

Úvod

Improvizovat znamená činit rozhodnutí. Improvizujeme ve chvíli, kdy nevíme, co bude následovat; jakýkoliv tvořivý proces je do jisté míry improvizací. Musíme se rozhodovat. Někdy činíme rozhodnutí automaticky, instinktivně, spontánně, jindy po dlouhé rozvaze, opatrně, nejistě. Naše životní cesta je utvářena tím, jak se rozhodujeme. Improvizace nám dává možnost posunout a zintenzivnit hranice vnímání a prožívání světa. Světa, který je plný pohybujících se lidí, zvířat, předmětů, prostorů, světla, zvuků, barev, vůní, slov, příběhů...

Vydáme-li se cestou improvizace, otevře se nám krajina vlastní bezprostřednosti, vnímání okamžiku. Tady a teď. Nasloucháme vlastnímu nitru a objevujeme nové schopnosti a možnosti těla i mysli, nové způsoby komunikace. Učíme se dívat, naslouchat, pozorovat, rozhodovat se, hledat vnitřní pravdivost. Improvizace prochází napříč staletími, ale dnešní doba je pozoruhodná tím, že můžeme říct „dívejte se na mě, já improvizuji“.

Taneční improvizace není jenom náhodná směsice nápadů a improvizace na jevišti není jenom prezentace metody, jak hledat nový pohybový materiál. Jde o hotový jevištní tvar otevřené formy, který klade vysoké nároky na tanečníky.

Předpokládá se zvládnutí několika tanečních technik, různých improvizčních postupů a především schopnost uplatňování kompozičních zásad přímo na jevišti. Choreograf vnímá subjektivní čas diváka, dívá se jeho očima, je to vnější pozorovatel, který má možnost ovlivňovat to, co se děje na jevišti, je to ten, co všechno vymyslel...

O improvizaci

„Improvizace nám umožňuje prokopat se k vrstvám zkušeností, vjemů, vlastností a pocitů, kterými obvykle proběhneme, nebo je potlačíme, a pronikat dál a dál, hluboko do okamžiku, který se stále rozpíná a mění.

Improvizace, coby způsob objevování a rozvíjení obrazů, vyžaduje a současně vytváří celou škálu dovedností, z nichž nejdůležitější je schopnost zklidnění a otevření pozornosti k přítomnému okamžiku.“ 1

„...okamžik kreativního pohybu.“

„...spontánní pohyby pocházející z osobních prožitků, vnitřně motivované pohybové zážitky.“ 2

„...je to dobrá cesta k získání zkušenosti a naučení se konceptu choreografie.“ 3

„Improvizace umožňuje využít specifika každého tanečníka.“ 4

„...je to zlatý důl. Je to jedna z odměn choreografa, je to dobrodružná a objevná práce. Jestliže choreograf není schopen reagovat s dostatečným entuziasmem na takováto dobrodružství, možná, že není ani schopen živoucí kompozice.“ 5

„Není důležité, kolik pohybového materiálu získaného improvizací tanečníků choreograf použije, nápady pro improvizaci, vedení průběhu a rozhodování co, kde, kdo, jak, je stále na něm. Je to jeho tanec.“ 6

„Improvizace je spíše pravdivější a vnitřně motivovaná zkušenost než pouhý výklad. Při improvizaci má autor v rukou volbu motivace nebo alespoň části pohybové motivace a uvolní využití vzpomínek a zkušeností jako podnětů pro akci. Vzniká tak více možností, jak obměňovat pohyb během improvizace. Improvizace také umocňuje proces vciťování a formování. Očekává se, že tanečník si uvědomuje tvar svých pohybů tak, aby pochopil, co se děje na začátku, uprostřed a přibližně, jak taneční akci ukončí. Úspěšná improvizace zanechává pocit sounáležitosti i seberealizace.“ 7

„Je třeba si uvědomit, že improvizaci musí vždy předcházet pocit, představa, pak

teprve následuje pohyb. Dodržením této zásady předejdeme všem vnějškovostem a pohyb bude pravdivý.“⁸

„Cvičení aktivního pozorování je podstatou mé techniky. Je to jasné a otevřené tvrzení. Používám určitý druh improvizace nebo systému, který omezuje, manipuluje nebo filtruje část pozorování (kontaktní improvizace je jeden ze systémů, existují i další). Pracuji se systémy, kdy centrem pozornosti je říše dotykového vjemu, určité cesty, vztahu k prostoru skrze práci s představou, osamostatnění účelu pohybu s přicházející akcí, hýbání s časem a další. Rozhodnutí se a uspořádání těchto systémů je jedna z vrstev mé choreografie.“⁹

„...u improvizace je důležité být nějakým způsobem nedospělý. To je dost podstatný, během improvizace cítím nástup energie. Myslím, že je to nějaký neustálý proudění, který je tady kolem nás. A my se snažíme napojovat se na ten proud, jenom být bezprostřední. Tam fakt není žádná fixace, žádná vzpomínka na to, jak to bylo včera a jak by třeba ta pointa mohla být zítra lepší. Ani nám nejde o to aby to byla sranda. Jen se napojujeme na ten proud. Když se vám podaří být co nejvíc nedospělej, jste blíž tomu zdroji. Děti jsou absolutně napojeny.“¹⁰

„...Improvizace je jako lidská duše, je to neomezený prostor. Stačí zvolit omezení, vytyčit cestu a můžeme zkoumat, poznávat. Omezení je třeba, abychom se neztratili sami v sobě, také proto abychom neopakovali stále dokola totéž. Oním omezením nebo vymezením si dopřáváme velké svobody. Přesná a přísná struktura pomáhá navigování fantazie do nového směru. Můžeme tak objevit nová zákoutí duše, představy, zapomenuté vzpomínky...“¹¹

„Improvizace je tvoření nové melodie na dané téma. Improvizující hudebník je jejím autorem. vymýšlí pohotově přímo při hraní.

Rozdíl mezi skladatelem a improvizátorem je v tom , že skladatel si může vše pečlivě vyzkoušet a vylepšit, zatímco improvizátor musí mít hlavně odvahu. Není čas na opakování. Hudebník musí mít jednak kontrolu nad svým nástrojem a navíc musí získat mentální ovládní abstraktních hudebních prvků.“¹²

1. Historické souvislosti

1.1. Stručný přehled vývoje taneční improvizace

Improvizaci lze definovat jako okamžitou spontánní reakci na momentální situaci. Provází lidstvo od počátku jeho existence a používají ji všechny umělecké disciplíny. V tradičním „západním“ chápání divadla nebyla improvizace uznávána, přestože byla vysoce ceněna v jiných tradičních kulturách (v Asii, Africe, středním východě). Ačkoli je v podstatě nemožné vystopovat celou historii taneční improvizace, největšímu zájmu se těší ve 20. století a hlavně od 60. let 20. století, kdy je i lépe zmapována. Existují dochované zmínky o tanci ze starého Egypta, Řecka a Říma, avšak teprve v renesanci se zachovaly zápisy tanců a choreografií. Renesanční tanec zahrnoval improvizaci, stejně jako hudba a divadlo (commedia dell'arte) ¹³. Historické studie dochovaných materiálů se však spíše zabývají dobovými choreografiemi, než tehdejší improvizací. Ta tehdy byla složkou jednotlivých tanců, kdy v rámci předem daných kroků je prostor pro ukázkou tanečnickova mistrovství.

Během několika století byla improvizace v západní kultuře chápána jako součást interpretačního umění, případně jakýchsi choreografických ozdob (např. Carlo Blasis nabádal choreografy k jejich používání) či pouhých reakcí na náhodu či nehodu během představení (o Camaragové se říká, že svým improvizovaným debutem nahradila zraněnou sólistku a využívala improvizaci vždy, když něco nevěděla nebo rozvíjela neznámý výstup). Ruská balerína Olga Preobraženská byla výjimečným příkladem virtuózních improvizčních zkušeností. Byla známá svou schopností opakovaně improvizovat na základě choreografie, kterou tančila, tedy něco na způsob kadence v barokní hudbě.

Teprve na základě nových teorií lidského vývoje, které byly rozvíjeny v 19. století (Sigmund Freud, Charles Darwin, John Devey), získává improvizace význam pro vzdělávací a terapeutické použití. Ve 20. století vzdělavatelé jako Bird Larson, který pracoval s dětmi, a Margaret H'Doublerová, která byla průkopnicí tance na univerzitách, začleňují improvizaci do svého tréninkového programu.

Sebevýjádření bylo podporováno hudbou a vyvoláváno představami a tématy. Třebaže tomuto používání improvizace bylo připisováno mnoho amatérizmu, přesto vznikl základ pro pozdější rozvoj improvizovaných představení.

Koncem 19. a počátkem 20. století se na baletní scéně v Evropě stále více objevovaly taneční férie, které zdůrazňovaly samoúčelnost taneční techniky a velkolepou nádheru výpravy. Proto v tomto období nacházíme řadu reformátorských snah, které se odvíjely ve dvou hlavních liniích. Na jedné straně šlo o nové uchopení pohybového výraziva v baletu samotném, na straně druhé se vytvořila řada nově vzniklých směrů a tendencí, jejichž cílem bylo vytvořit samostatný, na baletu nezávislý, koncertní výrazový tanec. Snaha o výraz pohybu byla všem tanečním reformátorům společná, a proto je celé období mezi dvěma světovými válkami nazváno výrazovým tancem. Průkopníci nových tanečních snah chtěli od základu vytvořit nový tanec, který by vycházel z nového životního a uměleckého cítění. Hledali nové cesty. Výrazový tanec byl výrazem intelektuálních zájmů vzdělané vrstvy buržoazie, emancipace ženy a pěstování tělesné kultury vůbec. Hnutí výrazového tance se rozmohlo během krátké doby a objevila se řada výrazných tanečních osobností, ale i diletantů. Velkým přínosem nových směrů bylo používání hodnotnější hudby, tvoření tanců na hudbu pro tanec původně neurčenou. Pokoušeli se o tanec bez hudby nebo doprovázený recitací, různými zvuky či doprovodem rytmických (např. bicích) nástrojů. Jednoduchost a prostota, přirozenost, niternost a pravdivost prožitků byly hlavní znaky výrazového pojetí tance. Důležitým momentem výrazového tance byla improvizace, která byla součástí vyučovací hodiny a stala se cestou k hledání osobitého vyjádření. Používala ji prakticky každá škola. Výrazový tanec byl úzce spjat se svým tvůrcem a často i interpretem v jedné osobě. Improvizace byla především prostředkem k hledání a zapojení osobnosti tanečníka během tvorby tance. Hlavní důraz byl kladen na emociální pravdivost a prožitek. Prostřednictvím improvizace se získával materiál budoucí kompozice. Důležitá byla snaha objevovat nové kompoziční postupy a formulovat je. Mezi průkopníky výrazového tance v Evropě patřili: Isadora Duncanová, Emile Jacques-Dalcroze a Rudolf Laban.

Isadora Duncanová (1878-1927) se narodila v San Francisku v Kalifornii a již od dětství projevovala přirozené pohybové nadání, když improvizovala tance při hře své matky, klavíristky. Koncem století přesídlila do Evropy a již v roce 1902 se stala slavnou tanečnicí, která položila základ pro evropský výrazový tanec. Byla ovlivněna antickým výtvarným uměním, tančila bosa, v řecké říze, na vážnou koncertní hudbu. Pokoušela se i o tanec bez hudby. Duncanová měla mnoho obdivovatelů jak mezi umělci, tak ve vyšší společnosti. Zdůrazňovala přirozený

pohyb, jeho výrazové možnosti, naplnění či obsah tance, ze kterého vyrůstá forma. Hledala pohyb všude, hlavně v přírodě, kde pozorovala rytmus a dynamiku přírodních jevů. „Pro mne tanec není jen umění, jež dovoluje lidské duši vyjádřit se pohybem, ale nadto základem celého pojetí života pružnějšího, harmoničtějšího a přirozenějšího.“ Přínos Isadory Duncanové je především v novém přístupu k tanci, objevnému chápání hudby, zdůrazňování jednoduchosti a přirozenosti. Improvizace byla součástí její taneční techniky. Používala se k rozvinutí osobnosti tanečnicka, citovému a citlivému vyjádření hudby a k hledání přirozených pohybů. Ve šlépějích Isadory Duncanové tvořila v Čechách Jarmila Jeřábková. Také pro ni byla hudba inspiračním zdrojem. Významnou činnost vyvinula hlavně na poli pedagogickém, kdy rozvinula dětskou uměleckou pohybovou výchovu, a to především po stránce emocionální. Pochopení dětského duševního života jí umožnilo správný přístup k dětem. Taneční improvizace představuje v taneční výchově důležitou složku. Během hodiny je organicky začleňována a rozvíjena ruku v ruce se složkou technickou. Na rozdíl od spontánního pohybového projevu v životě dítěte, je při taneční improvizaci pohybový projev esteticky přehodnocen. Jarmila Jeřábková vytvořila zcela jedinečný vzdělávací systém a své poznatky a zkušenosti shrnula v knize Taneční průprava .

Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950) Švýcar, hudební pedagog a skladatel, ovlivnil taneční umění nepřímo. Vytvořil metodu rytmické gymnastiky, jejímž cílem bylo využít pohybových vjemů k citlivějšímu procítění hudebních rytmů. Založil školu v Hellerau u Drážďan, kde se setkávali významní umělci tehdejší doby nejen hudebníci, divadelníci, ale také tanečníci a choreografové, kteří dokázali z této metody vytěžit mnoho pro taneční umění. Dalcroze dal svým žákům konkrétní vědění o hudbě a jejích zákonitostech. Jeho poznatky rozvíjeli a aplikovali na tanec jeho žáci, jako např. Rosalie Chládková, Valerie Kratinová a Jarmila Kröschlová, která používala rytmiku při výchově choreografů a tvůrčích interpretů. Jednotlivá cvičení, kdy je například zadán rytmus, tempo, melodie nebo dynamika a pohyb se improvizuje, jsou popsána v knize „Výrazový tanec“. Moderní tance v Evropě byl velmi ovlivněn myšlenkami Rudolfa Labana, pohybového experimentátora. Rudolf von Laban (1875-1958), Maďar narozený v Bratislavě, působil především v Německu a ke konci života v Anglii, kam emigroval po nástupu nacismu. Byl tanečníkem, choreografem, teoretikem, ale

především inspirátorem. Usiloval o to, aby se tanec stal běžnou součástí života (v Monte Verita). Slavné jsou jeho pohybové chóry dětí i dospělých, tanečníků i netanečníků. Vytvořil choreografický institut (přesídlil do Berlína), kde rozvíjel především teorii choreografie, nauku o prostoru a s tím související taneční písmo. Intenzivně se zabýval taneční teorií, vydal několik knih o gymnastice a tanci dětí, dospělých, o choreografii, o filosofii tance. Jeho poznatky byly cenné pro taneční estetiku, pedagogiku i choreografii. Velmi významná byla jeho nauka o prostoru (choreutika). Hovořil o architektuře prostoru. Snil o tanečních formách, jež by žily vlastním životem a měly estetickou platnost dobré architektury. Tato jeho myšlenka byla přehodnocena a rozvinuta v práci choreografa Williama Forsytha, který vytvořil vlastní systém, na jehož základě vznikají nejen choreografie, ale právě také improvizovaná představení s jasně zadanou strukturou, tedy volné choreografické formy, které „žijí vlastním životem“.

Laban ve svých knihách uvažoval také o pohybu z hlediska psychologického. Analyzoval ho, všiml si dynamiky i pohybového výrazu (eukinetika). Právě na základě těchto myšlenek vznikla teorie taneční terapie. Dalším významným přínosem Labana je systém kinetografie, na kterém pracoval celý život. Tento systém zaznamenává pomocí kinetografů pohyby lidského těla. Analyzuje pohyb z hlediska rytmu a dynamiky ve vztahu k prostoru a respektuje anatomické zákonitosti. Na systému pohybové notace spolupracoval s Albrechtem Knustem a v USA jej rozpracovala Ann Hutchinsonová se spolupracovníky v tzv. „Labannotation“. Nelze také opominout Labanův metafyzický vztah k tanci. Tanečník je pro něj „Člověk“ s velkým Č, který se v tanci spojuje s vesmírným děním. Chápání tance jako skryté metafyzické síly našlo živnou půdu především u německých pedagogů. Mnoho z jeho žáků a následovníků (např. Mary Wigmanová, Juta Klamtová...) tvořilo pod vlivem této Labanovy teorie, a do jisté míry pokřivili a zatemnili jiné významné Labanovy poznatky. Ne však všichni. Jeden z nejúspěšnějších žáků Kurt Joos očistil Labanovo učení od vší metafyziky. Zabýval se analýzou a klasifikací pohybových principů a prvků. Obohatil Labanův systém o nové poznatky a zkušenosti a společně se Sigurdem Leederem vytvořili svou vlastní „Joos-Leederovu metodu“. Jejím přínosem je hledání podstaty výrazového významu pohybu. V návaznosti na Labanovy objevné myšlenky a učení založil školu Folkwang Schule v Essenu, která v současnosti existuje pod názvem

Folkwang Hochschule. Součástí výuky byla a dodnes je klasická technika, eukinetika, choreutika, improvizace a kompozice. Improvizace je zde chápána jako syrový materiál pro kompozici a učí, jak rozvíjet vědomé i nevědomé stimuly k pohybu. Tyto stimuly jsou vjemy kolem nás: stimuly slyšitelné jsou vjemy, které přijímáme ve formě zvuku, stimuly viditelné jsou vjemy přijímané prostřednictvím zraku, stimuly dotekové jsou vjemy přenášené dotekem, stimuly literární jsou podněty jako nálada, atmosféra vyvolané vlastním podnětem či nápadem. Vznikl tak ucelený improvizací systém, sloužící k rozvoji tvůrčích a osobnostních schopností tanečníků i pedagogů.

