

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění - Pedagogika Tance

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Pedagogické aspekty choreografické tvorby

Pohybová poetika Sashy Waltz jako námět k didaktické reflexi

Jiří Bartovanec, DiS.

Vedoucí práce: Mgr. Bohumíra Eliášová, Ph.D.

Oponent práce: Petra Hauerová

Datum obhajoby: 6. června 2023

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2023

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Department of Dance - Pedagogy of Dance

BACHELOR'S THESIS

Pedagogical aspects of choreographic creation

Sasha Waltz's movement poetics as a subject for didactic reflection

Jiří Bartovanec, DiS.

Thesis Supervisor: Mgr. Bohumíra Eliášová, Ph.D.

Thesis Opponent: Petra Hauerová

Date of thesis defense: Juny 6th 2023

Academic title granted: BcA.

Prague, 2023

Prohlášení

Tímto prohlašuji, že jsem předkládanou bakalářskou práci na téma:

Pedagogické aspekty choreografické tvorby

Pohybová poetika Sashy Waltz jako námět k didaktické reflexi

zpracoval samostatně. Použité citace, literární prameny a publikace uvádím na konci práce v seznamu literatury.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Jiří BARTOVANEC, DiS.

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

V úvodu bych rád poděkoval především vedoucí této práce paní Mgr. Bohumíře Eliášové, Ph.D. za její rady, doporučení a odborný dohled. Sashe Waltz za její otevřenost a konzultace. Dále všem, kteří mi poskytli jakoukoli formu podpory při tvorbě a sběru materiálů. Jmenovitě Emilie Guerin, Sibah Pomplun, Stephanie Bender, Davide Camplani, Alessandra Defazio, Wibke Storkan, manželovi a rodině za podporu při studiu. V neposlední řadě MgA. Zuzaně Rafajové, Ph.D. za editaci rozhovoru se Sashou Waltz a Mgr. Ivetě Bendíkové za korektury a celkovou jazykovou úpravu.

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

Tato práce pojednává nejen o díle německé choreografky Sashy Waltz, ale zaměřuje se především na pedagogické aspekty její tvorby, čím může být pro choreografy a tanečníky přínosná, a to nejen po stránce poetiky jejích choreografií, které bezpochyby inspirují, ale také v profesně-lidském přístupu k tanečníkům.

Klíčová slova

Sasha Waltz, současný výrazový tanec, choreografie, Berlín, německé divadlo, copmany, pedagogické aspekty, tvorba, soudobá tvorba, Zuhören

Abstract

This work not only discusses the work of the German choreographer Sasha Waltz, but focuses primarily on the pedagogical aspects of her work, which can be beneficial for choreographers and dancers, not only in terms of the poetics of her choreography, which undoubtedly inspires, but also in a professional-human approach to the dancers.

Keywords

Sasha Waltz, contemporary expressive dance, choreography, Berlin, German theatre, company, pedagogical aspects, creation, contemporary work, Zuhören

Annotation

As a long-time dancer of the leading European contemporary dance company Sasha Waltz & Guests, I naturally chose the creation, poetics and pedagogical aspects of this choreographer's work as the topic of my work, relying on my great experience and intimate knowledge of her work procedures from within the creative process itself. This report of a witness from the inside is very significant given that contemporary dance work expresses itself to a large extent polysemantically, so that it offers a certain palette of possible interpretations, not necessarily arbitrary, but alternative ones. The confrontation of the external audience perception and the view from the inside is, in my opinion, rare and rarely reflected.

I call the overall gesture of the choreographer an architectural approach, which I consider very apt. I first focus on the epoch of the formation of the choreographer, and then on the founding of the ensemble. From this beginning, I follow the motif of "architectonicity", on which I build my text. I connect my personal story in a famous dance company with the characteristics of the choreographer's artistic nature, her aesthetic preferences and inclinations, her creative type, her discoveries and working methods. The motif of architectonics - the basic premise - is observed both in the internal structure of the choreography and in the choreographer's choice of spaces - architectures in which her works are presented.

Obsah

| | |
|---|----|
| Úvod | 10 |
| I. TEORETICKÁ ČÁST | 11 |
| 1.1 Choreograf | 11 |
| 1.1.1 Role choreografa | 11 |
| 1.1.2 Komunikace | 13 |
| 1.1.3 Zásady práce choreografa..... | 15 |
| 1.2 Pedagog tance | 16 |
| 1.2.1 Úloha pedagoga | 16 |
| 1.2.2 Osobnost pedagoga | 16 |
| 1.2.3 Pedagogický styl | 17 |
| II. PRAKTICKÁ ČÁST | 19 |
| 2.1 Sasha Waltz | 19 |
| 2.1.1 Počátky – osobní život | 19 |
| 2.1.2 Studia | 19 |
| 2.1.3 Umělecký život | 20 |
| 2.1.4 Založení souboru | 20 |
| 2.1.5 Projekt „Dialogy“ | 22 |
| 2.1.6 Projekt „Zuhören“ | 24 |
| 2.1.7 Ridialsystem V | 26 |
| 2.2 Pedagogické aspekty tvorby Sashy Waltz | 28 |
| 2.2.1 KiCo | 28 |
| 2.2.1.1 Struktura Kindertanzcompany | 28 |
| 2.2.1.2 Lektori Kindertanzcompany | 29 |

| | |
|---|-----------|
| 2.2.2 Výchovné projekty | 34 |
| 2.2.2.1 Carmen | 34 |
| 2.2.2.2 In C | 37 |
| 2.3 Poetika tvorby Sashy Waltz | 39 |
| 2.3.1 Otevřenost | 39 |
| 2.3.2 Rozmanitost | 40 |
| 2.3.3 Tělo jako inspirace | 40 |
| 2.3.3.1 Körper | 40 |
| 2.3.3.2 „S“ | 41 |
| 2.3.3.3 noBody | 42 |
| 2.3.4 Angažovanost | 45 |
| III. DISKUZE | 46 |
| IV. ZÁVĚR | 56 |
| V. ZDROJE | 59 |
| VI. PŘÍLOHY | 60 |
| 6.1 Přehled tvorby | 60 |
| 6.2 Souhrnný životopis Sashy Waltz | 63 |

Úvod

„Snažím se naslouchat svému okolí, zrcadlit okolní svět, vnímat dobu, která podněcuje obrazy a probouzí fantazii.“ (Sasha Waltz)

Jako dlouholetý tanečník předního evropského souboru současného tance Sasha Waltz & Guests jsem si za téma své práce zvolil právě její tvorbu. Stejně jako poetiku a pedagogické aspekty v díle této choreografky, přičemž se opírám o svou zkušenost a důvěrnou znalost jejích pracovních postupů zevnitř samotného tvůrčího procesu. Celkový gestus choreografky pojmenovávám jako architektonický přístup. V této práci se nejprve věnuji epoše formování choreografky, a poté založení jejího souboru. Od tohoto počátku sleduji motiv „architektoničnosti“, na kterém stavím svůj text. Propojuji svůj osobní příběh v tanečním souboru s charakteristikou uměleckého naturelu choreografky, jejích estetických preferencí a sklonů, jejího tvůrčího typu, jejích objevů a pracovních metod. Motiv stavby – základní premisa – je sledován jak ve vnitřní struktuře choreografie, tak pokud jde o choreografčin výběr, ve volbě prostorů a budov, v nichž jsou její díla prezentována.

Od smrti Piny Bausch je Sasha Waltz, která letošního 8. března oslavila významné životní jubileum, jednou z nejdůležitějších německých choreografek. Někdy je označována nejen za pokračovatelku Bausch, ale i za hlavní vývozní artikl Německa v oblasti tance. Sasha Waltz patří bezpochyby k těm nejvýznamnějším choreografům současnosti. Se svojí skupinou působí v Berlíně, i když se nebrání tvorbě mimo Německo. V každé části svého uměleckého vývoje dokázala překvapit i překonat samu sebe. Přestože nemá stálou scénu, na které by její těleso působilo, a je jakýmsi divadelním bezdomovcem, dokáže být doma všude. Od světově proslulých scén po alternativní místa, kde tvoří jen tak mezi židlemi. Sama o sobě říká, že vždy hledala své vlastní prostory a architekturu, kde by nebyla pouhou tanečnicí, ale mohla by místo coby choreografka spoluvytvářet.

O Sashe Waltz bylo napsáno jistě již mnoho. Za cíl této bakalářské práce jsem si tedy dal přinést nevšední pohled, který se opírá o blízký vztah k této choreografce. Ať již po stránce profesní, tak po té osobní. Namísto standardního přístupu při psaní absolventských prací, které bývají kompilátem a souborem citací, rád bych prezentoval i svůj pohled, který se opírá o mé dvacetileté působení v její company. Věřím, že právě v tomto ohledu může být tato práce přínosná.

I. TEORETICKÁ ČÁST

Ještě před samotným zaměřením se na pedagogické aspekty choreografické tvorby Sashy Waltz bych se chtěl v teoretické části věnovat vymezení některých pojmů. O úloze choreografa stejně jako pedagoga tance by šlo psát velmi dlouze a každé z témat by vydalo na samostatnou práci. Následující rešerše je tak pouze ve formě úvodu do problematiky a zaměřuje se jen na ta specifika, která se v praktické části prolínají s tématem bakalářské práce.

1.1 Choreograf

Vymezení pojmu choreograf je v encyklopedickém pojetí a v přístupu naučných slovníků dáno úzkým pohledem a zastaralým vnímáním této profese, která je spojována především s baletem. „Choreograf je umělecký a technický vedoucí baletního souboru.“¹ Popřípadě jeho sémantickou podobou „Choreograf (řecky zapisovatel tance) umělec představující taneční představení.“² Pro soudobější definici je proto vhodnější sáhnout po internetových zdrojích, které jsou obsáhlejší a více odpovídají realitě dneška. „Choreografie je odborná umělecká činnost, která spočívá ve vytváření koncepce nebo kompozice nějakého tanečního díla, tanečního projevu formou tance nebo baletu. Slovo může označovat i technické a umělecké vedení a řízení nějakého tanečního či baletního souboru. Muž pracující jakožto umělecký a technický vedoucí nějakého tanečního či baletního souboru nebo tvůrce nějakého tanečního či baletního vystoupení se pak nazývá choreograf, žena pak choreografka.“³ Ve vztahu k mé práci lze citovat také definici, která se věnuje schopnostem umělců této profese. „Choreografové samozřejmě potřebují bohaté taneční zkušenosti a musí být také velmi muzikální, aby dokázali převést hudební sekvence do pohybů. Kromě toho musí mít choreografové pedagogické schopnosti, aby dokázali tanečníkům sdělit své záměry.“⁴

1.1.1 Role choreografa

Role choreografa coby lídra pracujícího s lidmi jsou různé. Pomineme-li skutečnost, že je především tvůrcem uměleckého díla – choreografie, jeho role je mnohem širší.

¹ HAVRÁNEK, B. a kolektiv. Slovník spisovného jazyka českého. 2. vyd. Praha: Academia, 1989, s.143.

² TAVARD, A. a kolektiv. Tematická encyklopedie Larousse – umění a literatura – svazek 4. 1. vyd. Praha: Albatros. 1996. s. 255. ISBsN 80-00-00798-3

³ <https://cs.wikipedia.org/wiki/Choreografie>

⁴ <https://www.musical1.de/musical-lexikon/choreograf>

- **Motivátor:** jehož úkolem je inspirovat, motivovat, nadchnout a přimět tanečníky k podání nejlepšího možného výkonu, vytvářet podnětnou atmosféru a nabízet vhodné impulsy
- **Mediátor:** jehož úkolem je řešit konflikty, neshody, odlišné energie a nálady ve skupině, sladit protichůdné přístupy, vztahy
- **Manager:** jehož úkolem je koordinovat, vést, vytvářet optimální podmínky, správně hospodařit s časem a energií tanečníků
- **Zprostředkovatel:** jehož úkolem je umět předávat vizi, myšlenku, záměr, cíl a vlastní ideje
- **Učitel:** jehož úkolem je učit tanečníky konkrétním pohybům, učit je čerpat ze sebe, hledat vlastní zdroje inspirace, učit je objevovat nevyužité možnosti, všimnout si impulsů, které lze následně implementovat, učit být členem týmu, naslouchat, vnímat, chápat

Byť se může zdát pedagogická role choreografa okrajová, se shora uvedených bodů vyplývá, že tvoří podstatnou část jeho práce. Typ choreografa z pohledu vedení týmu, pak záleží na důrazu a důležitosti, které přikládá jednotlivým rolím. Ty jsou také odvozeny a přímo vycházejí ze skladby a typových charakterů tanečníků-performerů, se kterými pracuje. Někdy jeho pozice pedagoga může být zcela potlačena a jindy může být hlavní a pro choreografii zásadní.



Náhled do skicáře – zápisníku choreografky S. Waltz z tvorby opery Dido and Aeneas (2003 – 2004), foto: archiv choreografky.

1.1.2 Komunikace

Pro všechny jmenované role je pak logicky stěžejní styl komunikace a naslouchání, který choreograf používá. Jak zmiňuje B. Svoboda ve své knize ⁵ je důležité především těchto několik zásad:

- Nekriticky a otevřeně naslouchat mluvčímu
- Být psychicky a vývojově (mentálně) připraven na obsah sdělení
- Být v očním kontaktu s mluvčím
- Uvědomovat si podstatné věci, nosné myšlenky sdělení
- Snažit se co nejvíce rozšiřovat základ vlastních poznatků, díky čemuž lze dosáhnout lepšího pochopení sdělovaných skutečností
- Eliminovat takové rušivé aspekty, které narušují verbální přenos informací

Práce choreografa je stejně, jako v každé jiné profesi nejen o komunikaci, vzájemné interakci, naslouchání a empatii, ale také o konfliktu, ke kterému může docházet na mnoha úrovních a z mnoha důvodů. A nemusí se zrovna jednat o znak jeho slabé autority nebo naopak o jeho přílišnou striktnost až despocii. Některé konflikty mohou být dokonce záměrnou součástí tvorby a jejich umělé vytváření může otevírat dveře žádoucím emocím, které má choreografie divákovi zprostředkovat. Bohumil Svoboda dále dělí vůdčí osobnosti – ať již choreografů či trenérů nebo pedagogů na několik typů v závislosti na stylu řešení konfliktních situací. ⁶

- **Želva** – při pocitu nebezpečí z vyhocení konfliktu, který by mohl negativně ovlivnit atmosféru v týmu, se choreograf raději „stáhne do ulity“, což znamená, že se při sporu raději vyhýbá tanečníkovi, než aby došlo ke konfrontaci.
- **Žralok** – tento styl používají silové osobnosti choreografů, kteří bez ohledu na okolnosti a možné důsledky prosazují své postoje, názory a vize. Nebývá přístupný kompromisům a požadavkům, které by výsledek jeho práce měly oddálit od původního záměru.

⁵ SVOBODA, Bohumil. Pedagogika sportu. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2003, s. 250. ISBN 80-246-0156-7. s. 165

⁶ Tamtéž s. 165 - 167

- **Mýval** – už z názvu je patrné, že se jedná o styl, při kterém je na prvním místě vlídný vztah mezi tanečníkem a choreografem, který nevyhledává konflikty, naopak se jim vyhýbá a mnohdy tanečníkům podlehne.
- **Liška** – zachování dobrých vztahů a atmosféry je pro tento styl řešení konfliktů neméně důležitý, jako prosazení vlastních názorů. Mnohdy dochází k odložení původních záměrů a přání choreografa.
- **Sova** – stejně jako u předchozího preferuje dobré vztahy a prosazení svých názorů, ovšem míru jednotlivých preferencí dopředu důkladně rozmýšlí.

