmové prostředky* (Praha, 2014, nebo publikace Katriny McPherson *Making Video Dancem A Step-by-Step Guide to Creating Dance for the Screen*, (New York , 2019).

²⁰⁶ Magisterská práce používala termín *dance for camera*. Přesný název textu zní: *Dance for Camera v České republice po roce 2000*.

počtu záznamů choreografií určených pro divadelní scénu ke snímkům, kde je choreografie vytvořena přímo pro filmové médium. Současně se na povrch dostala tendence choreografů posouvat cvičení za vymezené mantinely a nabourávat jeho přesné znění: „Společný projekt studentů/tek HAMU a FAMU, založený na výtvarně dramatickém ztvárnění taneční choreografie v délce 5–10 minut. Technologie natáčení: 3 digitální kamery se samostatnými záznamy ve velkém ateliéru Studia FAMU.“²⁰⁷ Specifikace technického zpracování, která je dle mé zkušenosti studenty často opomíjena, přesto vytváří pomyslné zadání. Choreografům dosud žádná omezení ze strany semináře (např. téma) nebyla stanovena, zároveň se ale potýkají s těmi, které na jejich tvorbu dopadají z požadavků FAMU, například převážná většina filmu se musí odehrávat v ateliéru Studia FAMU.

V akademickém roce 2019/2020 došlo ke změně vedoucí k uvolnění. Do harmonogramu byla oficiálně zaznamenána možnost natáčet v exteriérech, pro které byly každému štábu vymezeny dva dny. Povinnost soustředit se na uzavřený prostor FAMU může být výzvou, přesto však vytvářel choreografům jistá tvůrčí omezení, která částečně směřovala k záznamu choreografie aplikovatelné na divadelní scénu. Postupným pozorováním jsem dospěla k názoru, že požadavky a celkové zadání se od roku 2007 příliš nezměnilo.

8.2. Seminář *Tanec a kamera* (Výuka semináře *Tanec a kamera* v akademickém roce 2018/2019 a 2019/2020)

Metodický koncept, který se věnuje choreografickým principům, zde není představen v ideální podobě, ale je aplikován na současné podmínky. Z toho důvodu se k časovému rozvržení též nestavím jako ke stoprocentnímu, nicméně za dobu dvou let, během kterých probíhal seminář pod mým vedením, jsem pracovala částečně s výukou v blocích a částečně s pravidelným týdenním seminářem. Ukázalo se, že v rámci semináře má intenzivnost blokové výuky na studenty efektivnější dopady. Považuji za důležité jednotlivá témata propojovat a zároveň prolínat praktické úkoly jednotlivců se skupinovými diskusemi nebo filmovou analýzou. Hlavním důvodem je však skutečnost, že natáčení tanečních etud probíhá na konci zimního semestru, tudíž je potřeba převážnou většinu výuky absolvovat v první polovině akademického roku. První část se soustředí na choreografické principy rozvíjející schopnosti tvorby žánru screen dance. Naopak

²⁰⁷ Výňatek z tištěného zadání, které je předáváno studentům v rámci semináře *Tanec a kamera*.

letní semestr pojímá realizaci natáčení a postprodukci, které neprobíhají přímo v rámci výuky semináře *Tanec a kamera*, ale na kterých si studenti zkouší své znalosti a zároveň je prohlubují. Pozornost se též soustředí na diskuse, reflexe natáčení, konzultace a z velké části se zabývá rozšiřováním povědomí o aktivních tvůrcích daného žánru, stejně tak se věnuje provázanosti screen dance s experimentální filmovou tvorbou díla, viz kapitoly *Video art, umělecká forma blízka žánru screen dance a Provázanost žánru screen dance s experimentálním filmem 20. století*.

Další návrh ke změně se týká samotného definování žánru, který bude platný pro oba zainteresované studijní obory. Choreografové v rámci semináře spolupracují se studenty čtvrtého ročníku katedry kamery, aniž by definice žánru byla sjednocena. Důvodem, proč by se ke společné diskusi a k vymezení jeho hranic mělo na obou stranách přistoupit, jsou především dosavadní odlišné cíle daného uměleckého výstupu, které jsou pochopitelně dány rozdílem mezi obory a především požadavky na studenty. Rychlost, se kterou se žánr vyvíjí, předpokládá, že i koncept, který je zde předkládán, se bude muset neustále rozvíjet, přesto považují za důležité, aby posun v pohledu na dané cvičení, které budu v tomto textu označovat *taneční etudou*, sdílelo jednotné parametry. Dle mého názoru, by mělo být společným cílem nejen prověřovat schopnost studentů zvládnout technické záležitosti, ale i podpora kreativity, originality a experimentu. Zároveň by se tímto předešlo situacím, kdy jsou snímky kritizována za tzv. málo tance.

Jedním z bodů, kterému je třeba se věnovat, je i způsob utváření tvůrčích dvojic. Umělci spolupracují na základě inklinace ke stejnému přístupu k práci, jejich estetické vnímání si je blízké, jsou si inspirací, nebo jim vzájemně vyhovují pracovní přátelské vztahy, které vytvářejí atmosféru, ve které jsou schopni tvořit.

Vyvozují nutnost zavést větší provázanost mezi obory po dobu práce na tanečním filmu. Zároveň stejně tak jako choreografové musí získat nutné povědomí o filmové tvorbě a znát alespoň základní terminologii, je žádoucí, aby podobný vhled do tanečního umění získali i kameramani. Níže uvedené dva „kroky“ považují důležitou součást příprav k závěrečné spolupráci v rámci tanečních etud. Za třetí krok, který zde ale není hlouběji rozveden, bych považovala nutnost absolvovat taneční lekce pro kameramany, o kterých se zmiňuje ve svém textu *Notes on Filming Dance* Daniel Conrad. Jakým jiným způsobem přiblížit osobě, která má pohyb zaznamenat, esenci tance tak, aby ji dokázala co nejúměrněji zaznamenat?

Vzhledem k zaměření výzkumu na představení žánru screen dance se další kroky soustředí pouze na choreografy. Konkrétní úkoly a cvičení budou formulovány tak, aby svou koncepcí vedly tvůrce ke schopnosti vytvořit pohybové sekvence pro kameru na základě důsledné přípravy, spolupráce s kameramanem a dalšími členy týmu, a to vše prostřednictvím diskusí, analýz filmových děl, choreografických cvičení, ale též poučením se z chyb. Principy jsou strukturovány způsobem, jenž má pomoci studentům k seznámení s žánrem screen dance z praktického i teoretického hlediska.

8.3. Harmonogram semináře

Během výměnného programu Erasmus na Falmouth University ve Velké Británii jsem se setkala se vzdělávacím systémem rozděleným do trimestrů. Choreografický obor druhého ročníku bakalářského studia soustředil moduly (části trimestru) na tři tematické okruhy: *Choreografie, struktura a prostor*, *Tanec a hudba* a *Dance on Screen*. První dva probíhaly pod vedením Dr. Katriny Brownové, třetímu se věnovala Becky Edmundsová.

Choreografickým základům soustřeďujícím se na chápání prostoru a struktury pohybu se studenti podrobili prostřednictvím mnoha praktických úkolů, které se bezprostředně po dokončení stávaly tématem k diskusi. Reflexe a zpětná vazba pocházela od Dr. Katriny Brownové, ale i od studentů samotných. Vzhledem k tomu, že se jednalo o skupinu patnácti osob, docházelo k rozsáhlým hovorům, které vedly k rozvoji naší schopnosti podávat konstruktivní kritiku a analyzovat. Důraz byl kladen na popis a oproštění se od subjektivního hodnocení. Důvodem, pro který se ke konceptu výuky dané univerzity obracím, je právě i harmonogram a časové rozvrstvení seminářů. Celkový počet hodin jednoho semináře znamenal omezené možnosti pro volbu dalších předmětů, nicméně se jednalo o efektivní způsob.²⁰⁸ V závislosti na výuce uměleckého oboru sledávám přístup, jež podněcuje intenzivnost a důslednost na místo široce se rozprostírajícího záběru na mnoho různých znalostí, jednoznačně více napomáhající k pochopení, hlubším znalostem zvoleného tématu a větší soustředěnosti na konkrétní problematiku. Namísto krátkých zadání, rozfázovaných do jednoho roku, proto navrhuji jako ideální podobu harmonogramu semináře *Tanec a kamera* intenzivně pojatou

²⁰⁸ Volitelné předměty se týkaly pouze pohybových lekcí jako například jóga a improvizace.

konceptci.²⁰⁹ Zároveň zde nepodávám konkrétní časový rozpis jako jediný fungující způsob, protože jsou zde i další faktory, které jeho délku ovlivňují. Mezi ně patří například počet studentů zapsaných na seminář.

Vedle sdílené tvorby a názorů je též důležitá individuální tvorba a samostudium (esejistické práce, postavené na rešerších odborných textů nebo na písemných úvahách a analýzách).

Na harmonogram (časové rozvrstvení) a koncepci modulů navazuje dále lektorské vedení. Jak již bylo zmíněno, důležitá je jednotnost tématu pro dané časové období, ale nesmíme opomenout i jeho pestrost. Na Falmouth University byl v rámci modulu *Tanec a hudba* praktickým výstupem stanoven choreografický tvar, jež musel vzniknout ve spolupráci studentů choreografie a hudby. Vedle samostatného zadání, na který dohlížela vedoucí modulu, probíhala též výuka vedená externími hosty, aktivními umělci zabývajícími se totožnou tematikou. Tímto se dostalo jednoty ohledně celkového konceptu výuky a zároveň pestrosti. Studenti se po celou dobu setkávali s Dr. Katrinou Brownovou, ale zároveň přicházeli do kontaktu s dalšími umělci, jež v rámci semináře představili svůj pohled na danou problematiku.

8.4. Utváření tvůrčích dvojic

Krok I. Tvůrčí tým

Od roku 2015 nepřekročil počet studentů kamery FAMU v žádném z ročníků číslo pět, tudíž se vždy jednalo o malou skupinu, ke které bylo třeba doplnit stejný počet choreografů. Základem dobré spolupráce je porozumění, náklonnost k podobné estetice a kolegialita, ale také otevřenost ke spolupráci. Z tohoto důvodu považuji za nutné, aby utváření dvojic předcházelo vzájemné poznání, k němuž podávám návrh níže. Považuji za vhodné vystavit studenty jednoduchému tvůrčímu úkolu, jehož základem je spolupráce.

Cíl: Forma „kdo jsem“ a „vize, idea“ má zprostředkovat krátké a rychlé seznámení cílené na osobnost, její tvorbu a téma. Každý touto cestou stručně představí záměr filmu nebo alespoň svou tvorbu. Úkol má předcházet nevyváženosti, jelikož apel

²⁰⁹ Choreografickému semináři na Falmouth University byly vyčleněny čtyři hodiny třikrát týdně.

představit svou osobu a tvorbu byl dosud směřován pouze na choreografy. V tomto případě jsou obě zúčastněné strany – choreograf a kameraman – v pozici toho, kdo se musí uvést.

- Forma „**kdo jsem**”

Zadání: Choreografové, rozmístění po prostoru, mají 2 minuty na to, aby v krátkosti představili sebe a svou tvorbu z obecného hlediska vždy jednomu z kameramanů. Ti se u choreografů střídají tak, aby každý hovořil s každým a aby vždy po monologu choreografů na téma „kdo jsem” následovali v představování se studentů kamery, které zůstává stejné – „kdo jsem”.

- Forma „**vize, idea**”

Zadání: Princip střídání, kdy dochází na rozhovory mezi dvěma tvůrci zde zůstává, tématem je tentokrát „vize a idea”. K prezentaci lze využít jakýchkoliv prostředků (videoukázek, moodboard, anotace...). Stále je nutno dodržet monolog, jehož čas je ale prodloužen na 5 minut.

Krok II. Žánr screen dance a jeho představení v rámci skupiny kameramanů a choreografů

Cíl: Sjednotit představu tvůrčích dvojic o žánru screen dance. Na základě krátkých ukázek diskutovat nad snímky, jejichž hlavním sdělovacím prostředkem je tanec. Využít alespoň čtyři ukázky odlišných autorů.

Zadání:

- Stručně popište, co jste viděli. Nehodnoťte!
- Co vás na snímku zaujalo nebo naopak proč vás nezaujal?
- Co podle vás formuje snímek do žánru screen dance?
- V čem shledáváte nové možnosti daného žánru v rámci vaší profese?
- Změnila se po zhlédnutí ukázek vaše představa o žánru? (pozn. zejména otázka na studenty kamery)

Úkolem je podnítit diskusi vedoucí k vzájemnému poznávání a pochopení žánru.