Další významnou Labanovou žačkou, která ovlivnila nejen Evropu, ale také Ameriku byla Mary Wigmanová. Prošla také školením Dalcroze, ale duchovně byla spjata s Labanem a jeho taneční teorií a mysticismem. Věnovala se především sólovému tanci a choreografii. Ráda používala jako doprovod bicí nástroje. Její tance měly nábožensko-mystickou tematiku. Uspořádala se svou skupinou několik úspěšných turné po Americe. Mary Wigmanová zde založila svou školu, kterou vedla její žačka a spolupracovnice Hanya Holmová.

Hanya Holmová metodu Mary Wigmanové přizpůsobila novému prostředí a stala se taneční veličinou. Byla uznávána jako choreografka i pedagožka. Ve své době byla jednou z mála osobností, jež improvizaci používaly jako součást tréninkové metody. V tomto směru ovlivnila své žáky Alwina Nikolaise a Murraye Louise. Byli jedni z prvních, kteří učili improvizaci profesionální tanečníky a využívali ji během představení. Sestavili skupinu tanečníků zkušených v improvizaci a několik let společně pracovali na improvizovaném představení *Mirrors*, kdy byla dána pevná struktura, ale tanečníci volně improvizovali v jednotlivých sekcích v předem určeném stylu. V pozdějších představeních *Tower* nebo *Crucible* vytvářeli celkovou taneční strukturu, časovou osu a konkrétní taneční úkoly. Sjednocovali tak různé styly tanečníků. Občas přemísťovali a obměňovali časování a umístění v prostoru.

Na konci 40. a během 50. let se začaly objevovat nové a odlišné přístupy k tanci. Existovala snaha opustit politická, sociální i mystická témata a soustředit se na čistý pohyb oproštěný od symbolických významů. Vyzdvihovala se nezávislost tance na hudbě i dramatu. Představitelé těchto estetických hodnot byli především Merce Cunningham, Ann Halprinová a Erick Hawkins, kteří výrazně ovlivnili následující generace tvůrců.

Merce Cunningham, bývalý člen skupiny Marthy Grahamové, odmítal taneční

kompozici postavenou na základě tradičních hudebních forem. Od svého dlouholetého spolupracovníka Johna Cage, hudebního skladatele, přebral teorii náhody, kdy John Cage, ovlivněný zen-budhismem, používal prvek náhody jako prostředek ke vzdálení sama sebe od aktivit tónů, které vytvořil, aby se tak vyhnul hudebním zvyklostem. Merce Cunningham používal náhodu v choreografickém procesu. Zapisoval určitý počet pohybů různých částí těla, každý zvlášť a poté vylosoval kombinaci. Náhodu také používá při volbě směru a délky trvání, získává tak nezvyklé kombinace pohybů. Choreografii nepovažoval za uvědomělý proces, ale spíše za výsledek samotného aktu pohybu, který vzniká tělem a nikoli myslí. Z tohoto pohledu vzniká choreografie z velké části náhodně, a ne jako výsledek lidské vůle.

Erick Hawkins, první mužský tanečník ve skupině Marthy Grahamové, studoval kinesiologii, teorii tance, filosofii, náboženství, zvláště zen-budhismus. Z těchto poznatků vyvinul filozofii pohybového tréninku, který zdůrazňoval pohybové vnímání ve spojení s tanečními technikami, založenými na vědeckém a filozofickém základě. Zastával názor, že člověk by měl trénovat své tělo na základě vědeckých pohybových principů, které by měly být použitelné v tanci i v běžném životě. Zdůrazňoval kinestetické uvědomění, vnímání pohybu, který probíhá ve svalech a kloubech a používal tělo efektivně bez násilí a stresu. Tanečník by měl současně myslet, cítit i pozorovat jednotlivé části těla během pohybu a umožnit tak měkce a lehce plynout pohybové energii. Tento přístup pozorování pohybu, určitého odstupu od těla, používají současné techniky, ve kterých je improvizace nástrojem ke zkoumání pohybových možností jednotlivých tělesných částí.

Ann Halprinová byla pedagožka a choreografka působící na západním pobřeží. Její práce byla impulsem pro zkoumání pohybu v 60. letech a vzbudila zájem o terapeutické možnosti tance. Halprinová experimentovala s vytvářením improvizčních struktur, které používala během představení. Improvizace nebyla pouze kompoziční technikou, ale i prostředkem k osobnímu vývoji a ke spolupráci mezi tanečníky. Novinkou bylo také zapojení publika do představení. Improvizace a zapojení publika do ní dává možnost ukázat divákům proces tvoření. Obecenstvo se stává „zasvěceným“. Některé z jejích prací byly partiturami, jež uváděly obecenstvo do tance jako jeho účastníky. Halprinová se snažila tvořit pohyb nezávisle na tanečních technikách. Improvizace byla způsobem rozšíření řady pohybů. Fascinoval ji pohyb v přírodě, který poskytoval další zdroj pohybových

inspirací. Improvizaci spojila s přirozenými reakcemi a každodenními pohyby. Zdůrazňovala přímou smyslovou pohybovou zkušenost, která byla důležitější než estetično.

O představení založená na improvizaci vznikala ve světě zájem hlavně v 60. letech. Byla to ekonomicky i společensky poměrně vyrovnaná doba, jež umožňovala umělecké experimenty. Relativně snadno vznikaly skupiny zabývající se výhradně improvizací a zkoumající jednotlivé možnosti v rámci představení. Počet choreografů velice vzrostl a požadavky na prostory, kde bylo možné uspořádat představení, se minimalizovaly. Představení se stala velmi neformální a konala se v různých nedivadelních prostorech (např. sklepích, studích, kostelech nebo galeriích). Jednotlivé osobnosti postupně upřesňovaly své metody a směry. Velký vliv na celou taneční generaci měli Ann Halprinová a Robert Ellis Dunn.

Ann Halprinová pracovala v Kalifornii s improvizními workshopy, které později uváděla na jeviště. Robert Dunn vedl kompoziční semináře v New Yorku ve studiu Merce Cunninghama a používal improvizční postupy pro tvorbu představení. Dunn se snažil nalézt novou metodu výuky kompozice. Seznamoval a inspiroval své žáky, Cageovými myšlenkami náhodných postupů a doporučoval používání repetitivních časových struktur podle Erika Satieho. Organizoval také koncerty pořádané v Judson Church, v místě, jež se později stalo největším centrem experimentálního umění. Mezi žáky, kteří zde pracovali, nebyli pouze tanečníci, ale také výtvarníci, skladatelé, divadelníci. Tito studenti např. Trisha Brownová, Simone Fortiová, Yvonne Rainerová, Steve Paxton, David Gordon, Paul Berenson, a další, vytvořili významné seskupení Judson Dance Theatre. Skupina zkoumala např. limity v komunikaci mezi sólovým tanečníkem a sólovým hudebníkem, minimalistické pohybové struktury jako ležení, sezení, stání a uvolnění, začlenění textu do tanečních struktur. Jednotlivá představení na sebe navazovala a nahodilé motivy, vzniklé při improvizaci, fungovaly jako leitmotivy příštího představení. Fortiová, jedna z prvních žaček Ann Halprinové, se soustředila na improvizční struktury (See-Saw nebo Huddle) a na dětské pohyby, pohyby zvířat a na opakující se vzory. Spolupracovala s různými improvizujícími hudebníky a experimentovala se vztahem hudebník-tanečník.

Trisha Brownová se specialně zabývala herními strukturami. Její rané sólo Trillium měl minimalistickou strukturu i pohybový slovník (používala jednoduché pohyby jako chůze, sezení běh...). Inspirací pro tanec jí byly sny o létání, hádanky, geometrie, fyzika, vzpomínky, matematika, geografie a jazyk. Společně Fortiová

a Brownová improvizovaly v Rulegames , kde experimentovaly se strukturami i mluveným textem, účastnily se happeningů Roberta Whitmana, večerů poezie a hudby, kde společně účinkovaly s Robertem Rauschenbergem. V 70. letech Brownová experimentovala s novým pojetím prostoru a gravitace (Man Walking Down the Side of a Buildings, Roof piece, Walking on the Wall ...). Později si založila svojí skupinu, kde používala pro ni typickou techniku pohybu. Ve které se každá část těla pohybuje odděleně nebo ve vzájemné koordinaci a nejrůznějších pohybových řetězcích). Do svých představení zapojovala publikum. Postupně kladla důraz i na divadelní složku představení. Tanečníci v jejích představeních fyzicky demostrovali její myšlenky. Pracovala s matematickými a geometrickými minimalistickými strukturami.

Yvonne Reinerová považovala za nejzajímavější rozdíl mezi procesem tvorby a představením. V improvizovaných představeních Terrein a Continuous Project-Altered Daily obměňovala materiál různé úrovně a používala moment překvapení tak, že samotným tanečnickům sdělovala strukturu během představení.

V roce 1970 vznikla improvizáčnická skupina Grand Union. Osobnosti i styly jednotlivých členů se vzájemně prolínaly. Pohybový materiál nebyl dopředu připravován (kromě materiálu, který vznikl nebo vyplynul z předchozího představení). Ustálilo se používání určitých postupů např. kopírování, obměňování, vytváření kontrastu, asociací nebo ignorování. Jejich improvizace neobsahovaly pouze čistý pohyb, ale zahrnovaly i čtený text nebo komentář právě probíhající situace. Někteří členové této skupiny byli současně ve skupině Merce Cunninghama.

Jedním z nich byl také významný člen obou seskupení Steve Paxton, který v roce 1972 představil nový způsob partnerského tance, jenž byl považován za základ kontaktní improvizace. Tento způsob improvizace nebyl původně určen pro divadelní prezentaci, postupně však začal být používán choreografy jako součást tvorby představení. Paxton zkoumal skrze tanec práci těla i mezilidské vztahy. Své myšlenky zpracoval do nové formy tance a dal základ kontaktní improvizaci, která obsahuje prvky východních bojových umění, sportu, společenského tance, dětských her a každodenních činností. Spolupracoval s umělci jako Yvonne Reinerová, Deborah Hayová, Lucilda Childsová, Trisha Brownová, Simone Fortiová a Robertem Rauschenbergem. Během svého působení v New Yorku sledoval práci divadelní skupiny Living Theatr¹⁴, s jejichž názory na společnost se ztotožňoval, navázal blízkou spoluprací s Robertem Rauschenbergem a s mnoha tanečnicemi i

choreografy. Paxton se inspiroval myšlenkami Marcela Duchampa, Johna Cage i Yvonne Reinerové, kteří zdůrazňovali téma každodennosti, roli náhody a přijetí čehokoli jako prostředku uměleckého vyjádření. Yvonne Reinerová si velmi cenila Paxtonovy práce a vybrala si ho pro svůj projekt Continuous Project-Altered Daily . Tento projekt podnítl zájem o skupinovou improvizaci. Paxton sám pokračoval ve zkoumání improvizace a hledal způsob, jak umožnit lidem, aby se účastnili improvizace, aniž by byli někým ovlivňováni a kontrolováni. Současné choreografické postupy považoval za diktaturu a snažil se je nahradit svobodným tvořením, v němž by měly místo každodenní chodecká akce a zenová filozofie „tady a teď“. Paxton se začal intenzivně věnovat studiu aikida - japonského bojového umění. Experimentoval s pády, převaly a partnerskými dovednostmi. Zkoumal stavy extrémní nehybnosti a extrémní nerovnováhy. V lednu 1972 předvedl s jedenácti studenty tanec Magnezium , který byl pokládán za počátek kontaktní improvizace. ¹⁵

Tanečníci, zabývající se kontaktní improvizací, se setkávali a setkávají na mezinárodních konferencích, zaměřených pouze na tento způsob improvizace a začali vydávat časopis Contact Quarterly , který reflektoval i jiné aspekty improvizace.

V 80. letech byl patrný vliv východních kultur, kdy se přejímaly improvizáčnické principy především z japonské tradice Butó. Mark Morris zkoumal improvizaci v indickém tanci a inspiroval se také barokními skladateli. Ze současných tvůrců je třeba zmínit Loyda Newsona, britského choreografa, který během tvorby svých děl používá a využívá improvizace a především pak kontaktní improvizace. Je to však pouze prostředek tvorby, stejně tak u choreografů Wima Vandekeybuse nebo Anne Teresy de Keersmaekerové.

V 90. letech představil svou improvizáčnickou metodu významný tvůrce současného tance William Forsythe. Jeho improvizáčnická technologie rozvinula systém vyvinutý Rudolfem Labanem. Ve své metodě využíval pomyslného prostoru krychle vymezujícího prostor kolem tanečníka. Spojnice bodů na povrchu i nejrůznější roviny uvnitř krychle, byly základem pro vedení pohybu.

V současné době se stala improvizace součástí výuky většiny tanečních škol, tvůrci se stále častěji věnují pouze improvizovaným představením (mezi jinými např. Davide Zambrano - venezuelský tanečník, působící více než 20let v Evropě, nebo Julien Hamilton, britský choreograf). Pořádají se festivaly zaměřené výhradně na improvizaci (např. West Coast Contact Improvisation Festival, DC

International Improvisation Festival, Improvisation Festival Budapest,
TanzQuartier Wien, Art of Movement Yaroslavl apod.).

1.2. Významné osobnosti

1.2.1. Merce Cunningham

(narozen 16.4.1919 Centralia, Washington)

Jeho otec byl právníkem a také jeho dva bratři studovali právo. Původně se zajímal o herectví, a proto začal ve svých 12 letech navštěvovat školu vaudvilského herce Johna W.Barretta, který vyučoval divadelní tanec. Další jeho kroky vedly do školy Cornish School v Seattlu, na umělecký a výtvarný institut, kde studoval herectví. Zde se setkal s taneční pedagožkou Bonnie Birdovou (členkou původní skupiny Marthy Grahamové) a hudebním skladatelem Johnem Cagem, kteří způsobili to, že Cunningham začal studovat tanec na Bennington University. Na této škole učila také Martha Grahamová, která ho podpořila ve snaze přesunout se na východní pobřeží. Merce Cunningham se tak stal členem její taneční skupiny. Jeho první rolí byl Acrobat v choreografii *Every soul is a Circus* (1939). Postupně tančil mnoho rolí, z nichž nejznámější je Buditel z *Appalachian Spring* (1944). Martha Grahamová považovala Cunninghama za tanečníka charizmatického, obratného, s poetickou duší a se zvláštními kvalitami pohybu a tance.

Cunningham se však neztotožnil s grahamovským pojetím tance a přístupem k choreografii, zavrhuje některé předpoklady a myšlenky Grahamové (potažmo teorie kompozice moderního tance), například to, že každý jednotlivý pohyb něco znamená a má svůj jedinečný význam.

„...Nikdy jsem nechtěl po tanečnickovi, aby začal myslet na to, že pohyb znamená „něco“. Toto jsem skutečně neměl rád na práci s Marthou Grahamovou. Motivace pohybu byla vždy vedena tak, že i jednotlivé pohyby mají specifický význam. Myslím, že to byl nesmysl. Domnívám se, že to tak Martha cítila...Zdá se mi, že její následovníci činí její myšlenky ještě mnohem více ztrnulejší a tradičnější než ve skutečnosti jsou...“ 16

Svou choreografickou kariéru zahájil v roce 1944, kdy prezentoval sólové tance na hudbu Johna Cage. Jeho první prezentace byla velmi dobře přijata odbornou veřejností. Tato vystoupení byla charakterizována jako „extrémě elegantní ve své izolaci“. Vzájemná spolupráce mezi Cagem a Cunninghamem trvala téměř 50 let, až do Cageovi smrti (1992).

V roce 1953 si Cunningham založil vlastní skupinu. Jeho soubor zahrnoval mužské i ženské tanečnický a rok od roku se rozrůstal. Začínal s 5 členy (včetně jeho) a v roce 1994 měl již 17 členů. Někteří jeho tanečníci se později proslavili jako choreografové např. Paul Taylor, který byl zakládajícím členem souboru, Remy Chaplin, Viola Farberová, která ovlivnila celé generace tanečnicků a choreografů ve Francii, Margaret Jenkinsová, Douglas Dunn, Gus Solomons, Jr. Karole Armitage a Ulysses Dove. Všichni tvořili pod vlivem Cunninghamových postulátů, snad kromě Paula Taylora, který si šel svou vlastní cestou.