Ať se toto osobnostní členění může zdát být jakkoli úsměvné, je velmi trefné. Stejně jako typologie dle Tutka a Richardsona, která je nejčastěji zmiňována se sportovním tréninkem, je výstižná i pro choreografickou práci ⁷

- **Typ autoritářský** – jasná vize a cílevědomost choreografa je u tohoto typu spojena i s jeho důrazem na kázeň, poslušnost a disciplínu. Tento typ nepovažuje navazování přátelských vztahů za nutné. Vše podřizuje za každou cenu výsledku a plnění úkolu. Spolupráce s ním bývá po lidské stránce obtížná, není oblíbený a pro slabší povahy může být spolupráce traumatizující.
- **Typ přátelský** – je pravým opakem předešlého. Klade důraz na dobré vztahy, klidnou a přátelskou atmosféru, uvolnění a eliminuje napětí. Spolupráce s ním nepřináší stresovou zátěž. Pro tento typ však bývá obtížnější prosazovat některé ze svých vizí a uměleckých záměrů.
- **Typ intenzivní** – v tomto případě se jedná o méně výrazný typ autoritářského trenéra, který je méně striktní a více empatický. Jeho nasazení a požadavky na výkon jsou však stále enormní, dramatizuje skutečnosti, je neustále nespokojený a snaží se posouvat své požadavky na výkon mnohdy až k nereálným možnostem.
- **Typ snadný** – je opakem předešlého případu, skutečnosti nedramatizuje, rád improvizuje, nechává tanečníkům volnost a dává jim prostor k sebevyjádření, ze kterého čerpá. Je vyrovnaný, působí sebejistě, vše lehce překonává. Někdy je však jeho práce neefektivní.

⁷ TUTKO, Thomas. RICHARDS Jack. Psychology of coaching. Allyn and Bacon, 1971, ISBN 978-0205029044

- **Typ chladný** – je v tvorbě především pragmatický, sází na jistotu a to, co se mu již v praxi ověřilo jako fungující. Ví, co u diváka přináší úspěch, má dobrý marketing a kalkuluje s osvědčenými postupy, které opakuje.

Choreograf musí své tanečníky naučit vnímat, jakým způsobem uvažuje a tvoří. Jak postupuje při stavbě choreografie. Musí umět vysvětlit svůj záměr, kroky a rozhodnutí. A to nikoli z důvodu, že by je obhajoval, ale proto, aby se tanečník necítil být v procesu ztracen a souzněl s týmem a projektem samotným. Choreograf se tak zcela přirozeně ocitá v roli pedagoga.

1.1.3 Zásady práce choreografa

Je pak široké spektrum zásad, na kterém staví úspěch svého působení.

- **Zásada konzistence:** Rukopis každého choreografa je to, co se jeho tanečník učí nejdříve. I přes svůj vývoj a změny bývá jasně znatelný a signifikantní. Být nekonzistentní během tvorby jednoho konkrétního díla může přinést takovou míru nedorozumění, která by mohla zapříčinit kompletní selhání a neúspěch.
- **Zásada přiměřenosti:** Všechny požadavky při tvorbě by měly být přiměřené a respektovat fyzické i psychické možnosti tanečníka
- **Zásada adekvátnosti:** Choreograf musí vědět jaké nároky na tanečníky může mít, jaké jsou splnitelné a odpovídají fyzickým schopnostem umělce.
- **Zásada důvěry:** Pozitivní mezilidské vztahy jsou přínosem v interakci mezi choreografem a umělcem. Nemusí však být podmínkou. I pokud by mezi nimi vládla animosita, pocit důvěry, že choreograf ví, co chce a kam směřuje, může být natolik rozhodující, že tanečník kvůli němu může překonat osobní nesympatie.
- **Zásada názornosti:** Umět předvést a názorně představit je mnohonásobně lepší než se snažit opisně vysvětlit.
- **Zásada odbornosti:** Choreograf musí znát tělo – nástroj svých tanečníků. Jeho fyzické limity a možnosti. To je také důvod, proč taneční praxe je pro choreografa téměř neodmyslitelnou nutností.

1.2 Pedagog tance

U pojmu taneční pedagog se setkáváme již s přesnější charakteristikou a definicí, než tomu bylo u pojmu choreograf. „*Taneční pedagog připravuje studenty uměleckých škol a členy tanečních a baletních souborů na umělecké a technické zvládnutí tanečních a baletních rolí.*“⁸

1.2.1 Úloha pedagoga

Vedle výchovně vzdělávací úlohy je pedagog taktéž motivátorem, průvodcem i tím, kdo inspiruje, podněcuje, dohlíží a dává zpětnou vazbu. Vždy v závislosti na protějšku i oblasti jeho zaměření, vytýčených cílech i schopnostech studenta. Stejně jako na objektivních podmínkách a prostředí, ve kterém ke kontaktu a interakci dochází. Přičemž jeho autorita a síla postavení závisí nejen na jeho morálních a charakterových vlastnostech, řídicích a komunikačních dovednostech, ale především na odborné znalosti a společenské pověsti.

1.2.2 Osobnost pedagoga

Této samostatné kapitole se věnuje samostatný vědní podobor „pedeutologie“, která ve stručnosti praví, že osobnost pedagoga je jakýmsi souhrnem jeho vědomostí, pedagogických schopností, chování a jeho charakteru. Podstatný je styl, jakým pedagog k výuce přistupuje. Sám o sobě je stěžejním determinantem výuky a zahrnuje v sobě nejen osobnostní vlastnosti učitele, jím zvolené postupy při předávání informací, ale i přístup k procesu vzdělávání.

- **Autoritativní:** Tento pedagog je především dominantní autorita vyžadující respekt, úctu a poslušnost. Jeho působení je provázeno požadavkem na přísně dodržovaná pravidla, které podmiňuje tresty. Je málo vnímavý k individuálním potřebám. Student má omezený prostor pro vlastní rozhodování a jednání. Převažuje monolog, disciplína a odstup.
- **Demokratický:** Oproti předešlému případu zde dochází k rovnováze, dialogu. Pedagog je vnímavý k osobnostem studentů, jejich schopnostem, názorům i potřebám a přáním. Pedagog méně přikazuje, je otevřený, podněcuje, inspiruje a má větší pochopení pro slabiny žáků. Vytváří příznivé sociální klima, je přátelský, empatický, využívá aktivizační výukové metody, které mají žáky k tématu přitáhnout na základě jejich vlastního zájmu, nikoli na základě strachu z autority a špatného neprospěchu.
- **Liberální:** Lze po autoritativním učiteli označit za protipól extrému. Snahy pedagoga nedoprovází rozhodnost, důslednost, nesmlouvavost a neústupnost tam, kde je třeba. Disciplína je uvolněná a studenti využívají slabostí pedagoga

⁸ <https://nsp.cz/jednotka-prace/tanecni-pedagog>

k prosazování vlastních potřeb. Smlouvají, nerespektují, nezdravě se prosazují a mají horší kázeň. Pedagog není brán jako přirozená autorita.

U začínajících pedagogů se často setkáváme také s **nevyhraněným stylem**, při kterém se hledají a různě oscilují mezi všemi zmíněnými typy.

1.2.3 Pedagogický styl

Členění typologie pedagogů lze rozdělit i dle stylu výuky a přístupu k ní. Některé jsou dokonce velmi zajímavé a nevšední. Například dle Gabriely Lojové má svůj vliv preference hemisfér. Pravohemisféroví pedagogové jsou více kreativní a umělecky zaměřeni. Levohemisféroví zase více racionální a spíše realističtí.⁹

Dle vědecké práce J. F. Soltise a G. D. Fenstermachera¹⁰ je pak populární členění výukových stylů na:

- **Manažerský**- též tzv. exekutivní. Tento typ je vhodný pro větší kolektivy, ve kterých je potřeba udržet pozornost. Učitel je jakýmsi prostředníkem přenosu znalostí a vědomostí. Pozornost je více směřována na látku než na studenty a jejich schopnosti. Výuka je přehledná, jasná, dobře strukturovaná a student se v ní díky dobrému vedení a efektivnímu nakládání s časem dobře orientuje. Upřednostňována je frontální výuka. Byť předchozí znalosti žáka mohou být rušivé, pedagog manažer rozvíjí, motivuje a povzbuzuje k dalšímu učení.
- **Facilitační** – na rozdíl od předešlého pedagoga, pro kterého je důležitá zorganizovanost, facilitátor vyniká empatií. Jsou pro něj důležité potřeby a schopnosti žáka, snaží se o rozvoj jeho osobnosti na základě jeho predispozic a možností. Je pro něj podstatná autenticita a přínos jednotlivce směrem ke kolektivu. Potřeby studenta jsou prvořadé a odlišnosti jsou vítané, stejně jako vzájemná solidarita a podpora
- **Liberální** – u tohoto pedagoga dochází k jakémusi osvobození mysli studentů. Vyučovací metody a znalost učiva jsou vedlejší a zastiňují je potřeby a zájmy žáka. Učitel vede k podpoře jeho identity a hledání jeho místa, nezahlučuje ho pojmy a teoriemi. Spíše motivuje a předkládá různé styly poznání, ze kterých student volí ten nejvhodnější.

⁹ LOJOVÁ, Gabriela. Individuálne osobnosti pri učení sa cudzích jazykov I: niektoré psychologické aspekty učenia sa a vyučovania cudzích jazykov. Bratislava: Univerzita Komenského. 2005

¹⁰ FENSTERMACHER, G. D., & Soltis, J. F. Vyučovací styly učitelů. Praha: Portál. 2008



Sasha Waltz, foto: André Rival.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

2.1 Sasha Waltz

2.1.1 Počátky – osobní život

Sasha se narodila 8. března 1963 v Karlsruhe. Pochází z umělecky zaměřené rodiny - je dcerou architekta a majitele galerie, kterou spravovali oba rodiče. Má čtyři sourozence. V pěti letech získala své první lekce moderního tance u Waltraud Kornhaas v Karlsruhe, která sama byla studentkou Mary Wigman, výrazné ženské choreografické osobnosti, představitelky německého expresionismu a německé taneční moderny. Poté následovaly další kurzy baletu a moderního tance.

V dětství a mládí chtěla být Waltz malířkou. Byl to workshop Laurieho Boothe, ikony osmdesátých let, vlivného choreografa a zejména tanečního pedagoga, který navštívila v šestnácti letech ve Freiburgu, co ji přivedlo k rozhodnutí stát se tanečnicí. Waltz je vdaná za Jochena Sandiga¹¹ a mají syna László (* 1997) a dceru Sophii (* 2002). Jejich děti vystupují v některých divadelních představeních Sashy Waltz, jako je tomu v opeře **Medea** (2007) nebo **Dido & Aeneas** (2005), **Sacre** (2013), **rauschen** (2019) **In C** (2022). Od začátku své tvůrčí dráhy spolupracuje s Jochenem Sandigem, a také se svou sestrou Yoreme Waltz¹². Ta působila do roku 2015 v Company Sasha Waltz & Guests jako dramaturgyně.

2.1.2 Studia

Waltz studovala mezi lety 1983 a 1986 tanec na Škole pro nový taneční rozvoj v Amsterdamu¹³. Poté pokračovala ve studiu v New Yorku (od roku 1986 do 1987). V této době byla též angažována jako tanečnice v tělesech Pooh Kaye, Yoshiko Chuma & School

¹¹ Jochen Sandig se narodil v Esslingenu na Neckaru. V roce 1990 přišel do Berlína studovat psychologii a filozofii. Po založení Kunsthausu Tacheles v roce 1990 založil v roce 1993 společně se Sashou soubor Sasha Waltz & Guests. V roce 1996 následovala Sophiensaele v Berlíně-Mitte jako nezávislý produkční prostor pro tanec a divadlo, který vedl až do konce roku 1999. V letech 2000-2004 byl Jochen Sandig členem uměleckého vedení berlínské Schaubühne am Lehniner Platz. Od roku 2004 je ředitelem společnosti Sasha Waltz & Guests GmbH. Společně s Folkertem Uhdem založil v roce 2006 radialsystem am Spreeufer jako "prostor pro umění a myšlenky". V roce 2010 byl jmenován "Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres". Svůj režijní debut oslavil Jochen Sandig v únoru 2012 s „Human requiem“, inscenací "Německého requiem" Johannese Brahmsa s berlínským sborem Rundfunkchor pod vedením Simona Halseyho. Od premiéry v Radialsystemu a v Hamburku inscenace hostovala v Amsterdamu, Paříži, Granadě, Rotterdamu, Aténách, Hongkongu, Adelaide a New Yorku. Bylo oceněno prestižní cenou "Classical Next Innovation Award 2016". V rámci své společensko-politické angažovanosti je Jochen Sandig jedním ze tří spoluzakladatelů Světového Human fóra v řeckých Delfách. Od sezony 2019/20 je uměleckým ředitelem festivalu Ludwigsburg Schlossfestspiele / Internationale Festspiele Baden-Württemberg.

¹² Yoreme Waltz je dramaturgyně a producentka, která studovala dějiny umění, literaturu a hudební vědu v Karlsruhe a Berlíně. V letech 1995-2015 působila jako produkční a dramaturgyně v taneční skupině Sasha Waltz & Guests. V letech 1999-2004 byla uměleckou vedoucí produkce pro tanec v Schaubühne am Lehniner Platz v Berlíně. Od roku 2016 programová ředitelka pro hudbu a tanec na celostátním festivalu Salon. V roce 2020 založila mezioborové síť "Initiative Tanz Karlsruhe". Momentálně je dramaturgyní a producentkou na volné noze v Karlsruhe, mimo jiné společně se Sarah Kiesecker a Dominikem Hoessem (taneční skupina KIESECKER I HOESS), performerkou Jullou Kroner a s režisérem Benem Rentzem. S ním v roce 2021 založila produkční kanceláře "productions performing arts" na podporu, poradenství a rozvoj práce aktérů nezávislého scénického umění. Od března 2022 předsedá správní radě TanzSzene Baden-Württemberg.

¹³ School of New Dance Development in Amsterdam

Of Hard Knocks a v souboru Lisa Kraus & Dancers. Následovaly spolupráce s choreografy, výtvarníky a hudebníky včetně Tristana Honsingera, Franse Poelstra, Marka Tompkinse a Davida Zambrana. Během svého studia v Amsterdamu a New Yorku vytvořila své první vlastní choreografie: **The Sea Inside** (1985), **Gold Dust** (1986) **How come we go** (1987) **Schwarze Sirene** (1987) a **Rifle** (1987).

2.1.3 Umělecký život

Za centrum svých aktivit si Waltz vybrala německé hlavní město Berlín, kde zkoušela nové choreografické přístupy v infrastrukturách, které sama vyvinula. Spolu s Jochenem Sandigem založila v roce 1993 taneční soubor Sasha Waltz & Guests a v roce 1996 také Sophiensæle¹⁴, což je místo nejen pro tanec, které je dodnes centrem nezávislé taneční a divadelní scény. V letech 2000–2004 byla jednou z ředitelk Schaubühne¹⁵ am Lehniner Platz. V následujících letech aplikovala jazyk a strategie současného tance k oživení a prozkoumání historických i nových oper či baletů a uvedla v život žánr choreografické opery.

Sasha Waltz se věnuje sdílení a výuce tanečních znalostí a propaguje tanec jako prostředek společenské a sociálně politické komunikace. V roce 2016 založila formát akce „ZUHÖREN“, se kterým otevřela „třetí prostor“ pro umění a politiku. Rozšířila svůj koncept „Dialogue“ o začlenění tanečních reakcí na architekturu, kde je publikum vyzváno, aby se chovalo jako rovnocenná součást choreografického dění. V roce 2011 obdržela za své mimořádné úspěchy Záslužný řád Spolkové republiky Německo. Od června 2013 je členkou Berlínské akademie umění. V roce 2021 byla Sasha Waltz v Paříži jmenována „Commandeur de l'ordre des Arts et des Lettres“.

2.1.4 Založení souboru

Walz svůj soubor založila v roce 1993 společně s manželem. Po úspěšném představení **Alej Kosmonautů** otevřela v Berlíně prostor Sophiensaele. Pro sezónu 1999/2000, převzala umělecké vedení v berlínské Schaubühne společně s významným mladým divadelním režisérem Thomasem Ostermeierem.

V roce 2005 se soubor Sasha Waltz & Guests stal nezávislou taneční skupinou. V roce 2011 již měla tato skupina sedmnáct představení v repertoáru a absolvováno kolem sta vystoupení, která jsou uváděna každoročně po celém světě. Vedle toho od roku 1993 spolupracovala s více než dvě stě padesáti hosty.

¹⁴ <https://sophiensaele.com/de>

¹⁵ <https://www.schaubuehne.de>



Twenty to eight – představení Sashy Waltz, se kterým v roce 1993 založila svoji compeny, foto: Sebastian Bolesch.



Allee der Kosmonauten – představení Sashy Waltz, se kterým v roce 1997 otevřela divadelní prostor Sophiensaele, foto: Eva Raduenzel.