8.5. Cvičení a úkoly. Koncept semináře *Tanec a kamera* a jeho jednotlivé fáze aplikovatelné na představení žánru screen dance studentům choreografie na HAMU

8.5.1. Návrh struktury a postupů ke spolupráci na vzniku screen dance (taneční etudě)

Navrhovaná koncepce semináře *Tanec a kamera*:

- 1) Přistoupení obou zúčastněných stran ke změně pojmenování daného cvičení, a tím i společné definování parametrů, jež rámuji požadavky a zároveň vytvářejí jednotu. Společní definování žánru screen dance.
- 2) Zavedení užší provázanosti v přípravné fázi praktického výstupu – společné semináře, důkladnější příprava (moodboard, popis projektu, harmonogram natáčení, scénář nebo storyboard).
- 3) Delší časový úsek pro přípravu díla – termín natáčení přesunout do druhé poloviny letního semestru.
- 4) Postprodukce jako nutná spolupráce choreografa se střihačem.
- 5) Choreograf nesmí zastávat interpretační roli.
- 6) Student choreografie musí připravit pohybovou explikaci a vyjádřit, jak bude s pohybem těla pro kameru pracovat a jak vnímá jeho důležitost v tomto konceptu.

Úlohy vedoucího semináře *Tanec a kamera*:

- Naslouchat myšlence, kterou chce student zpracovat a napomáhat k jejímu formování.
- Klást důraz na přípravný proces více než na samotný výsledek.
- Upozorňovat studenta na specifika choreografické tvorby pro kameru.
- Rozvíjet možnosti inspirace, podporovat skupinové diskuse a rozvíjet zájem o žánr screen dance.
- Vést studenty k vypracování vlastních rešerší.
- Dávat zpětnou vazbu na jednotlivá cvičení, ne pouze na závěrečný výstup.

8.5.2. Choreografické principy žánru screen dance. Konkrétní cvičení (tematické okruhy)

Praktická a teoretická cvičení i samostatné úkoly jsou rozděleny do čtyř prolínajících se oblastí:

1. Choreografie pro kameru. Choreografické sekvence, rám obrazovky jako omezení, které je kompenzováno filmovými možnostmi.
2. Teoretický vhled poukazující na otevřenost umělecké formy screen dance. Analýza filmových děl za účelem poznání filmových principů. Film a video jako inspirace pro screen dance.
3. Přípravy na natáčení taneční etudy ve spolupráci s katedrou kamery FAMU.
4. Utváření myšlenek a nápadů choreografa, hledání inspirací, předávání vize a prezentace záměru.

8.5.3. Cvičení a úkoly vedoucí ke schopnosti tvorby screen dance z pozice choreografa.

1) Screen dance a jeho vymezení

Cíl: Sdílením postojů, diskusemi a prostřednictvím ukázek vést studenty k jejich vlastnímu utváření žánrové definice. Formulace vlastního názoru na základě kritického přístupu k názoru druhých.

Zadání:

1. část:

Pokuste se písemně formulovat následující pojmy:

- rám
- obraz
- tanec na obrazovce

Definování dalšího tématu probíhá vždy až ve chvíli, kdy všichni svůj názor napsali a předali osobě po pravé ruce. Každý si přečte text každého. Všichni musí být srozuměni s postojem druhých.

Dále: Diskutujte, jak se jednotlivé definice od sebe odlišují a v čem se naopak shodují. Posléze své postoje případně každý za sebe přeformulujte.

2. část:

Sledování širokého spektra snímků, ve kterých hraje určitou roli tanec. Začít s ukázkami, které ke screen dance nespádají, ale přesto v nich sehrává tanec určitou roli a zároveň prezentovat i snímky, které se k této formě přímo hlásí.

Posléze představovat filmy, které tento výzkum zahrnuje k umělecké formě screen dance a to v celé šíři, na něž tento výzkum upozorňuje (od *Entre'acte* Reného Claira, přes snímky Mayi Derenové, Theresy de Keersmaeckerové až k tvorbě Davida Hintonu).

2) *Plošnost filmového okénka*

Cíl: Choreograf, který je zvyklý pracovat s pohybem v prostoru, je v rámci následujícího cvičení přinucen sledovat a soustředit se na jednoduchý pohyb předmětu ve vymezeném prostoru. Zarámování, kterým se vymezí plocha, má simulovat obrazovku. Cílem je oprostit se od choreografického uvažování a vytvářet kompozice z předmětů v orámovaném prostoru.

Zadání: (Cvičení probíhá ve skupinách.)

Vymezte na podlaze čtvercové pole o přibližné velikosti 70 x 70 cm. Každý ze skupiny na stůl položí jakýkoliv předmět, se kterým bude manipulovat jako s hrací figurkou. Skupina v prvním kole jeden po druhém nejprve vkládá předměty do vymezeného prostoru a sleduje, jaké situace a vazby na předměty vznikají. Ve druhém kole každý svému objektu určí trajektorii, díky které se změní jeho umístění na ploše. Vznikají tak nová uspořádání a nové vztahy. V případě, že skupina tuto činnost několikrát rozvine nebo již nenachází nové situace, všechny objekty se z prostoru odstraní a jejich umisťování začíná znovu.

3) *Statický záběr, choreografie pro kameru*

Cíl: Vytvořit krátkou choreografii pro staticky umístěnou kameru. Následně pozorovat, jaké nastávají změny pro taneční pohyb zaznamenaný do plošného formátu. Jedná se o první cvičení, ve kterém choreograf vytváří pohybovou sekvenci omezenou rámem kamery. Jeho úkolem je najít takové prostředí, ve kterém se budou tři závislé subjekty (prostor, tanečník, kamera) propojovat.

Choreografie bude reagovat na zvolené prostředí, které zároveň bude vhodné pro záznam kamerou.

Zadání: Vytvořte choreografii pro staticky umístěnou kameru. Do záběru musíte vstoupit a na konci z něj odejít. Zpracujte choreografii tak, aby vycházela z vámi zvoleného prostředí a aby i třetí element, kamera, mohl dosáhnout adekvátního záznamu. Celá choreografie musí být na jeden záběr a nebude docházet k žádným postprodukčním zásahům.

4) *Pohledem kamery bez kamery – choreografie pro kameru I*

Cíl: Pozorování rozdílu mezi statickou pozicí diváka (frontální sezení) a možností volného pohybu po prostoru kolem tanečníka. Choreograf se v libovolných vzdálenostech a úhlech pohybuje kolem tanečníka a sleduje jeho choreografickou sekvenci. Cílem je poukazovat na filmové možnosti, které v tomto případě znamenají velikosti záběrů. Kameraman snímá detaily, celky, polocelky atd. a stejně tak zaujímá různé úhly pohledu.

Zadání:

1. Sledujte choreografii z jednoho vymezeného prostoru označeného za hlediště. Po shlédnutí celé pohybové sekvence tento prostor opusťte a zkoumejte choreografii znovu, ale z vámi zvolených vzdáleností a úhlů pohledu.
2. Popište, které pohybové obrazy vám utkvěly v hlavě a pokuste se je velmi zjednodušeně nakreslit do čtvercového rámu na ploše papíru. Tanečník choreografii několikrát opakuje do té doby, než ji každý dostatečně prozkoumá.
3. Diskutujte:
 - Pojmenujte hlavní rozdíly mezi pozorováním z jednoho bodu a svobodou v pohybu kolem tanečníka.
 - Dívejte se na zakreslené sekvence tance a pokuste se popsat, z jakého důvodu vás v daném úhlu či v jaké blízkosti nebo vzdálenosti zaujaly.
 - Ve skupinách vytvořte jednoduchý scénář k záznamu choreografie. Soustředte se na pořadí jednotlivých záběrů. Choreografii můžete pro

kameru upravit, změnit pořadí jednotlivých pohybových sekvencí, změnit prostorovou úroveň, tempo i rytmus.

Pohledem kamery bez kamery – choreografie pro kameru II

Cíl: Navázat na předcházející úkoly. Poprvé se využije pohybu kamery, opustí se statický záběr a pracuje se s choreografií pohybu. Práce ve skupině vede k rozdělení rolí a jejich úloh podílejících se na vzniku choreografie pro kameru. Cvičení apeluje na provázanost prostředí s choreografií pohybu pro kameru.

Zadání: Zvolte si prostor, do kterého vytvoříte krátký choreografický tvar. Pracujte ve skupině podle vámi rozdělených rolí – tanečník, choreograf, kameraman. Hledejte úzký vztah mezi prostředím, choreografií tanečníka, pohybem a úhly záběru kamery telefonu. Kameraman ve spolupráci s choreografem musí naplánovat trajektorii kamery společně s pohybem tanečníka. Sekvenci natáčejte na jeden záběr (obrázek 21).



Obrázek 21: Dokumentace studentů pracujících na cvičení *Choreografie pro kameru II*

Foto Markéta Jandová

5) Nepohyblivý obraz jako zdroj přímých i nepřímých informací

Cíl: Poukázat na skutečnost, že scénografie dotváří situaci a postavu v ní. Upozornit na důležitost scény, která postavu herce/tanečníka obklopuje.

Zadání: Práce s nepohyblivým obrazem (printscreen) například z filmu *Znamení Raka*.²¹⁰ Pozorně si prohlédněte první obrázek (obrázek 22). Zkuste komentovat, v jaké situaci se postava nachází a jaké jsou pravděpodobně její pocity. Na základě jakých atributů usuzujete o situaci i pocitech této postavy? Komentujte vše, co se v jejím okolí vyskytuje. Hledejte vztahy mezi prostředím a postavou. Následně se podívejte na druhý obrázek (obrázek 23) a uvádějte jeho charakteristické prvky. Pozorujte odlišnosti i spojitosti mezi oběma obrázky. Co říká scéna o situaci nebo o charakteru postavy?



Obrázek 22: Obraz z filmu *Znamení Raka* jako podklad pro cvičení (1)
Převzato z filmu *Znamení Raka*

²¹⁰ *Znamení Raka* (1966), režie: Juraj Herz, kamera: Bedřich Bařka, více o filmu na webových stránkách Filmového přehledu:
<https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396675/znameni-raka>



Obrázek 23: Obráz z filmu Znamení Raka jako podklad pro cvičení (2)
Převzato z filmu Znamení Raka

6) *Fotografický příběh, rekonstrukce děje*

Cíl: Na základě obrázků vytržených z kontextu filmu skládat vlastní nové verze příběhu, a to přerazováním jednotlivých scén.

Zadání:

1. Tvořte příběhy vytvářením různých pořadí obrázků a pojmenovávejte jejich situace. Obrázky seřazujte od úvodu k závěru a každý z nich opatřete názvem, jenž bude vystihovat danou scénu. Hledejte různá řešení a sledujte, jaký vliv má zvolené pořadí na podobu příběhu.
2. K obrázkům 1, 4, 6, 7 přidávejte dvojici ze zbylých okének tak, abyste mezi nimi dosahovali významového vztahu (metafory, symboly). Svou volbu zdůvodněte.

Obrazový materiál z filmu *Znamení Raka* je uveden v příloze (příloha 3).

7) *Scéna pro kameru*

Cíl: Prezentace jako živý, ale nepohyblivý obraz. Cílem je pozorovat, jak odlišně se díváme na reálný nepohyblivý obraz plný detailů a jak ho následně zaznamenáme na kameru.

Zadání: Na základě osobních věcí, které máte ve své tašce, si zvolte část prostoru (zeď, židli, dveře, roh místnosti...) a umístěte do něj své objekty tak, aby prezentovali vaši osobnost. Následně se do obrazu zakomponujte a buďte jeho nepohyblivou součástí. Ve chvíli, kdy budou mít své obrazy všichni vytvořené, vystupte z nich. Jeden obraz vždy zůstane kompletní a zbytek skupiny ho na své mobilní telefony zaznamená. Důležité je vytvořit záznam tak, aby podle vás co nejlépe zachytil podstatu obrazu, který daná osoba vytvořila. Není třeba obraz doprovázet slovy, ale každý by mu měl věnovat dostatečnou pozornost, aby záznamem na mobilní telefon zachytil podstatu obrazu, který vypovídá o osobnosti jeho tvůrce.

Dále: Diskutujte ve skupině o výsledných záznamech a porovnávejte je s postojem autorů obrazu. Sledujte, jak se liší váš pohled přes kameru s tím bez ní.

Ukázka výsledků práce na úkolu *Tvorba scény pro kameru* z akademického roku 2019/2020 jsou uvedeny v příloze (příloha 4).

8) *Profil, video portrét*

Cíl: Prostřednictvím krátkých pohyblivých obrazů vystavět portrét vlastní osobnosti. Využitím metafor v obrazech a skládáním jednotlivých videí do řady za sebe vytvořit vizuální portrét, který bez použití střihu, pouhým přehráváním jednotlivých záběrů, bude poukazovat na charakter jeho autora. Choreograf je veden k vyjádření myšlenky jinými prostředky než pohybem těla. Cílem je vést k uvažování o spojkách mezi jednotlivými záběry, o návaznostech a o funkčnosti jednotlivých scén viz kapitola střihu.