Cunninghamův přístup k tvorbě v sobě obsahoval postoje a postupy typické pro postmoderní kulturu. Je tedy označován za otce postmoderního tance. Cunningham vyhlásil následující požadavky v tanci:

- jakýkoliv pohyb může být materiál pro tanec,
- jakákoliv procedura může být platnou kompoziční metodou,
- v tanci lze využít jakékoliv části nebo částí lidského těla (s jejich přirozenými omezeními),
- hudba, kostýmy, dekorace, světla a tanec mají vlastní oddělenou logiku a identitu, mohou být na sobě nezávislé,
- jakýkoliv tanečník ve skupině může být sólistou,
- lze tančit v jakémkoliv prostoru, pohyb může být orientován a směřován kamkoliv,
- tanec může být o čemkoliv, ale zásadně a prvořadě o lidském těle a jeho pohybech, počínající chůzí,
- tanec je nezávislý na hudbě, jsou to nezávislé koexistence, které mají pouze společný začátek a konec,

Cunninghamova práce se nesnažila negovat balet, naopak hledala cestu moderního tance nad baletem. Jeho touhou bylo zkombinovat baletní techniku nohou se silným důrazem na modernistickou techniku horní části těla. Součástí jeho techniky bylo např. 5 pozic torza (upright, curve, twist, arch, and tilt) stejně jako je 5 pozic nohou v klasickém tanci.

Těch kteří nacházeli v Cunninghamově práci bohatou poezii, hlubokou vděčnost, bylo přibližně stejně jako těch, kteří za základ jeho práce považovali něco jiného. Sám Cunningham nechtěl ani šokovat, provokovat či přinášet poetiku do všedního života diváků, ve své práci se řídil vzorem svého dlouholetého spolupracovníka i životního partnera Johna Cage. Pod vlivem Cageovy školy začal Cunningham

používat nekonvenční hudební či zvukové prvky (např. preparovaný klavír, opuštěný prostor - který sám o sobě znamená nepředvídatelný začátek, někdy používal zdroje zvuku na nejvyšší decibely, avšak nechával také náhodně začlenit mnohem jemnější tóny a zvukové základy). Používal nové postupy známé ze současné hudby, především pak principy aleatoriky (viz. Nové přístupy ke kompozici a využití improvizace).

Svým objevným přístupem ke kompozici ovlivnil celé generace tvůrců. Merce Cunningham však o svých choreografických principech a spolupráci s Johnem Cagem říká:

„Myšlenky, s nimiž jsme John i já pracovali, stále uvádějí do rozpaků mnoho lidí, kteří nemohou najít cestu, aby viděli věci, tak jak jsou, což je myslím neštěstí. Dnes je v naší společnosti mnoho věcí, jejichž význam je prostě bezvýznamný.“

17

Cunningham pracoval s prvkem náhody jako neměnným principem, který vstupoval do choreografického procesu. Určoval druh pohybu, pořadí pohybu, tempa a jiných specifických aspektů tance. Hra a princip náhody ležel mimo choreografovu vůli a pro potřebu rozhodnutí používal např. I Ching nebo házení mincí. Tato nezávislost se uplatňovala i pro další složky choreografie. Hudba i výtvarné pojetí vznikalo nezávisle, pouze podle zvoleného klíče.

„...V případě Events, které děláme s Mercem, jsou hudba a tanec na sobě nezávislé. Merce Cunningham, choreograf, vytváří taneční události, hudební složka s nimi sdílí pouze čas, který je dohodnut předem-hodinu a půl bez přestávky....“

18

Cunningham však také uváděl, že nikdy nechtěl být a také nebyl mystický při spolupráci s hudebníky a výtvarníky: „Když měli otázky, snažil jsem se je zodpovědět.“ Existovala v každé skupině výtvarníků, kteří považovali spolupráci s Cunninghamem za úspěšnou a inspirativní. Mezi jinými Robert Rauschenberg, Jaspers Johns, Charles Atlas, Mark Lancaster a Marsha Skinnerová.

Podobný pohled na kompozici jako Cunningham sdíleli také tanečníci zabývající se improvizací, přestože on sám ji nezačleňoval do svého procesu tvorby. Nejen Cunningham, ale i improvizátoři nepovažovali choreografii za koncepční, vědomý a myšlenkový proces, spíše ji chápali jako výsledek pohybové akce těla. Při takovémto pohledu na tanec vzniká choreografie z větší části náhodou bez ovlivňování lidskou vůlí.

V roce 1990 začal Cunningham rozvíjet a realizovat myšlenku počítačového programu pro vytváření a modelování tanečních pohybů. Program nazval

Life

forms . S pomocí tohoto programu vytvořil v roce 1991 choreografii Trackers . Choreografie vznikla částečně jako výsledek jeho experimentů s počítačem. Nezvyklá hustota a komplexnost seskupování pohybů a nezvyklé pozice paží ukazovala, jak se choreograf dokázal vypořádat s omezenou nabídkou počítačových možností a vytvořit z nich tanec.

Cunnighamova filozofie vylučuje nostalgické ohlížení se zpět. Již od 70.let zahrnovala jeho práce kromě tance také vizuelní (multimediální) prvky. Zpočátku používal film, později video. Vždy se alespoň částečně podílel na režii. Velmi významnou součástí Cunnighamovského repertoáru je kompozice, která obsahuje celou jeho minulost i současnost, a která byla poprvé uvedena v roce 1964 v nedivadelním prostoru Vídeňského muzea a je uváděna dodnes, jedná se o představení Events (události). Od své premiéry byly Events uvedeny více než 500. Kompozice obsahuje segmenty starších kusů a současného repertoáru a vzniká tak „původní, taneční, asi 90 ti minutová kompozice“.

Pro každé představení je vytvořena jedinečná scénografie, zasazení do prostoru, hudba, světla a kostýmy. Lze vyzorovat pouze několik málo společných formálních tanečních momentů mezi jednotlivými Events .

Cunnigham tanec zbavil záměrné symboliky a narativního obsahu. Odmítnutím tradičních metod kompozice a zaměřením se na fyzickou stránku pohybu, jako na obsah tance, umožnil změnu pohledu na tanec.

„Tanec musíte milovat, abyste k němu mohli přilnout. Zpět vám nedá nic, žádné rukopisy, které byste skladovali, žádné malby, které byste pověsili na zdi nebo snad vystavili v muzeu, žádné básně, které by byly vytištěny a prodány. Zkrátka nic, než ten prostý prchavý okamžik, kdy cítíte, že žijete.“ 19

1.2.2. Ann Halprinová

(narozena 13.7.1920 Illinois v Winetka)

Studium tance zahájila až na universitě ve Wiskontnu. V letech 1938 až 1941 studovala moderní tanec u Margaret H`Doublérové, díky které, jak sama uvádí, „...objevila skutečnou a universální cestu, jež mě provází celý život“. Pod vlivem H`Doublérové, experimentálního filozofa Johna Deweye a poznatků získaných během přednášek fyziologie pedagožky Mabel Ellsworth Toddové začala zkoumat vnitřní kreativitu. Zajímala se o zdroje pohybu v těle, osobní a osobitou cestu vyjádření vnitřních vizí. Zkoumání těchto myšlenek bylo podporováno i tím, že pedagožka H`Doublérová nepoužívala zrcadla během svých tanečních lekcí. Ve 40. letech pokračovala Halprinová ve svém studiu tance u Marthy Grahamové, Doris Humphreyové a Charlese Weidmana. Byla tanečnicí s velmi dobrou technikou moderního tance a s velkými interpretačními zkušenostmi. Tančila v choreografiích významných tvůrců své doby např. Sign Out, Sweet Land (1944) od Charlese Weidmana a Doris Humphreyové.

Později pokračovala na Harvard University, Cambridge ve studiu designu. V roce 1945 se vdala za architekta Lawrence Halprina. Společně se přestěhovali do West Coust, a tak se její životní cesta odchytila od slavných představitelů moderního tance. Během šesti let si manželé pořídili dvě dcery a dům, který byl vytvořen tak, aby přirozeně splynul s venkovním prostředím. Byl veden myšlenkou volného, plynulého propojení vnitřního a vnějšího, a to se také stalo hlavním motivem tvorby a zkoumání Ann Halprinové: jak tancem propojit vnitřní a vnější prostor divadla.

V letech 1948 až 1955 vedla společně s Welland Lathropem taneční studio v San Francisku. Po roce 1955 založila svůj taneční workshop se skupinou umělců: tanečníků, architektů, muzikantů a pedagogů. Její taneční aktivity ve volné přírodě v Marin County, byly centrem pro skupinu umělců v letech 1955-1957. Halprinová používala improvizaci, přesně zadané úkoly, pomalu nebo často se opakující pohyby, toto vše inspirovalo multimediální divadelní avantgardu ve West Coustu a ovlivnilo také postmoderní choreografy jako je Simone Fortiová, Yvonne Reinerová, Trisha Brownová, Meredith Monková, LaMonta Young a Robert Morris, kteří se účastnili jejích letních workshopů (které často začínaly za svítání a končily se západem slunce). Měla vliv i na soudobé skladatele jako např. Terry Riley.

Její práce se vyvíjela přes 50 let a sama zmiňovala 3 nejdůležitější aspekty, „3

jedinečné cesty tance“.

Během „první cesty“ se zaměřovala na experimentování s novými tanečními formami a novým vnímáním pohybu. Pořádala workshopy, představení v divadlech, mimo jeviště, na ulicích a v přírodě.

Její ranné práce jako *Birds of America* a *Flowerburger* byly propracované, spontánní, plné radosti ze života a umění. Práce Halprinová z 60.let jako *Parades and Changes* (1965-67), *Ceremony of Us* (1969) a *New Time Shuffle* (1970) počítaly s účastí publika, kde šlo také o přímou rasovou konfrontaci. V roce 1964 uvedla představení *Procession* na scéně v Royce Hall University of California, Los Angeles. Jeviště bylo zaplněno objekty a předměty denní potřeby a tanečníci vytvářeli velmi pomalé pohybové sekvence, shromažďovali a přemísťovali předměty a jejich cesta měla přesně vytvořenou strukturou. Individuální setkání tanečníků ještě zesiloval až rituální zážitek.

„Druhá cesta“ se zaměřovala na experimentování s pohyby v každodenním životě obyčejných lidí. Pod vlivem zkušeností s Gestalt terapie²⁰ a cvičení na uvědomění si těla změnila svůj přístup k pohybu a kreativnímu procesu. Její práce se vzdálila od výchovy tanečníků směrem k objevování umělců v obyčejných lidech.

„Tak jak jsme zkoumali nové možnosti použití tance a pohybu, tak se stala naše forma tance přístupnější většímu množství lidí.“²¹

V tomto období se objevili noví spolupracovníci a společně prozkoumávali možnosti, jak prezentovat sebe sama, jak vytvořit vlastní formu prezentace. Halprinová pozorovala, že prolnutím takto vzniklých forem vzniká bližší vztah fyzických, emocionálních, mentálních a spirituálních těl jednotlivých tanečníků. Představení vytvořené na základě těchto poznatků nazvala *Myths*.

„Cítíte vaše tělo lehké nebo těžké? Jsou vaše víčka lehká? Těžká? rozechvělá? Zpomaluje se váš dech? Je vaše čelist uvolněná? Cítíte, že se chce vaše tělo protáhnout, otočit, změnit pozici, následujte je.“ Tyto pokyny jsou dnes již běžně používané při výuce uvědomovacích technik, současného tance či kreativním přístupem k pohybu. Toto však byly zdroje a východiska celoživotního zkoumání tance a pohybu Ann Halprinové.

Začátkem 70.let jí byla diagnostikována rakovina. Během léčby propojovala tradiční medicínu s holistickým přístupem k léčení a používala „psychokinetický vizualizační proces“. Po uzdravení Halprinová pořádala workshopy pro lidi s rakovinou, HIV/AIDS pozitivní a lidi se smrtelnými chorobami.

Pro její „třetí cestu“ byla charakteristická skupinová představení a workshopy pro velké množství lidí. Pokládala tanec za vhodný komunikační prostředek pro skupinu-společenství-lidí. Rozvíjela jejich komunikaci vyjádřením osobních mýtů a vytvářením společných rituálů.

„Tanec je nástroj, díky kterému můžeme znovuobjevit vlastní spirituální identitu, obnovit společnost a ozdravit vztah k přírodě a ostatním.“ 19

V roce 1978 vytvořila v San Francisku Citydance, kde tančilo asi 1 000 účastníků a společně prováděli své osobní rituály. V 70. a 80. letech se orientovala na propojení lidí s přírodou a zemí. Tato fáze zahrnovala tituly jako jsou Ritual And Celebration (1977), Male and Female Rituals (1978), Celebration Of Life-Cycle Of Ages (1979), které pojala také jako rituály, ve kterých splývají role obecnostva a účinkujících. Učení, experimentování a hraní jsou spojené v jeden proces.

“Aplikovat kreativní přístup do skutečného života a dělat tanec s hlubokou proměňovací silou.“ 22

Circle the Earth (1987) vyzýval k pokoji, smíření a měl sloužit jako ozdravný rituál. V roce 1987 se účastnilo 200 lidí z 25 zemí na části tohoto představení z názvem The Earth Run. Kompozice Planetary Dance: A Prayer for Peace (1987) zahrnovala stovky lidských bolestí, představení bylo hráno v Berlíně v roce 1995 při příležitosti padesátiletého výročí ukončení druhé světové války.

Práce San Franciské choreografky získala na důležitosti hlavně během 60.let. Její zkoumání pohybu mělo velký význam pro vývoj kontaktní improvizace. Halprinovou zajímalo vytváření improvizčních struktur pro představení jako alternativa předem přesně zadaným pohybům. Vnímala improvizaci jako prostředek pro osobní růst i jako spolupráci mezi tanečníky. Improvizací rozvíjela modernistickou myšlenku subjektivity. Tak, jako byla osobitost používána pro výzkum choreografa, tak prostřednictvím improvizace může každý tanečník ukázat svou vlastní osobitost. Halprinová používala improvizace, aby našla způsob „jak se hýbat pokud nejsem ani Doris Humphreyová ani Martha Grahamová, ale pouze Anna Halprinová“. Viděla také v improvizaci cestu, jak zapojit publikum do představení a překonat běžné rozdělení publika na „odborníky a ostatní“. Pro většinu tehdejších choreografů bylo velmi typické používat improvizaci pouze v procesu tvorby, kdy pomáhá objevovat pohybový materiál pro choreografii. Divákům se tak předkládá už „hotový, téměř neměnný produkt“. Halprinová zdůrazňovala, že „diváci se tak mohou pouze účastnit hotového produktu choreografie, a to je to, proč si mohou připadat jako nic

necháající hlupáci. Improvizovaná představení však zviditelňují proces tvorby pro publikum a diváci se stávají jeho součástí“. Některé z prací Halprinové aktuálně zapojovaly publikum a dělaly z nich součást představení. Halprinová vyhledávala pohyby mimo tradiční taneční techniky. Jedním ze zdrojů pohybu byly interaktivní improvizáčnické struktury: John LeFan její student, který se později zabýval kontaktní improvizací, popisoval jedno z jejích oblíbených cvičení, které se nazývalo „Wonderwarm“ (úžasné zahřátí). Byla to improvizace větší skupiny lidí, kteří si předávali (dávali a odevzdávali) váhu. Improvizace byla spíše prostředkem k rozšíření pohybů než jejich upevnování. Např. Halprinová zadala studentům běh „zatímco jejich páteř se hýbe do všech možných směrů a ve všech možných pozicích.“ Fascinoval ji také pohyb vyskytující se v přírodě . Považovala jej za úplně nový inspirační zdroj pohybového slovníku. Pro Halprinovou byla improvizace přirozenost, která pomáhala učit pohybovou techniku, ale zároveň ovlivňovala běžné myšlení a chování. Halprinová dále zdůrazňovala přímou smyslovou pohybovou zkušenost a vedla své studenty k zážitku „kinestetického uvědomění“ a smyslu pro „tělesné změny dynamického uspořádání.“ Důraz během tréninku byl kladen ve větší míře na zážitek z pohybu než jeho objevování. Halprinová byla vlivnou učitelkou West Coast a mnoho jejích studentů se podílelo na experimentálním tanci v průběhu 60.let v Californii, New Yorku a dalších místech. Její práce zahrnovala výzkum improvizace v 60.letech, dotýkala se rituálů a uvědomění si těla, zabývala se terapeutickými aspekty pohybu. Vztah její práce s kontaktní improvizací je jasný: používala improvizaci pro tvorbu, oslabovala úlohu choreografa, kladla důraz na kinestetické uvědomování si a na pohyb vznikající „přirozenou cestou“. Kombinací improvizáčnických metod s koncepcí přirozeného pohybu přispěla do koncepce divadla založeného na tělesných vztazích a impulsech.