2.1.5 Projekt „Dialogy“

Mezioborové projekty "Dialogy" jsou tvůrčím zdrojem pro práci Sashy Waltz. Jedná se o krátká a intenzivní setkání hudebníků, výtvarných umělců, tanečníků a choreografů, vždy ve velmi specifických prostorech. Byly jimi mj. sofijské sály, Židovské muzeum v Berlíně, Mendelsohnova budova na Lehniner Platz, středověký klášterní komplex v Montpellier, opera v Bordeaux, kostel svaté Alžběty v Berlíně nebo Palác republiky tamtéž.¹⁶ Tyto dialogy se odehrávají na mnoha úrovních a v centru pozornosti je pak svobodný duch improvizace a touha experimentovat.

Na moji otázku během berlínského rozhovoru pro Taneční noviny odpověděla k tvorbě Dialogů toto: *"Pro mě je na projektech Dialogy nejdůležitější možnost poznat zcela odlišné taneční formy a hudební světy. Nejde mi o estetické nebo obsahové omezení, ale o co největší svobodu umění. Protichůdné akce by měly mít možnost koexistovat a měli by se setkávat umělci, kteří by se jinak nutně nepotkali. Čím vzdálenější jsou umělecké představy od těch mých, tím více umožňují rozvíjet dialog mezi umělci a rozšiřovat pohled diváka. Ani tanec, ani hudba nejsou předem dány, pouze tento stav neustálého pohybu: být v pohybu."* (S. Waltz, únor 2023)

Těmito dialogy začíná skoro každá její práce a tvorba. Je to v první řadě prostor, který ji zajímá, práce s ním a s hudbou. Jakási laboratoř, ve které vygeneruje společně s umělci právě pomyslnou DNA budoucího choreografického celku.

Na stejné téma s ní vedla rozhovor také Katy Knoll. Ve své otázce pátrala po významu dialogu s jinými umělci, po improvizaci s tanečnicí, hudebníky až po dialog se scénografy. Tuto spolupráci pak označila za kolektivní experiment.

„Velmi si vážím vzájemné výměny z různých oborů umění. Je to pro mě velmi zajímavá konfrontace, ve které vždy hledám a nacházím výzvy, proto je vyhledávám a podstupuji.“ (S. Waltz)¹⁷

¹⁶ Přehled všech dialogů je dostupný na www.sashawaltz.de/produktionen/dialoge

¹⁷ Rozhovor byl získán z kanceláře Sashy Waltz. Bohužel kromě autora rozhovoru se mi nepodařilo zjistit, kde a jakým způsobem byl publikován. Překlad Jiří Bartovanec, únor 2023



Dialogy '09 Neues Museum, choreografie k otevření berlínského muzea, foto: Sebastian Bolesch.

2.1.6 Projekt „Zuhören“

Dalším velkým projektem nového prostoru pro dialog je Zuhören (naslouchání). Dá se říci, že z něj Waltz čerpá inspiraci nyní. Je to jakési symbolické postoupení vpřed, současný postoj k tvůrčímu procesu a vnímání okolního světa. Aby mohl být každý dialog správně veden, musí dojít také k interakci ve formě naslouchání. Jak tento proces výstižně popsal choreografčin manžel:

"Naslouchání je, bohužel, často chápáno jako pasivní akt, ale ve skutečnosti je velmi významné a aktivní. Pro dirigenta Claudia Abbada tak bylo nejdůležitějším prostředkem, kterým zapojoval své hudebníky do samotné tvorby hudby. S "Ascolta!" - "Poslouchejte!" je vyzýval, aby naslouchali ostatním. Byl přesvědčen, že jen tak společně tvoříme hudbu, a nejen vytváříme sbírku zvuků. To platí i pro herce, zpěváky, tanečníky a všechny účinkující na jevišti. Bez aktivního naslouchání nevzniká umělecká jednota. A na politické scéně? Ani zde se nedostaneme daleko, pokud se nenaučíme znovu naslouchat sami sobě. Teprve když porozumíme druhým, nasloucháme jejich příběhům a motivacím, najdeme aktivní společenství. Integrace je slepá ulička. Nasloucháním vytváříme sounáležitost - jeden ze základů naší civilizace." (Jochen Sandig) ¹⁸

Tento přístup dokládá i výraznou společenskou angažovanost Sashy Waltz. Ta před lety strávila několik měsíců na umělecké rezidenci Villa Aurora v Kalifornii. Pobývala zde „od dveří ke dveřím“ se syrskou novinářkou Yasmine Merei, která vydávala arabský ženský časopis. *"Často jsme spolu seděly a také jsme spolu vařily,"* říká Waltz. Díky těmto rozhovorům získala nejen jiný pohled na situaci syrských žen, ale jako by získala novou dimenzi pro tvorbu. Nejen dávat své vize, ideje, ale také naslouchat a být v interakci s divákem, tanečníkem. *"Naslouchání jsem zažila jako něco léčivého, spojujícího a otevírajícího se z obou stran."* ¹⁹

A právě z tohoto setkání vzešel projekt „ZUHÖREN,“ který je veden touhou po výměně zkušeností napříč hranicemi a jeho následné otištění do tvorby.

Je to jistá forma výchovy, pedagogického působení, vzájemnosti, sounáležitosti a hlubšího vnímání i umění plně vést dialog, utvářet si své názory a propojovat se s uměním.

¹⁸ SANDING, Jochen. Zuhören. Berlin: Sasha Waltz and Guests. 2017, překlad Jiří Bartovanec

¹⁹ Rozhovor se Sashou Waltzovou ke vzniku „ZUHÖREN,“ Sandra Luzina, překlad Jiří Bartovanec

Dle Waltz získané vizuály se ukládají do naší paměti, a jak to u umění bývá, většinou zasáhnou kromě centra mysli, též emoční a pohybové centrum.

S ohledem na současnou globální situaci, jíž i navzdory 21. století dominují válečné konflikty, terorismus, uprchlictví, migrace a s tím spojená občanská angažovanost, zve Sasha Waltz mezinárodní umělce, novináře, lidskoprávní aktivisty stejně jako politiky, aby spolu vedli dialog na téma filmu, literatury, tance a kultury obecně, a to s cílem politické participace. Klíčovými otázkami jsou pak: „Jaké jsou naše umělecké, novinářské a politické strategie pro uplatňování vlivu skrze umění? Jaké otázky podněcující k vzájemnému naslouchání?“

Waltz věří, že se v této atmosféře mohou rozvinout živé rozhovory. *"Byla to touha po něčem velmi zásadním, po porozumění a pochopení,"* shrnuje svou motivaci, která je ovlivněna i uprchlickou krizí, neboť jak říká, i v její taneční společnosti má každý svou migrační historii. Waltz se v tomto ohledu dá označit za aktivistku, a i zde se projevuje její touha věci vnímat a propojovat.

Často reaguje na palčivá témata, která jsou médií otvírána jen povrchně s cílem informovat a nikoli jít do hloubky. Projektem Zuhören vytvořila jakousi platformu pro setkávání lidí a přímo nabídla prostor pro skutečný dialog a hlubší rozbor na základě zkušeností a prožitků konkrétních lidí. Tento dialog všech stran, zúčastněných i nezúčastněných, při kterém dochází k probírání všech pro i proti, v člověku otvírá velmi mnoho otázek, pochybností nebo dokonce obav. U Waltz se pak otiskuje do tvorby, neboť nástrojem komunikace je pro ni právě umění a skrze své choreografie komunikuje s okolním světem. Její díla jsou tak jakýmsi „tančeným slovem.“

I zde jejím partnerem je dlouholetý spoluředitel, spolupracovník a manžel Jochen Sandig. Je velkým iniciátorem mnoha velkých projektů, které Waltz tvoří. Osobně bych je přirovnal k čínskému Jing & Jang. Sandig je člověk plný energie. Je motorem skupiny. Kreativní v jiném duchu než samotná Sasha Waltz. Jedním z oněch projektů je také divadlo Radialsystem V, které není pouhým divadlem.

2.1.7 Radialsystem V

Významným zdrojem inspirace je pro Waltz také prostor. Různé site specific projekty by vydaly na samostatnou práci, považují však za důležité zmínit zde alespoň divadelní prostor Radialsystem V.

Po roztržce Waltz se Schaubühne am Lehrniner Platz začala hledat nové působiště, které by nefungovalo jako pouhá scéna k prezentaci tanečního divadla, ale jako prostor pro dialog mezi uměními. Prostor, který našla, se jeví být šťastným dovršením všech jejích hledačských snah. V září 2006 byl slavnostně otevřen „nový prostor pro umění v Berlíně“ RADIALSYSTEM V, čtyřpodlažní budova přestavěná ze staré přečerpávací stanice na břehu Sprévy nedaleko berlínského východního nádraží. Architekt Gerhard Spangenberg zachoval původní továrenskou červenou cihlu ve spodní části budovy a obestavil ji odlehčující konstrukcí z oceli a ze skla. Již samotný název dává tušit, že „radialita“ této budovy spočívá ve snaze o syntézu uměleckých druhů i žánrů. Jsou zde plánovány projekty hudební, taneční, výtvarné, ale také z oblasti nových médií, architektury, pedagogiky apod. Opět je u vzniku její manžel Jochen Sandig, který jenom v Berlíně nechal zrodit tři významné scény současného tance a divadla (Tacheles, Sophieseele, RADIALSYSTEM V). Správu nad budovou převzala pro tento účel vytvořená nadace, v níž jsou Waltz se Sandigem členy. Po patnáctileté finanční nejistotě se podařilo zajistit státní jistotu a tzn. ochranou ruku. Budova s množstvím sálů a zkušeben nemá sloužit pouze jednomu souboru, snahou iniciátorů je vytvořit širokou platformu navzájem se prolínajících uměleckých a pedagogických aktivit (např. workshopy pro školáky, koncerty, talkshows, charitativní činnosti). První premiérou v prostoru RADIALSYSTEM V se stala inscenace – instalace s názvem Dialogue 06 – Radiale Systéme (prem. září 2006). Divák měl při ní možnost projít postupně celou budovou, jejíž architektura určuje ráz práce tanečníků. Další důležitou roli tu hrála renesanční a barokní hudba: vedle dvaadvaceti tanečníků zde vystupovalo třiaadvacet členů Akademie pro starou hudbu (Akademie für alte Musik) a hudebního tělesa musikFabrik, jakož i osm zpěváků pěveckého sdružení Vocalconsort Berlin. To byl teprve začátek. Po sedmnáctiletém působení se s určitostí dá říci, že Waltz je tady doma. V Radialsystemu vznikají všechny její produkce, workshopy, KiCo Tanz (výuka dětí). Hlavní sál v pátém patře se třemi prosklenými stěnami je právě laboratoří pro tvorbu. V přízemí jsou dva sály dvou velikostí Halle a Saal, Halle je větší, a tak i zde mohou být uváděny některé z premiér. Rozhodnout se pro premiéru v Radialsystemu stanovuje určitá omezení v tvorbě (počet tanečníků, minimální scénografie, představení bez orchestru). Představení vytvořena pro Radialsystem jsou komornější, ale také divák zažívá mnohem bližší kontakt s tanečníky. Zde se rodí každé její představení, každá myšlenka a tyhle myšlenky a představení jsou jako radialita vysílány do světa. Waltz cestuje mezi divadly, ale také mezi významnými budovami. Jako příklad bych uvedl otevření Labské filharmonie v Hamburku na přelomu roku 2016/2017.



Radialsystem V, domovská scéna Sashy Waltz, foto: archiv choreografky.

2.2. Pedagogické aspekty tvorby Sashy Waltz

2.2.1 KiCo

Podnět k pedagogickému působení Sashy Waltz přišel v době nástupu jejího syna na základní školu. Při bližší spolupráci s touto institucí²⁰ si uvědomila absenci taneční výchovy, a tak položila základ k vlastnímu výchovnému projektu Kindertanzcompany.

2.2.1.1 Struktura Kindertanzcompany

Ve spolupráci Hanna Hegenscheidt a Livia Patrizi Waltz založila v Berlíně dětský taneční soubor KiCo. V roce 2007 pak představily první pohybovou skupinu z iniciativy "TanzZeit - Zeit für Tanz in Schulen" (Čas tance - čas pro tanec ve školách), která existovala od roku 2005/06. Měl podobu souboru, kde děti mohly jednou týdně trénovat pohyb a rozvíjet svůj taneční talent. V současné době existují čtyři juniorské taneční skupiny souboru Sasha Waltz & Guests. První 5-7 let, druhý 7-9 let, třetí 9-11 let a čtvrtý 12-15 let.

Děti a mladí lidé se zde zaměřují především na hravé vnímání tance a zapojení se do něj. Pod vedením zkušených tanečníků z prostředí profesionálních souborů pohybově zkoumají sebe i druhé. Děti opakovaně vytvářejí ve skupinách drobné práce a následně je prezentují v Radialsystemu V. V roce 2009 vytvořily na téma snů o životě pod vedením Gabriela Galindeze Cruze dílo "Malý člověk" a v roce 2010 pracovaly na tématu "Příšera", které si samy vybraly. Na vývoji představení se často podílejí živí hudebníci, jako například v inscenaci "The Wild Things," kdy tanec doprovází čtyřčlenný komorní orchestr hrající současné skladby japonského skladatele Hidekiho Kozakury.

Naposledy Kindertanzcompany Berlin představila závěrečné práce všech skupin v rámci celovečerního programu v Radialsystemu V. Bylo to v prosinci 2022, kdy se prezentovaly s představením IN C, které bylo původně vytvořeno pro taneční skupinu Sasha Waltz & Guests.

Taneční skupiny jsou děleny a vedeny následovně:

- **Dětský tanec 1** (5 až 7 let, režie: Davide Camplani, Mata Sakka, Andreas Kern) Tato dětská taneční skupina pro mladší děti zprostředkovává první taneční zkušenosti a radost z vlastního pohybu. V malých skupinkách děti rozvíjejí základní a hravý pohybový repertoár. Tanečníci souboru Sasha Waltz & Guests, Davide Camplani a Mata Sakka se každých čtrnáct dní setkávají s koncertním pianistou Andreasem Kernem na intenzivním dvouhodinovém workshopu.

²⁰ Evangelische Schule Berlin Zentrum

- **Dětský tanec 2** (7 až 10 let, režie: Davide Camplani, Alessandra Defazio, Annapaola Leso) Tuto dětskou taneční skupinu lze považovat za pokračování té první. Aktivnějšímu zapojení odpovídá i četnost setkání, která je 1x týdně, 1 1/2 hodiny.
- **Dětský tanec 3** (10 až 12 let, režie: Gabriel Galindez Cruz) Skupina se pod vedením tanečníka-choreografa schází jednou týdně na intenzivním workshopu pohybu a hry. Prostřednictvím improvizací a skupinových her si děti rozvíjejí individuální pohybový a výrazový repertoár. Lekce trvá 90 minut jako u předešlé skupiny.
- **Dětský tanec 4** (Teenageři 12 až 15 let, režie: Gabriel Galindez Cruz) Tato skupina pro náctileté je určena mladým lidem s předchozími zkušenostmi s tancem a pohybovým divadlem. Při vývoji skladeb mládež často spolupracuje s živými hudebníky. V roce 2015 skupina připravila představení "Feuerblume" (Ohnivý květ), které bylo zastoupeno na Tanztreffen der Jugend v Berlíně a následně v roce 2016 putovalo do Osla jako první představení Kindertanzcompany. Termíny konání jsou stejné jako u skupin 2 a 3.

KiCo je podporována odborem pro kulturu a Evropu berlínského senátu a Kulturním fondem hlavního města.

2.2.1.2 Lektori Kindertanzcompany

Na to, jaký je přístup tanečních lektorů k tomuto projektu, a jak vnímají výchovu a vzdělávání prostřednictvím tance, jsem se zeptal přímo pedagogů působících v KiCo. Jako dlouholetí spolupracovníci Sashy Waltz dobře ilustrují její filozofii a přístup v této oblasti. Hovořili jsme mimo jiné o tom, zda je pravdou, že každý je tanečník, jak kdysi tvrdil teoretik Rudolf von Laban. Popřípadě, zda existuje pro děti správný věk, kdy začít s tancem. Nebo, jestli může tanec pomoci dětem zbavit se stresu. Konkrétně jsem mluvil s Emilie Guérin, projektovou manažerkou a Davidem Camplanim, který v company Sashy Waltz působí 25 let.²¹

V jakém věku děti obvykle začínají tančit?

Davide Camplani: Děti mohou tančit, jakmile začnou chodit – dokonce tančí v matčině bříšku. To je také základní chápání naší taneční skupiny: pohyb samotný je vlastně tanec.