Zadání:

1. Začněte vlastními formulacemi toho, jací jste a následně si zvolte ty oblasti, které budete zpracovávat.
2. Využijte kamery svého mobilního telefonu a prostřednictvím krátkých videí vyjádřete svou osobnost. Neomezujte se na statický obraz, ale využijte i pohybu, který se kolem vás odehrává. Experimentujte, ale držte se tématu.

Utvořte videoportrét o své osobě bez použití slov. Hledejte obrazy v širokém okolí, vyjděte do exteriéru. Budte srozumitelní a přikloňte se k jednoduchosti.

Dále: Zhlédněte jednotlivé videoportréty a řešte společně otázky:

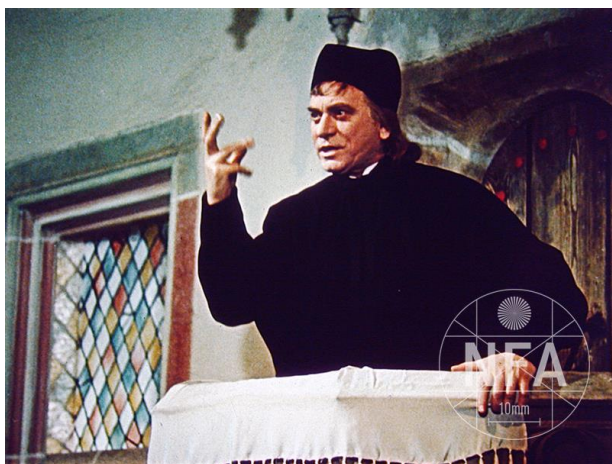
- Co jste viděli?
- Co vám obrazy o osobě řekly?
- Popište prostředky, kterými se autor vyjadřoval.

9) *Choreografie jako parafráze na konkrétní netaneční filmové dílo*

Cíl: Hledat cesty, jak nahrazovat herecké části filmu tancem, gestem nebo jiným prostředkem bez využití mluveného slova.

Zadání: (Pracujte ve skupinách.)

Vytvořte krátký film, který bude vycházet z atmosféry, situace, podoby obrazů a jednání postav na ukázce z filmu *Jan Hus* (Vávra, 1954).²¹¹ Reagujte na část od 22:10 do 26:10 (obrázek 24). Nahradte dav, všimněte si Husových gest, zachyťte napětí a sílu. To vše přetvořte do svého díla, které bude ztvárněno dle vašich choreografických tendencí, ale bude v něm rozpoznatelná reakce na krátký úsek z filmu Otakara Vávry. Použijte tanec, pohyb obrazu, pohyb kamery, statické objekty...



Obrázek 24: Obraz z filmu *Jan Hus* jako podklad pro cvičení
Převzato z filmu *Jan Hus*²¹²

²¹¹ *Jan Hus* (1954), scénář, režie: Otakar Vávra, kamera: Václav Hanuš, choreografie: Zora Šemberová, Laurette Hrdinová

²¹² Zdroj: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396186/jan-hus>

10) Storyboard I

V kapitole týkající se Reginy Hofmanové byla důležitost storyboardu již uvedena. Poté, co choreografové získají informaci o tom, že mohou pracovat jak s přesně postavenou pohybovou sekvencí, tak i s improvizací, je zapotřebí upozornit na to, že nelze spoléhat na naprostou svobodu. Koncept, cíle a myšlenku filmu dokáže spolehlivě ohlídat dobře rozpracovaný scénář. Slovem rozepsaná každá scéna není v případě čistě tanečního snímku v podstatě možná. Rozkreslená podoba scénáře, storyboardu, je též problematická. Od obou těchto verzí lze však vzít výňatek a pro koncept filmu ho využít.

Co je to storyboard a k čemu ho může choreograf využít, představuji na koprodukčním filmu Joachima Triera *Thelma* (2017). Dvouminutová retrospektivní úvodní část je vhodná svou délkou a rychle se odvíjející dějovou linkou. Předkládaný příběh lze prezentovat bez uvádění filmového kontextu.

Typy storyboardu:

- a) Kresba. Každé zakreslené okénko je určeno pro jeden záběr. Jednoduchou kresbou do něj zakreslená situace musí vystihnout, co bude kamera zachycovat.
- b) Koláž. Za pomoci vystřižených obrázků a jejich následnou koláží dosáhnout stejného vystižení záběru jako u kresebného storyboardu.
- c) Kresba s popisem. Jednotlivá okénka obsahují jednoduchý náčrt záběru a pro lepší srozumitelnost jsou doplněna textem vysvětlujícím situaci.

Cíl: Tvorba storyboardu opačným postupem. Finální podoba filmu slouží jako námět k jeho rozkreslení do jednotlivých záběrů.

Zadání:

1. Studenti zhlédnou část z filmu *Thelma*.
2. Následují dvě minuty, ve kterých si zavřou oči a jen volně přemýšlí nad tím, co v ukázce viděli.
3. Druhé zhlédnutí krátkého filmu.
4. Vytvořte k filmu storyboard a to tak, že pro každý záběr nakreslíte jedno okénko, do kterého si nejprve jen na okraj poznamenate, co se v záběru

odehrálo (pozn. nejprve si utřídí dílčí záběry), poté do nich uděláte jednoduchý náskres daného záběru.

5. Dále pracujeme s celou skupinou:

- Kolik okének jste napočítali?
- Každé okénko opatřete názvem, který bude co nejlépe charakterizovat jeho dění.
- Barevně zvýrazněte ta okénka, kde napětí dosahovalo vrcholu.
- Jinou barvou poznačte, ve které scéně se k obrazu přidala hudební složka.

6. Třetí zhlédnutí filmu:

- Kolik střihů bylo ve filmu použito?
- Kolik okének máte zakreslených?
- Jaká okénka vám chybí?
- Jak zde vnímáte úlohu hudby?
- Od kterého záběru jste si byli hudby vědomi?

Dále: Porovnejte jednotlivé storyboardy a sledujte jejich podobnost či odlišnost týkající se chybějících záběrů nebo označení zvuku a napětí.

7. Čtvrté zhlédnutí filmu bude tentokrát bez hudby.

- Cítíte rozdíl mezi intenzitou filmu s hudbou a bez ní?

11) Storyboard II; velikosti záběrů; pohyb kamery

Cíl: Podobně jako u prvního cvičení *Screen dance a jeho vymezení*, ve kterém bylo hlavním cílem pozorování pohybu předmětů ve vymezeném prostoru, vytváříme znovu pohybovou sekvenci s objekty. Cílem však je sekvenci vymyslet tak, aby předměty mezi sebou vytvářely interakci, která bude simulovat jednoduchý filmový děj. Tato choreografie předmětů slouží jako pohybový materiál, pro který každý choreograf nakreslí storyboard. Studenti jsou vedle vytváření storyboardu přiváděni do situace, kdy musí uvažovat nad pohybem ve vymezeném prostoru z hlediska jeho záznamu pro kameru.

Zadání: (Skupinová spolupráce.)

Zvolte si pět menších předmětů, se kterými budete moci manipulovat v rámci vymezeného prostoru o maximální velikosti 70 x 70 cm. Objekty budou suplovat lidské postavy. Jednotlivci se v rámci skupiny střídají v umisťování předmětů do prostoru. Jednoduchost je v tomto případě stěžejní, jelikož lze využít i rychlosti manipulace s objektem. Vzniká choreografie prostřednictvím neživého předmětu. Vznikají jednoduché tahy a přesuny, které simulují pohybovou nebo hereckou akci. Ve chvíli, kdy se skupina shoduje na závěru, celou „hru“ ještě několikrát opakuje, vždy vznikají nové akce a reakce. Následně vytvoří sekvenci, kterou si budou všichni přesně pamatovat a budou schopni ji zopakovat. Několikrát ji z tohoto důvodů provedou. Nadcházejícím úkolem bude individuální tvorba storyboardu. Do jednotlivých okének každý zvlášť zakreslí návrh na způsob záznamu pohyblivých předmětů. Volí úhel kamery a její případný pohyb. Každý obrázek obsahuje stručný popis práce kamery. Každý student vypracuje vlastní storyboard.

Dále: Na základě stručných rozborů jednotlivých návrhů pojmenovávat studenty zvolené velikosti záběrů (demonstrovat detail, polocelek a celek na konkrétních příkladech) a pohyby kamery (panning, tilting, zoom, tracking).²¹³

12) Stavba dramatické situace

Cíl: Hledat filmové prostředky k vyjádření nálad a situací bez použití slov.

Zadání: Navrhněte, jakými obrazovými prostředky (práce kamery i choreografický záměr) byste vytvořili napětí u postavy scházející ze schodů. Popište, jak byste situaci zpracovali z filmového hlediska.

Důležité: Jmenujte konkrétní místo, kterého se bude situace dotýkat. Prostor si společně projděte a prohlédněte.

²¹³ Panning – vodorovný pohyb kamery (zprava doleva), tilting – svislý pohyb kamery (nahoru, dolů), zoom in/out – přiblížení/oddálení, tracking – kamera je umístěná na stativ, který je připevněný na koleje, dochází k plynulému pohybu prostorem (příklad zde: <https://filmglossary.ccnmtl.columbia.edu/term/tracking-trucking-shot/>)

13) Spontánní text – inspirace, téma

„I když má film sloužit jako cvičení jakékoliv filmové gramatiky, je důležité zvolit si takové téma, se kterým budete rádi trávit čas.“²¹⁴

Cíl: Zprostředkovat zkušenost s hledáním záměru. Zkoumat možnosti, jak pracovat s tématem. Spontánnost má přinést popis prostředí, atmosféry nebo záměru filmu, které budou studenti v taneční etudě zpracovávat.

Zadání: Po dobu deseti minut pište na téma atmosféry, prostředí nebo záměru týkajícího se vaší taneční etudy. Nepřemýšlejte, pište a využijte celých deset minut.

Dále: Nemí zapotřebí text skupinově analyzovat. Slouží jako jeden ze zdrojů inspirace nebo za materiál, ke kterému se v rámci přípravy taneční etudy mohou vracet.

14) Inspirační zdroje

Cíl: Skupinové sdílení inspiračních zdrojů, nápadů a uměleckých záměrů týkajících se vzniku nového snímku v žánru screen dance.

Zadání: Každý papír před vámi je titulován jedním inspiračním zdrojem (výtvarné umění, hudba, zvířata, člověk, city a emoce, technologie, fyzika...). Na ty z nich, které jsou i vaším zdrojem inspirace pro tvorbu, uveďte své jméno. Pokud nějakou oblast mezi uvedenými nenajdete, napište ji na další papír.

Dále: Diskutujte nad tím, pod kterou oblastí je nejvíce/nejméně jmen a o jakou/é oblasti se jedná. Liší se vaše inspirace pro film a divadlo? Rozvedte diskusi na téma inspiračních zdrojů a jejich následné zpracovávání nebo selektování (obrázek 25).

²¹⁴ RABIGER, Michael. *Directing: film techniques and aesthetics*. 2nd ed. Boston: Focal Press, c1997. ISBN 0240802233.



Obrázek 25: Fotografie z cvičení Inspirační zdroje na festivalu B.motion Festival, Choreographic Research Week, Bassano del Grappa
Foto Markéta Jandová

15) *Hudba, zvuk*

„Zvuk napomáhá budovat rytmus daného díla a jeho dílčích struktur.“²¹⁵ (David Hinton)

Cíl: Upozornit na hudbu a zvuk jako na významnou součást filmu. Zdůraznění významu hudby nejen ve vztahu k zobrazovanému, ale i k práci střihu. Vést choreografa ke konkrétní představě o hudbě již v průběhu přípravné fáze filmu.

Zadání: Práce se dvěma filmy Liz Aggissové – Beethoven in Love a Motion Control.

Beethoven in Love (1994)²¹⁶

choreografie: Liz Aggissová, Billy Cowie

interpretace: Lizz Aggissová, Tommy Bayley

režie: Bob Bentley

²¹⁵ Průvan: Film a tanec. Česká televize [online]. 2017 [cit. 2020-04-15]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10624368437-pruvan/217562254300005/obsah/545170-tema-film-a-tanec-reportazni-sonda>

²¹⁶ BENTLEY, Bob. Beethoven in Love. YouTube [online]. 1994 [cit. 2020-06-13]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=jvxOc6mrWU8>

hudba: Billy Cowie

O filmu: Příběh představuje skladatele a outsidera, který usiluje o vztah se ženou. Černý humor v propojení s expresivním pohybovým vyjádřením vytvářejí s hudbou Billy Cowieho obrazy evokující 18. století. Snímek byl Allou Kovganovou, autorkou filmů, instalací a kurátorkou tanečních filmů, označen za báseň plnou choreografických jemností a filmové něhy. Svícení a kostým se mění podle nálady jednotlivých scén. Hudba má magický charakter, který stojí ve středu celého díla.²¹⁷ Což je jeden z důvodů, proč je právě tento film do tohoto cvičení zvolen. Druhým důvodem je obrazově kontrastní snímek *Motion Control* (2002) též od Liz Aggissové, představený nejprve němým obrazem a pak až ve své úplné podobě s hudební složkou. Na snímcích lze tudíž pozorovat jejich koncept i sledovat cíle zadání daného cvičení a zároveň seznámit posluchače s tvorbou choreografky Liz Aggissové.