„Stále věřím v zářivou sílu svého směřování, které provází mou práci, a ve vývoj od vzpoury přes rozšíření se do světa, uzdravování se a návratu k přirozenosti.“

23

1.2.3. Steve Paxton

(narozen 21.1.1939 v Tucsonu, Arizona)

Původně začínal jako gymnasta. Tancem se začal zabývat na střední škole v Tucsonu v Arizoně. V roce 1958 navštěvoval taneční festival v Connecticut College, kde se setkal s osobnostmi jako jsou Martha Grahamová, José Limon, Doris Humphreyová a také Merce Cunningham, u kterého dále pokračoval ve studiu v New Yorku. V roce 1959 tančil ve skupině José Limona. O rok později navštívil první workshopy Roberta Ellise Dunna, hudebníka a spolupracovníka Cunninghama a Cage. Tyto dílny byly pořádány v Cunninghamově studiu a navštěvovala je řada později slavných tanečníků, choreografů, výtvarníků a skladatelů. Vznikla zde důležitá přátelství mezi Stevem Paxtonem, Yvone Rainerovou a Robertem Rauschenbergem. Tato setkání dala základ hnutí a skupině „Judson Dance Theatre“. Robert Ellis Dunn, který původně spolupracoval s Marthou Grahamovou a jejím hudebníkem Louisem Horstem, chtěl rozvíjet myšlenku jiného nového způsobu výuky kompozice založeného na filozofických myšlenkách experimentální hudby a studiu hudebních struktur. Paxton cítil, že tyto dílny měly veliký vliv na jeho umělecký rozvoj a estetické formování. Dunn často používal experimentální hudební postupy a provokoval své studenty k vlastnímu hledání nových tvůrčích postupů. Pod tímto vlivem Paxton zkoumal možnosti, jak „nechat pohyb vznikat“. Tradiční rozdělení rolí během tvorby choreografie na interpreta a choreografa považoval za diktaturu. Paxton vysvětloval:

„Přetváříte pouze taneční motivy svých pedagogů a choreografů. Vaše inspirace, zdroje pohybu jsou tímto omezeny a kontrolovány, usilujete pouze o to, být tam, kde oni již byli.“²⁴

Sám hledal původní cestu tance, zabýval se pohybem vznikajícím ve skupině lidí, zajímal ho vnitřně motivovaný, individuální pohyb bez vnějšího kopírování a kontroly (ať již verbální nebo sugescí).

Ve svých názorech a přístupu k tanci byl silně ovlivněn Cunninghamelem, fenomenologií, zen-budhismem i dalšími umělci působícími v New Yorku, soustředěných především kolem dílen Roberta Dunna a experimentálního centra „Judson Church“. Studoval improvizaci s Eugenem Lionem a sledoval divadelní skupinu „Living Theatre“.

Často vytvářel představení s Yvonne Rainerovou, neaktivnější a také nejvlivnější členkou později vzniklé skupiny. Oba uznávali koncepci umění

předloženou již Marcelem Duchampem a Johnem Cagem - témata každodennosti, princip náhody a neurčitosti a použití jakéhokoliv prostředku jako uměleckého vyjádření. Rainerová zdůrazňovala v těchto teoriích především dva proudy. Jeden pocházel z učení zen-budhismu a zahrnoval přijetí všeho, co se děje. Druhý proud zaujímal postoj proti vytváření „mistrů“ a „géníů“. Tyto myšlenky byly obsaženy v kontaktní improvizaci: „nechat tanec vznikat“ a „každý může tančit“.

Během 50. a 60.let Rainerovou ovlivnily feministické myšlenky, kdy v tanci existovalo rozdělení na mužské a ženské role (např. pozice baletního mistra je typicky mužskou rolí, zatímco žena, chce-li být choreografkou, musí se stát moderní tanečnicí). Změna nastala počátkem 60.let, kdy v některých představeních dělali muži i ženy stejné pohyby a nebyly zdůrazňovány mužské či ženské role. Steve Paxton experimentoval ve svém představení *English* s tím, že všichni tanečníci vypadají téměř stejně. Byli stejně oblečeni a navíc použil make-up k zalíčení očí, aby tak co nejvíce smazal rozdíly.

Také Trisha Brownová ve svém duetu, který tančila společně s Paxtonem s názvem *Lightfall* (1963), nerozlišovala mužské a ženské role. Neustále opakovala a zkoušela možnosti, jak se dostat „na ramena toho druhého“. Tento tanec Rainerová označila za „ranou verzi kontaktní improvizace, bez měkkosti bojových umění“²⁵

V roce 1962 vznikla skupina „Judson Dance Theatre“, ve které byl Paxton ústřední postavou určující její estetiku. Přestože skupina oficiálně existovala pouze 2 roky, měla zásadní vliv na další rozvoj amerického postmoderního tance. Skupina experimentovala především s různými kompozičními postupy, s formou a obsahem (včetně hudebního divadla, vyprávění příběhů, stejně jako minimalistických postupů). Představení, která vznikala ve spolupráci tanečníků, výtvarníků a hudebníků, stavěla do popředí fyzičnost. Experiment „Judson Dance Theatre“ tedy posunul vnímání tanečnickova těla směrem k jeho fyzické (oproti modernímu tanci, kdy je tělo přirovnáváno k instrumentu). Tento názor tak byl v souladu s celospolečenským hnutím 60.let hlásajícím lásku, svobodu a návrat k přirozenosti. Pro Paxtonovy práce z tohoto období bylo typické novátorství. Používal minimalistické postupy v tanci, opakování sekvencí pohybu, nepředvídatelné změny dynamiky, rekvizity, vyhledával nedivadelní alternativní prostory pro představení, například choreografii *Afternoon* (1963) pořádá v lese. Experimentoval s chůzí a dalšími základními jednoduchými pohyby. Představení *Proxy* (1961) bylo založeno na vizuální představě tanečníků,

vytvořené pozorováním sportovních fotografií a jiných médií. Tanečníci kopírovali co nejvěrněji sportovní pózy a sami dotvářeli pohyb spojující jednotlivé pozice. Další pohybový materiál čerpal z každodenních činností jako jsou jídlo, pití nebo chůze. Právě používání chůze jako základního tanečního materiálu bylo typické pro skupinu tvůrců kolem „Judson Dance Theatre“. Sally Bonesová označila posedlost chůzí za jasný zlom ve vnímání tance a přechod od tradiční estetiky moderního tance. Chůze vyvrací výlučnost tanečního tréninku a ukazuje, že „tanečníkem může být jakákoliv osoba, která má zájem hledat a zažívat některou z věcí každodenního života jako taneční pohyb“. Zároveň tento úhel pohledu otevřel dveře pro každého člověka bez rozdílu tělesné stavby a proporcí. Paxton zkoumal vše, co může tvořit tanec a kdo to, může být identifikován jako tanečník. Sally Bonesová popisovala, že pro Paxtona v té době byla chůze „posvátná“:

„Vzniká tak řada netanečních pohybů a rozmanitost nahodilých struktur, chování během představení může být současně uvolněné i autoritativní. A to se stává devizou Paxtonova hledání přístupu k běžnému současnému divákovi. Chůze je něco, co každý dělá, i tanečníci, pokud zrovna netančí. Chůze je zdrojem sblížení mezi tanečnickými a diváckými společnými zkušenostmi, která pamatuje na osobní výlučnost a individuální styl. Neexistuje pouze jeden jediný správný způsob chůze.“²⁶

Později v 60. letech Paxton vytvořil několik choreografií, kde používal chůzi ve velké skupině lidí. V dílech *Satisfying Lover* (1967) a *State* (1968) použil více než 30 tanečnicků chodících a stojících v odlišných časových intervalech s předem určenou strukturou. Byl to jistý druh rovnostářské ideologie kombinované se vzrůstajícím zájmem o fyzické možnosti těla. Mimo to se velmi zajímal o otázky sociální rovnosti a spokojenosti a snažil se je integrovat do tance.

Na přelomu 60. a 70. let spolupracoval s Yvone Rainerovou na projektu *Continuous Project Altered Daily*, který zahrnoval proces zkoušení jako součást představení.

„Otevíral se nám celý svět spontánního chování na scéně... ...zajímala nás nepředvídatelnost happeningů, střetávání mentálních a fyzických energií různých osobností a neočekávanost spontánních reakcí.“²⁷

Společný zájem podnítil tanečnický podílející se na *Continuous Project* k vytvoření improvizáční skupiny s názvem „Grand Union“, která existovala v letech 1970-1976. Skupina vystupovala 6 let v různých studiiích a vysokých školách. Pořádala improvizace s otevřeným koncem (open-ended improvisation),

kde se rychle střídaly surrealistické dramatické scény s pohybovými hrami nebo vznikal prostor pro osobní partnerská setkávání. Představení nebyla svázána žádnou strukturou, umožňovala tanečnickům extrémní svobodu projevu. Jako člen skupiny se Paxton zajímal především o to, jak improvizace může usnadnit vzájemné tělesné působení a odezvu na ně, a jak by mohla pomoci lidem vzájemně spolupracovat bez zavádění sociální hierarchie ve skupině.

Současně se svým působením v „Grand Union“ studoval japonské bojové umění aikido²⁸, experimentoval s převaly, pády a dalšími partnerskými dovednostmi. Zkoumal protiklady extrémní nehybnosti a nerovnováhy. Současně se zabýval vytvářením formálních struktur pro improvizaci. Nestrukturované improvizace „Grand Unionu“ považoval za překonané, neboť přestože se odkrývaly všechny možnosti, vedly k izolaci jednotlivých improvizátorů.

V lednu 1972 vedl skupinu 11 studentů v Oberlin College. Výuka se zaměřovala výstavbu na struktury improvizovaného sóla. Výsledné představení prezentoval Paxton společně se studenty před diváky v prostorách velké tělocvičny.

Představení se nazývalo Magnezium (asi 10 minut této události je zachyceno na videokazetě pořízené Stevem Christiansenem). Vnější znaky (civilní oblečení - tričko a kalhoty, a dlouhé vlasy) byly stejné jako u jiných představení té doby, ale to, čím se odlišovalo, byla kvalita pohybu - uvolněnost, jistá nemotornost, nespoutaná volnost, horlivá přímočarost. Podlaha byla pokryta žíněnkami, mezi kterými balancovalo několik tanečníků, kteří do sebe vráželi, padali, rolovali se, vstávali a znovu balancovali. Používali svá těla jako celek, balancovali v nerovnovážných polohách, vrhali se na jiná těla nebo do prostoru. Nekontrolovaně pracovali s váhou těla a nečekaně padali na partnery nebo přímo na zem. Pády působily překvapivě a divoce, přestože bylo zřejmé, že je tanečníci mají pod aktivní kontrolou. Po 5 minutách rychlého sledu tanečních akcí, nastal kontrast - zpomalení. Několik tanečníků začalo zvedat jednoho muže, zbývající pomáhali ve zvedání a pomalu ho spouštěli hlavou dolů, dokud se hlava nedotkla žíněnky. Pády pokračovaly, dokud Paxton nedal podnět k tomu, co sám nazval „small dance“ nebo „stand“ (viz. kapitola o kontaktní improvizaci). Klidná vertikálně stojící těla natočená do různých stran, se mírně pohupovala a ostře kontrastovala s předchozím divokým nerovnovážným pohybem. Po několika minutách tanečníci odešli a diváci, kteří spontánně reagovali již v průběhu představení, opět bouřlivě aplaudovali. Přestože podobné experimentování s popsányými principy provádělo mnoho tvůrců té doby, teprve tanec Magnezium je považován za počátek kontaktní

improvizace. Paxton je považován za zakladatele a klíčovou postavu této nové formy. Zasloužil celý život improvizaci. Jeho víra v to, že tanec je zkušenost, kterou může prožít každý, vytvořila možnost, jak vyučovat a sjednocovat lidi odlišných tanečních stylů i lidí s fyzickým postižením.

Tanec a pohyb vůbec považuje za komplex sociálních, fyzických, geometrických, politických, osobních i intimních informací.

1.2.4. William Forsythe

(narozen 30.12.1949 v New Yorku, USA)

S tancem začal ve třech letech, brzy se stal dobrým tanečníkem, který často tančil na večírcích, v 50. a 60. letech byl silně ovlivněn hudebními a kulturními vlivy tehdejší Ameriky. Klasický tanec začal studovat ve čtrnácti na Jacksonville University. Dále pak pokračoval u Jonathana Watse, Maggie Blackové a Finise Jhunga. Od roku 1969 studoval v Joffrey Ballet School II. v New Yorku, kde vyhrál řadu školních soutěží. Navštěvoval také School of American Ballet. Svou profesionální kariéru začal v roce 1971 jako tanečník v Joffrey Ballet II., kde byl záhy uchvácen abstraktním tanečním stylem Georga Balanchina. Choreografie a techniku se učil přímo od původních členů skupiny American Ballet. Forsythe byl silně ovlivněn jak Balanchinovou technikou, tak i pojetím choreografie. V „balanchinovské technice“ je přesně vypracováno komplexní pojetí těla, kdy vzniká vztah mezi hlavou, nohama i pažemi protichůdnými rotacemi. Pozornost není soustředěna pouze na jednu akci těla, současně se jich děje několik. Právě tento vliv, komplexní pohyb, je patrný při hlubším zkoumání Forsythova pohybového slovníku. Balanchinovská choreografie byla „okázale muzikální“. Jejím smyslem byla taneční interpretace hudby. Forsythe uvádí, že zpočátku své tvorby imitoval Balanchina, chtěl pochopit a zažít tento způsob tance.

„Na jedné straně si říkáte, OK - budu imitovat tento způsob tance, ale Balanchin dělal balety z velmi osobních pohnutek. A já chtěl tvořit stejným způsobem, tedy vycházet ze svých vlastních pohnutek.“ 29

V roce 1973 odešel se svou ženou, tanečnicí Eileen Bradyovou, k legendárnímu choreografovi a uměleckému řediteli Stuttgart Ballet Johnu Crankovi. Po smrti

Cranka se vedení Stuttgart Ballet úspěšně ujala Marcía Haydéeová, která iniciovala v roce 1976 Forsythovu první profesionální choreografii *Urlicht*. Jedná se o duet na hudbu Gustava Mahlera, který Forsythe vytvořil pro sebe a svou ženu. Choreografie vznikla pro Noverrovu společnost mladých choreografů. V letech 1977 až 1981 působil jako rezidenční choreograf souboru Stuttgart Ballet, pro který vytvořil řadu choreografií: například *Daphne* (1977), *Flore Subsplici* (1977), *From the Most Distant Time* (1978), *Dream of Galilei* (1978). Tvořil současně i pro jiné soubory: například Basel Ballet (houslový koncert a moll hudba: Johan Sebastian Bach 1977), pro Montepulciano Festival (*Folia* hudba Hanse Werner Henze 1978).

Svůj první celovečerní balet vytvořil v roce 1979 ve Stuttgartu na hudbu Henzeho a libreto Edwarda Bonda s názvem *Orfeus*. Byla to současná interpretace mýtu plná „expresionistického žáru a sociální kritiky“.

V 70. a začátkem 80.let působil jako svobodný umělec, tvořil svá díla nejen v Německu, ale také Rakousku, Itálii, Holandsku, Francii, USA. Objevil pro sebe tvorbu Piny Bauschové a Jiřího Kyliána, pro jehož soubor vytvořil jednoaktový balet *Gänge I.* (1982) a *Mental Mode* (1983). Celovečerní verze *Gänge* (1983, hudba Thomas Jahn) vznikla pro Ballett Frankfurt. Ve svých 35ti letech již vytvořil něco kolem 20ti choreografií. V roce 1984 se stal ředitelem Ballett Frankfurt. Tento soubor měl domovskou scénu ve Frankfurt Opera. Ihned po svém nástupu začal pracovat na proměně souboru. Nerozlišoval sólisty a sbor, soubor sestavil z tvůrčích osobností.

„Každý má svoje silné i slabé stránky. Každý nemůže být skvělý ve všem. Co by mělo za smysl mít ve skupině talenty, které jsou relativně vyrovnané. Tak mám pouze sólisty. Nemám skupinu a to přináší do práce odlišnou atmosféru. Každý je stejně zodpovědný.“³⁰

Vývoj souboru do podoby tvůrčích sólistů trval nejméně 8 let. Při přebírání vedení Ballett Frankfurt neměl konkrétní záměr, jak vést soubor. Uvádí, že to, co ho velmi ovlivnilo, je budova Frankfurt Opera a především rozlehlé jeviště se svými 50x50 metry. Velikost jeviště mělo zásadní vliv na jeho přemýšlení o pojetí prostoru. Pro své choreografie nepoužíval téměř žádnou scénografii, pouze prostor modeloval světlem.

Svou metodu, kterou vyvíjel asi 15 let, vytvářel na základě spolupráce s tanečnicími školenými klasickou taneční technikou. Všiml si, že tito tanečníci jsou zvyklí soustředit se na linie a formu pohybu v prostoru. A tak začal rozvíjet

myšlenku, že linie v prostoru mohou být ohýbány, rotovány, stáčeny či jinak deformovány. Pracoval s představou, že geometrický prostor je tvořen body, které jsou vzájemně propojeny. Všechny tyto body jsou obsaženy na tanečnickově těle a jejich složení (foldings) či rozložení (unfoldings) vytváří nekonečné množství pohybů a pozic. Z těchto východisek začal dělat „katalog“ toho, co tělo dokáže. Pro každou novou choreografii vyvíjel nové postupy a způsoby tvorby pohybu. Tato metoda umožnila přestat myslet na výsledek pohybu, ale pomáhala tvořit pohyb na základě vnitřní představy. Vyvinul tak spolu s tanečnicí novou formu „zákonů“. „Co je rozdílné od tradičního pojetí klasické taneční techniky je to, že se zaměřujeme ne na konec, ale na začátek pohybu.“³¹

Dohromady s tanečnicí sestavil „abecedu“ asi 150 pohybových principů, které tanečníci zkoušejí tak dlouho, až je ovládají tam i zpět. To je také, to co dává Forsythovým choreografiím nezaměnitelný styl.