²¹ Rozhovor leden 2023, Berlín, překlad Jiří Bartovanec

Jakou roli hraje hudba v tanci?

DC: Hudba hraje velkou roli. Pracujeme s velmi odlišnými druhy hudby – klasickou, popovou, současnou – včetně hudby, kterou lidé rádi poslouchají ve svém volném čase, aby děti měly styčné body. Pro nejmenší pracuji s klavíristou Andreasem Kernem, který hraje na klavír živě. Je také skladatelem a rozvíjí hudbu speciálně pro taneční skupinu.

Jak tanec ovlivňuje vývoj dítěte?

DC: Když mluvím s rodiči, občas zjišťuji, že děti ve škole jsou hyperaktivní a nevydrží sedět. Tanec může dětem pomoci lépe si uvědomovat své tělo. Pomáhá pochopit: Jak mohu běhat? Jak jsou na tom moje nohy? Jak klouby fungují a k čemu jsou dobré?

Emilie Guérin: Tanec může také překlenout jazykové bariéry a vytvořit radost z pohybu bez překážek, když děti nemluví příliš dobře německy.

Může tanec pomoci dětem zbavit se stresu?

EG: Taneční skupina může být někdy místem ústupu, například když jsou problémy doma. Skupiny jsou někdy jako mini rodiny. Nejstarší skupina se zná deset let. Vznikla tam velmi blízká přátelství. Tanec vás také naučí chovat se k sobě i ostatním opatrně.

DC: Musím být zcela jasný: nejsme terapeutická taneční skupina. Ale například prostřednictvím tance se mohu naučit rozlišovat mezi tím, co přichází zvenčí a co zevnitř, a jak to mohu sladit?

Jak mohou pedagogové povzbudit touhu dětí k pohybu, aniž by je dostali pod tlak?

DC: Děje se tak výměnou s rodiči – ti znají své děti nejlépe. Už jen to, že děti řeknou rodičům, proč se jim to nemusí zdát, je krok vpřed. V dětském tanečním souboru není žádná školní struktura – to je pro mě a také pro Sashu Waltz velmi důležité. Každodenní život dětí je už dnes tak silně strukturovaný: škola, tělesná výchova, hudební výchova... Někdy podceňujeme, co musí dělat. Pokud děti samy poznají: Potřebuji pauzu, podporujeme to, měly by se samy rozhodnout: Chci tančit!

EG: Některé děti se už dobře znají a přemítají: Většinou se jim ze začátku nechce, ale potom se cítím dobře. Tak se jim daří motivovat ostatní.

Máte nějaké tipy na podporu motorické kreativity u dětí?

EG: Například loni jsme experimentovali s jakousi „taneční kartou“ – malou knížečkou pro každé dítě. Obsahuje jméno, informace o rodině, co se děti učí. To je vzrušující i pro rodiče, ale hlavně to využívají děti samy.

DC: Kdo jsou máma a táta? Jakou část těla máš nejraději? Jako jaké zvíře se pohybujete? Všechno je tam. Je pro nás vzrušující vidět, kdo rád maluje a píše a kdo ne. A je to také pěkná připomínka později.

Tančí vaše děti samy nebo mezi sebou?

DC: V malé skupině děti tančí samy. Nejprve musí zjistit: Kdo jsem? Jak je na tom moje tělo. Poté vývoj pokračuje přes dvojice po dvou a pak postupně ke skupině. Pro některé děti je to velký problém – zvláště pro jedináčky. Ve skupině se děti učí být k sobě ohleduplné a také chápat, že pravidla mají někdy smysl – každý má své místo a každý má k tomu druhému respekt.

Může tanec podporovat i sociální dovednosti?

EG: Prostřednictvím tance mají děti také zkušenost s tím, že jsou ve skupině, umístí se tam účastí, ale i tím, že tam prostě jsou, a také se učí vážit si sebe i druhých.

Davide Camplani o filozofii KiCo²²

„Improvizace je přímou cestou k tomu, aby děti samostatně rozvíjely své znalosti o těle v pohybu. Tanec, původně znamená pohyb v neustálé energii vlastního těla. V KiCo se snažíme vytvořit chráněný prostor pro pravdivé vyjádření a zkoumání, abychom objevili všechny možnosti, a zejména ty nové. Uvědomili si, že interakce s vnějším světem je také součástí stejné reality. Improvizovaný tanec se neřídí specifickými technikami klasického, moderního, současného nebo kreativního tance, ale spíše ho vždy živilo umělecké a pedagogické zázemí. Je to neustálé bádání a objevování jak pro nás lektory, tak pro děti. Především má dítě možnost navázat vztah se zkušeností, co pro něj tanec určitě je. Jakékoli schéma nebo vysvětlení někdy poslouží více učiteli než samotnému dítěti, takže jsem vždy dával pozor na to, co říkám nebo jak vedu setkání s nimi.

²² V Kindertanzcompany působil od roku 2007 do roku 2021. Text vznikl na základě rozhovoru v lednu 2023 vedeném v Berlíně (překlad Jiří Bartovanec)

Neexistují žádné pevné vzorce, sekvence, které se musíte naučit, pohyby, které si musíte zapamatovat, ale tělo v pohybu vytváří otevřenost pro pozornost, naslouchání a uvědomění. Všímat si toho, co se děje, a vést neustálý dialog s dětmi a jejich potřebami, jejich touhami, aby se svobodně rozvíjelo to, co je v daném okamžiku plodem jejich skutečného projevu. To je pro mě Kico.

Rozcvičení, improvizace a vytváření pohybů se tak stávají okamžiky hry s několika jasnými a přesnými pravidly pro objevování této jedinečné cesty těla v pohybu, ať už je podporována hudbou, prostorem, ve kterém se nacházíme, interakcí s partnerem nebo s celou skupinou.“

Pohled Alessandry Defazio²³

Díky této skupině jsem měla možnost se od dětí hodně naučit, a to jak coby pedagožka, tak jako tanečnice. Improvizace a skupinová práce jsou hlavními principy našich lekcí, které dětem umožňují se svobodně vyjadřovat a sdílet se navzájem. Každý rok se snažíme mít určité téma, které rozvíjíme, a na konci roku pak máme prezentaci. Později jsem měla také možnost naučit se a zatančit si část repertoáru souboru a bylo zajímavé lépe pochopit práci Sashy Waltz a následně ovlivnit svou vlastní práci pedagoga pro soubor Kindertanzcompany. Poslední choreografie, kterou jsem nastudovala, mi dala příležitost pracovat jako tanečnice i pedagožka v různých oblastech. Tato práce byla upravena jak pro děti, tak pro neprofesionální dospělé. Vznikl komunitní projekt, do kterého se zapojili lidé různého věku a různých zkušeností. Bylo úžasné vidět, jak se rádi lidé scházejí a sdílejí tanec. Lidé byli nadšení, že se i přes obtíže mohli po celý rok podílet na takovém projektu. V každé skupině byly různé generace, a dokonce i smíšené skupiny. Přišlo mi úžasné, že tento druh choreografie – výuky tance dokáže spojit tolik lidí, a navíc s různým zázemím.

Bylo to možné díky základním principům choreografie, jako je :

1. Improvizační hra
2. Volnost nechat účastníky experimentovat s figurami a objevovat nové možnosti
3. Prostorová hra s ostatními
4. Snaha netančit sám, ale vždy s někým nebo v malých skupinkách.

Pokud jde o přizpůsobení dětskému souboru a neprofesionální skupině, snažili jsme se zachovat původní principy choreografie, ale zůstat otevření a flexibilní, abychom zjistili, co je možné a co ne. Předvádění a výuka tohoto díla v různých kontextech mě jako pedagoga

²³ V Kindertanzcompany působí od roku 2016. Text vznikl na základě rozhovoru v únoru 2023 vedeném v Hamburku (překlad Jiří Bartovanec)

velmi posílily. Klíčem je zde vždy dialog a naslouchání tomu, co se odehrává na druhé straně. A právě v tom vidím pedagogický přínos - vzájemná inspirace, motivace a naslouchání.“



Kindertanzcompany Sashy Waltz, představení „Der kleine Mann“ a „The Wild Things,“ foto:Bernd Uhlig, 2012.

2.2.2 Výchové projekty

Waltz se snaží pracovat na výchově generace s novými estetickými standardy, a to nejen formou divácké účasti na představení, ale především aktivního se zapojení. Dopad se zřejmě ukáže až v následujících letech, ale i tak je patrný silný vliv jejího originálního a nevšedního přístupu. Jedním z takovýchto pedagogických počinů byla Carmen a In C.

2.2.2.1 Carmen²⁴

Při tomto projektu Waltz úspěšně spolupracovala s mladými interprety, kteří dostali za úkol naplnit roli Carmen. Za tímto účelem vytvořila taneční plán, v němž nechala studenty tančit, improvizovat a být na jevišti sami sebou.

Během intenzivní zkušební fáze trvající několik týdnů pracoval tým choreografky s mladými amatérskými tanečníky a tanečnicemi.²⁵ Sasha Waltz si dala za cíl vyprávět několik současných příběhů Carmen, které se nacházejí v realitě života zúčastněných mladých lidí z různých částí Berlína a různých sociálních vrstev.

Choreografie byla založena na konceptu vyvinutém Sashou Waltz a tanečníky jejího souboru: Každá třída měla přidělenou skupinu 4-5 tanečníků, kteří intenzivně dohlíželi na zkoušky v každé ze čtyř škol. Nakonec pak během představení tančili společně se svými svěřenci na jevišti. S touto pracovní metodou se studenti nestali pouze studenty, stali se nezávislými, rovnocennými partnery, kteří se ztotožnili s projektem. Koncept nabízel studentům veškerou svobodu vnášet do zkoušek a do základní struktury práce s tanečníky souboru vlastní materiál a nápady.

Waltz shromáždila více než sto školáků z Berlína a opět dokázala, že je v umění velkorysá. Tančilo se za doprovodu Berlínské filharmonie pod vedením Simona Rattleho, a děti byly na scénu přivezeny dvoupatrovým autobusem. Někdy byly na prvním místě pocity. Divokost, vzrušení, exprese – což přirozeně patří ke „Carmen“, která je jakousi alegorickou postavou svobody a svádění. Na scéně arény bylo vidět, jak mezi více než stovkou účastníků vyčnívá mnoho Carmen, Don José a Escamillos. Žádné umělé figury, žádné folklorní postavy, ale dnešní dívky a chlapci - mladí moderní lidé, kteří naplňují umění svým mládím a životem.

Skutečnost, že choreografka Sasha Waltz velmi dobře vnímá vnitřní a vnější pohyb, stejně jako prostor, se v tomto velkém projektu znovu prokázalo; pro příběh o lásce, hledání

²⁴ *Vzdělávací program Berlínské filharmonie - taneční projekt MusikTANZ, Arena Berlín v Treptowě (2012) , dirigent: Sir Simon Rattle, hudba: Suite Rodiona Shchedrina, choreografie: Sasha Waltz*

²⁵ Žáci 8. třídy z Caspar David Friedrich Oberschule Hellersdorf, žáci 9. třídy z Askan Gymnasium Tempelhof a žáci 11. tříd z katolických škol St. Martin v Neuköllnu a Sophie Scholl v Schönebergu.

svobody, žárlivosti a smrti nevytvořila uzavřenou jevištní situaci, ale otevřený prostor s nepřikrášlenou kulisou. Kostýmy ve své zábavné nadsázce spojovaly možná staromódní, ale tak nějak i nadčasovou image svůdné dívky s drsným nádechem berlínských ulic. Každý tam byl jiný a především svůj. Možná to byl recept, jak nadchnout tolik mladých lidí napříč městem a sociálními vrstvami. Nejednalo se však o projekt jen pro vyvolené, či dobře situované děti.

Nejdůležitějším aspektem bylo, že se v projektu sešly děti z různě situovaných rodin. To bylo edukativní a vzájemně obohacující. Neoddělovat, ale spojovat. Jakési setkání s realitou, ať již s vytouženou nebo právě tou nežádanou. Bylo neskutečně příjemné vidět, že v neutrálním prostoru tanečních studií a v příběhu Carmen se najednou sociologický rozdíl rozmělnil, jako by zmizel. Bylo to i tím, že jsme společně s choreografkou před začátkem celého zkoušení vedli vědomé strategie. Choreograficky byli tanečníci opakovaně sestavováni do různých skupin a pohybový materiál byl probírán do podrobností v širokém spektru emocí – od romantična, přes soutěživost až po žárlivost... Velmi důležitou podporou celého dění byla bezesporu Berlínská filharmonie pod vedením sira Simona Rattlea, která vycházela ze Suity Carmen Rodiona Shchedrina.

Jelikož se pro mnohé studenty jednalo o vůbec první setkání s velkým symfonickým orchestrem, navíc nikoli v roli posluchačů, projekt působil i výchovně v oblasti hudby a hudební gramotnosti. Kromě trémy a počáteční nejistoty dětí byl samotný proces vzniku dlouhý, především kvůli zachování jejich školních povinností. Bylo potřeba vybudovat důvěru, a to jak tu vzájemnou, tak v sebe sama. Přes všechny obtíže, i ty zkušební, se nakonec děti nechaly nakazit a unést příběhem i profesionálními tanečníky, kteří je provázeli a vyučovali. Například čtrnáctiletý Lukas měl pocit, že ho berou stejně vážně jako ostatní: *„Pro mě je to nejlepší projekt, kterého jsem kdy byl součástí, protože celá choreografie a lidé v ní pracovali tak úzce na vzniku tak důležitého projektu, který nejenom zapůsobil v danou chvíli představení, ale měl přesah do všech životů zúčastněných a myslím si, že to vnímali i diváci.“*

To, na čem Sasha Waltz pracovala s mladými lidmi ve „vzdělávacích tanečních projektech“ Berlínské filharmonie se nakonec stalo nejen výchovným projektem, ale zároveň uměleckým dílem - nesmírně fascinující podívanou, při které teenageři fandili filharmonikům a hudbě ze zcela opačného spektra jejich zájmu. Těžko uvěřit, že choreografie „Carmen“ se sto dvaceti dívkami a chlapci v osmém až jedenáctém ročníku na zrovna ne moc jednoduchou „Carmen Suite“ Rodiona Shchedrina a na motivy hudby ze slavné opery George Bizeta může skutečně uspět, ale nakonec se to podařilo.



Carmen, foto: Monika Rittershaus, 2012, Berlin.

2.2.2.2 In C

S nástupem pandemie v roce 2020 se objevilo mnoho digitálních formátů, které se snažily nahradit živý zážitek z představení. Do tohoto období spadly i zkoušky představení In C – jedné z posledních choreografií Sashy Waltz. Zkoušky tak částečně musely probíhat na dálku a představení mělo dokonce i digitální premiéru v podobě živého přenosu.²⁶ Sasha Waltz se však od tohoto momentu nesnažila pouze digitálně zprostředkovat zážitek z představení, ale rozhodla se integrovat digitální nástroje také do svého pracovního procesu a výuky. Například všechny pohybové figury byly zaznamenány ve formě instruktážních videí, aby je bylo možné v budoucnu naučit se prostřednictvím on-line záznamu bez ohledu na místo.

Tímto způsobem se In C stalo výzvou nejen pro materiální stránku choreografie, ale také pro možnosti flexibilní umělecké tvorby v době pandemie a umělecké stagnace. Sasha Waltz tak společně se svými tanečníky vytvořila choreografický materiál, který záměrně není koncipován jako hotové jevištní dílo. Podobně jako stejnojmenná revoluční skladba Terryho Rileyho z roku 1964, na kterou tato choreografie odkazuje, má In C otevřenou a experimentální strukturu, která dává tanečníkům prostor pro nové variace během představení. Choreografie je hravý systém sestávající z pěti desítek pohybových figur a jasných pravidel a zákonitostí pro jejich provedení, v jehož rámci mohou tanečníci improvizovat individuálně a zároveň v rámci skupiny. Tímto způsobem tanečníci zároveň zkoumají demokratický potenciál svobody.