Zadání: (Beethoven in Love)

1. Poslech zvukové stopy minimálně pětiminutové úvodní části filmu *Beethoven in Love*. Úkolem studentů je poslouchat zvukovou stopu bez obrazu a jakýchkoliv informací o zdroji. V průběhu poslechu si zapisovat poznámky o konkrétních zvucích a rozpoznaných lokalitách.
2. Tvorba synopse na základě zvukové stopy.

Dále: Dokážete jednoduše popsat, co se ve filmu odehrálo a na základě jakých indicií o tom takto usuzujete? Jakou jste si o filmu udělali představu? Dokážete zformulovat svou představu o místech nebo postavách? Diskutujte.

3. Zhlédnutí ukázky s obrazem i zvukem. Srovnajte svou původní představu s tou, která je doplněna obrazem. V čem se vaše představa o filmu změnila?

Lizz Aggissová (1953), britská umělkyně zabývající se performancí, choreografií a filmovou tvorbou, je autorkou i druhého snímku. *Motion Control* je postaven na přiznaném vztahu mezi performerem a kamerou. Snímek byl natočen na 35mm formát a zkoumá fyzické a emocionální proměny tanečnice. Velký podíl na působivosti díla má expresivita obrazu u výrazu Lizz Aggissové, která se s Billy

²¹⁷ *Beethoven in Love*. Billy Cowie [online]. 1994 [cit. 2020-04-22]. Dostupné z: <http://www.billycowie.com/beethoven.html>

Cowiem podílela na choreografii. Významnou roli zastupuje hudební složka experimentující s propojením textu, italské opery a zvuku (hypersound).²¹⁸

Motion Control (2002)

režie: David Alexander Anderson

choreografie: Liz Aggiss, Billy Cowie

hudba: Billy Cowie

interpretace: Liz Aggiss

zpěv: Naomi Itami

Film zkoumá hranice dialogu mezi kamerou a performerem, kamerou a prostorem, kamerou a zvukem. Je zajímavý z mnoha technických hledisek, ale v případě tohoto úkolu stojí ve středu zájmu zvuk versus obraz.²¹⁹

Zadání:

1. Zhlédněte film bez zvukové stopy. Dělejte si stručné poznámky, které budou přímo reagovat na obraz, který sledujete.
2. Popište jednotlivé části filmu a zaměřte se na jejich atmosféru.
3. Jak na vás film, promítaný bez hudby, působil? Uvědomujete si, čemu jste primárně věnovali svou pozornost? (Např. pohybovému stylu Liz Aggissově, technologickému zpracování filmu a podobně.)
4. Porovnejte obě zkušenosti – poslech filmu bez obrazu a sledování filmu bez jeho zvukové stopy.

16) Bezprostřední sdílení nápadů²²⁰

Cíl: Bez možnosti promýšlení reagovat na otázky týkající se zamýšleného námětu k taneční etudě. Další ze způsobů, jak formovat choreografův umělecký záměr.

²¹⁸ Motion Control, choreografie: Liz Aggissová a Billy Cowie, interpretace: Liz Aggissová, režie: David Anderson. Dostupné z: Motion Control. *YouTube* [online]. [cit. 2020-03-27]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=8ZNXk1JZems>

²¹⁹ Motion Control. *University of Brighton* [online]. 2002 [cit. 2020-04-23]. Dostupné z: <http://arts.brighton.ac.uk/alumni-arts/liz-aggiss/motion-control>

²²⁰ Inspiraci k tomuto zadání přebírám od Mereel Hearingové, pod jejímž vedením jsem absolvovala intenzivní choreograficko-dramaturgický seminář pořádaný v rámci festivalu *BMotion* (2019) v Bassano del Grappa.

Zadání: Studenti si ve dvojicích pravidelně kladou otázky a zároveň do následně popisují svůj vlastní projekt, rozumějme jím taneční etudu. Za odpověď na otázku od kolegy následuje otázka pro kolegu. Ten/ta odpovídá a vzápětí klade novou otázku.

Například:

Osoba č. 1: „Mým záměrem je natočit film, v hlavní roli s dětskou tanečnicí, která se bude pohybovat pouze v místech, která jsou barevně laděná do modrých tónů. Jak ty si představuješ prostředí svého filmu?“

Osoba č. 2: „Já si představuji prostředí jako cihlový dům, ve kterém neustále proudí mnoho lidí, bude v tom metafora na příběh Šťastného prince od Charlese Dickense. Je pro tebe důležité, aby se ta tanečnice zobrazovala jako něžná dívka nebo je v modré barvě jiný záměr?“

Osoba č. 1: „Ta něžnost zdůrazní poetičnost celého snímku, takže ji považuji za důležitou. Lokace budou naopak soustředěny do nemocničních pokojů. Jakým způsobem chceš znázornit proud lidí?“

17) Imitace grantové žádosti (přípravná část filmového procesu vedoucí ke vzniku závěrečného díla), plán natáčení, moodboard

Cíl: Každý film je realizován na základě finančních prostředků pocházejících z grantových žádostí, sponzorských příspěvků, darů a dalších zdrojů. Formát grantové žádosti pomáhá vytvářet zpětné zrcadlo projektu. Formulace témat, záměrů, cílů a jmenný výčet spolutvůrců a finančního rozpočtu vede k upevnění představy o filmu. Zároveň lze anotaci použít v rámci prvních setkání s kameramany. Stejně tak se zde odráží akcentování důležitosti moodboardu i obecné důsledné připravenosti z kapitoly o Regině Hofmanové.

Cvičení imituje reálné podmínky produkčních i režijních postupů v první části vzniku nového filmu. Nutí choreografy k formulaci jejich záměru, nastavuje obraz o velikosti a náročnosti jejich vize a představuje materiál, který je prvním zdrojem informací pro spolupracující členy filmového štábu, v našem případě za tuto osobu chápeme kameramana.

Zadání: Vyplňte následující body:

- **Anotace** (max. 500 znaků)
- **Popis záměru a vize filmu** (max. 1200 znaků)
Body *anotace* a *popis* formulujte co nejsrozumitelněji. Nepoužívejte metafory ani citáty, pokud to není nezbytně nutné. Budte výstižní. Vaším cílem je seznámit druhou osobu s obsahem filmu. Písemná forma může sloužit jako materiál pro kameramany v rámci tvoření spolupracujících dvojic. Zároveň společným sdílením jste přímo konfrontováni s názorem druhých, kteří reflektují srozumitelnost vaší anotace a popisu.
- **Členové týmu** (uvedte konkrétní jména osob, se kterými budete nebo chcete pracovat)
- **Finanční rozpočet** (Podrobný rozpis plánovaných nákladů. Je možné přímo počítat s konkrétní částkou, která je reálně k dispozici v rámci finanční podpory z fakulty. Ta však musí být přesně rozepsána, aby bylo zřetelné její využití.)

Dále: Jednotlivé vyplněné body sdílejte ve skupině a vzájemně na něj reagujte. Například se zaměřte na to, zda je pro vás anotace srozumitelná.

Harmonogram natáčení

Cíl: Doplnění příprav na natáčení závěrečného úkolu – natáčení tanečního filmu, taneční etudy.

Zadání: Sepište si podrobný natáčecí plán, jehož obsahem bude nejen předběžný časový harmonogram jednotlivých scén. Spolupracujte s kameramanem. Procházejte jednotlivé záběry svého scénáře a rozvrhněte si, kolik času na ně potřebujete vyhradit, kterými částmi natáčení začnete a kterými naopak skončíte. Rozepište denní plán včetně nástupů týmu na plac.

18) Filmová analýza jako princip přibližující choreografům filmový styl a metaforu

Cíl: Analýza zvoleného filmu, v tomto případě *Děvče ze sirkárny* (Kaurismäki, 1990) je koncipována tak, aby zúčastněné naváděla na specifika filmového stylu a odhalování narativních prostředků. Níže uvedené otázky vybízejí k formulování

myšlenek, oproštěných od subjektivních hodnocení, a jsou vstřícné k diskusím. Dále se soustředí na vizuální uchopení snímku, práci kamery, zvukovou složku a filmovou synopsi.

Děvče ze sirkárny (1990)

drama/komedie

režie: Aki Kaurismäki

délka: 68 min

produkce: Finsko, Švédsko

kamera: Timo Salminen

Film je součástí Kaurismäkiho trilogie spolu se *Stíny v ráji* (1986) a *Ariel* (1988).

Aki Kaurismäki (1957) je filmový režisér a scénárista s výrazným autorským rukopisem. *Děvče ze sirkárny* reaguje na období 80. let ve Finsku, které se v té době potýkalo s velkou nezaměstnaností, jež vedla k přesunu občanů z vesnic za prací do měst.

Dílčí kroky:

1. Představení stručného kontextu filmu a osobnosti režiséra. Stručným úvodem vytvoříme pole pro samotný film.
2. Zhlédnutí filmu *Děvče ze sirkárny*.
3. Formulujte atmosféru, kterou jste z filmu cítili. Pokuste se k ní nalézt adekvátní přirovnání. (Pozn. Atmosféru stavíme před stavbu obsahu. Nejprve vyžadujeme okamžitou reakci na náladu a atmosféru filmu a až poté docházíme k racionální rekonstrukci děje.)
4. Na základě definované nálady film žánrově zařadte. (Pozn. Je možné využít i širšího popisu, např. poeticky laděný film s prvky dramatu.)²²¹
5. Vytváření společné rekonstrukce obsahu filmu. Každý z choreografů vypráví část filmového děje. Dochází ke sjednocení, aby se následně jejich názory mohly rozdělit.

²²¹ Česká televize na svých webových stránkách uvádí, že se jedná o finskou lakonickou tragédii antických rozměrů.

6. Na základě kterých klíčů jste odhalili sdělení filmu? (Pozn. Začínáme se dotýkat skutečnosti, že film není založen na replikách, ale na jednání postav, obrazech, výtvarné složce a symbolice).
7. Nakreslete dramatickou linku, jak jste ji vnímali a posléze ji okomentujte.
8. Jak na vás působí barevnost filmu?
9. Zamyslete se nad tím, proč je film *Děvče ze sirkárny* analyzován v rámci screen dance. Shledáváte mezi nimi jisté prvky provázanosti?

Otázka navádějící k vymezování hranic uměleckých žánrů a forem a zároveň upozorňující na jejich provázanost. Směřuje především na úvodní část filmu, ve které se odehrává „obrazový tanec strojů“.²²² V tento moment se lze odkazovat na kapitolu věnující se provázanosti screen dance s experimentálním filmem 20. století (kapitola 3), která poukazuje na spojitost s avantgardními filmy výtvarných umělců. Stejně tak lze odkazovat na práci s archivními materiály Becky Edmundsové a rozvinout diskusi na téma: *Choreografie pro lidský pohyb versus choreografie pohyblivého obrazu*.

10. Podívejte se reklamu *This is The Shell* (1970)²²³ od Geoffreyho Jonese a porovnejte ji s úvodní částí filmu *Děvče ze sirkárny*.²²⁴
11. *Kamera a její specifika*. Dokážete charakterizovat práci kamery? Vybavujete si, jaký způsob záběrování byl ve filmu nejčastější?²²⁵ Pokuste se vyjádřit, z jaké pozice jste film mohli sledovat, čili jakou pozici vám režisér filmu určil, a vysvětlíte, z jakého důvodu k těmto postojům docházíte.

Například: Iris stojí za svými rodiči a její pozice v prostoru i činnost, které se věnuje, ukazuje na rodinné vztahy a jejich následné dopady na její osobní život (obrázek 26). Stejná trojúhelníková kompozice se znovu objeví ve scéně, kdy si pro Iris domů přijde muž, jehož potkala v baru. Spolu s rodiči sedí za stolem a čeká na ni. Divák dostává čas na vyhodnocování nastalé

²²² KAURISMÄKI, Aki. *Děvče ze sirkárny*. *Kino Art* [online]. 1990 [cit. 2020-06-13]. Dostupné z: <https://www.kinoart.cz/index.php/cs/filmy/devce-ze-sirkarny-1990>

²²³ JONES, Geoffrey. *This is Shell*. *YouTube* [online]. 1970 [cit. 2020-06-12]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=_zWjT59S_wk

²²⁴ *This is Shell* je reklama pro společnost *Shell*. Geoffrey Jones chtěl obrazem a hudbou vystihnout vše, čemu se firma věnuje. Více zde: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1056773/index.html>

²²⁵ Předložit choreografům screen shoty, které jsou dostupné online například na stránce csfd.cz. Zdroj: <https://www.csfd.cz/film/5047-devce-ze-sirkarny/prehled/>

situace. Kompozice se stává motivem filmu. Z obrazového hlediska ji lze pozorovat i v několika dalších scénách, kde není tvořena pouze osobami, ale i objekty. Iris přijde ke svému bratřovi domů a na kulečnickový stůl položí vedle červeného míčku a leštítka na tága svoji kabelku, jinde zase vidíme na stole tři skleničky, kolem kterých se odehrává dramatická situace.