Jeho skupina se během krátké doby stala věhlasnou a její práce jako Steptext (1985), Impressing the Czar (1988), The Loss of Small Detail (1991), Alie/n A(c)tion (1992), Eidos:Telos (1995) a Kammer/Kammer (2000) jsou považovány za průlomové. Současně s vedením a působením v Ballett Frankfurt tvořil choreografie pro známé soubory jako jsou Ballet de l'Opéra de Paris, NDT, New York City Ballet, The National Ballet of Canada a jeho práce jsou uváděny po celém světě.

V roce 1999 se Forsythe stal ředitelem netradičního divadla Theater am Turm (TAT) Bockenheimer Depot. Prostor byl vytvořen ze staré nádražní haly a byl určen převážně pro experimentální představení. Forsythe přizval ke spolupráci radikální inovátory jako jsou Boris Charmatz, Benoit Lachambre.

V roce 2004 však byly zastaveny dotace a Ballett Frankfurt byl zrušen. Strhla se vlna protestů. Přesto, že působení Forsytha, coby uměleckého ředitele, bylo ukončeno, byl vyhlášen za „největšího kulturního tahouna Frankfurt Opera“ s 91% návštěvností.

V roce 2005 si založil vlastní skupinu The Forsythe Company. Soubor je financován částečně městy Dražďany a Frankfurt nad Mohanem a soukromým sektorem. Skupina má 18 členů. Jedná se vesměs o bývalé spolupracovníky. „Co považuji za důležité je budoucnost.“³²

V současnosti se zaměřuje se svou novou skupinou na tvorbu představení zaměřených na obnovu smyslu pro sociální angažovanost: například Three Atmospheric Studies (2005).

Forsythe je velmi inspirativním tvůrcem současnosti. Přesahuje styly, ruší zažitě představy o tanci, kompozici, o přístupu k tvorbě. Je velmi výkonným choreografem. Vytvořil téměř stovku původních choreografií a získal řadu ocenění po celém světě (viz. příloha).

1.3. Nové trendy ve vývoji tvorby

Přístup k choreografii se během vývoje proměňoval. V 1. polovině 20. století existovala snaha o uznání výrazového tance jako vážné umělecké formy. Výrazový tanec usiloval o profesionalizaci. Některé osobnosti se zabývaly problematikou taneční kompozice a teoreticky ji zpracovávali (např. Rudolf von Laban, Kurt Joos, Jarmila Kröschlová atd.). Popisovali jevištní zákonitosti, prostorové vztahy, zabývali se dynamikou, tvarem a rytmem pohybu. Při popisování kompozičních forem často používali přirovnání k hudebním formám. V této době byla improvizace chápána jako prostředek tvorby sloužící k hledání nových pohybových tvarů. Získaný pohybový materiál dále procházel procesem stylizace až k výsledné kompozici. Rozdělení rolí bylo takové, že choreograf byl ten, kdo je aktivně kreativní a tanečníci byli „výkonnou“ složkou prezentující výslednou kompozici.

Improvizace také pomáhala při výchově tanečníků a byla chápána jako součást technického tréninku (například Joos-Leederova metoda, kde je improvizace přítomna v každé technické lekci). Snahy moderních choreografů o profesionalizaci a propracovanost tanečních kompozic vedly k potřebě výchovy nových interpretů. Jednotliví tvůrci si vytvářeli zcela osobitý pohybový slovník, který pak předávali svým interpretům. To pak dalo základ moderním tanečním technikám (např. Martha Grahamová, Doris Humphreyová, José Limon). Časem se tyto techniky staly příliš svazujícími, objevily se snahy o uvolnění a znovunalézání přirozeného osobitého pohybu tanečníků. Projevovaly se odlišné přístupy ovlivněné celospolečenským poválečným posunem. Druhá světová válka znamenala pro západní kulturu zásadní přelom. Během ní bylo západní umění téměř rozvráceno a tato válečná zkušenost se stala traumatem. Jako reakce na válku došlo k rozvoji nových uměleckých směrů. Svět byl rozdělen. Na jedné straně existoval značný technický rozvoj (létalo se do vesmíru, probíhala vědeckotechnická revoluce), na straně druhé se ztrácela víra ve skutečné lidské hodnoty, vzrůstalo napětí mezi východem a západem, vznikaly nové válečné konflikty. Tento rozpor reflektovala filozofie i umění. Umění ovlivnily zejména scientistické a antropologické filozofické teorie. Scientistická teorie přibližovala umění a techniku (např. konkrétní a elektronická hudba, vizuálně kinetické počítačové umění, geometrická abstrakce, video-art, v tanci multimediální projekty). V antropologické teorii vystupovala do popředí

„filozofie života“, která usilovala o návrat spontánního prožívání světa a naslouchání intuici, svobodného prožívání citů nekontrolovaných rozumem. Mezi tento filozofický proud patřil také existencialismus (existence je bytí, pevný základ nás samých, „nejniternější nitro“), který hlásal, že nicota světa může být překonána jedině akcí, která je pravou lidskou svobodou. Antropologické tendence nalezneme v kafkovské literatuře, beatnické poezii a beletrii, jisté znaky nesla i akční malba nová figurace, aleatorika a hudba nové expresivity. Vztah mezi zmíněnými filozofickými směry lze vyzorovat, ale není možné vytvořit jednoznačně platná spojení mezi uměním a filozofií. Umění často slučuje a propojuje zdánlivě neslučitelné a hlavně reflektuje „svou“ dobu. Je třeba zdůraznit, že válka nepřerušila uměleckou tvorbu a již brzy po válce vznikala významná umělecká díla zakladatelské generace moderního umění. Tak se vytvořil základ a zároveň otevřela možnost k novému většinou experimentálnímu tvoření. Také taneční umění dospělo do stádia, kdy vznikla potřeba „uvolnit“ příliš „dogmatické“ kompoziční postupy moderního tance. Experimentování s novými choreografickými formami začalo především v Americe. Osobnost, jež nejvíce ovlivnila svým novátorským přístupem k tanci vznik a další vývoj postmoderního tance, byl Merce Cunningham. Byl inspirován svým dlouholetým partnerem avantgardním hudebníkem Johnem Cagem, jež je duchovním otcem aleatorní hudby (alea - hrací kostka).

John Cage (1912-1992) americký skladatel a klavírista ovlivnil řadu tvůrců tehdejší doby, nejen svou tvorbou, ale především svými novátorskými tezemi. Studoval v USA i Paříži (také u Schönberga). Přednášel na amerických i evropských univerzitách a skladatelských kurzech. Jako jeden z prvních začal používat preparovaný klavír (prepared piano). Složil mnoho kompozic a klavírních děl, baletů, rozhlasové a filmové hudby. Vytvořil sbírku filozofických aforismů *Neurčitost*, do které se promítly především jeho zkušenosti se zen-budhistickou filozofií. Cage vycházel ve své „hudbě náhody“ z východní filozofie neurčitosti, z *Knihy proměn*³³ a na tomto základě vytvořil *Music of Changes*. Neuznával tradiční pojetí uměleckého díla, ale jen jeho provedení, akci. Dával jen přibližný návod (koncept) k akci, ke hře, která může být různě uchopena. Zcela ve smyslu jeho výroku „mým záměrem je nemít záměr.“³⁴ Cage byl silně ovlivněn Joycovým výrokem: „Co je jasné a kocizní, nemůže o skutečnosti pojednávat, neboť skutečné bytí znamená být obklopen tajemstvím.“³⁵

Tanec a hudba jsou spolu neodmyslitelně spjaty. Moderní, postmoderní i současný

tanec se inspiroje a reaguje na používané kompoziční postupy a experimenty v hudbě. Choreografové je často aplikují na tanec. Hudební kompozice má delší historii a propracovanější teorii.

Hudba 20.století se vyznačovala velkým množstvím různých přístupů ke kompozičním postupům. Existovaly vedle sebe experimenty a studijně pojaté skladby, spolu s umělecky závažnými kompozicemi. Vznikala vedle sebe čtvrttónová a šestitónová hudba, krystalizovala se dodekafonie (způsob organizace tónového materiálu v případě opuštění tonality), hudba seriální, punktuální, sónická, konkrétní, elektronická a dále pak aleatorika a hraniční hudba grafická či hudba vytvářená počítači. Tyto nové postupy řešily především detaily výstavby ploch, zatímco formy skladeb zůstávaly poněkud mimo pozornost. Přesto se vyzkoušely některé skladby „bez formy“ nebo s „náhodnou formou“ či „otevřenou formou“ tvořenou interpretem. Stockhausen hovořil o „momentové formě“, kdy se posluchač při poslechu skladby věnuje jednotlivým, různě dlouho trvajícím momentům a nehledá spojitosti ve větší ploše.

Aleatorika pracuje s náhodnými prvky v rámci velmi uvolněného kompozičního tvaru. Základními variantami aleatoriky jsou: náhodnost sledu jednotlivých tónů za sebou či současně znějících a náhodnost pořadí formových úseků. Aby byl vyřazen lidský záměr během tvorby skladby vrhá se hráč kostkou, používá se teorie her nebo počítačových operací. Interpreti spoluvytvářejí kompozici tak, že mohou libovolně řadit aleatorní úseky za sebe, případně je vynechávat či hrát opakovaně, měnit výšku nebo dynamiku tónu a podobně. Rozlišujeme tzv. „malou aleatoriku“, která náhodě přenechává pouze detailní jevy, kdy se proměňuje materiál a strukturní detaily, ale v zásadě, je skladba prokomponovaná. „Velká aleatorika“ ponechává náhodě i podstatné rysy skladby jako je celek formy nebo řazení částí, a tak je umožněn vznik neomezeného množství interpretací téže skladby. Dále existuje „absolutní aleatorika“, která povyšuje náhodu na jediný zákon, bez spolupůsobnosti záměrného lidského zásahu a výsledkem je vlastně ne-dílo. „Aleatorika relativní“ je vlastně řízená autorem a počítá pouze s menším či větším spolupůsobením náhody či rozhodnutí interpretů v rámci promyšlené kompozice. „Vypsaná aleatorika“ je taková, kdy autor vše vypíše do not, ale výsledný dojem je aleatorní. Tradiční notový záznam bývá nahrazován novými systémy znaků, slovními pokyny či kresbami, časový průběh bývá udáván ve vteřinách a často nebývá vypsáno nástrojové obsazení. Aleatorní skladba je vždy svobodnou „otevřenou formou“ dotvářenou během realizace. Výše popsanými

postupy se blíží usměrněné nebo strukturované improvizaci.

Cunningham aplikoval principy a postupy hudební aleatoriky na tanec. Jedna z jeho novinek byl princip vzájemné nezávislosti prvků choreografie, zvuku a výpravy. Tyto prvky se vytvářely odděleně a spojovaly se až v konečných stádiích a někdy až během prvního představení. Princip náhody však Cunningham používal nejen pro vnější strukturu, ale také ve vnitřní - pohybové výstavbě. S těmito všemi postupy se dodnes experimentuje.

Například: Tanečnickům je sděleno náhodné řazení předem vytvořených pohybových tvarů nebo pohybových sekvencí. Tanečníci sami pak rozhodují o časování akce, dynamice pohybu a jeho umístění v prostoru.

Výše popsané postupy se používají jak během tvorby pevného „uzavřeného“ choreografického tvaru, tak pro „otevřené“ formy jako jsou strukturované improvizace. Takto komponovaná díla však vyžadují poučeného diváka, ochotného vnímat náhodně vznikající souvislosti.

2. Rozbor improvizčních metod

2.1. O improvizovaném představení

„Ovšem, je možné improvizovat, ale po pečlivé přípravě“ 36

Největší silou improvizovaných představení je jejich bezprostřednost. To co nejvíc dnešnímu životu chybí, je takto vyvažováno i reflektováno.

Pohybová improvizace je analogická volným myšlenkovým asociacím, které jsou nejspontánnějším, nejprimitivnějším a nejpřirozenějším tvořivým procesem.

Předností improvizace je spontánnost vyjádření a s tím spojená obyčejná radost z pohybu bez předchozího rozumového hodnocení, a to je to, proč chceme zažít onen moment improvizace, kdy se ztrácí rozměr času a prostoru, znovu a znovu.

Umění improvizace tanec obsahuje od pradávna. Improvizovaná představení mají neopakovatelné kouzlo onoho zážitku tady a teď. Nikdy nelze přesně zopakovat to, co právě vzniká. U mnohých diváků právě přítomnost okamžiku tvoření a stvoření tance, uvolňuje schopnost vcítit se a vnímat smysl pohybu.

Slova nestačí na to, aby v plné šíři vystihla podstatu improvizace. Je jednoduché vidět a hodnotit to, jestli momentálně funguje nebo ne. Je možné se jí učit. Je možné jejím prostřednictvím objevovat sama sebe. Někomu se může zdát, že improvizovat dokáže každý. Ne každý však dokáže spontánně reagovat, otevřít se a improvizovat před divákem. Tuto schopnost lze cvičením rozvíjet. Zkušenosti však ukazují, že někteří tanečníci se tomuto umění učí lépe a snadněji, můžeme proto hovořit o potřebě specifického talentu. Častým úskalím u improvizujících tanečníků je jev, kdy přítomnost diváků a tedy pocit určité zodpovědnosti, je přiměje k tomu, že se uchýlí k vlastním osvědčeným pohybovým sekvencím a vzorcům. Tento jev lze pozitivně ovlivnit vhodně zadanou strukturou improvizace. Pro umění improvizace není tak důležitá pohybová paměť, která je jinak pro interpretaci choreografie naprosto nezbytná, ale dostatečně široký pohybový slovník a znalost kompozice. V této souvislosti se také objevuje otázka, zda je nezbytný choreograf, splňuje-li interpret zmiňované schopnosti. Pokud se jedná o sólovou improvizaci, kdy interpret reaguje bez předchozí struktury či impulsu a bez vymezených hranic na hudbu či atmosféru, pak lze říct, že choreograf do představení nezasahuje. Nutno podotknout, že běžný divák nemusí poznat, že se jedná o improvizaci a ne o předem připravenou choreografii. Pokud však přistupují k představení další prvky a pracuje se s konceptem či strukturou,

nabývá role choreografa na významu.

Je několik poloh ve kterých choreograf může fungovat. Může být tím, kdo určí a vymyslí strukturu. Nebo stanoví pravidla, může představení přímo ovlivňovat a řídit (např. dává přímo pokyny tanečnickům během představení), tedy stává se režisérem přítomného okamžiku. Ovlivňuje tak hlavně časovou složku představení. Výše popsané ukazuje možnosti, jak lze pracovat s improvizovaným představením. Ovšem nutno zmínit, že stejně jako u interpretů, tak i u choreografa je předpokladem citlivost, dobré oko, schopnost napojit se na interprety a složky tvořící představení, empatie. Důležité jsou zkušenosti a analýza předchozích představení.

Lze vyzorovat, že improvizovaná představení se stávají v současném tanci jevištní formou, kdy je podstatná struktura představení a diváci mohou intenzivně zažívat spolu s tanečníky čistotu onoho pravdivého okamžiku bezprostřední reakce na podnět. Síla těchto představení je v odehrávající se současnosti a neznámé budoucnosti.

2.2. Kontaktní improvizace:

2.2.1. Úvod do kontaktní improvizace

„Cíl našeho pohybového hledání byl velmi specifický. Dotýkání se a přenášení váhy jsou pouze výchozími body pro tříbení množství různých pohybových možností, směrů a vychýlení. Skutečnost, že se Steve Paxton zajímal o čistě fyzický fenomén a nechtěl se zabývat charakterizací pohybu, emocemi nebo divadlem, nám umožnila zkoumat skutečné možnosti těla.“ ³⁷

Za klíčovou práci kontaktní improvizace je považován tanec *Magnezium*, který v lednu 1972 prezentoval Steve Paxton jako výsledek experimentálního workshopu skupiny jedenácti studentů z universit Oberlin College, Bennington Vermont University a University of Rochester (viz. kap.1.2.3. Steve Paxton). Nebyla to první práce zaměřující se na principy partnerského tance, spíše byla určitým vyvrcholením předcházejících experimentů, které se zabývaly rozvíjením kinetických i intelektuálních zážitků, působením síly okamžiku, hrou s tělesnou váhou, využitím vznikající energie a impulsů k plynulému pohybu a vztahem dvou a více těl, která spolu tančí v neustálém kontaktu (ne nutně fyzickém).

Steve Paxton si položil následující otázky:

Jaký vliv má gravitace na dostředivou sílu dvou tanečnicků, kteří pomocí přenášení váhy společně jdou a padají?