Sama choreografka konkrétně říká: *„Byla jsem v pokušení převést tyto podrobné instrukce do tance v rámci choreografického zkoumání hudby. Výsledkem je systém 53 pohybových figur pro strukturovanou improvizaci s jasnými pravidly a zákonitostmi. Délka skladby a počet hudebníků a tanečníků zůstávají proměnlivé. In C je zároveň demokratickou partiturou, protože dává jednotlivým tanečníkům v souboru určitou volnost: Je to dílo o tom, jak být součástí skupiny jako jednotlivec, nikoliv jednotlivcem ve skupině. In C je dynamická, modulární skladba. Systém, který zůstává přizpůsobivý v době pandemie. Je vzrušující výzvou, že v budoucnu budeme moci vyvinout mnoho různých variací a formátů, a to jak pro profesionální tanečníky, tak v dlouhodobém horizontu i pro děti a amatéry.“*

I z tohoto důvodu a díky tomuto přístupu se představení In C stalo významným výukovým materiálem, který se začal nacvičovat nejen mezi profesionály, ale i amatérskými tanečníky, studenty a dětmi z tanečních souborů, a to včetně KiCo. Materiál je on-line i lektorsky šířen po celém světě. Ať již mezi tanečními skupinami, tak i školami a konzervatořemi.

²⁶ RadialSystem V Berlín, 6. března 2021



Představení In C v podání Kindertanzcompany, prosinec 2022, foto:Eva Raduenzel.



Představení In C v podání profesionálních tanečníků Sashy Waltz, prosinec 2022, foto:Yanina Isla.

2.3 Pohybová poetika

Poetiku lze vnímat jako nauku o stavbě, struktuře a formování uměleckého díla. Jedná se o jakýsi souhrn zásad, principů, prostředků a postupů, které umělec při tvorbě používá. Přestože je tato nauka subdisciplínou literární vědy, která se zabývá psaným slovem, dá se vztáhnout i na oblast choreografie.

„Existuje také úhel pohledu na poetiku jako úsek obecné estetiky, a tak se poetika již nevztahuje pouze na oblast literatury, ale na celé umění jako celek.“²⁷

Stejně jako u knih mluvíme o kompozici, terminologii a slovníku, výrazových prostředcích, členění či gradaci. I v oblasti divadelního tance a choreografie lze k definici a rozboru použít stejné termíny. Je tomu tak i u tvorby Sashy Waltz.

2.3.1 Otevřenost

Když choreograf začíná vytvářet nové dílo, případně přepracovávat tradiční tance, jeho impulsy nebo motivace pro tvorbu se většinou velmi liší. Může se stát, že konkrétní tanec má plnit nějakou funkci, ať je to například oslava, ztvárnění děje opery, událost či modlitba za déšť. Může se i stát, že představení nemá žádnou specifickou funkci a choreograf jednoduše reaguje na vnější impulsy - hudební skladby, které udávají strukturu, nebo pohyb, malbu, či literární námět, popřípadě reaguje na konkrétního tanečníka, se kterým spolupracuje. Stimulem může být také choreografova touha vyjádřit určitý koncept nebo cit, popřípadě fascinaci nějakým choreografickým nápadem. Tyto podněty mohou samozřejmě ovlivňovat práci i v případě, že choreograf vytváří dílo pro specifický účel, stejně jako tomu je u jakéhokoliv jiného umělce. Po mé zkušenosti mohu říci, že v tomto ohledu je Sasha Waltz otevřená všem podnětům a tvůrčím cestám. V čem se od práce jiných odlišuje, je její silná vazba na tanečníky, a především její otevřenost. Patří mezi ty, kteří úzce spolupracují s protagonisty již od začátku a snaží se realizovat nejen vlastní nápady, ale ochotně přijímá návrhy od samotných tanečníků ještě před tím, než veškerý materiál dá dohromady. Liší se tak od těch, kteří začínají s jasnými představami o tvaru díla a jeho obsahu ještě před příchodem do studia.

Samotná tvorba je z mého úhlu pohledu zaangažovaného tanečníka pokaždé jedinečnou záležitostí. Impuls je vždy jasný, počátek nového díla začíná jakoby na nepopsaném papíře. Už od prvního dne je zřetelné, že to bude minimálně měsíc (někdy i déle) tvořivé svobody. Sasha vydává její první instrukce, které jsou jen klíčem k odemknutí oněch uzamčených komnat představivosti. Někdy bych si přál celou tu událost sledovat

²⁷ BOREV Yu. B. Estetika. M.: Politizdat, 1988. s. 255-262

zvenčí. Jsou to právě tyto týdny zkoušení, na které vzpomínám nejraději, které se zaryjí do paměti. Žijete si své sny, a i když se nedostanou do závěrečné podoby představení, jednou existovaly a vy si je pamatujete, máte je odžité, a tím se možná přiblížíte k oné katarzi, která se dostaví až na závěr, kolikrát i během uvedení představení a často skoro pokaždé. V tomhle je spolupráce se Sashou jedinečná. Pravdivé hledání během zkoušení je nosnou složkou tvorby, a protože díla vznikají v upřímném dialogu s tanečníky, tak se daří k divákovi vždy promlouvat skrze silný jazyk.

2.3.2 Rozmanitost

Company Sashy Waltz představuje otevřený svět v tom pravém slova smyslu. Tanečníci pocházejí ze všech pěti kontinentů, různých kultur, a to je pro její práci jedním ze stěžejních pilířů. V jednom dni se dá tanečně procestovat svět. Fyzické kódy, které se zde objevují, jsou kořením pro její choreografický rukopis. Jako by nestačilo mít talent na tvorbu choreografie, ale je zapotřebí i talent na výběr spolupracovníků v celé škále uměleckých oborů, které jsou v projektu zastoupeny. Talent přesahuje právě do těchto sfér, které jsou neobyčejně pestré a rozmanité. Je vždy obklopena těmi nejlepšími. Zároveň se i sama podílí na vzniku scénografie, kostýmů, a dokonce i světelného designu. Nic jí neuniká a všude hledá harmonii. Jako by vytvářela malbu. Obraz mnoha významů, ale tak, aby vždy zachovala divákovi svobodu najít si sám sebe v oné široké paletě rozmanitosti a jedinečnosti.

2.3.3 Tělo jako inspirace

Tělo tanečníka a jeho možnosti, lidská bytost a architektura jeho stavby, jsou pro Waltz dalším výchozím mechanismem. Tělo, jako centrum výzkumu se objevuje skoro ve všech jejích choreografiích. Jeho neuvěřitelná struktura a síla, jsou choreografkou na jevišti prezentovány jako architektonický skvost. Nejmarkantnější je to v případě trojice následujících choreografií.

2.3.3.1 Körper

Byla to právě fascinace tělesnými možnostmi, vytrvalostí, odolností, silou a mechanismy, které stály na počátku mistrovského díla Sashy Waltz – **Körper (Tělo)**. Toto představení se hrálo více jak sedmnáct let a mělo přes 200 repríz. Některými je považováno za vůbec nejlepší představení, které kdy v company Sasha Waltz & Guests vzniklo. Díky své fyzičnosti, syrovosti a přirozenosti.

S tímto představením mám velmi osobní zkušenost. Ve svých šestnácti letech jsem již studoval na konzervatoři Duncan centre v Praze. Byl jsem ve druhém ročníku a jednoho dne, při rozebírání klauzur a individuálních pohovorech, nám celé třídě Eva van de Rakt, německá

pedagožka, která nás učila současný tanec, pustila právě záznam choreografie Körper. Pozorně jsme se dívali a bylo znát, že ne všichni jsou z představení nadšení. Musím říci, že v šestnácti letech jsme opravdu nevěděli, jaké možnosti tanec a choreografie mají. Byli jsme moc mladí a nezkušení. Někoho to přestalo bavit, a tak byla ve třídě i nesoustředěná atmosféra. Nikdo nás nehlídal, protože právě probíhaly pohovory. Já se ale vydržel soustředěně dívat, což nebylo jednoduché. Nerozuměl jsem té kompozici, ani výběru tanečních prvků či kvalit, ale čemu jsem rozuměl, byly obrazy. Rozuměl jsem jim skrze něco mnohem hlubšího a pravdivějšího. Byla to intuice. Byl jsem fascinován a nevěděl proč. Těch otázek bylo mnoho, stejně tak, jak to bývá při zamilování. Nejdříve je to pocit, mnoho pocitů. Líbí se vám obraz a jeho konkrétnost a až později začnete chápat jeho souvislosti a naleznete opravdový vztah k milovanému obrazu. Jdete do dialogu a hledáte otázky a odpovědi. Tak nějak bych popsal ten den. O videonahrávku jsem si řekl a půjčil domů. Chtěl jsem představení vidět v klidu a možná jsem i doufal, že si najdu nějaké odůvodnění. Shlédnul jsem choreografii několikrát a dal si cíl. Sasha Waltz se stala mým idolem.

Představení Körper má neuvěřitelnou sílu výpovědi. Přes svoji barvitost je srozumitelné a stále aktuální. Waltz zde překročila hranice. Šla u interpretů na doraz a nespokojila se jen tak s něčím. Výběr pohybových kvalit a scén je dech beroucí, podpořen dalšími jevištními elementy, jakými jsou složky scénografie a kostýmů, které jsou v absolutní souhře s pohybem. Dílo se tak rozvíjí do mnoha směrů. Nezůstává zacyklené ve svém pohybovém slovníku, ale převyšuje jej. Tělo je zde námětem, dějem, myšlenkou, poselstvím, nositelem sdělení o sobě samém.

2.3.3.2 „S“

K tématu těla jako inspirace je nutné zmínit též představení **S**, které je druhé v pořadí avizované trilogie, která je jakousi taneční laboratoří zkoumání lidské postavy. V tomto představení se nám nabízí výzkum erotiky, zrození jedince a sexuálních pudů člověka. Představení „S“ se zkoušelo za zavřenými dveřmi po dobu půl roku. Výběr tanečníků byl zaměřen na vytvoření menší skupinky, a jak se již nabízí, párů. Konkrétně třech párů. Šest tanečníků tak zkoušelo ve zkušebních halách Schaubühne divadla v ulici Salamannstrasse v severním Berlíně. Zde se tak nejspíš zbavovali svých ostychů jeden před druhým, ale také si zvykali na skutečnost, že představení bude pracovat s nahotou. Výzkum se zabýval reprodukcí a vznikem života. „S“ bylo do jisté míry představením, které nebylo kritiky a publikem moc dobře přijato.

Narazilo na určitá tabu. Neslo v sobě nicméně silnou poetiku. Obrazy, které se nám nabízely, byly mistrné, až biblické, a v jejich pojetí nebylo nic vulgárního, ale byla zde jistá konfrontace s živým, nezahaleným, konkrétním tělem. Tento pohled je do jisté míry stále brán

jako přehnaný nebo jako tabu. Waltz zřejmě jaksí svým výzkumem těla otevřela určité zákazy, ale nejspíš nahota představení byla i pro ni příliš. Z vyprávění si pamatuji, jak intenzivní zkoušení bylo. Po dobu 6 měsíců byli všichni uzavřeni ve zkušebně na okraji Berlína. Odříznuti od světa, hledali sebe a blízkost jeden k druhému. Ostych den po dni odkládali, až jednoho dne zkoušeli nazí. Představení bylo nezvykle dlouhé, a tak v posledních dnech před premiérou v Theater della Ville v Paříži, a dokonce i v den premiéry, se choreografka rozhodla pro radikální řez. Snad měla strach. Obávala se z příliš velkého odkrytí tématu. V konzervativní Paříži ji k tomu takhle skutečnost mohla klidně dohnat. Dokonce pár hodin před představením zrušila několik scén a úplně je z choreografie odstranila. Některé pasáže naopak prohodila. Pro tanečnický to byl neuvěřitelný nápor a stres. Za pár hodin měli odehrát představení a k tomu ani pořádně nevěděli, zda si na tak zásadní změny vzpomenou. Přeci jenom, představení se zkoušelo dlouho a ke konci procesu se choreografie vpije do těla i do mysli. Stává se vaším vlastním jazykem a projevem bez velkého přemýšlení. Nyní měli všichni v hlavě chaos. I toto je styl práce Sashy Waltz. I toto je součást její poetiky, která zůstává divákovi skryta.

Pařížské obecenstvo představení „S“ nepřijalo vůbec dobře. Tabu sexu bylo i pro Francouze příliš konfrontující. Byly země, ve kterých mělo „S“ velký úspěch, v jiných zemích zase bylo velkým zklamáním. Myslím si, že sama životnost představení (pouhé 3 roky) mluví za vše. Mně osobně se představení líbilo. Považoval jsem propojení biblických obrazů se soudobou realitou mladých lidí, toužících jeden po druhém, každý jinak, za uvědomění si právě počátku a vývoje našich chtíčů a proseb. Být sexuálně aktivní a přijat mezi své blízké, je velká touha, která s sebou nese mnoho úskalí. Rafinovaně se v představení mísila historie, ať už v náznacích dobových kostýmů nebo samotná scéna navozující biblickou krajinu či africký kontinent. Tam prošla žirafa, jinde zase ovce. Dlouhé dřevěné ruce, které se dotýkají těla vzdáleného odpočívajícího Adama. Různé propasti v jevišti pohlcující tanečnický. Druhé představení z „tělesné“ trilogie mělo odvalu a opět se ukázalo, že Waltz je zvědavá a z lidského těla dokáže absorbovat nové a nové podněty.

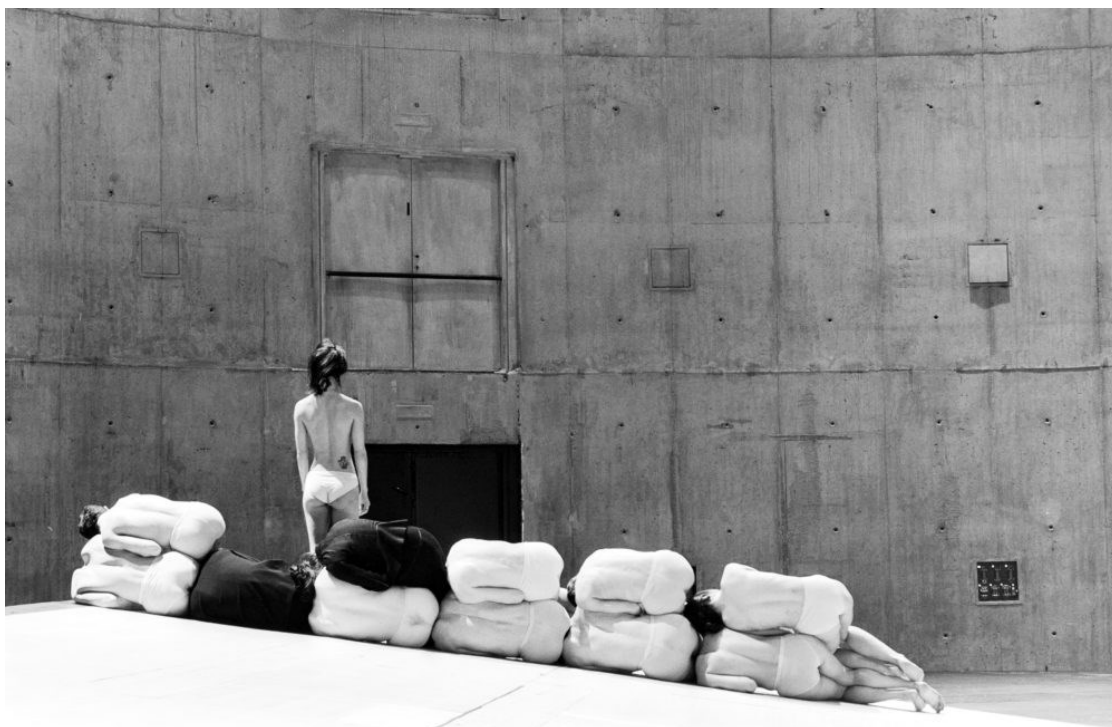
2.3.3.3 noBody

Poslední představení z této trojice je představení **noBody**. Zde je nosným tématem smrt, zánik bytosti, panika ze ztráty milované osoby, otázka „Co nás čeká po životě, až zmizí tělesná schránka?“ Tyto úvahy vedly Sashu Waltz k uzavření série věnované fyzické tělesnosti. Během tvorby představení navíc zemřela její matka, a právě tato skutečnost se projevila i ve velmi citlivém pojetí a přístupu. Bylo to upřímné, reálné, niterné. Jakoby instinkt a choreografický um doprovázely Waltz v jejím smutku.