Obrázek 26: Obraz z filmu *Děvče ze sirkárny* jako podklad pro cvičení
Převzato z České televize²²⁶

19) Hudba a zvuk. Diegetický zvuk v Kaurismäkově díle.

Zvuk okolí a prostředí kolem postav vede k naturálnosti snímku. V situacích, kdy z rádia, televize nebo od hudební kapely v tanečním sále hrají finské písně, je divák citlivější k jejich textu, který se váže k dané situaci a hudba nabývá na větším významu. Stává se prvkem, který posiluje přirozenost filmu.

Cíl: Vytvořit zvukový záznam choreografie a sledovat, jak se liší naše imaginace od reálné podoby pohybové sekvence.

Zadání: Práce ve dvojicích, ve kterých jsou role rozděleny na tanečníka a tzv. zvukaře. Jejich úkolem je vytvořit krátkou choreografii, která bude zvukově pestrá. Druhá osoba konečný tvar pohybu a jeho zvuků zaznamená na diktafon nebo jakýkoliv jiný nahrávací přístroj. Aby však byla choreografie přesně

²²⁶ Zdroj:

<https://www.ceska televize.cz/porady/11821137714-devce-ze-sirkarny/21738665217/>

reprodukovatelná, provede dvojice taktéž její záznam pro kameru (telefon). Následující fáze úkolu probíhá již v celé skupině:

1. Přehrání zvukového záznamu z choreografie.
2. Následuje minuta ticha, kdy má každý příležitost písemně si zaznamenat, jaké zvuky rozpoznal.
3. Druhé přehrání filmu, na které navazuje další minuta ticha.
4. Třetí přehrání probíhá již s obrazem.

Dále:

- Diskutujte nad odlišností vašich představ o choreografii ze zvukového záznamu s její reálnou podobou z videozáznamu.
- Zamyslete se nad tím, jak uvažujete o choreografii pro film a zda shledáváte rozdíl v uvažování nad choreografií pro divadelní scénu. Odkud pocházejí vaše inspirace? Jsou ve vaší představě nejprve obrazy, nebo již pohybové pasáže?

8.6. Střih

Problematickou oblastí, která se ve vztahu k danému tématu výzkumem projevila, je střih. Ve vztahu k vymezenému cíli daného textu, který se primárně soustředí na seminář pro choreografy, jsem v průběhu výuky shledala za nemožné představit funkci střihové skladby, která by byla dostatečně relevantní. Nenalezla jsem žádný způsob a možnost, jak co nejvěrněji přiblížit funkci střihové skladby, aniž by nebylo využito střihačského programu. Cvičení podle Becky Edmunsové, jehož základem je práce s archivním materiálem, sice zprostředkovává vhled do oboru a ukazuje jeho časové, prostorové a temporytmické možnosti, ale i ten byl zcela závislý na počítačovém programu. V tomto důsledku jsem se rozhodla přistoupit ke kapitole střihu pro seminář *Tanec a kamera* ve dvou pojetích. Prvním je pozorování filmových děl a sledování řemeslných principů. Druhou část utváří výňatek zásadních informací z publikace Josefa Valušiaka *Základy střihové skladby*, který zprostředkovává přehledný vhled do daného oboru, jenž na konkrétních filmových dílech dokládá konkrétní principy. Mezi zmiňované autory, na kterých Josef Valušiak demonstrovuje a osvětluje principy montáží nebo filmové prostředky, jenž dává do kontextu ke střihu, uvádí Sergeje Michajloviče Ejzenštejna, Larse von Triera nebo dílo Orsona Wellese *Občan Kane*. Publikace je zcela určitě vhodným

materiálem pro zasvěcenější tvůrce, zároveň se nejedná o rozsáhlý text, který by měl prostor věnovat se jednotlivým kapitolám hlouběji. V tomto důsledku je pohyb a tanec ve filmu zmiňován buď jako běžný hercův pohyb (pozn. uváděný ve vztahu k pohybovým prostřihům mezi jednotlivými záběry), nebo v rámci hudebních videoklipů, muzikálů či baletu.²²⁷ Přestože jsem zde nenalezla zmínky dotýkající se přímo žánru screen dance, lze upozornit na klíčové body střihu, které pokládám za důležité pro choreografy.

Režisér a choreograf by měli na vzniku tanečně filmového díla dle doc. Martina Čiháka²²⁸ spolupracovat se střihačem. Snahou obou profesí má být maximalizace záměru. Což znamená, že v rámci hledání významů by měl střihač propojit jednotlivé záběry v celek, který bude zhmotňovat režisérovu představu. Argumentace se na základě fungující spolupráce musí nutně projevit. Zmíněný záměr režiséra je prioritou, ale střihačovou úlohou je tento záměr splnit, aniž by mu režisér přesné kroky diktoval. Zde narážím na často se vyskytující situaci v případě tanečních etud, u kterých není časté, že jsou předávány střihačům, kteří by komunikovali svou práci s choreografem. Častěji jsem se setkala s variantou, kdy byl snímek sestřihán kameramanem, v lepší situaci za přítomnosti nebo v konzultaci s choreografem.

Ti, kteří s tvorbou choreografického materiálu pro filmové médium začínají, musí být obeznámeni alespoň s několika teoretickými poznatky, které Josef Valušiač ve své publikaci velmi dobře popisuje. Nutné je pamatovat na to, že střihač pracuje s již natočeným materiálem, který dokáže do jistém míry ovlivnit, ale rozhodně ne zcela přepracovat. Odtud plyne, že zhotovený filmový materiál vytváří potenciál k finální podobě sestřihaného filmu. Zároveň nelze na střih spoléhat a vnímat ho jako záchranu filmového materiálu. Jedná se o situaci, kdy choreograf nemá konkrétní představu o výsledné podobě díla, na place tudíž z velké části improvizuje nejen on a jeho tanečníci, ale i kameraman a výsledek se pak blíží více sázce do loterie nežli koncepčně zajímavému a propracovanému snímku. Vycházím z osobní zkušenosti, kdy jsem ve střihně spolu s kameramankou vytvářela v podstatě nově koncipovanou choreografii a na výsledné podobě to bylo bohužel

²²⁷ V tomto případě se Valušiač zmiňuje o charakteristických prvcích daného žánru ve vztahu ke střihu.

²²⁸ doc. RNDr. MgA. Martin Čihák, Ph.D. je pedagog FAMU, badatel v oblasti experimentálního filmu a autor cyklů Letní filmové školy v Uherském Hradišti věnovaným experimentálnímu filmu. Více zde: <http://25fps.cz/2014/ponorna-reka-kinematografie/>

patrné.²²⁹ Proto ti, kteří se podílejí na přípravné fázi a samotné realizaci díla, by měli myslet na jeho třetí fázi, čili na střih, již u tvorby podrobného scénáře nebo storyboardu.

Základním principem filmového vyprávění je: „Každý následující záběr je s předešlým, s nímž se váže, v něčem shodný a v něčem rozdílný. Rozdílnost odpovídá na otázky, které vyvstaly v předchozím záběru nebo je rozšiřuje či zužuje. Podklad položené otázky se objevuje v novém záběru jako osnova, shodná s určitými prvky v předešlém záběru.“²³⁰ Valušiak cituje Jana Kučeru, konkrétně výňatek z publikace *Střihová skladba ve filmu a v televizi* (2002), a poukazuje jím na jistou podobnost a zároveň rozličnost mezi vedle sebe stojícími záběry, bez nichž by se vzájemně nevázaly a tzv. nefungovaly celistvě. Neméně podstatné je též dodržování předsnímací jednoty (prostoru, atmosféry, kostýmu, rekvizit a osvětlení), které pomáhají udržet jednotu a srozumitelnost díla, pokud není cílem autora toto pravidlo porušit a učinit z něj záměr. Choreograf musí navíc dbát na ucelenost pohybu. V případě, že se v lineární montáži dostáváme elipsou (kondenzací děje) k přechodu do jiného místa (lokace), musí tanečník udržet stejnou energii nebo tělesné napětí, jaké měl v předchozím obraze (pozn. Pakliže tato změna není autorovým záměrem.). Příkladem jednoty v pohybovém napětí při zásahu střihu je v díle *A Study In Choreography for Camera* (1945) May Derenové plynulý pohyb tanečníka, který se postupně ocitá v různých prostředích, aniž by jeho choreografie zaznamenala jakýkoliv záchvěv nebo narušení.

Snímky, tzv. taneční etudy, kde je hlavním vyjadřovacím prostředkem pohyb a jež jsou primárně natočené ve filmovém studiu, musí v případě zakomponování externích lokací taktéž počítat s jednotou v rámci celého díla. Změna prostoru musí být opodstatněnou součástí, která může být nositelem narativního posunu děje, metaforou nebo například vytvářet kontrast k části snímané v uzavřeném studiu. V případě těchto i jiných odůvodnění je důležité dodržet jednotu. Divák by měl v průběhu sledování porozumět prostředím a jejich významům. Neměl by se ztrácet, ale naopak v mizanscénách hledat opodstatnění a soulad s pohybovou sekvencí či situací. Screen dance čerpá z filmových možností. Tanec se přenáší do exteriéru

²²⁹ Light is Everything (2017), režie: Yvon Teysslerová, choreografie: Markéta Jandová Light is Everything. Vimeo [online]. 2017 [cit. 2020-06-13]. Dostupné z: <https://vimeo.com/233179045>

²³⁰ VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. Čtvrté rozšířené vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2012. ISBN 978-80-7331-230-5. s. 46

nebo do pro něj neobvyklých lokalit, aby byl filmovým záznamem vrácen zpět do uzavřeného prostoru kina nebo na obrazovku počítače v domácnosti.

Josef Valušiak osvětluje principy jednotlivých montáží a zároveň upozorňuje na stěžejní filmové možnosti, které vedle prostoru, rytmu a tempa pracují i s časem. Vysvětluje, že je potřeba udržovat divákovu pozornost a vytvářet tak dramatickou linku celého snímku, která se bude žánr od žánru lišit, nicméně bude jejímu stylu většinou odpovídat. Právě i z tohoto důvodu není možné aplikovat scénická díla v jejich reálném čase na žánr filmový, pakliže se nejedná o jejich záznam. V případě tanečního díla musí choreograf nejprve definovat podobu svého zamýšleného konceptu. Zásadní je proto rozhodnutí, zda se bude opírat o narativní linku, či se přikloní k abstraktnější verzi. Odtud se dále odvíjí další konkrétnější přístupy k tvorbě. Narativní pojetí screen dance má užší souvislost s filmovými pravidly než abstraktní pojetí choreografického díla pro kameru, ačkoliv základní filmové prostředky jsou totožné. Josef Valušiak v kontextu hraného filmu v kapitole *Orientace* uvádí zásady, kterých by se měli filmaři držet. Popisuje například pravidla pro prostorovou orientaci či pravidlo osy. Na konkrétních příkladech se opírá o zcela běžné situace. Například pokud sledujeme dvě auta, kdy jedno jede zprava doleva a druhé zleva doprava, potkají se. U pronásledování naopak sledujeme jejich jízdu stejným směrem. Navíc nám pomůže zmíněná jednota prostoru, která za využití výrazných prvků v prostředí způsobí, že si divák místo zapamatuje a při průjezdu druhého auta ho rozpozná. Dochází tím k automatickému spojení, že auta jedou týmž směrem. Tyto zásady jsou u čistě pohybového konceptu též platné, ale zároveň mohou být porušovány mírou abstrakce.²³¹

V případě, že je na scéně více pohybujících se osob, je dle Valušiake podstatné, aby pro zachování divákovy orientace byly všechny pohybové změny alespoň lehce zachyceny. Je-li tanec hlavním prostředkem filmu, jsme nuceni pohyby pro kameru koncipovat tak, aby na sebe navazovaly a aby stejně tak jako slovo byly srozumitelné. Samozřejmě se vše odvíjí od záměru režiséra/choreografa, který je tím, kdo vnímá a určuje význam a podstatu jednotlivých pohybů. Zároveň ne vždy musí návaznost a významovost zprostředkovávat pohyb tanečnickova těla, ale naopak strůjcem může být kamera, objekt nebo scénografický prvek.