Co se stane, když dostředivá síla gravitace ztrácí svou platnost?

Jak se rodí fyzická empatie?

Kdy vzniká zápletka, když příběh ztrácí svůj význam?

Kdy se tělesné sblížení, komunikace dvou těl stává prvotním zájmem?

Kontaktní improvizace absorbovala mnoho kulturních vlivů. Tanečníci studovali asijská bojová umění jako je tai-chi-chuan, aikido, karate, judo nebo rozličné druhy jógy. Stejně podstatné byly techniky rozvíjející smyslové vnímání a tělesnou citlivost např. „body work“ Mathiase Alexandra, Moshé Feldenkreise a Irmgardy Bartenieffové, nebo „technika anatomického uvolnění“ Marry Fulkersonové. Improvizátoři začleňovali také prvky sportu, společenského tance, dětských her a každodenních činností.

Pro ovládnutí principů kontaktní improvizace je velmi podstatná duševní práce.

Tanečník rozvíjí schopnost pozorovat a reagovat, a to celostně. Učí se zůstat otevřený a být připravený na jakýkoliv podnět, ne manipulovat a ovládat partnera. Je kladen důraz na uvědomování si těla tak, aby bylo schopno reagovat na neočekávané situace. Soustředění se obrací na vlastní pocity, potřebu nezávislosti, citlivosti, používá se přirozené chování během vystoupení i sounáležitost s publikem. Podstatná je vnitřní pravdivost těla, odbourání společenských konvencí a překročení hranice mezi publikem a účinkujícími. V roce 1973 se Steve Paxton se skupinou studentů (Nina Littleová, Curt Siddall, Nancy Park Smithová a Karen Radlerová) nazvanou West Coast Touring Group vydal na „náhodné“ turné po západním pobřeží. Svá představení nazývali You come, we`ll show you what we do (Přijďte a my vám ukážeme, co děláme), což vystihuje tehdy objevný vztah mezi publikem a účinkujícími. Byla to série představení a workshopů, které byly zcela neformální. Nepoužívali hudbu, speciální světla ani kostýmy, obecnstvo sedělo v kruhu a pozorovalo střídající se duety a sóla.

Pod Paxtonovým vlivem se kontaktní improvizace vyvinula v neokázalou demokratickou taneční formu. Zavádí pojem „demokratický duet“. Demonstrace nové taneční formy show and tell (ukaž a řekni) se uskutečňovaly v obývacích pokojích, na otevřených prostranstvích, v tělocvičnách a tanečních studiích. Do performací, jejichž součástí byly jak výtvarné počiny (sochy, malby, instalace objektů), tak netradiční pojetí hudební či zvukové složky, se mohli zapojovat i diváci. Specifikum a kouzlo těchto představení spočívalo v neobvyklých pohybových tvarech, tanci „up side down“ (nohama vzhůru), zapojení všech smyslů a tělesných reflexů. Tradiční role pohlaví zde neplatily - ženy nosily muže, muži se dotýkaly mužů. Mizely limity fyzické zátěže, partneři odlišné hmotnosti a velikosti se mohly vzájemně zvedat. V neustále se měnící hře síly a zkoumání rovnováhy těl se rodil nový taneční jazyk.

Choreografové začali zařazovat do své tvorby „kontaktní zvedačky“ a vytvářel se termín „choreografie vycházející z kontaktu“. Postupně se pro různé druhy zvedaček, přemísťování partnera v prostoru a pádů ustálil název „partnering work“ (současný partnerský tanec).

Zpočátku nikdo nevěděl, jaká je podstata kontaktní improvizace. Každý tanečník využíval pouze své dosavadní zkušenosti a znalosti tanečních technik. Nový pohybový slovník se tak vyvíjel prostřednictvím výměny zkušeností mezi zúčastněnými tanečníky.

„Když se určitá technika stane vaší tělesnou přirozeností a já s vámi tančím, cítím sled vašich pohybů. Jsem v přímém kontaktu s vaším pohybovým mechanismem, který se otiskne na mém vlastním těle. Přejímám pak vaši taneční techniku a prostřednictvím kontaktní improvizace se neustále učím.“ 38

Skutečná otevřenost a demokratičnost kontaktní improvizace tkví v tom, že tanečníci různých zkušeností, profesionálové i amatéři, lidé postižení, jsou schopni společně improvizovat a vzájemně se obohacovat o další pohybové poznatky. Používá se také jako terapeutická metoda (lidský kontakt a fyzický dotyk otevírá pohybový potenciál pacientů a zlepšuje tak jejich duševní i fyzický stav). Kontaktní improvizace obohacuje život a otvírá nové možnosti těla. Při tanci s partnerem nebo partnery se odstraňují naučené pohybové automatismy, rozšiřují se hranice vnímání, mizí nejrůznější fyzická a psychická omezení. Hledáním vzájemného vyvážení se do rovnováhy dostává i psychika s tělesností.

2.2.2. Hlavní znaky kontaktní improvizace

Kontaktní improvizace prošla od svého vzniku značným vývojem. Nejprve vznikla snaha novou taneční formu vymezit a přesněji definovat. Zpřehlednit principy, na kterých jsou vystavěny lekce i představení.

V počátečním stadiu vývoje této taneční formy se do popředí zájmu dostával risk, kdy byly upřednostňovány nepředvídatelné a riskantní pohybové situace. Tanec byl často nekontrolovaný a působil nebezpečně. To následně vyvolalo zájem o plynulost a lehkost neustále tekoucího pohybového proudu, který se dospěl až do originálních zdvihů či pádů a překvapivých zvrátů v tanci. Takový vývoj s sebou nesl potřebu stále se zdokonalujícího zvládnutí fyzických dovedností.

Základem kontaktní improvizace je fyzické vnímání dotyku a váhy těla nebo jeho částí. Provádějí se cvičení na zvýšení citlivosti, odstranění zbytečného svalového napětí a otevření vnitřního zraku a intuice. Bezprostřednost a citlivost pro tělesný dotyk je podstatnější než předem připravené a naučené jednání či taneční postupy.

Pracuje se s extrémami, kdy se tělo vrhá do prostoru a na druhé straně se partneri snaží soustředit na nejjemnější pohyby a impulsy těla, což Paxton nazývá „small dance“. Typické je používání partnerova těla jako opory pro pády nebo skoky, využívání páky ke zdvihům. Obvyklým cvičením je manipulace partnera, kdy jeden

vede a druhý naslouchá. Během improvizace se role předem neurčují. Podstatná je „demokratičnost“. Tanečníci experimentují s orientací a dezorientací v prostoru kolem sebe, vědomě se používají gymnastické akrobatické prvky, pády a převaly z aikida. Běžné jsou pozice a polohy hlavou dolů, náhlé změny směru a dynamiky pohybu, pohyb po spirále a po oblých drahách. Pracuje se kontrolovaně s vlastní váhou a váhou partnera. To minimalizuje nebezpečnost některých zdvihů a zvedaček. Postupem času tato forma akceptuje i vlivy, které v prvopočátku svého vývoje opomíjela - emoce, erotiku, vůli a záměr v tanci, kompoziční či konceptuální plán, časovou složku improvizace.

2.2.3. Principy kontaktní improvizace

Pohyb vznikající měnícím se bodem dotyku mezi těly
Dvě pohybující těla se dotýkají a vzájemným působením váhy vzniká pohyb.
Tanečníci citlivě vnímají změny tělesného kontaktu a využívají změn ke vzájemné podpoře a vyvážení.

Vnímání skrz kůži nebo fyzický kontakt
Každá změna partnerského kontaktu je vnímána celým povrchem těla, které slouží jako opora vlastní i partnerově váze.

Postupnost v těle , soustředění se na jednotlivé části těla a pohyb v několika směrech současně
Jednotlivé části těla jsou používány odděleně, a to postupně či v navazujícím pohybu. Vzniklý pohyb se rozvíjí v prostoru do různých směrů současně. Plynulý tok pohybu přecházející z jedné části těla do další rozšiřuje partnerské improvizální možnosti a napomáhá měkčímu zvládnutí dopadů při pádech a rolování. Rozčlenění těla a mnohostranné chápání prostorových vztahů a pohybových směrů dává celkový vhled do zrodu a rozvíjení pohybu.

Prožívání pohybu vznikajícího zevnitř
Orientace a soustředění obrácené dovnitř, vnímání vnitřního prostoru těla, pomáhá také druhotně k vnímání tvaru těla a orientaci v prostoru. Kontaktní

improvizátoři „vnitřní zrak“ používají pro vnímání i těch nejmenších změn váhy, aby tak předešli nebezpečným polohám v partnerském i sólovém tanci. Zkušení tanečníci, kteří vnímají váhu téměř jako svoji druhou přirozenost, častěji využívají prostor kolem sebe v celé šířce. Díky soustředění obrácenému dovnitř lépe prožívají a vnímají pohyb při sólových výstupech, jež jsou běžnou součástí kontaktních improvizací.

Využití 360° trojrozměrného prostoru

Prostor se využívá ve své trojrozměrnosti, dráha pohybu těla v prostoru probíhá po spirálách, obloucích a kruzích. Pohyb po takových drahách respektuje fyzické a fyzikální vlastnosti těla a snižuje tak námahu při zvedáčkách a pádech. Zdvihání po oblé dráze je snazší a pád měkčí.

Následování okamžiku, pohyb „tady a teď“, zdůraznění váhy a plynulého toku pohybu

Převážně volný plynoucí pohyb se střídá s aktivním či pasivním využíváním váhy. Tanečníci zdůrazňují plynulost pohybu, aniž by předem věděli, co bude následovat. Pohybový tok využívají buď k tlaku, tahu či zdvihu nebo se jím nechávají pasivně unášet.

Diváci jsou součástí dění, vědomá neformálnost představení, „jam“ jako improvizace,

Diváci sedí často v kruhu bez formálního rozdělení na jeviště a hlediště.

V prvopočátcích kontaktní improvizace nebyl jasně definován začátek představení. Tanečníci zpravidla začínali tančit s příchodem diváků. Vyjadřovali tím neformálnost a ukazovali tanec jako běžnou součást života. Tato představení dala základ nové formě představení „contact jam“, pro který je typická civilnost projevu bez jakékoliv stylizace světla, rekvizit, scény, programu, a kostýmu. Tanečníci jsou vždy oblečeni v praktickém oděvu.

Tanečník je pouze člověk - zdůraznění civilnosti

Tanečníci se vyhýbají pohybům používaným v tradičních moderních technikách a nerozlišují od sebe tanec a každodenní civilní pohyby. Zdůrazňují neformálnost během představení - upravují si oděv, škrábou se, smějí se nebo kašlou, kdykoliv je to nutné. Obvykle se neřívají na diváky.

Nechat tanec vznikat

Struktura představení je tvořena duety, trii nebo improvizací větší skupiny tanečníků. Tanec tvoří nepřetržitý tok pohybu vzájemně se ovlivňujících improvizátorů.

V představení se téměř nikdy nepoužívají choreografické složky, jako je prostorové uspořádání, vytváření pohybových motivů nebo užívání dramatických gest. Choreografický tvar vyrůstá z dynamické výměny účinkujících, zdůrazňuje zvláštní nálady a kvality improvizace.

Každý improvizátor je stejně důležitý

Každý tanečník v kontaktní improvizaci je stejně důležitý. Neurčuje se pořadí improvizátorů, délka tance nebo oblečení. Kvalita pohybu myšlenku rovnosti často zesiluje.

2.2.4. Formy prezentace kontaktní improvizace

Spolu se vznikem nové formy se vytvořila potřeba získat diváky a představit nový způsob tance. V souladu se základními myšlenkami kontaktní improvizace - demokratičnosti a neformálnosti - vznikaly hlavně zpočátku nové způsoby prezentace. Prezentace kontaktní improvizace se často pořádala hlavně díky vzrůstajícímu věhlasu Steva Paxtona, či entuziazmu některého z tanečníků nebo i samotných diváků, kteří chtěli takovou akci zorganizovat. Představení se konala v nedivadelních prostorách jako jsou galerie, koleje nebo experimentální divadla a byla zcela neformální.

Během prvního turné po USA nazvala skupina West Coast formu prezentace

kontaktní improvizace You come. We'll show you what we do. Byl to způsob, jak vytvořit pro diváky příjemnou neformální atmosféru, během které uvidí něco nového, co nikdy před tím neviděli. Mimo to také docházelo k takovému napojení na tanečníky, že obecenstvo vzrušeně reagovalo na pády, téměř se potilo spolu s tanečníky jakoby tančilo samo. Nový způsob pohledu na pohyb a formu byl velmi zdravý, vitální a životaschopný. Lisa Nelsonová pojmenovala další způsob prezentace improvizace Come together very quickly (pojdte k sobě velmi rychle). Představení vznikala tak, že těsně před začátkem nebo i po začátku improvizace se teprve ukázalo, kdo bude tančit. Vznikalo tak napětí neznámého a nepředvídatelnost toho, jakým směrem se bude improvizace ubírat. Postupem času se vyvinula forma prezentace používaná dodnes nazvaná Round robin (stěhovavý drozd). Tato představení začínají tak, že diváci i účinkující sedí ve společném kruhu a dva lidé spolu začnou tančit. Po té jeden kruh opustí a druhý pokračuje v sólovém tanci, dokud se neobjeví další partner nebo třetí osoba, která přeruší duet a vytvoří nový pár (někdy společně tančí tři a více lidí). Tento způsob demonstrace improvizace získal mnoho nadšených diváků i tanečníků. Díky těmto představením se začalo objevovat poučené publikum. Vzrůstal zájem nejen u studentů a tanečníků, ale také u diváků běžné populace, kteří se zajímali o experimentální umění a tanec.

Zmíněné způsoby prezentace se používaly především v počátcích kontaktní improvizace. Původní myšlenky se vyčerpaly. Tanečníci a choreografové se zabývali vytvářením jednoduchých struktur pro představení bez časového omezení (např. small dance, round robin, end).

Kontaktní improvizace se využívala a využívá během tvorby choreografie (hotového tvaru). Postupně se opouštějí základní myšlenky improvizace jako takové a tvůrci používají především techniku a tělesné principy k získání efektních zvedaček a partnerské práce. Vzniká tak „partnering work“ (současná partneřina), která se již dnes vyučuje samostatně a zachovává především fyzické principy kontaktní improvizace. Zcela opouští myšlenky jednoty, demokratičnosti, neformálnosti, principu tady a teď.

„Improvizace nabízí možnost zahlédnout sebe samého, jak se pohybuje naše tělo prostorem a časem a učí nás něco o našem chování.“ 39

Tělo je v kontaktní improvizaci nezávislé. Podstatou této taneční formy je prostorová dezorientace a fakt, že centrum tělesné váhy leží někde mezi dvěma

(nebo více) těly a neustále se mění a posunuje. Přesto hranice těla je přesně vnímána skrze dotyk a váhu partnera a současně musí být tato hranice velmi flexibilní, neboť může docházet k pocitu splynutí váhy s partnerem - společné váhy - který umožňuje rychlou změnu tělesné polohy. Přítomnost druhého těla partnera, umožňuje tanečnickovy dostat se do takových poloh a pozic, které by bez něj neudělal. Dynamika dvou těl v prostoru umožňuje akrobatickou část této formy zahrnující různé druhy a způsoby pádů, zdvihů, které jsou velmi divácky vděčné.

V kontaktní improvizaci je každá osoba vnímána individuálně a přesto nemůže vytvářet tanec, pokud ho nesdílí s někým jiným. Každý je zodpovědný sám za sebe, ale také je zodpovědný za naslouchání jinému zodpovědnému tělu a dohromady spontánně vzniká kreativní síla, která vede společný tanec.

Improvizace je vytvářena celou skupinou, není vedena jednotlivci či autoritami. Role choreografa a tanečníka splývá v jedno. Spolupráce je podstatou kontaktní improvizace a je přirovnávána k filozofii tréninku aikida „každý pomáhá každému se učit“. Tento přístup k tanci stojí přímo proti tréninkům moderního tance profesionálů, kde se „soutěží“ o pedagogovu pozornost a přízeň.

Kontaktní improvizace respektuje sociální prvky i estetickou tradici, přímo se dotýká forem amerického individualismu (proto vznikla právě v USA). Estetika pohybu není pro tento druh improvizace určující. Podstatné je diváky fascinovat, uvádět do vzrušení a vytvářet atmosféru společného prožitku. Důležité jsou i morální a sociální aspekty této formy uváděné v život, a to je nesoutěživost, spolupráce a schopnost naslouchat. Improvizátoři věří, že jejich tanec, který vzniká během improvizace spontánně, je „skutečný“, „hravý“, „přirozený“ a začleňuje umění do každodenního života.

Tyto myšlenky a aspekty rozdělují nejen tanečnický, ale také diváky. Někteří z nich tyto myšlenky odmítají, neboť se domnívají, že tanec musí být vytvořen předem, aby mohl být považován za umění.