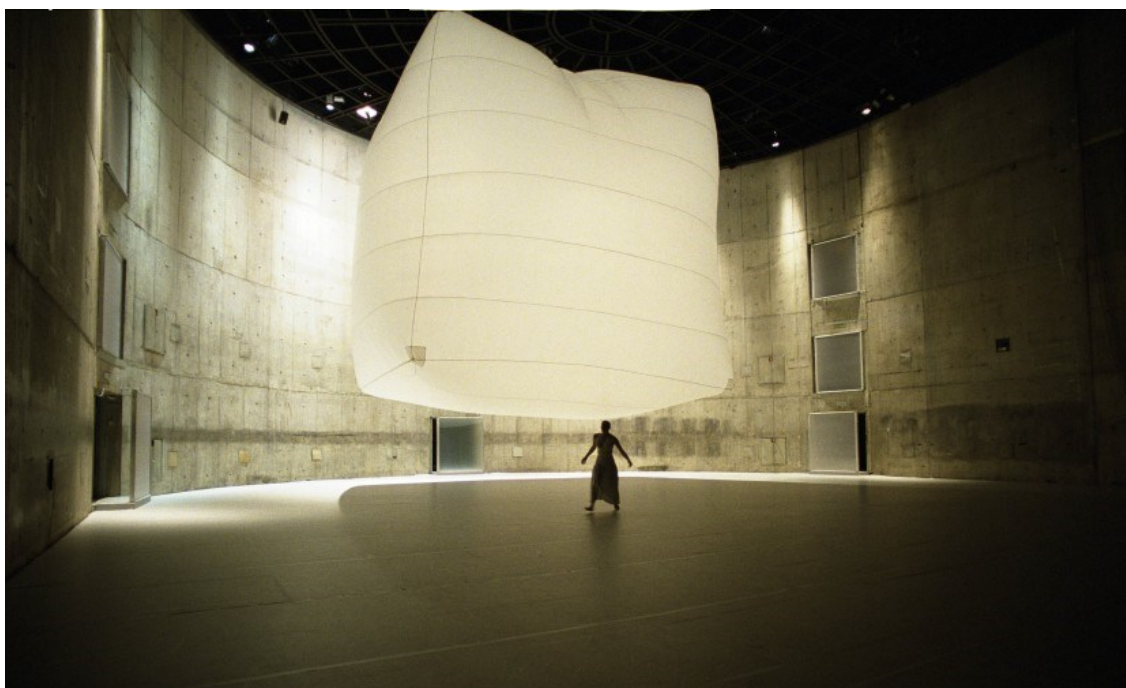
V představení se ukáže masa tanečníků, až 25, kteří se vydávají na různé cesty do nadpozemského, ale i lidského existenčního shluku těl. Stávají se živým mostem mezi životem a smrtí, divák cítí, kdy je na zemi a kdy zase na druhém břehu. Autorčina volba a její bolest jí nechaly vytvořit taneční báseň, možná na rozloučenou s někým, kdo ji byl tak blízký. Asi jednou z nezapomenutelných scén je okamžik, kdy se tanečnice Claudia Serpa de Soares vznášá v obrovském bílém balónu, v jakémsi oblaku. Zde víme, že je na onom světě, a poetičnost scény je úchvatná. I bolest může mít krásné momenty.



Představení „S“ foto: archiv Sashy Waltz.



Představení Körper, foto: Bernd Uhlig.



Představení noBody, foto: Bernd Uhlig.

2.3.4. Angažovanost

Nebýt necitelná a lhostejná k dění v okolí (ať již v blízkém širším nebo dokonce globálním prostředí) je jedna z výrazných vlastností Choreografky, která se signifikantně odráží i v její tvorbě. Angažovanost, humánnost a solidarita jsou dlouhodobě prvky jejího rukopisu, který je čitelný v mnoha dílech.

„Podíváme-li se na historii současné taneční scény posledních padesáti let, je zkušenost individuální či společenské krize jejím ústředním motorem. Dějiny moderního tance lze číst jako neustálý proces emancipace jedince od společenské fixace.... V západní kultuře, bezpodmínečné odhalení vlastních strachů, šílenství, tiků, to vedlo v posledních čtyřiceti letech k jedinečné umělecké rozmanitosti. Svědčí o tom díla Williama Forsytha, Meg Stuartové, Alaina Platela nebo Piny Bauschové. Ukazují lidi v hraničních prožitcích, odhalují traumata, tabu, touhy společnosti. Zároveň musí být tento výzkum s tělem vždy společensky a politicky redefinován. Sasha Waltz se například se svým souborem vydává takovou cestou, když kulturní rozmanitost svých tanečníků dává do souvislosti s aktuálním politickým vývojem. Příkladem může být oživení berlínské choreografie "Continu" na monumentální orchestrální dílo Edgara Varèse, doprovázené diskusními fóry na téma migrace, útěku, ztráty a objevování vlasti.“²⁸

Waltz mnohdy záměrně do svých inscenací zve uprchlíky, tanečníky z třetího světa nebo ty, kteří mají osobní zkušenost s válkou.

„Poslední přeživší zoufale tančí nad mrtvými těly, ale nakonec sama podléhá té nejbolestivější ráně. Střele žalu, samoty a lhostejnosti. Lhostejnosti svědka, který vše sledoval z povzdálí a ze scény prchl společně s vrahem. I do tohoto mrazivého konce dokázala Sasha Waltz zakomponovat skrytou symboliku a klíč k jejímu odemčení nechala daleko za hranicemi představení. Mimo prostory divadla, v rodinné minulosti oné poslední umírající - tanečnice, jejíž předci poznali, jak chutná zápach válečných krematorií.“²⁹

²⁸ Johannes Odenthal - autor je programovým pracovníkem berlínské Akademie umění. "ZUHÖREN: Continu und Gespräche" Sashy Waltz a hostů v Berlíně, Radialsystem V, 3.-9. února; sashawaltz.de

²⁹ Úryvek z recenze CONTINU - TANEČNÍ EPOPEJ pro Taneční Zónu - Jindřich Havlík, TZ, 2/2015



Na příchod uprchlíků ze Sýrie reagovala Sasha Waltz organizováním různých setkání, při kterých se potkávali běženci s místními. Na fotografii při workshopu tradičního arabského tance Dabka, foto Eva Raduenzel.

III. DISKUZE

Jedním z cílů této práce bylo i přinést aktuální rozhovor³⁰ se Sashou Waltz, který by završil můj osobní pohled na její práci. Diskutovali jsme stejná témata, kterým jsem se věnoval v praktické části, ale zároveň jsem jí kladl i takové otázky, které by pomohly lépe ilustrovat, jakým je Sasha Waltz člověkem. Jsem totiž přesvědčený, že i tato informace je důležitá k zevrubnému pochopení její osobnosti ať již v roli choreografa, tak v roli toho, kdo výchovně působí nebo je pedagogem.

Setkáváme se po zkoušce tvé nové choreografie. Jak zkouška probíhá a o čem představení bude? Jak probíhal proces tvorby?

Jde o Beethovenovu 7. symfonii. Pracovala jsem na ní už během pandemie, když jsme nemohli vystupovat. Začalo to živým přenosem z řeckých Delf ve spolupráci s ARTE a s dirigentem Teodorem Currentzisem. Tvořili jsme v rozvalinách starého chrámu v Delfách a zpracovali jsme 2. a 4. větu. Později jsem ucítila potřebu dokončit celou symfonii a uvést ji v divadle. Nyní tedy dokončuji 1. a 3. větu této symfonie. Člověk zajímavý se o novou společnost byl tehdy rozčarován. Očekával revoluční změny a transformaci, ale s Napoleonem přišlo spíše zklamání. A právě 7. symfonie, byla zkomponována po Napoleonově porážce.

Ta hudba je o ztrátě iluzí a utopii. Druhá věta dokonce zní trochu jako smuteční pochod. Oproti tomu první věta je velmi radostná, šťastná, plná života a třetí je pak opět velmi silná, čtvrtá je spíše o boji, má silnou energii. Nikdy se nevzdává.

Symfonie je výzvou, má choreografie je abstraktní, ale nabitá emocemi a odráží různorodé energie jednotlivých vět.

Abych dodala další vrstvu, zkombinovala jsem Beethovenovu hudbu se současnou elektronickou kompozicí. Jde o dílo Freiheit/Extasis Diega Noguery z Chile. Skládal přímo s námi na sále. Tématem jeho díla je svoboda. Co znamená individuální svoboda a jak se vztahuje ke společnosti. Jak můžete být svobodní uvnitř a stále napojeni na okolí, na pravidla a společenské požadavky. Diegova skladba je současná, elektronická, ale odkazuje na Beethovenovu kompozici a její hudební harmonii.

Za ta léta mohu říci, že v tvé práci je velmi významné propojování umění, jakési tvoření mostů. V nové inscenaci můžeme opět slyšet starou a novou hudbu. Jak je to s oním výzkumem pohybu, tvorbou tance?

³⁰ Rozhovor byl otištěn v Tanečních aktualitách 7. března 2023, překlad z audiozáznamu Jiří Bartovanec, 16. 2. 2023, Berlín.

Každý druh hudby má své vlastní pole, kde k člověku promlouvá v různých podobách a tělo na ně různě reaguje. A také probouzí inspiraci a fantazii. Hudba a tanec jsou provázány. Já mám ráda jak barokní hudbu, romantická díla Berlioze nebo Wagnera, tak jazz, experimentální a nové klasické skladby, elektronický zvuk. Barokní hudba je se svým plynutím a rytmem velmi živým, radostným partnerem k tanci, i tragické či kruté libreto je možné proměnit skrze novou úroveň vnímání barokní partitury. Na druhou stranu elektronická hudba otevírá zcela nový vesmír, do něhož ráda vstupuji a následuji ho, protože je v něm nesmírná svoboda a možnosti improvizovat. Když pracuji se svými tanečníky, snažíme se objevovat kvality, témata, postavy, fantazie. Zkoušíme je pojmenovat slovně, porozumět si navzájem a vytvořit společný slovník, jazyk každé inscenace. Esence choreografie leží hluboko v tělesných pocitech a myšlenkách mých i mých tanečníků a spolupracovníků.

Výzvou je převést hudbou vyvolávané vnitřní stavy, myšlenky a emoce do fyzické podoby. Tu v procesu tvorby ovlivňuje primárně moje prvotní idea, později do ní vstupuje individualita tanečníka, s nímž pracuji. Chci, aby vyjádření bylo autentické. Společně tak vytváříme široký slovník, z něž vzniká choreografie. Trochu odlišný princip používám, pokud tvořím na soudobou hudbu. Práce se skladbami Toshia Hosokawy je odlišná od práce například s barokní operou. Pořád hraje roli individualita a protagonisté, ale samotná kompozice a nakládání s prostorem jsou zcela odlišné. Odlišný hudební styl má zkrátka odlišné potřeby a specifika.

Když jsem přemýšlel o tomto setkání, uvědomil jsem si, že několik věcí má v tvém životě kulatiny. Je ti 60, tvému souboru 30, tvé dceři 20. Já to mám podobné. Pracuji s tebou 20 let, bude mi 40... Jsou ještě nějaká výročí, která jsou pro tebe důležitá?

Ta čísla jsou nápadná, to je pravda. Ve dvaceti jsem studovala, hodně cestovala, do toho tančila s různými lidmi a nabírala zkušenosti. Když jsem začínala se souborem, chtěla jsem něco tvořit, byla jsem připravená vybudovat si svůj vlastní svět a přenést do něj všechny zkušenosti, které jsem do té doby získala. Teď v šedesáti se začínám více zamýšlet. Ještě pečlivěji a opatrněji si vybírám, co chci skutečně dělat, co chci říct, co jsem doteď ještě neudělala. Nelze říct, že tvorba se stává s věkem snazší, protože náročná je vždycky.

Jak vznikl tvůj soubor?

V době, když jsem přišla do Berlína, jsem se chtěla usadit. Pro soubor byla klíčová inscenace Travelogue I - Twenty to Eight. To bylo dílo, se kterým jsem chtěla vyrazit na turné, nejen odehrát jednu premiéru. A touha utvářet vlastní soubor postupně rostla. Nový soubor přinesl jasnou organizaci, řád, pocit kontinuity. Myslím, že v té době jsem byla na takový krok

připravená, chtěla jsem kolem sebe něco vystavět, formovat svůj svět. Důležité bylo i setkání s Jochenem Sandigem, mým pozdějším manželem. Potkali jsme se krátce před premiérou Traveloque I - Twenty to Eight a soubor pak založili společnými silami v roce 1993.

To byl začátek. Jak je to nyní?

Začali jsme zvát nové choreografy, jako v roce 2019 Andrewa Schneidera, aby pro soubor tvořil. Mladé tvůrce jsem podporovala i dříve, ale pak jsem projekt na chvíli pozastavila. Nyní opět cítím, že chci, aby se souborem pracovali i jiní choreografové a režiséři a tanečníci se setkávali s novými umělci a vytvořili jsme různorodý repertoár. Přemýšlím také o společných komponovaných večerech.

Pracujeme rovněž na archivu. Za svůj život jsem vytvořila mnoho děl a teď bych se na svou práci ráda podívala a revidovala ji. Soubor má svůj repertoár, ale existují kusy, které už nechci uvádět, protože patří do minulosti a cítím, že chci uzavřít určitou uměleckou kapitolu. Současně bych nerada, aby se na ně zcela zapomnělo. A právě v té chvíli na scénu přichází archiv.

Jaký životní zlom, impulz či setkání ti dal podnět stát se choreografkou? A kde hledáš inspiraci pro své projekty?

Jako dítě jsem byla velmi pohyblivá a chodila jsem do taneční třídy. Nejednalo se totiž o baletní školu, ačkoli jsme měli hodiny baletu. Důraz se kladl na improvizaci. Prvním skutečným impulzem k tomu stát se tanečnicí byly asi workshopy kontaktní improvizace, ke kterým jsem se dostala ve Freiburgu v šestnácti letech. Věnovala jsem se tehdy množství improvizčních technik a orientovala se na americký postmoderní tanec. Kontaktní improvizace byla v tu dobu v choreografii velmi vzácná, takže mě nadchla a já ji zvědavě objevovala. I proto jsem se rozhodla pokračovat ve studiu v Amsterdamu na tamní SNDO (School for New Dance Development), jelikož zde bylo silné napojení na Ameriku, bylo zde hodně tanečníků a hudebníků, získala jsem kontakt na soudobou hudbu i tvůrce, kteří následně skládali pro má první díla. Americká experimentální scéna mi tedy byla velkým zdrojem inspirace a ovlivňovala mě. Dále mě inspirují místa, a to mnohem více než samotní lidé. Třeba Berlín, který po pádu zdi přinesl mnohé nové vibrace, svobodu, změny, velké prázdné prostory. Nové možnosti přinesly nové výzvy, nové příležitosti, neobjevená místa, atmosféru i lidi, kteří přicházeli z různých koutů světa. Velký vliv na mě měly i spolupráce s jinými umělci, tanečníky, hudebníky, designéry.

Dalo by se říci, že neustále hledáš nové cesty. Co je pro tebe v umění nejdůležitější?

Mluvila jsem o lidech, městech, prostorech, ale inspirují mě také samotné budovy. Když v nich zkoušíte a prozkoumáváte je, čerpáte z jejich historie, to vše dává dílu nový kontext a prostor, který se stává součástí výsledného celku.

Důležitý je pro mě proces tvorby. Je dlouhý, náročný a neočekávaný, právě to je na něm ale skvělé. S tanečnický i celým týmem spolu hodně mluvíme, zkoušíme, hledáme. Někdy se snažím pevně držet vytyčené cesty, občas ale udělám krok do neznáma, který nás dovede do úplně nových sfér. Ve chvíli, kdy se dostanu někam, kam jsem nečekala, jsem opravdu šťastná. Snažím se svému okolí naslouchat, zrcadlit okolní svět, vnímat dobu, která podněcuje obrazy a probouzí fantazii. Hodně čtu noviny, sleduji, co se děje, jaké otázky řeší společnost, v čem žijeme. Snažím se najít nadčasový slovník, kterému může každý porozumět. Slovník, s nímž se mohou ztotožnit lidé různých kultur. Snažím se o vzájemné porozumění či komunikaci, které chci dosáhnout. Nejde nutně o odpovídání na otázky, ty mohou zůstat otázkami visícími ve větru, záhadnými hádankami, které k sobě všechny poutají. Každé mé dílo je jiné, liší se od předchozích i následujících. Odráží v sobě mou současnost, naši dobu a lidi, se kterými jsem se potkávala a nechala je na sebe působit.

Kdybys mohla vrátit čas zpět, stala by ses znovu choreografkou? Nebo je tu ještě nějaká jiná profese snů, které by ses ráda věnovala?