²³¹ VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. Čtvrté rozšířené vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2012. ISBN 978-80-7331-230-5. s. 57

Přesah funguje jako pojistka proti neschopnosti navázat jednotlivé záběry. Je-li taneční choreografie snímána po záběrech, je důležité každý záběr snímat s materiálem překračujícím daný rámec. Pro tanečníka to znamená, že ačkoliv se natáčí scéna, při které má učinit dva kroky od kamery k horizontu, následně přenést váhu z levé nohy na pravou a třemi otočkami vpravo ukončit frázi, tak naopak pokračuje ještě do fáze, kdy po otočkách klopí hlavu k zemi a z hluboka dýchá (pozn. Přesah odhaduji na minimální dobu 5 sekund.). Přesah do začátku následující fáze se stává materiálem, který střihači dává možnost lépe jednotlivé záběry na sebe navazovat. Ukončí-li totiž tanečník svou první část ihned po třech otočkách, kvalita jeho pohybu se bude lišit od té, která pokračuje sklopením hlavy k zemi. Změna napětí v tanečnickově těle má stejný dopad na celkové vyznění jako změna tónu hlasu u herce nebo změna hercova tempa v nestylizovaném pohybu.

Dosud byla zmiňována pouze plynulost pohybu, ale i kontrast je funkčním a legitimním prvkem střihové skladby. Protiklad dokáže umocnit předchozí záběr a posílit jeho účinnost. Základem střihu je metoda, která eliminuje a hierarchizuje záběry, skládá a spojuje je v jeden celek, který z dílčích částí činí originální tvar, manipulující s časem. Stejně tak jako plynulosti využívá kontrastu. Filmový čas, kterým je tato umělecká forma charakterizována, vzniká ve střihně pod rukama střihače, který jednotlivé záběry zkracuje, skládá a spojuje, čímž porušuje reálný čas. Naproti tomu rytmus a tempo se utváří již v průběhu natáčení.

Jedním z bodů, který vnímám za nápomocný pro choreografické uvažování o tanci pro kameru, je délka záběrů. Josef Valušiak uvádí, že záběr by měl být tak dlouhý, aby jeho obsahu divák porozuměl, a zároveň by neměl být dlouhý tak, že by diváka donutil sledovat nepodstatné věci z důvodu ochabující pozornosti. Jednotlivé délky záběrů se navzájem musí podporovat a být nositelem tempa a rytmu a pomáhat budovat dramatickou linku. Ve snímku *A Living Space* (2017) Jakuba Jahna se po poetických barevných, někdy až kýčovitých obrazech objeví výrazně dlouhý záběr na místnost lemovanou mladými umělci, kteří sedí po jejím obvodu. V samotném středu ztichlého interiéru je režisér Robert Wilson. Záběr je v porovnání s celou předchozí částí naprosto kontrastní. Klid, nečinnost a výrazná délka obrazu vybízí diváka ke svobodnému pozorování a zároveň ho postupně namotává na stupňující se napětí založené na očekávání. Co se bude dít dál? V případě estetického pohledu na filmový materiál a jeho střihovou skladbu je rozhodující jeho emocionální působnost a tempo, což může být velmi často případ screen dance.

Ve filmu, stejně jako v hudbě, pojem tempa souvisí se stupněm rychlosti, např. pohybu herců nebo pohybu kamery. Rytmus v tomto kontextu budeme vztahovat přímo k žánru screen dance, jelikož úzký vztah mezi tancem vytváří hudba a ona je právě tím, co předurčuje rytmus filmu (včetně zmíněného tempa). Rytmus, který je utvářen i uvnitř jednotlivých záběrů (vnitřní rytmus), je formován pohybem tanečníků, ale i jejich okolím, střídáním světla a stínů, nebo změnami v kompozici. A zároveň rytmus udává i střihová skladba délkou jednotlivých záběrů.

V našem kontextu, který prolíná pohyb, hudbu a film v celistvý obraz, je právě často hudební složka činitelem, kterému je rytmus střihu podřízen. Avšak v případě tanečních etud je mnohem častější situace, kdy choreografové nejsou s konkrétní hudbou svázáni a pohybové sekvence jsou snímány buď na ticho nebo na libovolný hudební doprovod, se kterým se ve filmu nepočítá. Střih je v takovém případě až první oblastí, kde se kamerou nasnímaný tanec setkává s již konkrétní hudbou. Otázkou pak ale je, jaké dopady to má na výslednou podobu díla.

Střih se opírá o řadu pravidel, vyžaduje řemeslnost, talent i estetický cit. Zaujímá významnou pozici u každého filmu, jeho role je zcela zásadní, jelikož utváří výslednou podobu díla. Již v úvodu byla zmíněna slova profesora Čiháka, který zdůrazňuje roli střihače jako osoby, jenž má naplňovat vizi režiséra, ale zároveň má přinášet vlastní invence. Ve vztahu ke screen dance vnímám jeho úlohu jako dramaturgickou. Nezaujatý pohled, který kriticky zhodnotí filmový materiál, supluje pozici tanečního dramaturga u scénického díla. A stejně tak, jako choreograf v průběhu zkoušení komunikuje s dramaturgem, měl by choreograf komunikovat v průběhu střihu se střihačem. Choreograf je tím, kdo hlídá pohybové souvislosti a zároveň vidí technicky chybná provedení pohybu nebo důležité sekvence nutné ke komplexnosti choreografie, a s pomocí střihače zakládá svůj pohybový obraz. Zároveň však naslouchá střihačově úloze a respektuje ji jako nutnou součást vznikajícího screen dance.

Vedle teoretických informací navrhuji střihovou skladbu studentům představovat již v rámci spolupráce na taneční etudě. Přítomností u procesu střihu mohou jeho funkce sledovat na svém choreografickém díle. V tvorbě následujícího screen dance mohou nové zkušenosti zúročit již v přípravné fázi natáčení. Není důležitá výsledná podoba díla, ale jeho proces.

9. Závěr

Kořeny dnešního screen dance lze vysledovat už v prvopočátcích filmu. Jeho vývoj se často posouval v před v závislosti na rozvoji snímacích technik a na své cestě k dnešní podobě často přijímal různé vlivy. Jedním z nejdůležitějších je vliv výtvarného umění.

Proto jsem se věnovala avantgardním snímkům z počátku 20. století, filmovým experimentům z 60. a 70. let, dále video artu Joany Jonasové, Pipilotti Ristové a dalších umělců. Chtěla jsem poukázat na skutečnost, že taneční umění lze velmi úzce provázat s filmem. Toto propojení má mnoho podob, které zde byly představeny z různých úhlů pohledu současných umělců.

Uvědomuji si, že dovednost choreografa, provázat tvorbu s filmem, je důležitá. Proto jsem svou prací chtěla vytvořit podklad pro koncept metodického přístupu k výuce semináře *Tanec a kamera*.

Hlavní část svého výzkumu jsem zaměřila již konkrétně na tvorbu metodiky tohoto semináře, který se pro mě stal podstatným přínosem v možnosti aplikování jednotlivých cvičení a úkolů přímo na studenty. Ke zmapování a zorientování se v situaci, ve které se potřeby žánru screen dance nacházejí, bylo dvouleté vedení semináře dostačující. Avšak je důležité pozorování a rozvíjení uvedeného konceptu, neboť tento žánr se stále dynamicky vyvíjí.

Mým cílem bylo vytvořit formu opírající se o metodiku Becky Edmundsové, která ale nebude závislá na profesionálních filmových přístrojích. Výzkumem a praktikováním konkrétních cvičení v rámci semináře *Tanec a kamera* se mi podařilo zformulovat novou metodiku, kterou považuji za dobře fungující. Nenalezla jsem však způsob, jak bez filmové technologie dostatečně představit střihovou skladbu, která je významnou součástí tvorby screen dance. Z tohoto důvodu byly v kapitole věnující se střihu shrnuty zásadní teoretické body, o kterých je nutné se v souvislosti s žánrem screen dance alespoň zmínit. Přímou a praktickou zkušenost choreografů se střihem však není možné nahradit dostatečně. Stejně tak jako nelze řemeslu učit čtením knih, nelze střih představit teoretickými poučkami. Přínosem této metodiky je nejen rozvoj v oblasti screen dance, ale i rozvoj nového pohledu na choreografii.

Během svého výzkumu jsem se potýkala s různými pojmy, kterými jsou filmy a videa s tancem jako hlavním vyjadřovacím prostředkem, nazývány. Abych zdůraznila přístup, se kterým k žánru přistupuji, zvolila jsem pojem „screen dance“, který v závěru této práce považuji za vyhovující. Adekvátnost označení potvrdil i snímek *Vymezení*, který vnímám jako jednu ze stěžejních součástí obhajujících tuto disertační teoretickou práci. Film prolíná pohyb obrazů a graduje v taneční choreografii, stejně tak jako sjednocuje a tvaruje tři umělecké postoje: inspiraci v díle Angely Schanelecové, filmový záměr režisérky Terezy Vejvodové a mé choreografické zpracování. Ačkoliv jsem primárně využívala termín screen dance nebo u Reginy Hofmanové, Davida Hintona, Zuzany Burianové a Daniela Conrada přistoupila k tanečnímu filmu, ve stěžejní část jsem používala označení *taneční etuda*, ačkoliv je toto pojmenování nevyhovující. Proto je do budoucna nutno jeho podobu revidovat, aby odpovídala otevřenému a experimentálnímu pojetí žánru, tak jak na něj v této práci nahlíženo.

Hlavní přínos výzkumu shledávám ve formulaci konkrétních cvičení a úkolů. Ty představují pilíř, z něhož lze podobu výuky dále rozvíjet a posouvat dle potřeb studentů a vývoje žánru. Tento koncept je výjimečný pro velkou míru nezávislosti na technickém přístroji. Disertační práce přináší ucelený pohled na specifickou metodiku žánru screen dance, a pokrývá teoretickou i praktickou oblast a její obsah připravuje choreografa na schopnost spolupracovat s kameramanem na vzniku díla, jehož hlavním vyjadřovacím prostředkem je tanec.

Seznam použitých pramenů a literatury

Literatura

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6

COHEN, Selma Jeanne. *International encyclopedia of dance: a project of Dance Perspectives Foundation, Inc.* New York: Oxford University Press, 1998. ISBN 0195123107

CONRAD, Daniel. *Dance Film Workshop Syllabus*. 2009

ČECH, Viktor. *Choreografický moment v současném umění*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2018. ISBN 978-80-7561-147-5

DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Sloart, 2002. ISBN 80-7209-402-5

FOSTER, Thomas C. *Jak číst film: cinefilův průvodce po světě pohyblivých obrázků*. Přeložil Lucie CHLUMSKÁ. Brno: Host, 2017. ISBN 978-80-7577-183-4

KUČERA, Jan. *Tanec a film, Aventinská revue pro film a fotografii*, roč. 3; č. 1., červen 1931 - č. 7, červen 1932, II-183/1931-1932, NFA

MCPHERSON, Katrina. *Making video dance: A Step-by-Step Guide to Creating Dance for the Screen*. 2. New York Routledge Taylor & Francis Group, 2019. ISBN 978-1-138-69913-7

RABIGER, Michael. *Directing: film techniques and aesthetics*. 2nd ed. Boston: Focal Press, c1997. ISBN 0240802233

REES, A. L. *A History of Experimental Film and Video: From The Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*. London: BFI Publishing, c1999. ISBN 978-0-85170-681-8

ŠPANIHELOVÁ, Magda. *Screen dance: tělo pro kameru*. Praha: Casablanca, 2010. Akta F. ISBN 978-80-87292-09-9

THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Přeložila Helena BENDOVIČ. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7

TRODD, Tamara Jane. *Screen/space: the projected image in contemporary art*. New York: Manchester University Press, 2011. Rethinking art's histories. ISBN 0719084636

VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. Čtvrté rozšířené vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2012. ISBN 978-80-7331-230-5

Vysokoškolské kvalifikační práce

BARTOŠOVÁ, Kristýna. *David Hinton a hranice tanečního filmu*. Praha, 2014. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, filmová fakulta. Vedoucí práce MgA. Elvíra Němečková, Ph.D.

BRABCOVÁ, Evženie. *Raný videoart: Technologie, čas díla, čas prezentace*. Praha, 2008. Bakalářská práce. Akademie múzických umění. Vedoucí práce Mgr. Martin Mazanec.

JANDOVÁ, Markéta. *Dance for camera v ČR po roce 2000*. Praha, 2015. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra tance. Vedoucí práce MgA. Elvíra Němečková, Ph.D.

LIDOVÁ, Klára. *Tanec na obrazovce – adekvátní volba filmových prostředků*. Praha, 2014. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce Dorota Gremlíková.

VEJVODOVÁ, Tereza. *Berlínská škola Angely Schanelec*. Praha, 2018. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce MgA. Václav Kadrnka.