Protikladné názory na tanec přímo vyjadřují polaritu pohledu na umění obecně. Tradiční umění, které klade důraz na osobní motivace (tradice moderního tance s důrazem na propracovanou kompozici a strukturu), stojí proti improvizacím uměleckým formám, které používají svobodu, bezprostřednost a nezávislost na struktuře. Polarizace přístupu je typická pro západní kulturu. V jiných kulturách (např. v kultuře západní Afriky nebo indiánské tance) jsou aspekty bezprostřednosti improvizace spolu s kompozicí v rovnováze. Kontaktní

improvizace spojuje některé protiklady a implicitní asociace existující v chápání západní kultury např.: kultura - příroda, choreografie - proces, mysl - tělo, struktura - spontaneita, mysl - pocit, sebekontrola - intuice, muž - žena. Pokud tyto hodnoty kontaktní improvizace zachováme i při tradičním tanečním tréninku, vznikne nám jedinečný taneční zážitek.

2.3. Forsythova metoda

2.3.1. Úvod do Forsythovy metody

Forsythova improvizací metoda je založena na jednoduché myšlence sjednocení pohybového stylu jednotlivých tanečníků, kdy pohyb je motivován společnými vizuálními představami. Forsythe se inspiroval Labanovými myšlenkami obsaženými v choreutice.

Choreutika (Raumlehre) je nauka o vzájemných vztazích mezi tělem a prostorem obklopujícím tanečníka, částečně se zabývá harmonickými prostorovými vztahy a jejich využitím pro představení. Tento termín začal Laban používat počátkem 20. let 20. století a zdokonaloval tuto teorii až do své smrti v roce 1958.

Choreutika byla součástí jeho snahy vytvořit teorii tance použitelnou pro choreografy i tanečníky a považoval ji za srovnatelnou s teorií hudební skladby či s teorií kompozice ve výtvarném umění.

Choreutika zahrnuje mikro-choreutiku zabývající se prostorovými vztahy těla uvnitř kinesféry a makro-choreutiku, která prakticky i teoreticky zkoumá prostorové vztahy celé kompozice, včetně zasazení do jevištního prostoru, vztahů mezi tanečníky a svícením. Kinesféra je základním kamenem Labanovy teorie. Je to sférický prostor kolem těla jednoduše vyznačený protaženými končetinami. Při „cestování“ prostorem se kinesféra pohybuje společně s tělem. Laban hledal vhodný tvar, který by vyhovoval požadavkům jeho teorie. Vycházel z následující úvahy. Vezmeme-li jako pojem prostorového členění dutou kouli a postavíme-li do jejího středu tanečníka, jeho pohyby lze obtížně popsat. Proto hledal vhodnější geometrický útvar a tím pro něj byla krychle. Krychle má 6 stěn, 8 rohů, 12 hran, 4 úhlopříčky - vedené vnitřkem krychle - což jsou 4 základní šikmé čisté směry. Micro-choreutika popisuje tanečníka a jeho pohyb vznikající v jeho kinesféře až do okamžiku, kdy přesáhne, respektive unikne, do okolního prostoru a převáží vnímání celku - makrochoreutický pohled. Dále pak učí chápat trojrozměrnost pohybového materiálu. Základem choreutických cvičení je práce s liniemi, rovinami a jejich protikladnými geometrickými principy. Způsob jakým uspořádal Laban choreutiku, se jeví jako komplikovaný a přesto zcela základní hned z několika důvodů. Ačkoliv popsal několik základních vzorců prostorového uspořádání, prostorových forem, pohybových škál a kruhů, známých jako prostorová harmonie (Space Harmony), tak poskytuje minimum rad, jak jich

použít pro tvorbu představení.

Pohybové škály mají pro Labana mnohem větší význam než jen jako pouhá fyzická cvičení nebo taneční technika. Vidí škály jako ladící harmonický prototyp fragmentů pohybu obsaženého v běžném lidském chování. Vypozoroval, že se v běžném pohybu člověka velmi zřídka vyskytují „pohyby v základních směrech“ (nahoru, dolů, vzad, vpřed, do stran úzce - křížem a široce - otevřeně) . Naproti tomu v tanci se základní směry používají za účelem idealizace a konceptualizace tance. Běžný pohyb neprobíhá po ideálních křivkách náležejících do jedné roviny, ale jde o pohyb složitý, zakřivený v trojrozměrném prostoru. Škály tvoří základ pro pohybový slovník formálních vzorů křivek vykreslených v prostoru. Perfektní geometrická „skládačka“ (scaffolding) tvořená sladěnými přirozenými škálami včetně jejich geometrické základny, byla pro Labana zdrojem divadelní invence nebo běžného duševního rituálu. Sloužila také jako nástroj pro hledání divadelního smyslu, jako zdroj jeho vlastní taneční zkušenosti.

Forsythe ukázal, že Labanův choreutický materiál a myšlenky, na kterých je založen, jsou významným zdrojem pro choreografy. Prvním krokem je pochopení, že geometrické formy v teorii choreutiky jsou prostorové myšlenky a nikoliv prostorové pohyby. Formování tanečního materiálu je oddělený proces, jež je otevřený individuální představivosti. Aby geometrické formy zachovávaly integritu, musí být stanovena pravidla pro improvizování, estetická kritéria pro výběr či vyřazení vzniklých pohybových sekvencí, je třeba trpělivě hledat. Laban používal tato umělecká kritéria: prožití harmonických prostorových a mezilidských vztahů (v jeho komunitní práci), zaměření se na pohybový materiál srozumitelný divákovi (ve své divadelní práci). Pro využití poznatků z choreutiky je nezbytné je oddělit od myšlenek, které Laban upřednostňoval jako choreograf, neboť byly ovlivněny časem expersionismu a místem vzniku. Choreografické vyjádření může mít mnoho inspiračních zdrojů, ale přesto je zcela individuální. Myšlenky popsané v Labanově choreutice obsahují některé obecně platné choreografické zákonitosti např. kontrast, který může vznikat vztahem mezi tanečníkem a jevištním prostorem (zahrnujícím scénografii, rekvizity, světelný design). Labanova literatura obsahuje komplexní a kompletní analýzu zamýšlených pohybových tvarů vyznačených v kinesféře, ale neříká nic o jejím jevištním použití.

Forsythova improvizáčnická metoda rozvíjí myšlenky choreutiky. Forsythe a jeho tanečníci popisují prostor liniemi a oblouky, přičemž používají Labanem

zavedenou možnost mnohonásobné volby (manifold options). Forsythe však odmítá Labanovu myšlenku umístění centra tanečnickova těla do centra krychle.

„Labanův model poměrně dobře vyhovuje pohybovému slovníku klasického tance, avšak pouze pokud používá centrální bod těla. Ale co když pohyb nevychází pouze z jednoho tělesného centra? Co kdyby existovalo více než pouze jedno centrum? Co kdyby pohyb vycházel z linie nebo roviny a ne pouze z bodu?“ 40

Forsythova metoda zahrnuje všechny druhy prostorových akcí vycházejících a navracejících se zpět do centra, linií a rovin vzniklých kolem tanečnickova těla. Vytváří linie, přemísťuje je, vrací zpět do centra, přemostňuje, vrací pozpátku, zakřivuje je do země, toto vše jsou pouze příklady jeho „prostorových akcí“. Tyto postupy popisují uplatnění choreutických prostorových myšlenek. Pohyb je prováděný ve všech velikostech, kteroukoliv částí těla, umístěný do jakéhokoliv z 26 směrů v krychli procházejících centrem, vedený v normální, zmenšené nebo extra zvětšené (superzone) podobě. Principy choreutiky Forsythe používá během představení se záměrem ukázat, co se momentálně odehrává v popředí, co chce, aby bylo viděno, ostatní si dovolí „nechat zmizet“. Forsythe se nechává ovlivnit myšlenkami dekonstruktivistického architekta Daniela Liebeskinda, jeho konceptem zmizení a nestability. Zatímco Laban omezuje své chápání prostoru na zadržení nebo vrácení se do rovnovážného stavu, Forsythe „precisně zkoumá a překračuje limity těchto superkinesférických pohybů a nastává pád“. Pro Labanovo i Forsythovo chápání prostoru platí: „Pohyb má tolik co sdělit, je to živá architektura - živá ve smyslu proměnlivých umístění stejně jako proměnlivé soudržnosti. Architektura je tvořena stopami drah lidského pohybu.“ 41

2.3.2. Východiska a postupy tvorby Williama Forsytha

„Většinou je fyzické chování těla velmi řízené. V tomto smyslu jsme chtěli vytvořit prostor, který člověku umožní jednoduše stát se svým tělem, raději než vyžadovat přímo specifické chování těla. Cílem bylo získat prostor vymaněný z času. Tělo není pouze fyzické, existuje také v čase. To, co se rozhodneme dělat s naším tělem - to, co s ním děláme v reálném čase - to je choreografické.“ 42

Práci Williama Forsytha ovlivnily dva hlavní zdroje: choreutika Rudolfa Labana a teoretické práce a kresby dekonstruktivistického architekta Daniela Liebeskinda. 43

Forsythe rozšiřuje myšlenky choreutiky. Využívá celé kinesféry těla a vzniká tak teorie „vícecentrálního“ pohybu. Jinými slovy: každá část těla může mít své centrum. Později rozšiřuje svou teorii tak, že každý bod nebo linie v těle či prostoru, může mít své kinesférické centrum. Zkoumá hraniční situace, kdy se překračují limity těla. „Opomenutí rovnováhy“ se tak stává jednou z jeho základních teorií. Ve svých choreografiích hledá momenty „ztráty rovnováhy“ a počínajícího pádu.

Na teorii nerovnováhy se zaměřuje dekonstruktivistický architekt Daniel Liebeskind. „Tento prostor nestability - z jehož svobodné nekonečnosti vychází a k němuž směřuje bez návratu do výchozí polohy - určuje místo, ve kterém architektura přichází sama k sobě, setkává se začátek s koncem.“ 44

Liebeskind se zaměřuje na koncept zmizení současnosti v souvislosti s popisem svých tří mechanismů: mechanismu čtení, paměti a psaní; které vytvořil pro třetí Mezinárodní bienále architektury v roce 1985:

„To, co se ukazuje na mnoha místech různým způsobem, je ve skutečnosti existence prázdného místa - prodlevy - mezi jednotlivými momenty času, mezi okamžiky současnosti. Části, ve kterých by čas ve skutečnosti měl plynout, jsou ty části, které nemohou být ukázány, právě protože chybí... Myslím, že člověk se může vrátit do svých vnitřních hlubin - ke svojí vlastní zkušenosti, ne pouze k jejímu symbolu, ale k vnitřním prožitkům, z kterých se rodí takový symbol. Člověk by se mohl domnívat, že právě vznikající myšlenky, pochopení událostí a jevů, přináležejí k oné prodlevě.“ 45

Pro Forsytha i Liebeskinda je společné, že je zajímá složitost procesu tvorby více než „konečný produkt“. Zaměřují se na konfrontaci znalostí linearitu, prostoru a konečnosti, linearitu historie.

Forsythe říká: „Nechci znát to, co bude následovat. Chci být neustále překvapován výsledkem.“

Forsythe používá různé principy. Zkoumá pravidla a limity expresivních her (mimicry), principů náhody (alea), soutěživých her (agon), hry s nerovnováhou (ilynx) a mnoho dalších. Vytváří svou vlastní terminologii principů, se kterými pracuje. Cíleně pracuje s termíny kvantity, pravidly uspořádání, změny formy, rozměru a změny pohybu. Základním pojmem je „obecné psaní“ (universal writting). Tento pojem vyjadřuje neustálou probíhající změnu síly a tvaru (dobře ho vyjadřují např. lineární složky písmen abecedy, které mohou být psány kteroukoliv částí těla).

Forsythovy myšlenky přesahují do mnoha souvisejících oborů. Jeho síla tkví také v tom, že dokáže rozpoznat věci, které je třeba nechat „zemřít“ od věcí, které se „rodí“. Má schopnost „zapálit“ lidi pro své myšlenky. U svých tanečníků prosazuje „inteligentní“ tanec. Probouzí v nich zvědavost, odvahu a touhu souvisle znovuobjevovat tanec. O svém souboru Ballett Frankfurt hovoří jako o choreografické skupině. Její členové se podílejí na procesu tvorby mnoha způsoby: choreografují, píší texty, dělají kostýmy, vytvářejí hudbu, scénu, světla atd. Svě tanečníky považuje za umělce a také za rovnocenné partnery. Jeho práce je velmi mnohavrstevnatá, a přesto je vždy středem zájmu tělo. Forsythův tanec má vždy „vizi“, pracuje citlivě s časem, zaměřuje se na detail, vznešenost, rytmus a rozvolněnou formu. Vyžaduje vysokou schopnost koordinace, používá izolace a zvláště zdůrazňuje pohyb hlavy, krku, pánve a končetin. Bývá velmi složité pochopit a ovládnout Forsythův způsob pohybu. Tanečníci v jeho skupině pracují především na tom, jak uvolnit tělo pro koordinačně složité pohyby, a přitom zůstat tvarově precizní. Forsythe během své práce se skupinu vyvinul určité postupy choreografování a improvizování. Asi 100 z nich popsal na CD-Romu *Improvisation Technologies*. Původně měl CD-Rom sloužit především jako výukový materiál pro nově přichozí tanečníky, ale nyní je používán jako zdroj informací a inspirace tvůrci po celém světě. Popsané principy je však třeba chápat především jako prostředek k „hraní si“ a ne jako choreografické dogma. „Samotná tanečnickova zvědavá mysl je ta nejdůležitější věc.“ 46

Každé představení vzniká jinak, ale Forsythe vždy tvoří strukturu, režíruje či vymýšlí a vytváří podmínky pro možnost mnohaúrovňové spolupráce s ostatními. Některé choreografie např. *Of Any If And* (1995) vznikaly víceméně „klasicky“. Forsythe vytvořil všechny pohyby i struktury. Tanečníci dále pracovali tak, že

používali buď původní pohybové vazby v duetu nebo je transformovali zadaným způsobem.

Zcela jinak vznikala choreografie *The Los Of Small Detail* (1991), kdy Forsythe začal pracovat s myšlenkou rozostření (disfocus). Původní taneční materiál sám tvořil a nahrával na kameru a potom vznikly určité varianty. Původní i obměněné pohybové fráze se staly základem pro improvizace během představení. Vybraný pohybový materiál byl dále používán pro tvorbu duetů, trií a skupinového tance. Pro *ALIE/N A(C)TION* (1992) zvolil metodu tvorby, kdy pohyb vzniká opakováním. Systematicky omezuje jeho časovou složku a prostorové uspořádání. Metoda tvorby byla velmi složitá a zajímavá. Nejprve vytvořil spolu s tanečnicí pohybové sekvence. Tanečnicí pak nechal, aby si zvolili konkrétní stránky z knihy *Impression of Africa* a na vybraná slova či fráze přes volné asociace vytvořili krátká gesta. Dále pak vystříhali geometrické tvary na transparentní papír, udělali z nich pomocí počítačového programu 3D modely, toto vše umístili zpět na stránku a ofotili. Tento postup se ještě několikrát opakoval. K tomu se přidalo použití různých pozadí, počítačově zvolený výběr časových struktur umístěný do náhodného prostoru, různé texty a projekce Labanova ikosaidru (pravidelný dvacetistěn). Tyto všechny zdroje byly použity pro vytvoření pohybu. Dále Forsythe vytvořil 27 částí pohybové abecedy. Vznikly paternity na podlaze, pracovalo se s objemem a liniemi vepsanými do jevištního prostoru. Následovalo kombinování pohybové abecedy s textem, čísly a Labanovými značkami pro notaci. Takto vytvořený „seznam“ pomáhal tanečnicím v orientaci na scéně a ve struktuře celého představení. Fungoval jako „mapa“. Toto představení mělo několik odlišných verzí, na kterých Forsythe pracoval současně. Tanečnici svá sóla často improvizovali podle výše popsaných instrukcí a představení bylo tak vždy jedinečné, originální. Tanečnici byli v prostoru navigováni jednak „mapami“, ale také projekcí Labanova ikosideru na podlahu. Během představení vytvořil několik možností, jak řídit časovou složku (např. mimo scénu umístěné přístroje DAT, jejichž displeje ukazují aktuální čas představení v minutách a sekundách nebo člověk, který hlásí minuty a sekundy na jevišti; jindy Forsythe pouští film *Alien 2* odlišně od skutečného času na obrazovkách otočených směrem k tanečnicím a soundtrack filmu, který je nahraný zvlášť, pouští v různých okamžicích během představení). Individuální mapy tanečnicím ukazovaly jak dlouho, kdy a kde mají být. Někdy bylo nemožné všechny instrukce sledovat a vyplnit, a tak se tanečnici vzájemně navigovali. Takto vzniklé interakce byli pak

základem prvních devíti minut celé kompozice a byly neměnné.