Pokud bych nebyla tím, kým jsem, a mohla bych být jinou osobností? Miluji hudbu, ráda hraji a možná bych ráda pracovala jako skladatelka, to by bylo fantastické. Myslím ale, že je velmi dobře, že jsem začala s tancem. Jsem fyzická bytost a pohyb energie v prostoru mi pomáhá udržet si zdravý rozum. Dovedu si představit, že bych mohla být i dirigentkou... Nicméně nyní, kdy jsem více choreografkou, mi právě tanec nesmírně chybí. Vnímám, že pro mě samotnou a můj život je možnost aktivně tančit klíčová. Ačkoli jedním z mých prvních dětských snů bylo stát se výtvarnicí, být jen sama ve studiu. Do určité míry se mi to vlastně splnilo, jen ve studiu pracuji s lidmi a jejich těly... (Smích)

Máš dvě krásné děti. Jak moc si uvědomuješ, že tanec přinesl do jejich života něco jiného? Obě tvé děti tančí.

Od raného věku se účastnily zkoušek a dovolila jsem jim být i na scéně. Například Lazslo vystupoval v Dido & Aeneas, Sophia v Medee, ve Svěcení jara tančili oba dva. Soubor je úžasná divadelní rodina, které se i mé děti staly součástí. Poznávaly hudbu, texty, začaly vnímat obsah, různé kultury, ale také fyzicky poznávaly vlastní tělo a učily se být

beze strachu v kontaktu s jinými lidmi. Myslím, že všechny děti se potýkají s problémy se svým tělem, které se s pubertou zhoršují. Ať už jde o plachost, pocit ošklivosti, jinakosti, vyčlenění. Prostřednictvím tance se skrze tělo můžete najednou stát někým jiným. Vidím pozitivní vliv tance nejen na svých dětech, ale i na všech těch, které se zúčastnily různých edukativních projektů, které pořádáme se souborem. Vnímám, jak z toho profitují. Tanec pomáhá najít cestu k vlastnímu tělu skrz prostor, ve kterém se pohybuješ, a tím, jak se v něm pohybuješ, jaká činíš rozhodnutí, jak se orientuješ, jak v něm žiješ. Myslím, že tanec může uzdravovat, v tanci pracuješ se svou energií. To neznamená, že každý tanečník musí být šťastný. Ale už máš k dispozici nástroj, jak se uzdravit.

Jak a kde si vybíráš tanečníky do souboru? Víš, že už několik let nepořádáš klasické konkurzy.

Nemám ráda ten selekční proces. Nemusím vidět všechny dobré, a ještě lepší tanečníky světa, mým cílem není tvořit s „těmi nejlepšími“. Chci pracovat s lidskou bytostí, lidským tělem, které je vždy jedinečné a krásné. Zajímá mě osobnost, snažím se s tanečníkem navázat spojení, vnímat, že něco může vznikat a růst. Celý proces je velmi intuitivní. Je samozřejmě nezbytné, aby tanečníci dobře tančili, potřebuji, aby dokonale ovládali určité techniky a dovednosti. Jsem ráda, když jsou vzdělaní a mají vědomosti. Nakonec ale jde o chemii. Někdy mi stačí s člověkem strávit několik hodin na sále a vím. Důležitá je pro mě také souhra ve skupině, protože každé dílo, které jsem kdy vytvořila, pracuje s různorodou mezinárodní skupinou tanečníků. Občas musí být interpreti z premiérového obsazení nahrazeni, to je samozřejmě, generační výměna v souboru jako Sasha Waltz & Guests je nesmírně důležitá. Takže musíš do obnovy a předávání znalostí emočně i intelektuálně investovat, stejně jako si udržovat vyspělé tanečníky co nejdéle v plodné tvůrčí spolupráci.

Pojďme se pomalu protančit k závěru. Jak odpočíváš?

Pomáhá mi četba, procházky v přírodě, jakkoli na ně nemám mnoho času. Pomáhá mi také jen si lehnout, starat se o tělo, dobře jíst. V létě trávím čas na zahradě, s rukama pěkně v hlíně. Ráda plavu, věnuji se józe, chodím na výstavy, cestuji, hraji šachy, medituji, piji čaj, trávím čas s přáteli, rodinou a manželem, pozoruji moře, jeho vlny, měnící se roční období, život...

Pokud bys mohla pozvat nějakou známou osobnost (živou či mrtvou), aby s tebou oslavila tvé narozeniny, kdo by to byl?

Buster Keaton nebo Charlie Chaplin? Nevím, to mě jen tak napadlo. Myslím, že Charlie musel být velmi šarmantní a okouzlující.

Již brzy budou mít diváci v České republice možnost vidět jednu z tvých nejnovějších choreografií, Symfonii MMXX. A to v Národním divadle v Brně. Jaký máš vztah k České republice? Máš nějaké hezké vzpomínky?

V Praze jsme byli hned v počátcích v 90. letech s Travelogue I - Twenty to Eight a pak docela často, takže krásných vzpomínek mám spoustu. Vždy jsme ale byli v jen Praze, jiná města neznám. Takže teď se do Brna velmi těším. Taky mám obrovskou radost, že předvedeme právě Symfonii MMXX. Jde o bohaté, intenzivní dílo, které je podle mého názoru nesmírně silné. Nese v sobě mnoho aspektů mé tvorby posledních let, lze v ní nalézt mnoho krásného a povznášejícího, ale přináší rovněž otázky, reflektuje hnutí odporu, válku, společenské proměny a nespravedlnosti. Jsem zvědavá, co na ni diváci v České republice řeknou, a moc se těším, až uslyším jejich odezvu.

Děkuji za rozhovor.

Následující rozhovor³¹ se svým obsahem vztahuje k výchovnému projektu Carmen z roku 2012. Záměrně jej vkládám do diskuze, hned za mnou vedené interview. Původně jsem ho chtěl pouze citovat v části věnované pedagogickým aspektům, ale bylo by škoda ho neuvést celý, neboť pomáhá lépe pochopit myšlení choreografky a způsob její práce.

Jak v tanečním projektu uplatňujete své umělecké a pedagogické nároky?

V mé práci musí být můj hlas jako umělce vždy velmi silný. Musím být nadšená a inspirovaná projektem, i tady, kde samozřejmě musím pracovat s ohromně zjednodušeným choreografickým materiálem, který je pro studenty stále použitelný. To je nezávislé na mém nároku něco společnosti dát. Tento nárok je pro mě obecně velmi důležitý a zvláště zde, kde chci mladým lidem něco předat a také předat znalosti. Nicméně idealista ve mně nemůže být nikdy bez umělce, i když je mi velmi blízká vzdělávací práce: Od našeho přechodu do

³¹ Rozhovor byl získán z kanceláře Sashy Waltz. Bohužel kromě datace pořízení (2012) se mi nepodařilo zjistit, kde a jakým způsobem byl publikován. Překlad Jiří Bartovanec, březen 2023

Radialsystemu v roce 2006 se věnuji práci s mládeží se svým souborem. Jsem také patronem 'TanzZeit', taneční iniciativa pro školy.

Předtím jsem začala učit ve škole svého syna (v té době mu bylo 5 nebo 6 let), protože jsem chtěla dětem předat něco ze sebe. U tohoto projektu pro mě od začátku bylo důležité, že ho mohu rozvíjet také jakýsi 'vzdělávací projekt' pro své tanečnický. Davide Camplani a Mata Sakka učí již delší dobu, ale tento krok by měli do výchovné práce udělat i ostatní. Vzhledem ke skupinovému principu, podle kterého jsme pracovali se studenty na Carmen, měli oba výhodu: moji tanečníci zažívali podporu při pedagogické práci ve skupině. Studenti mají 1:5 tedy 1 tanečník na pět studentů, velmi osobní kontakt s mými tanečnický. Tak se vyvíjejí identifikace, velmi odlišné např. od frontální výuky. V celé své práci se řídím a propaguji, že tvůrčí proces by měl být kolektivním procesem, výměnou: tento princip chci zprostředkovat i studentům. Samozřejmě, protože náš celkový čas na zkoušku je tak extrémně krátký, některé kroky a pohyby se prostě musíme naučit.

Jak se vy a vaši tanečníci vypořádáváte s nebezpečím, že by například s ohledem na sóla mohla soutěživost mezi studenty narušit kolektivní proces?

Na jednu stranu jsem doufala, že se to vyvine tak, že duety budou mít nakonec všichni. Postavy se navíc znásobí: že nebude pouze jedna Carmen, která pak vystupuje jako 'hvězda' díla. Vlastně jen v Shchedrinově suitě Carmen se hodně opírá o primabalerínu, Bizetova opera je oproti tomu mnohem více společenskou hrou. U nás bylo Micaelino sólo na začátku desetkrát znásobeno, ale nevnímám to jako 'skupinu deseti', protože dívky jsou prezentovány izolovaně, takže můžete vidět různé aspekty a možné interpretace této jedné postavy. Kdo koho ztvárňuje – myslím, že se to vyvíjelo celkem organicky. V naší skupině tanečnicků jsem při přípravách také neřešila role, všichni jsme společně pracovali na Carmen, Micaele, Donu José a Escamillovi, abychom všechny postavy rozvinuli a pochopili. Ve své práci se vždy zabývám otázkou, co je v konkrétním člověku, to chci pozorovat a rozpracovat. A přesně o to jsem se snažila se studenty. V tomto případě byli našimi partnery, takže jsou si rovni, nesou tento kus jako interpreti a umělci. To znamená, že někdy jdeme jinou cestou, pokud jsou potřeby studentů jiné, než se očekávalo.

Vycházela jste studentům vstříc i v rozhodnutí posunout příběh do současnosti?

Tento překlad do současnosti, na rozdíl od jakéhokoli druhu 'folklóru', pochází v neposlední řadě z pozorování toho, čemu se tito mladí věnují. Samozřejmě pozoruji i své dvě děti. Jsem zvědavá, připadá mi vzrušující, jak přemýšlejí o tom, na co se dívají. Já třeba street dance ani hip hop nedělám, pozoruji ho jen se svým synem. Učí mě slovní zásobu. Některé prvky z toho jsem zakomponovala do projektu, jako jsou souboje, které existují ve street dance a které vlastně vycházejí z lidového tance: Vytvoří se kruh a uprostřed se něco stane, s jedním nebo

dvěma páry. Fandí jim zvenčí. S touto formou se můžeme setkat i v Africe nebo Karibiku – a Habanera v podstatě nic jiného není. Uvidíme, v tuto chvíli to nedokážu přesně říct. Na druhou stranu tato estetika, která odkazuje na berlínské ulice, vyplynula i z mých úvah o tom, jak mohu využít arénu Berlín – nehraju zepředu, ale nechávám vyniknout různým perspektivám, jakési situace na staveništi. A také jsme převedli děj, aby bylo jasné, že se tyto vztahy opakují. V esejích napsaných studenty na téma Carmen bylo jasné vidět, jak snadno lze děj přesadit do jakékoli doby. Měli tolik nápadů, tolik zpětné vazby!

Navazovala jste svou choreografií pro MusicTanz-Carmen vědomě na dřívější choreografie Sasha Waltz & Guests?

Carmen je důležitá ženská postava a udělala jsem mnoho choreografií, které jsou o ženách – například Medea nebo Dido, a moje nová díla jsou tak říkajíc „ženské kousky“. V tomto ohledu je pro mě Carmen také důležitá role. Přesněji řečeno, pro projekt Carmen jsem se otočila zpět směrem ke Zweilandu z roku 1997. Stejně jako Carmen, Zweiland hraje na ulici, takže je to kus Berlína a rekvizity - přepravky s nápoji, kola, kontejnery, stavební bariéry - také odkazují na ulice. To vytváří jinou, narativní rovinu, a to mě baví. Přesto bych tento projekt z hlediska choreografického pojetí viděla spíše jako jakousi mezihru.

Co by si studenti měli odnést ze společné práce na MusicTANZ – Carmen?

Radost, jistě, ale také intenzivní smysl pro komunitu. Každý měl jít svou cestou, každý měl mít možnost se vyjádřit, ale podporovaný skupinou, s možností důvěřovat a cítit se zranitelný. Samozřejmě je také dobré, když vidí, jak daleko se dostali, kolik choreografií se naučili. Ale myslím, že hlavní je, že cítí svá těla novým způsobem, že vidí, co tanec může být, že ze všeho lze něco vytvořit. Možná jsou nyní pozornější ke svému prostředí na základě zkušenosti, že jakýkoli impuls lze přeložit do uměleckého jazyka kdekoli. Je pro mě také důležité, aby si rozvinuli nový cit pro prostor, tedy intenzivnější vnímání dovnitř i ven.



Představení SYM-PHONIE MMXX, foto: Bernd Uhlig.

IV. ZÁVĚR

Dá se říci, že má kariéra začala „na vrcholu.“ Tam, kde jiní po mnohaleté práci končí. Měl jsem to štěstí dostat se hned z počátku své kariéry mezi ty nejlepší tanečníky evropské scény. Navíc v době, kdy Sasha Waltz byla na vzestupu. Zažil jsem její cestu ze Schaubühne do Radialsystemu, viděl jsem její vrchol i strmý pád, když v roce 2008 zkolabovala a měla syndrom vyhoření. Stala se moji uměleckou matkou, múzou, učitelkou, koučem, a tak ji přirozeně považuji za víc než za pouhou choreografku, pro kterou pracuji. Přicházím k ní s upřímností a hovoříme na pracovních i osobních rovinách. Naše dvacetiletá spolupráce a přátelství byla prvním i posledním impulzem pro volbu tématu této bakalářské práce, ve které chci jako zúčastněný zprostředkovat onu neviditelnou část tvorby. Tu, která se odehrává za dveřmi divadel a zkušebních studií, kde choreografie Sashy Waltz vznikají.

Tuto bakalářskou práci беру navíc jako možnost ohlédnout se a zrekapitulovat působení samotné choreografky, ale také jako možnost zamyslet se, jak její choreografický um přispívá a obohacuje pedagogické aspekty rozšířené pedagogiky současnosti. Coby student tohoto oboru jsem si vědom, jak důležité tyto nové trendy ve výuce jsou, jelikož otvírají nejen nové možnosti chápání, ale zároveň reflektují rychlost a tempo, se kterým dnešní lidé musejí vstřebávat přicházející informace. Nová témata, která se ve svém množství a rozmanitosti mohou zdát být nepřehledná a často také jsou. A k tomu bez pochyby patří trpělivost, pravdivost, vytrvalost a jistá míra odvahy. A právě tyto charakteristiky se ukazují jako směrnice působení Sashy Waltz na evropském ale i světovém poli tance, kde má svůj neopomenutelný vliv.

Během svého angažmá jsem si díky jejímu přístupu uvědomil, že i pedagogika tance je umění, stejně jako výchova samotná. Stejně jako prostý pohyb, který nám umožňuje poznat naše těla. Získat sebevědomí a představu o vnitřním prostoru v těle, jeho síle, hmotnosti, možnostech, ale i o nedostacích. Vždyť kupříkladu tanec v duetu a skupinách nás učí k dialogu, empatii, porozumění, ovládnutí svých emocí i ctižádosti a nejedná se tak o pouhý pohyb. Učí nás naslouchat sobě samému, vede nás k zodpovědnosti k druhým. Tanec v podání Sashy Waltz je komunikace všemi směry a zároveň vyjádřením vlastní bytostné podstaty. V okamžiku tance se rozvíjí duše skrze pohyb a pulzuje celým tělem, kdy v řetězové reakci reaguje a nechává promlouvat ostatní části našeho těla. Je to komplexní bytí v pohybu mnoha druhů intenzit a barev. Při zkouškách se Sashou je každý okamžik nenávratný, i když je pohyb řízen choreografií, tělo, které danou pohybovou sekvenci produkuje, je tělem neustálého procesu a jedinečné změny. A v tomto duchu bych mohl pokračovat...

Je pro mě velmi obtížné stručně zhodnotit všechny aspekty tvorby Sashy Waltz. Skutečnost, že ji osobně znám tak dlouho se paradoxně stává přítěží. Jednak kvůli přílišné subjektivitě plynoucí z dobrého vztahu, který s ní mám, a jednak kvůli mému často nekritickému pohledu, jenž je ovlivněn úctou, respektem a obdivem k člověku, který mě toho tolik naučil. Až v závěru psaní této bakalářské práce jsem si uvědomil, jak náročný cíl jsem si dal, neboť jen velmi těžko dokáží být objektivní. A právě v tento okamžik mi je nápomocná teoretická část této práce, která mi dává jasné vodítko k hodnocení Sashy Waltz, která v roli choreografa dokáže mistrně skloubit všech 5 hlavních rolí.