Elektronické zdroje

All This Can Happen. *Siobhan Davies Dance* [online]. [cit. 2020-04-16]. Dostupné z: ROY, Sanjoy. *Siobhan Davies. Siobhan Davies Dance* [online]. [cit. 2020-04-16]. Dostupné z: <https://www.siobhandavies.com/work/all-this-can-happen/>

ANDERSON, David. *Motion Control*. *YouTube* [online]. 2002 [cit. 2020-03-27]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=8ZNXk1JZems>

ANGELA SCHANELEC on SPACES - cine-fils.com. *YouTube: cine-fils magazine* [online]. [cit. 2019-11-11]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=GkUA6jG2eho>

Becky Edmunds. *Becky Edmunds* [online]. [cit. 2020-03-21]. Dostupné z: <http://beckyedmunds.com/about-the-artist/4531969006>

BENTLEY, Bob. Beethoven in Love. *YouTube* [online]. 1994 [cit. 2020-06-13]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=jvxOc6mrWU8>

Bill Viola. *Video Data Bank* [online]. Chicago: School of the Art Institute of Chicago [cit. 2020-03-16]. Dostupné z: <https://www.vdb.org/artists/bill-viola>

CARROLL, Noël. Toward a Definition of Moving-Picture Dance. *The International Journal of Screendance* [online]. Parallel Press, 2010, (1), 111-125 [cit. 2020-01-28]. ISSN 2154-6878. Dostupné z: <https://screendancejournal.org/article/view/6154/4843#.XjGRTi2E5QK>

CLAYTON, Lenka. Qaeda, Quality, Question, Quickly, Quickly, Quiet. *Lenka Clayton* [online]. 2002 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <http://www.lenkaclayton.com/qaeda-quality-question-quickly-quickly-quiet>

CLAYTON, Lenka. People in Order: Age. *Lenka Clayton* [online]. 2006 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <http://www.lenkaclayton.com/work#/people-in-order-age/>

CONRAD, Daniel. *Notes on Filming Dance* [online]. 2006, , 1-5 [cit. 2020-06-02]. Dostupné z: https://www.rhodopsin.ca/PDF/Notes_on_Filming_Dance.pdf

Create someone's Lost Childhood Object: Lenka Clayton. *YouTube* [online]. The Art Assignment [cit. 2020-04-17]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QgHsYOybXa0>

Danse Macabre (1922). *Chicago Film Archives* [online]. [cit. 2020-01-05]. Dostupné z: http://www.chicagofilmarchives.org/collections/index.php/Detail/Object/Show/object_id/9301

DEREN, Maya a Alexander HACKENSCHMIED. Meshes of the Afternoon. *YouTube* [online]. 1943 [cit. 2020-01-12]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=bRLJaueDWFI&t=701s>

DRINKALL, Jacqueline a Warren NEIDICH. Joan Jonas, Organic Honey's Visual Telepathy. *Artbrain* [online]. [cit. 2020-02-27]. Dostupné z: <https://www.artbrain.org/joan-jonas-organic-honeys-visual-telepathy/>

EDMUNDS, Becky. *To Be Continued* [online]. [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: <https://www.tobecontinued.online>

Film Society Talks: Yvonne Rainer and Lynne Tillman. *YouTube* [online]. Film at Lincoln Center [cit. 2019-11-10]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=eT4OmIKSTPk>

FIVE ANGELS FOR THE MILLENIUM. *Gasometer* [online]. 2003 [cit. 2020-03-17]. Dostupné z: <https://www.gasometer.de/en/exhibitions/five-angels-for-the-millennium>

Five Things to Know: Joan Jonas: Meet the artist still pushing the boundaries of video and performance after five decades. *Tate* [online]. [cit. 2020-03-04]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artists/joan-jonas-7726/five-things-know-joan-jonas>

GIBLOVÁ, Markéta. *Cinepur* [online]. 10. 1. 2015 [cit. 2019-11-9]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=3132>

GOERTZ, Ralph. Five Angels by Bill Viola. *YouTube* [online]. Oberhaus: Institut für Kunstdokumentation und Szenografie, 2009 [cit. 2020-03-17]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=RQi1yOnGEvs>

Choreographer and Filmmaker Yvonne Rainer speaks to Robert Storr. *YouTube* [online]. 4. 9. 2009 [cit. 2019-11-14]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=t190iGzcjzY>

Invenge / Invention. *KVIFF* [online]. [cit. 2020-03-02]. Dostupné z: <https://www.kviff.com/cs/program/film/4620321-invence/>

I Was at Home, But: Interview: Angela Schanelec. *YouTube* [online]. 2019 [cit. 2019-11-11]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Jl59mpsuhgw&t=11s>

Joan Jonas Interview: Advice to the Young. *YouTube* [online]. Louisiana Channel, 2016 [cit. 2020-02-25]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=HaV9SHMRrTA>

Joan Jonas Interview: Layers of Time. *YouTube* [online]. Louisiana Channel, 2016 [cit. 2020-02-24]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WISIYE4dOKw>

Joan Jonas: New York Performances | Art21 "Extended Play." *YouTube: Art21* [online]. 2015 [cit. 2020-02-25]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=E6wI33GTnf0>

JONES, Geoffrey. This is Shell. *YouTube* [online]. 1970 [cit. 2020-06-12]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=_zWjT59S_wk

KAURISMÄKI, Aki. Děvče ze sirkárny. *Kino Art* [online]. 1990 [cit. 2020-06-13]. Dostupné z: <https://www.kinoart.cz/index.php/cs/filmy/devce-ze-sirkarny-1990>

LÉGER, Fernand a Dudley MURPHY. Le Ballet Mécanique. *YouTube* [online]. 1924 [cit. 2020-12-04]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=wi53TfeqgWM&t=778s>

Lecture: Joan Jonas: 1968 to the present. *Kyoto Prize* [online]. Blavatnik School of Government, 2019 [cit. 2020-02-26]. Dostupné z: <https://www.kyotoprize.ox.ac.uk>

Lenka Clayton: A Documentary of Objects. *YouTube* [online]. Crystal Bridges [cit. 2020-04-17]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=-0bu7te9nHk>

LEWIS, Mark. Films. *Mark Lewis* [online]. [cit. 2020-06-18]. Dostupné z: <http://marklewisstudio.com/films/>

MACDONALD, Scott. A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers [online]. University of California Press, 1992 [cit. 2020-01-15]. ISBN 0520079183, 9780520079182. Dostupné z: https://books.google.cz/books?id=Ca4wDwAAQBAJ&dq=rainer+privilege&hl=cs&source=gbs_navlinks_s

Mark Lewis - Invention. *YouTube* [online]. AA School of Architecture, 2017 [cit. 2020-03-02]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=EPM60FOFHAW>

Mark Lewis. *National Gallery of Canada* [online]. [cit. 2020-03-02]. Dostupné z: <https://www.gallery.ca/collection/artist/mark-lewis>

MEIXNEROVÁ, Marie. Martin Čihák – proti všem? *25fps* [online]. 2014 [cit. 2020-06-24]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2014/ponorna-reka-kinematografie/>

MILDER, Patricia. CHARLES ATLAS Joints Array. *The Brooklyn Rail* [online]. [cit. 2019-11-13]. Dostupné z: <https://brooklynrail.org/2011/09/artseen/charles-atlas-joints-array>

Miranda Pennell and Massimiliano Mollona: Crossing Borders; The Politics of seeing: a dialogue between dance and anthropology. *YouTube* [online].

Independent Dance, 2010 [cit. 2020-04-21]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=Tz3TGNLMv5M>

MURPHY, Dudley. Danse Macabre. *Chicago Film Archives* [online]. 1922 [cit.

2020-01-05]. Dostupné z:

http://www.chicagofilmarchives.org/collections/index.php/Detail/Object/Show/object_id/9301

NEDĚLA, Jiří. Experimentální film: Díl I. *25fps* [online]. 25. 5. 2007 [cit. 2019-

12-04]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/experimentalni-film/>

NEDĚLA, Jiří. Experimentální film II. *25fps* [online]. 25. 6. 2017 [cit. 2019-11-7].

Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/experimentalni-film-ii/>

PAVLÍK, Ondřej. ANGELA SCHANELEC / NADĚJNÁ OČEKÁVÁNÍ UMĚLECKÉHO REALISMU. *Cinepur* [online]. 29. 12. 2014 [cit. 2019-11-8]. Dostupné z:

<http://cinepur.cz/article.php?article=3127>

PENNEL, Miranda. Biography. *Miranda Pennell* [online]. [cit. 2020-04-21].

Dostupné z: <https://mirandapennell.com/about/>

PENNEL, Miranda. The Host. *Vimeo* [online]. 2016 [cit. 2020-04-21]. Dostupné

z: <https://vimeo.com/ondemand/thehost>

PENNEL, Miranda. You Made Me Love You. *Miranda Pennell* [online]. 2005 [cit.

2020-04-21]. Dostupné z: <https://mirandapennell.com/portfolio/you-made-me-love-you/>

Pipilotti Rist Interview: Color is Dangerous. *YouTube* [online]. Louisiana:

Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2012 [cit. 2020-03-16].

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=NdLuwX2uRTM>

Průvan: Film a tanec. Česká televize [online]. 2017 [cit. 2020-04-15]. Dostupné

z: [https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10624368437-](https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10624368437-pruvan/217562254300005/obsah/545170-tema-film-a-tanec-reportazni-sonda)

[pruvan/217562254300005/obsah/545170-tema-film-a-tanec-reportazni-sonda](https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10624368437-pruvan/217562254300005/obsah/545170-tema-film-a-tanec-reportazni-sonda)

RIST, Pipilotti. Ever Is Over All. *YouTube* [online]. Sofia: National Museum for Foreign Art, 1999 [cit. 2020-03-16]. Dostupné z:

https://www.youtube.com/watch?v=a56RPZ_cbd

RIST, Pipilotti. I'm not the Girl who Misses Much. *LIMA* [online]. 1986 [cit. 2020-06-18]. Dostupné z: <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/pipilotti-rist/i-m-not-the-girl-who-misses-much/8430#>

ROCKEL, Rosie. Brilliant Ideas: Pipilotti Rist, Pioneer of Video Art. *YouTube* [online]. Bloomberg Television, 2017 [cit. 2020-03-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=nCusgvPo5vM>

SAVIRÓN, Mónica. Vesuvius in Your Mind: On Joan Jonas's Early Films by Mónica Savirón. *BOMB* [online]. [cit. 2020-02-27]. Dostupné z: <https://bombmagazine.org/articles/vesuvius-in-your-mind-on-joan-jonass-early-films/>

SLADKÝ, Pavel. Angela Schanelec: Koukat se, nezasahovat, ale rozpoznávat. Český rozhlas Vltava [online]. 5.9.2013 [cit. 2020-01-20]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/angela-schanelec-koukat-se-nezasahovat-ale-rozpoznavat-5061090>

SCHWERFEL, Heinz Peter. Live Art. *YouTube* [online]. ARTE France: Camera lucida production, 2016 [cit. 2020-03-03]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=j9vr6Wg9zs0>

Tanečné filmy a projekty. *Zuzana Burianová* [online]. [cit. 2020-04-12]. Dostupné z: <https://www.burianova.sk/tanecne-filmy-a-projekty/>

Tateshots: Bill Viola - Martyrs. *YouTube* [online]. Great Britain: Tate, 2014 [cit. 2020-03-17]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=kYay_DDL3eA

Tesseract. *Rashaun Mitchell + Silas Riener* [online]. [cit. 2019-11-14]. Dostupné z: <http://www.rashaunsilasdance.com/tesseract>

Události v kultuře. *Česká televize* [online]. 2.2. 2015 [cit. 2020-02-25]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1097206490-udalosti-v-kulture/215411000120202/obsah/378215-z-dejin-videoartu>

What Matters festival 2012: Becky Edmunds & Lucy Cash. *YouTube* [online]. London, 2012 [cit. 2020-03-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=at0YOVfxSLM>

What Matters. *Straybird* [online]. [cit. 2020-03-21]. Dostupné z: <http://straybird.org/whatmatters/>

Yvonne Rainer AMERICAN CHOREOGRAPHER AND FILMMAKER. *Encyklopedia
Brittanica* [online]. [cit. 2019-11-10]. Dostupné z:
<https://www.britannica.com/biography/Yvonne-Rainer>

Yvonne Rainer: Where's the Passion? Where's the Politics? *YouTube* [online]. MIT
Program in Art, Culture and Technology MIT Program in Art, Culture and
Technology, 2014 [cit. 2019-12-07] Dostupné z
<https://m.youtube.com/watch?v=XAXK1IKptXg>

Přílohy

Příloha 1: Stručný slovník užívaných pojmů

motiv = Motivem je choreografická sekvence, která se opakováním stává klíčovým momentem snímku. Zobrazuje se v obměňovaných podobách či situacích a je rozpoznatelným klíčem. Motivem může být i scénografický prvek či hudební a zvukový element.

screen dance = Termín označující žánr, jenž spojuje film a choreografické práce s pohybem v jeden celek. Obě složky vytvářejí rovnovážný vztah, který vede ke vzájemnému umocňování. Hlavním vyjadřovacím prostředkem je pohyb vytvořený pro kameru nebo stříhová práce s obrazem, která klade důraz na rytmus obrazu a jeho pohyb. Žánr není vymezen pouze na snímky, kde ve středu zájmu stojí lidské tělo. Zásadní je však rozdíl v záměru, jelikož sem nespádají díla, jenž kameru využívají k záznamu jevištní podoby díla.

střih = Stříhová skladba filmu.

taneční etuda = Pojem, který používám výhradně pro cvičení mezi studenty semináře *Tanec a kamera* HAMU a studenty kamery 4. ročníku FAMU. Jedná se o snímky, jejichž hlavním sdělovacím prostředkem je tanec a pohyb. Od roku 2017 vznikají v rámci semináře *Tanec a kamera* na HAMU. S tímto označením se neztotožňuji a považuji ho za nevhodné, zároveň je jeho užívání již pro dané cvičení zažito natolik, že jsem v rámci výzkumu jeho podobu zachovala.

taneční film (dance film) = V kontextu práce je synonymem k termínu *screen dance*. Je uplatňován v kapitolách, které se týkají konkrétních umělců, kteří ho sami užívali.

téma = Za téma je považována jednotná linie celku. Téma stojí nad obsahem. Je to inspirace, od které se autor dostává k obsahu.²³²

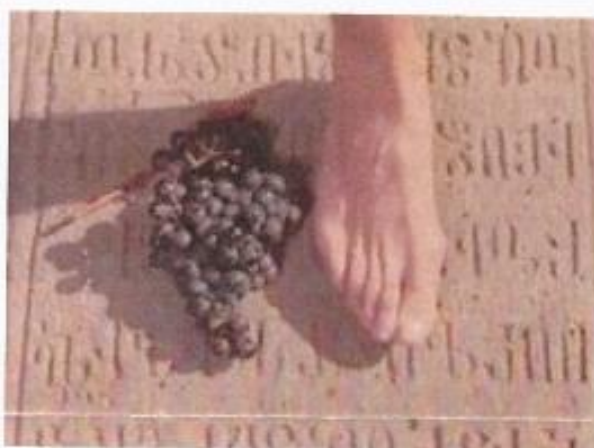
Zvuk:

- *synchronní* = Označuje obraz s odpovídajícím zvukem (vidíme tanečníka a zároveň slyšíme tanečníka – jeho dech, krok...).

²³² VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. Čtvrté rozšířené vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2012. ISBN 978-80-7331-230-5.

- *asynchronní* = Obraz je doplněn buď zvukem reálným (vidíme tanečníka a zároveň slyšíme připomínky choreografa), nebo stylizovaným (vidíme tanečníka pomalu klesat na poušti k zemi do písku a spolu s tím slyšíme dešťové kapky).
- *diegetická hudba (reálná/imanentní)* = Vidíme zdroj hudby (například: herec zapne rádio, tanečník tančí na hudbu korepetitorova piana umístěného v rohu tanečního sálu).
- *nediegetická hudba (trasncendentní/filmová)* = Neznáme zdroj hudby (například: tanečník/herec kráčí po rušné ulici a obraz je doprovázen symfonií Antonína Dvořáka).

Falmouth University



CHR260

DANCE ON SCREEN

STAGE 2 - SEMESTER 2 (2013) WKS 21 – 25 (15 APRIL – 17 MAY 2013)

MODULE HANDBOOK

Module Outline

Module:	CHR260 – Dance on Screen
Module Credits:	20 credits
Module Manager:	Ric Allsopp <ric.allsopp@falmouth.ac.uk>
Module Tutors:	Becky Edmunds
Dates:	15 April – 17 May [Hand-in date: Wednesday 22 May]
Contact Time:	60 hours +

Assessment

Assessment Methods: Short Video Performance Project (70%) + Written Portfolio (30%)

Assessment Strategy: The **short video performance project** will be assessed on your ability to produce/perform a short video work that explores dance and choreographic possibilities for screen. Attention will be given to: pre- and post-production techniques; shot and sequence development; storyboarding; writing and treatment; idea and intention. The written **portfolio** is an account of your individual processes and role within the project collaborations as a whole. The portfolio should be an edited version or synopsis, in both printable (A4) and digital form (Word), of your ongoing project documentation. It should summarise and reflect on your project documentation - for example storyboards, treatments, ideas and intentions, references - and be no longer than 10 (ten) sides of A4.

Deadlines

Presentation/ Showings: Video Projects - **Friday 17th May (2.00-6.00)**

Hand-In: Video Project and Written Portfolio: **Wednesday 22nd May (2.00-2.45)** Academic Office/ Online – Learning Space

Please Note: Becky Edmunds will be teaching intensively in Weeks 2, 3, and 5 of the module with Studios H + J as the 'base' for the project.

Week 2: Monday 22 April – Friday 26 April 2.00 – 6.00

Week 3: Monday 29 April – Friday 03 May 2.00 – 6.00

Week 5: Monday 13 May – Friday 17 May 2.00 – 6.00

Weeks 1 and 4 will be given over to preparation and induction, and final editing and documentation respectively (see schedule below)

Module Overview

This module investigates and experiments with ways of choreographing for, with and through the camera, creating composition in motion with the screen as site. You will explore choreographic questions in relation to a range of spatial, temporal and compositional elements via the practical project of making video-specific choreography. You will be introduced to film, online and editing skills in relation to choreography. Through taught labs and assignments you will develop and apply choreographic skills to the making of a short dance for screen. Work in progress showings and group discussions will enable critical reflection that feeds into the further development of your work.

You will also reflect and discuss through ongoing presentation of your practical processes and documentation of research. Tutor-led presentations and seminars will introduce you to works by influential practitioners in the field and the wider cultural-theoretical contexts for Dance on Screen.

Viewing of video dance, online and CD-ROM work, discussion and analysis will increase your practical and critical tools. You will negotiate both individual and group projects, which will be pursued through research and practice.

On completion of this module, you will be expected to demonstrate: 1) effective use of the camera and the space of the screen to complete a short choreography on video; 2) a knowledgeable engagement with appropriate critical vocabulary, history, key works, and contexts for dance on screen; 3) an understanding of meeting points for movement and film languages, group and independent investigation.

Weekly Schedule

Week 1:

The first week of the module will involve you in technical inductions and an initial task to be completed by Week 2 - Monday 22 April.

Mon 15, 2.00pm – 3.00pm Module launch with Ric Allsopp (Studio C - immediately after Emily Dobson's bodywork class)

Tues 16, 1:00pm – 2:40pm + 3:00pm – 4:30pm, 'P2 Camera Induction'
Pete Langford 'The Studio Gallery', Media Centre. (10 students at each session)

Weds 17, 2:00pm – 4pm 'PC Camera + Lighting Induction'
Paul Joines 'Studio A', Performance Centre (20 students)

Weds 17, 4pm – 5pm 'Studio N Induction'
Paul Joines, follow-on from previous class.

Important Note:

It is vital that ALL students attend the Induction sessions for Camera and Edit suites in Week 1 and Week 2. Failure to do so means that you WILL NOT be allowed to use camera equipment or edit suites in either the Media Centre or the Performance Centre and cannot therefore participate in the module.

Task for the Initial Week:

Becky Edmunds writes:

1. Divide into groups of 3's or 4's.

2. Have a look at *The Color of Pomegranates (Sayat Nava)* by Armenian director [Sergei Parajanov](https://vimeo.com/26713595). It is on vimeo - <https://vimeo.com/26713595>. You can either watch the whole thing, or watch the clip from 13'.40" – 18'.50".

Notice how the director keeps the camera still and carefully places movement within the frame, using the full height, depth and width of the screen space. Notice how balanced the images are, and how the director works with layers of movement. Notice how he uses screen space in close up. Notice how he uses screen space in wide shot.

3. Borrow a camera and tripod from the Media Centre. Make sure you all understand how to work it (if not sure - ask).

4. Choose a location. Place the camera on a tripod and frame that location (**you must use a tripod - no handheld camera for this exercise**). Work as a group to choreograph a sequence of movements of between 15 - 30 seconds that happens within the frame. As you choreograph the sequence of movement, have one of you look at it through the camera lens, so that you can make sure that you are paying attention to the full height, depth and width of the screen space.

NOTE: the camera stays still - so no zooming, no panning (moving from side to side), no tilting (moving up and down).

5. Shoot your sequence of movement.

6. If you think what you have shot is not very good, try it again. Be rigorous.

7. Take your footage to an edit suite (Studio N in the Performance Centre) and ensure that you understand how to do a file transfer onto computer and how to make the final file as a Quicktime movie. Ask a technician to show you how. If you know how, then share your knowledge with others.

8. Bring your Quicktime file on some sort of external hard drive to the session on Monday 22nd April.

Weeks 2, 3:

Tues 23, 10:30 – 12:30 'Edit Suite Induction (Adobe Premiere)'
Pete Felstead 'Digisuite 2', Media Centre. (20 students)

You will be working intensively in small groups on Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday (typically from 2.00 - 6.00 pm) with Becky Edmunds towards the making of one or more moving image video projects.

Week 4: Individual and group shooting, editing, preparation work for Wk. 5

Week 5:

In the final week you will be involved in the final preparation and editing of your video project. **There will be a presentation/ showing of projects on Friday 17th May (2.00 – 6.00).** The video projects will be put onto DVD. This should be completed along with final documentation of your individual engagement with the project (Written Portfolio) and handed in on **Wednesday 22nd May (2.00-2.45 Academic Office/ Online- Learning Space).**

Recommended Reading

(All the following texts are available in the Library)

Brannigan, Erin, (2011) Dancefilm – Oxford University Press

Bresson, Robert (1975) Notes on Cinematography

Brown, Blain, (2002) Cinematography Theory and Practice, Focal Press

Cousins, Mark, (2011) The Story of Film, Pavillion

Deren, Maya (2005) Essential Deren – Collected Writings on film

Etteggui, Peter, (1998) Cinematography Screencraft, RotoVision

Harbord, Janet (2009) Chris Marker: La Jetee, Afterall Books, Distributed by the MIT Press

Kurosawa, Akira, (1983) Something Like an Autobiography, Vintage

Mitoma, Judy, (2003) Envisioning dance on film and video

Murch, Walter; Ondaatje, Michael (2004) The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing, Alfred A Knopf publishing

Pallasmaa, Juhani (2011) The Thinking Hand

Pearlman, Karen (2009) Cutting Rhythms, Focal Press

Porter, Jenelle, (2010) Dance With Camera, University of Pennsylvania

Tarkovsky, Andrey, (1986) Sculpting in Time, Univ. of Texas Press

Todd, Peter and Cook, Benjamin (eds) (2004) A Margaret Tait Reader, Lux publishing

Van Sijl, Jennifer (2005) Cinematic Storytelling, Michael Wiese Productions

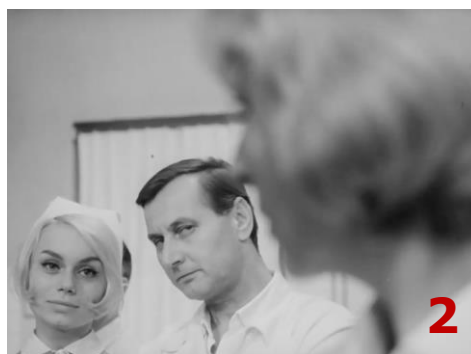
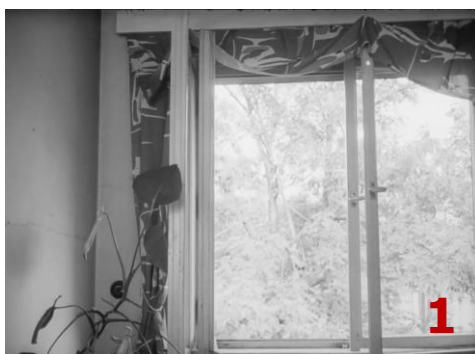
♦♦♦♦♦♦

Biography

Becky Edmunds is a video artist and documentary film-maker. Originally trained as a dancer and choreographer, she worked in live performance until 2000, when she moved into a screen-based practice. She has collaborated with a wide range of artists and organisations to create video works, including Station House Opera, Deborah Hay, Blast Theory, Rajni Shah Projects, Fiona Wright, Gill Clarke, Independent Dance, Siobhan Davies Studios, Arts Council England and various dance agencies. Becky's work seeks to deepen the screen application of dance and choreographic practices and explores a hybrid of the observed and the constructed. Her short films and installations have been shown at film festivals internationally, and she has been artist in residence at Videodanza BA (Argentina) and SHOOT festival (Sweden). Becky works both as an independent artist, and in collaboration with fellow artist Lucy Cash, under the company name of straybird. straybird have been involved in the curation of a number of festivals and screenings which explore choreography across disciplines, including What If... (Siobhan Davies Studios, 2010) and What Matters (Siobhan Davies Studios, 2012) Becky is also an associate artist with Blast Theory.

♦♦♦♦♦♦

Příloha 3: Obrazový materiál ke cvičení *Fotografický příběh, rekonstrukce děje*
Převzato z filmu *Znamení Raka*



Příloha 4: Ukázky výsledků práce na úkolu *Tvorba scény pro kameru*
Anna Benháková, 2019



Eva Rezová, 2019



Jaroslav Lambor, 2019