Roli motivátora, mediátora, manažera, zprostředkovatele i učitele. Při komunikaci s tanečnicí dokáže vždy motivovat, nadchnout a vzbudit entuziasmus v každém, kdo je součástí projektu. Jako zkušený mediátor dokáže zklidnit napětí, hledat kompromis a obrousit hrany v komunikaci, která nebývá vždy jednoduchá, neboť co tanečnický, to výrazná osobnost. Waltz si zakládá na pestrosti svého souboru, jehož členové pocházejí ze všech koutů planety a do company přinášejí vedle rozmanitosti i odlišné styly komunikace plynoucí z odlišné kultury. Jako manažerka pak dokáže celé těleso, které je jedním velkým kolosem, udržet v chodu. A nejen to. Dokáže ho motivovat, aby ze sebe vydal to nejlepší. Nejinak je tomu i v oblasti zprostředkování, kde jasně dokáže předat své vize a myšlenky. V neposlední řadě pak v roli učitele a průvodce umožňuje (ba dokonce vyžaduje), aby tanečnický čerpal ze sebe, nacházel vlastní zdroje inspirace, uměl objevovat nevyužité možnosti a byl vnímavý k přicházejícím impulsům, naslouchal, vnímal a dokázal vést s ostatními dialog.

V oblasti komunikace lze o Waltz říci to, že se drží všech zásad citovaných v kapitole 1.1.2. Pokud je někdy uzavřená, nesdílná a dává si načas s odpovědí, je to jen součástí tvůrčího procesu. Byl jsem nejednou svědkem toho, že právě ono její mlčení bylo promyšleným katalyzátorem. Jakousi rozbuškou stresové situace, z níž pak těžila, a která byla nezbytná k tvůrčímu posunu, gradaci a vyústění v něco, co by v poklidné atmosféře bez napětí nevzniklo.

Coby vůdčí osobnost se dá v závislosti na způsobu řešení konfliktních situací označit za pomyslnou „sovu“. Jak B. Svoboda uvádí ve svých charakteristikách, preferuje dobré vztahy k prosazení svých názorů, ale míru jednotlivých preferencí dopředu důkladně rozmýšlí. V jejím případě se však dá dodat, že vzniku takovýchto situací spíše předchází, než by jim umožnila vzniknout a narušit tak tvůrčí proces.

Dle typologie Tutka a Richardsona ji rozhodně nelze považovat za autoritářského a chladného choreografa. Spíše přátelského a intenzivního, který má v počátku tvůrčího procesu sklon být snadným. Což znamená, že skutečnosti nedramatizuje, ráda improvizuje, nechává tanečnickům volnost a dává jim prostor k sebevyjádření, ze kterého pak čerpá.

Z pracovních zásad citovaných v kapitole 1.1.3 lze v případě Waltz hovořit především o adekvátnosti, důvěře a odbornosti.

Pokud bych se měl pokusit o objektivní náhled na její pedagogický styl, tak ho nelze označit za jiný než demokratický. Waltz rozhodně není ani autoritářskou, ani liberální. Je vnímavá k osobnosti jednotlivce, jeho schopnostem, názorům i potřebám. Méně přikazuje a je více otevřená. Spíše podněcuje a inspiruje, má větší pochopení pro slabiny. Umí vytvářet příznivé sociální klima, je přátelská, empatická, využívá aktivizační metody, díky kterým k tématu dovede přitáhnout. Pamatuji si, že ještě před vlastní tvorbou choreografie Svěcení Jara na hudbu I. Stravinského nás nechala důkladně seznámit s původní historickou choreografií. Prošli jsme workshopem a učili se jednotlivé pasáže, které před 100 lety vytvořil Nižinskij. Měli jsme možnost si v Londýně dokonce prohlédnout originální kostýmy a byli v kontaktu s Millicent Hudson a Kenneth Archerem.³²

Na závěr je příznačné zhodnotit výukový styl Sashy Waltz. Právě zde vidím její výjimečnost, protože místo toho, abych k ní přiřadil jednu ze tří možností, kterou uvádím v kapitole 1. 2. 3 věnované členění dle J. F. Soltise a G. D. Fenstermachera, musím konstatovat, že Sashe Waltz jsou vlastní všechny uvedené styly. Jak manažerský, tak facilitační, tak liberální. Jako by je využívala coby koření – v ten správný okamžik ten správný přístup. A v tom je jedinečnost jejího know how.

³² Autoři rekonstrukce původní choreografie, která měla premiéru 29. 5. 1913 v Paříži.

V. ZDROJE

V této práci jsem pracoval s bohatým zdrojovým materiálem, který jsem za 20 let působení v company nashromáždil. Bohužel, mnohé poznámky, výstřižky, programy či recenze jsem v počátcích nearchivoval tak, abych je s odstupem mohl přesně časově datovat či uvést jako dohledatelný zdroj. I přes tento nedostatek jsem si je dovolil použít jako „osobní archiv,“ neboť mnohé v nich považuji za podstatné.

Kromě knih a tištěných zdrojů vycházím i z elektronicky publikovaných materiálů, oficiálních CD a také rozhovorů. Ať již těch, které jsem za účelem psaní této práce vedl, nebo těch, které jsem převzal a citoval.

Citace tištěných zdrojů – použitých knih

- BOREV Yu. B. Estetika. M.: Politizdat, 1988. s. 255-262
- FENSTERMACHER, G. D., & Soltis, J. F. Vyučovací styly učitelů. Praha: Portál. 2008
- HAVRÁNEK, B. a kolektiv. Slovník spisovného jazyka českého. 2. vyd. Praha: Academia, 1989, s.143
- LOJOVÁ, Gabriela. Individuálne osobnosti pri učení sa cudzích jazykov I:niektoré psychologické aspekty učenia sa a vyučovania cudzích jazykov. Bratislava: Univerzita Komenského. 2005
- SANDING, Jochen. Zuhören. Berlin: Sasha Waltz and Guests. 2017
- STOCKER, Karl. CUSIMANO, Nadia. SCHURL, Katia. Insideout. Vídeň: Springer Wien New York. s. 253. ISBN: 3-211-40782-0
- SVOBODA, Bohumil. Pedagogika sportu. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2003, s. 250. ISBN 80-246-0156-7. s. 165
- TAVARD, A. a kolektiv. Tematická encyklopedie Larousse – umění a literatura – svazek 4. 1. vyd. Praha: Albatros. 1996. s. 255. ISBN 80-00-00798-3
- TUTKO, Thomas. RICHARDS Jack. Psychology of coaching. Allyn and Bacon, 1971, ISBN 978-0205029044
- WALTZ, Sasha. Cluster. Berlin: Henschel. s. 207. ISBN: 978-3-89487-572-5

VI. PŘÍLOHY

6.1 Přehled tvorby

V následujícím přehledu je zachycen rok a místo premiéry děl Sashy Waltz od roku 1993 do současnosti.

- 1993 *Travelogue I - Twenty To Eight*, Grand Theatre Groningen
- 1994 *Travelogue II - Tears Break Fast*, Podewil Berlin
- 1995 *Travelogue III - All Ways Six Steps*, Theater am Halleschen Ufer Berlin
- 1996 *Allee der Kosmonauten*, Sophiensaele Berlin
- 1997 *Zweiland*, Sophiensaele Berlin - 48th Berliner Festspiele
- 1998 *Na Zemlje* ("On Earth"), Sophiensaele Berlin
- 1998 Film adaptation of *Allee der Kosmonauten* in cooperation with television channels Arte/ZDF directed by Sasha Waltz
- 1999 *Dialoge '99/I*, Sophiensaele Berlin
- 1999 *Dialoge '99/II*, Jewish Museum Berlin
- 2000 *Körper*, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin
- 2001 *S*, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin
- 2001 *Dialoge 2001*, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin
- 2002 *noBody*, in coproduction with Festival d'Avignon, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin
- 2002 Adaptation of *noBody* for the Cour d'honneur of the Palais des Papes in Avignon
- 2003 *insideout*, Helmut-List-Halle Graz
- 2004 *Impromptus*, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin
- 2005 *Dido & Aeneas*, Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg

- 2005 **Gezeiten**, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin
- 2006 **Solo für Vladimir Malakhov**, House of World Cultures Berlin
- 2006 **Dialoge 06 - Radiale Systeme**, Radialsystem Berlin
- 2007 **Medea**, based on the opera "medeamaterial" by Pascal Dusapin (music) / Heiner Müller (text), Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg
- 2007 **Roméo et Juliette**, based on the symphony by Hector Berlioz, Paris Opera
- 2008 **Jagden und Formen** with music by Wolfgang Rihm, Schauspiel Frankfurt
- 2009 **Dialogue 09 - Neues Museum**, Neues Museum Berlin
- 2009 **Dialogue 09 – MAXXI**, MAXXI National Museum of the 21st Century Arts Rome
- 2010 **Continu**, Schiffbauhalle Zurich
- 2010 **Passion**, based on the composition by Pascal Dusapin, Théâtre des Champs-Élysées Paris
- 2011 **Matsukaze**, Opera by Toshio Hosokawa, Théâtre Royal de la Monnaie, Brussels. Co-production: Théâtre Royal de la Monnaie, Grand Théâtre de Luxembourg, Staatsoper Unter den Linden and Teatr Wielki (Warsaw)
- 2012 **Carmen**, Berliner Philharmonie Sir Simon Rattle, školní projekt, 120 žáků z berlínských škol, Treptow Arena
- 2012 **Gefaltet**, Salzburg Austria, *Radiale Systeme*, Radialsystem Berlin
- 2013 **Sacre**, Théâtre Royal de la Monnaie, Brussels, Grand Théâtre de Luxembourg, Théâtre des Champs-Élysées Paris
- 2013 **L'après-midi d'un faune**, State Opera Berlin
- 2014 **Tannhaeuser**, State Opera Unter den Linden Berlin
- 2015 **Orfeo**, State Opera Amsterdam, State Opera Berlin
- 2016 **Dance Film „Women“**, Elizabeth Kirche, Berlin
- 2016 **Dialogue 16 – Elbphilharmonie**, Hamburg opening

- 2017 **KREATUR**, *Radiale Systeme*, Radialsystem Berlin
- 2017 **Women**, Elizabeth Kirche Berlin, Tanz im August Festival
- 2018 **Exodos**, Radialsystem V Berlin
- 2019 **rauschen**, *Volksbühne Berlin*
- 2020 **In C**, Radialsystem V Berlin
- 2021 **Relevante Systeme**, Radialsystem V Berlin
- 2022 **SYM-PHONIE MMXX**, Staatsoper Unter den Linden Berlin
- 2023 **Beethoven 7**, Radialsystem V Berlin

6.2 Souhrnný životopis Sashy Waltz

Sasha Waltz je choreografka, tanečnice a režisérka. Po svých prvních studiích na School of New Dance Development v Amsterdamu se připojila k postmoderně orientované newyorské taneční scéně, která pracovala v interdisciplinární výměně s jinými druhy umění. V letech 1986 a 1987 tančila v newyorských souborech Pooh Kaye, Yoshiko Chumo & School of Hard Knocks a Lisa Kraus & Dancers. Po návratu do Evropy v roce 1988 zahájila intenzivní fázi spolupráce s choreografy, výtvarníky a hudebníky.

V roce 1992 přišla do Berlína na základě grantu Künstlerhaus Bethanien, kde rozvinula improvizální formát "Dialoge" vedený duchem její interdisciplinární a mezinárodní práce. Za centrum svých aktivit si vybrala mladé německé hlavní město, kde praktikovala nové choreografické přístupy v samostatně vyvinutých infrastrukturách. Spolu s Jochenem Sandigem založila v roce 1993 taneční skupinu Sasha Waltz & Guests a v roce 1996 Sophiensaele jako místo nejen pro tanec, dnes centrum nezávislé taneční a divadelní scény nejen v Německu.

V letech 2000-2004 byla jednou z ředitelk Schaubühne na Lehniner Platz. V sezoně 2019/20 byla Sasha Waltzová společně s Johannesem Öhmanem ředitelkou Berlínského státního baletu. Během prvního desetiletí svého působení v Berlíně vytvořila mezinárodně uznávaná a vlivná taneční díla, jako jsou trilogie "Travelogue" a "Körper" a imerzivní taneční instalace "insideout". V následujících letech uplatnila jazyk a strategie současného tance při ožívání a zkoumání historických i nových oper a baletů. Díky "Dido & Aeneas" (2005), "Medea" (2007) a "Matsukaze" (2011) realizovala tři díla o ženách a zároveň založila žánr choreografické opery. V roce 2007 nastudovala pro Opéra national de Paris "Romeo et Juliette", interpretaci dramatické symfonie Hectora Berlioze. Následovala "Sacre" v roce 2013 na Strawinského hudbu na objednávku Mariinského divadla v Petrohradě a v roce 2014 "Tannhäuser" ve Staatsoper Berlin pod taktovkou Daniela Barenboima. Současně se Sasha Waltz věnuje sdílení a výuce tanečních znalostí a propagaci tance jako prostředku společenské a sociopolitické komunikace. V rámci tohoto úsilí založila v roce 2007 v Berlíně "Kindertanzcompany" (Dětský taneční soubor) a na pozvání Berlínské filharmonie vytvořila s více než 100 žáky choreografii, v níž zatančila Schtschedrinovu CarmenSuite. V roce 2016 založila formát akcí "ZUHÖREN", kterým otevřela "třetí prostor" pro umění a politiku. Koncept "Dialoge" rozšířila o taneční reakce na architekturu, v nichž je publikum vyzváno, aby působilo jako rovnocenná součást choreografického dění. Příkladem jsou "Dialoge 99/II" v nové stavbě Židovského muzea v Berlíně od Daniela Libeskinda, "Dialoge 09" provedený v dosud

prázdném interiéru Neues Museum v Berlíně po renovaci Davida Chipperfielda (2009) a choreografická instalace "Figure humaine" pro inauguraci hamburské Elbphilharmonie (2017).

Ve své současné choreografické práci se Waltz zaměřuje na zintenzivnění kolaborativních procesů, jako je synchronní vývoj choreografie a hudby. Ve spolupráci s kolektivem Soundwalk a kostýmní výtvarnicí Iris van Herpen vytvořila choreografii "Kreatur" (2017), po níž následovalo dílo "Exodos" (srpen 2018), obě premiérována v berlínském Radialsystemu. Na začátku roku 2019 měl světovou premiéru projekt "rauschen" v berlínské Volksbühne. Dne 13. března 2022 měla ve Staatsoper Unter den Linden světovou premiéru skladba pro tanec, světlo a orchestr "SYM- PHONIE MMXX" Sashy Waltz a Georga Friedricha Haase. V roce 2020 Sasha Waltz reagovala na výzvy pandemie Corona různými projekty on- i off-line. Od března do června 2020 publikovala online "taneční deník", v srpnu vytvořila open air projekt "Dialoge 2020 - Relevante Systeme", v němž premiérovala choreografii na "Boléro" Maurice Ravela a také sóla na "I can't breathe" Georga Friedricha Haase, a v prosinci streamovala sérii improvizací s názvem "Dialoge 2020 - Relevante Systeme II" živě z Radialsystemu v Berlíně.

V roce 2021 se nejnovější choreografické dílo Sashy Waltz "In C" (na stejnojmennou skladbu Terryho Rileyho) dočkalo online premiéry v livestreamu z berlínského Radialsystemu a poté bylo poprvé uvedeno před publikem během Ludwigsburger Schlossfestspiel. V červnu 2021 byla uvedena choreografie Sashy Waltz na Beethovenovu Symfonii č. 2 a č. 7, která měla světovou premiéru v rámci Beethovenova dne ARTE, vysílaného v přímém přenosu z antického Apollónova chrámu v Delfách společně s musicAeterna pod taktovkou Teodora Currentzise.

Za mimořádné zásluhy byl choreografce v roce 2011 udělen německý Spolkový kříž za zásluhy. Od roku 2013 je členkou Akademie umění v Berlíně. V roce 2021 byl Sashe Waltz udělen francouzský kulturní řád "Commandeur de l'ordre des Arts et des Lettres". V roce 2023 pak dokončila Beethovenovu Symfonii 7 pod názvem Beethoven 7 a další představení Freiheit/Extasis ve spolupráci se skladatelem Diego Noguera.