Pro představení *Eidos:Telos, part III* (1995) vytvořil Forsythe 130 písmen své pohybové abecedy. Dále pak „quasi-baletní“ kombinace. Tento pohybový materiál tanečníci přetvářeli a kombinovali tak, že vznikly delší fráze, jež byly použity pro kvartety a oktety. Ty pak byly řízené určitým algoritmem, který Forsythe vyvinul. Instrukce algoritmu obsahovaly směry a omezení. Směry byly následující: posunutí podlahy vzhledem k tělu o 90 stupňů, používání plié, používání isometrie pro již vytvořenou pohybovou frázi (isometrie je provádění pohybového paternu jinou částí těla, např. spirála levé ruky je prováděna třeba pravou nohou), pád křivky (drop a curve - to znamená nechat padat k zemi bod na těla logicky po zaoblené dráze pohybu směřujícího k zemi), rozvíjení pohybu pomocí prodloužení jeho přirozeného směřování (inclination extencion), přetváření pomocí vnitřní analýzy a směřování. Omezení byla následující: identifikace formy, změna orientace času a prostoru, společná zastavení, společné vyhledávání dobře fungující pohybové sekvence. Dále se pak kombinovaly pohybové fráze do různých sekcí tímto způsobem: tanečník 1 má komponenty a,b,c, orientuje je směry 1,2,3. Tanečník 2 má b,c,a, směry 3,1,2. Spolu současně provádějí zadané fráze od bodu, který je spojuje směrově nebo tvarově. Takto byly vytvořeny kvartety a větší skupinové oktety.

Občas je choreografický proces mnohem jednodušší. Pro *Quintett* (1993) Forsythe natočil svůj sólový part na video a sestavil řadu kombinací s použitím klasické taneční techniky. Ve spolupráci s tanečnicí Stephenem Gallowayem, Jacopo Godanim, Thomasem McManusem, Jone San Martinovou a Danou Caspersenovou vytvořil duety a tria. Na základě principů a postupů pohybové analýzy tento materiál rozvíjeli. V závěru si stanovili omezení a teprve 2 hodiny před premiérou se rozhodli pro strukturu, se kterou všichni souhlasili.

Při přípravě *Sleepers Guts* (1996) se Forsythe inspiroval ekologickými myšlenkami dynamiky ozdravování lesní populace. Přemýšlel o soutěživém procesu ozdravení stromů, zahrnující nezbytnou smrt a zhoršení stavu, stejně jako růst a adaptaci. Tyto principy přirovnával k procesu tvorby ve skupině. Tvorba začala získáváním informací. Tanečníci měli 3 týdny na rozmyšlenou, pro co se rozhodnou. Forsythe pracoval sám nebo s tím, kdo se náhodně objevil. Tanečníci vytvářeli ve skupinách struktury a pohyby, někdy za použití textů o lese, jindy bez nich. Vzniklo tak mnoho odlišného materiálu a Forsythe sám rozhodoval, který se použije a jaká bude struktura. Představení zahrnovalo

videoprojekci, kterou vytvořil Nik Haffner a Bill Seaman, text napsal Forsythe, Simon Freason a Dana Caspersenová. Třetí část představení tvořil duet nachoreografovaný Jacopo Godanim a tančený Forsythem.

Některá představení Forsythe řídí tak, že hovoří do mikrofону. Např. „Artifact part III“ (1984), které bylo celé improvizované. Forsythe tanečnickům dával mikrofónem pokyny, určoval, kdo má jít stranou a dával složité variační úkoly, měnil směry (např. udělej Act 1 pozpátku, zvedni dům a tanči pod ním, používej pouze nohy, používej pouze nos nebo prostě „jdi!“). Někdy přímo určoval charaktery: žena v historickém kostýmu, muž s megafónem.

V choreografii Die Befragung des Robert Scott (1986) celý soubor na scéně improvizoval na základě fráze, která se nazývá „Tuna“. Forsythe řídil běh událostí krátkými, šeptanými pokyny, které primárně souvisely s časovou osou.

V představení The Vile Parody of Address (1988) byli tanečníci vyzýváni v nečekaných okamžicích během hudební smyčky.

V Sleepers Guts 3 (1996) hovořily 4 ženy se sluchátky ušich a Forsythe jim dával pokyny, jaký text z první části představení mají říkat.

V jednom z posledních představení Ballett Frankfurt s názvem We Live Here (2004) se zobrazuje jistý druh chování lidí na vesnici. Bylo vytvořeno velké množství různých druhů událostí, způsobů chování, pohybových metod, které se staly základním jazykem. Představení je určeno pro nedivadelní prostory a ukazuje spíš proces, vnitřně řízený sled událostí závislý na momentálním rozhodnutí tanečnicků, který je omezený časovou strukturou. Nedorozumění je přirozenou součástí těchto událostí. Forsythe je velmi kuriózní osoba a zajímá se o to, jak zachovat strukturovanost celku, když změní několik základních instrukcí.

Způsoby tvorby, přístup k pohybu a filozofie Williama Forsytha jsou nesmírně komplexní a inspirující. Motivaci jeho estetického hledání nejlépe svými slovy vystihl japonský zen-budhistický mistr ze 17.století Tacasui:

„Musíte hluboce pochybovat, znova a znova, ptát se sama sebe, co je nebo by mohlo být skutečným obsahem vnímaného.“

2.3.3. Improvizační systém Williama Forsytha

V této kapitole jsou uvedeny Forsythovy postupy, které vydal na CD ROMu *Improvisation Technologies*. Všechny principy byly vyzkoušeny prakticky během přípravy představení *Deep Space*.

Názvy jednotlivých principů jsou uvedeny v angličtině. Vysvětlení jednotlivých principů není doslovným překladem Forsytha, ale popisem toho, jak byl princip vyzkoušen a pochopen.

LINIES (linie - přímky)

POINT - POINT - LINE (bod - bod linie)

imagining lines (myšlené přímky)

Spojením dvou bodů na těle nebo mimo tělo nám vznikne linie (přímka). Takto vytvořenou linií je možno pohybovat. Můžeme ji deformovat, rotovat, ohýbat, lámat, skládat atd.

extrusion (vytažení)

Vytvoříme přímku z jednoho bodu umístěného buď v prostoru nebo přímo na těle. Tuto linii lze prodlužovat, pohybovat se v ní, nechat ji „zhroustit“ na zem.

Můžeme také rozvinout linii do prostoru a vytvoříme tak rovinu, kterou lze otočit kolem osy, lze nechat kolem ní rotovat tělo, lze ji ohýbat, stáčet, vyrovnávat apod.

matching (párování)

Vytvoříme dvojici rovnoběžných linií na různých částech těla a tyto 2 linie spojujeme v jednu přímku (tělesné části se spojí). S touto spojenou linií pak pohybujeme, rotujeme ji atd.

folding (skládání)

Složíme více přímek v těle za sebe dohromady a jednotlivé linie prodloužíme v jejich směru.

bridging (překlenutí, přemostění)

Jedná se o přemostování mezi jednotlivými body (hlavně klouby) na těle i mimo tělo v prostoru. Lze dobře kombinovat s matching a rotacemi.

collapsing points (hroutící se body)

Jedná se ztažení linií, které lze v těle nalézt v kterékoliv póze. Tyto linie se postupně zmenšují až do jednoho bodu na těle.

dropping points (padající body)

Máme myšlené body na těle, které padají do země po přímých liniích.

complex movements (komplexní pohyby)

Pohyb neexistuje nikdy v čistých jednoduchých principech, je tvořen komplexem pohybů. Je třeba sžít se s představou prodlužování linií a rovin v těle a prostoru a teprve potom nastane pocit komplexního pohybu těla fungujícího v popsáných principech. Je třeba vždy postupovat od jednoduchého ke složitějšímu.

COMPLEX OPERATIONS (komplexní postupy)

inclination extension (sklon prodloužení)

Jedná se o prodloužení linie na těle, ve směru, který se přirozeně nabízí (buď na jednu nebo druhou stranu linie).

transporting lines (přesunující se linie)

Vytvoříme linii v těle a můžeme ji přemísťovat do prostoru, opouštět ji a vstupovat do ní jinou částí těla, ale neměníme její orientaci vůči prostoru pouze orientací těla vůči linii.

dropping curves (padající křivky)

Používáme oblý pohyb (po spirále), kterým linii nebo bod dovedeme na zem do místa, kde ji nelze dál rozvíjet.

parallel shear (paralelní smyky)

Tento princip vzniká složením dvou a více linií v těle (nejčastěji předloktí a

stehen), které se pohybují paralelně ve vzájemném vztahu.

APPROUCHES (přístupy)

introduction (popis základního principu)

Velmi důležité je jak pracujeme s představou vstoupení do linie, která existuje v prostoru. Můžeme do ní vstoupit ze spodu, ze zadu, vstoupit do linie najednou nebo jedním bodem.

angle and surface (úhel a povrch)

Tento princip je velmi podobný předchozímu, ale mění se těžiště představy se kterou pracujeme. Věnujeme pozornost povrchu těla. Důležité je ve které části povrchu těla je linie umístěná, např. na paži si linii můžeme představit zesponu, ze stran či ze shora nebo tam, kde nám to fantazie umožní.

knotting exercise (uzlovací cvičení)

Jedná se o cvičení, kdy máme na zemi myšlený nebo vyznačený kříž a některou částí těla jej vykreslujeme. Provázaně střídáme všechny směry a uvědomujeme si rotaci v příslušném kloubu.

torsions (kroucení, torze)

V tomto principu se používají torze jiným způsobem než je známý z tanečních technik. Vezmeme-li myšlenou linii vytvořenou mezi dvěma končetinami, můžeme ji rotovat, kroutit.

AVOIDANCE (únik)

lines (linie, přímky)

Vytvoříme si linii a zanecháme ji v prostoru. Kolem této linie se můžeme pohybovat. Prostor tvořený linií nazýváme pozitivní prostor (positiv space) a to co existuje okolo se nazývá negativní prostor (negativ space). Pohyb vytváříme tak, že se můžeme do linií zanechaných v prostoru vracet nebo je můžeme přemísťovat, vyplňovat, obtékat. Vždy pracujeme s jasnou představou.

volumes (objemy)

Pracujeme s představou objemu linií či těles umístěných v prostoru nebo na těle. Pohyb vzniká cítěním a opisováním vnějšího povrchu myšleného tvaru.

own body position (samostatná, vlastní pozice těla)

Vytvoříme pózu nebo pozici, kterou „otiskneme“ v prostoru. Dál pracujeme s její představou. Můžeme ji vyplňovat nebo obtékat (negativ space), případně posunovat v prostoru.

movement (pohyb)

Doposud se pracovalo se statickými představami, ale princip avoidance lze aplikovat i na dráhu pohybu či obtékání dráhy pohybové sekvence.

IN GENERAL (obecně)

back approach (přiblížení zády)

Ve všech postupech bychom měli dbát na přesnost představy, ale nesmíme se jí nechat zcela svázat a limitovat. Všechny zmíněné principy lze aplikovat a provádět také zadní stranou těla a zády (vzniká tak pohyb méně předvídatelný).

low limbs (dolní končetiny)

Všechny principy můžeme provádět dolními končetinami. Stejně tak všechny postupy jako jsou extrusion i extension lze aplikovat na dolní polovinu těla a linie umísťovat na podlahu. Naopak pohyby které vytváříme dolními končetinami můžeme zpětně přebírat horní částí těla.

from simple to complex (od jednoduchého ke složitému)

Vždy začínáme jednoduchým principem, který rozvíjíme ke složitějšímu komplexnímu pohybu těla. Stejně tak je velmi důležité a zároveň složité zůstat v jednom principu delší dobu (nicméně je to užitečné jako cvičení).

WRITING (psaní)

ROTATING INSCRIPTION (roztočený nápis)

rotating inscription (roztočený nápis)

Tento princip rozvíjí schopnost psát - virtuálně - kteroukoliv částí těla. V některých předchozích principech byla používána až téměř extrémní představivost. Zde pouze vykreslujeme linie jakoukoliv částí těla. Tato představa vede velmi snadno tělo do prostoru.

more than one limb (více než jedna končetina)

Pokud vytváříme linii jednou končetinou, můžeme následující linii vytvořit jinou částí a rozvíjet tímto způsobem celý komplex pohybů.

shift point of inscription (posunutí bodu nápisu)

Můžeme přenést pohyb z nízké do vysoké polohy, z přední do zadní, z vnitřní představy do periferní atd. Tento princip rozvíjí schopnost snadno proměňovat představu, se kterou pracujeme.

with lines (s liniemi)

Princip rozvíjí schopnost rychle rozlišit a uvědomit si, zda pohyb vytváříme linií nebo bodem nebo tvarem.

universal writing (universální psaní)

V tomto principu se používá psaní celého těla. Vytváříme písmena s různou kurzivou (např. psací písmo nebo tiskací) a rozvíjíme je volně do prostoru.

Princip kombinujeme s point dropping a point extrusion.

arc and axis (oblouk a osa)

Vytvoříme si pohybovou frázi. Uvědomíme si přesně osy a tvary jednotlivých pohybů. Potom frázi opakujeme jinou částí těla, ale zachováváme jednotlivé osy a úhly.

U-ING AND O-ING

internal motivated movement (vnitřně motivovaný pohyb)

V tomto principu se učíme rozlišovat to, s jakou představou pohyb vytváříme. Zda vykreslujeme tvar izolovaným bodem nebo linií (vznikají tak při stejné dráze

pohybu jiná výsledná tělesa v prostoru)

u-ing

Vykreslujeme kteroukoliv částí těla (jedním bodem) tvar písmene u.

u-transformative operation (u-měnicí postup)

Vytvoříme pohyb, a poté ho transformujeme nově do u-formy. To znamená, že provádíme existující pohyb a současně vykreslujeme u, vznikne nám tak pohyb nový .

u-approaches (u-přístupy)

Rozvíjíme u do trojrozměrného prostoru. Představíme si 3 osy prostoru (x, y, z), kolem kterých opisujeme písmeno u. Střed os ponecháme na místě a písmeno u můžeme vykreslovat kolem os nahoře nebo dole, jak nám umožní představa.

u-lines (u-linie)

V tomto principu u-ing nepracujeme s jednoduchými body vykreslujícími u, ale s liniemi zakřivujícími plochu do tvaru u.

o-ing

Představíme si linie vycházející z kloubů a končetin a vytváříme písmeno o kolem těchto linií jedním bodem na těle.

o-transformative operation (o-proměňující se činnost)

o-ing je také druh rotace kolem bodu, která může nabývat jiný tvar než o např.S. Pomocí tohoto principu rozvíjíme koordinaci a málo používané pohybové mechanismy.

ROOM WRITING (popsaná místnost)

demonstration (demontrace)

Pracujeme s představou místnosti, s její architekturou, zařízením. Takovou představu analyzujeme a přetváříme do geometrických tvarů. Jinými slovy pracujeme s konkrétním prostorem a jeho tvary, uvnitř i vně, které pak

obkreslujeme.

IN GENERAL (celkově)

inscriptiv modes (varianty s objekty)

Pohyb vytváříme na základě konkrétní představy toho, co děláme (např. píšeme slovo, které odtlačíme, zvedneme do vzduchu, odhodíme apod.). Pohyb má odlišnou kvalitu pokud si představujeme, že něco zvedáme, tlačíme, posunujeme a zda je objekt lehký nebo těžký.

writing and wiping (psaní a mazání)

V tomto principu píšeme tělem do prostoru a stejně tak, pohybem do prostoru, napsané mažeme.

REORGANIZING (přeorganizování)

SPATIAL REORIENTATION (přeorientování prostoru)

room orientation (orientace místnosti)

Záleží na nás, jak si orientujeme prostor vzhledem k našemu tělu. Můžeme bod č.1 orientovat třeba na zem nebo na strop a podobně (pokud tam orientujeme naše centrum nebo pohled). Zjednodušeně lze říct, že když se pohybujeme, představa bodu č.1 putuje neustále s naším centrem. Tak se z pohybů jednoduše orientovaných vytváří složitý prostor mnoha bodů.

room reorientation (přeorientování místnosti)

Orientujeme polohu těla podle toho, kde chceme, aby byla místnost (respektive krychle) posunuta (např. nejprve pohyb vytváříme frontálně a pak posuneme orientaci těla i pohybu do diagonály a bod č.1 se nám posune, a vzniká tak nový pohyb).

floor reorientation (přeorientování podlahy)

Přeneseme představu podlahy do prostoru (na jinou stěnu krychle). Podle toho pak orientujeme pohyb (jakoby podlaha byla nakloněná ve vzduchu nebo kolmo na

stěně).

assignment to a line (přidělování k liniím)

Můžeme vzít již existující část choreografie a umístit ji pouze do jedné linie.

Můžeme ji také umístit do několika směrů současně, zatančit ji celou bez otáčení nebo naopak celou v otáčení.

SPATIAL RECOVERY (objevení prostoru)

fragmentation (fragmentace)

Tento princip vyžaduje analýzu původního pohybu jeho přehodnocení a při zachování původních vztahů mezi částmi těla novou orientaci pohybu v prostoru. To znamená, že si vezmeme existující pohyb nebo pohybovou frázi, kterou rozeanalyzujeme a umístíme jednotlivé pohyby do jiných směrů. Získáme tak zcela nový komplex pohybů.

spatial recovery (objevení prostoru)

Jedná se o variaci na fragmentation. Máme komplex pohybů a jejich kombinaci. Pracujeme s představou toho, kde byly jednotlivé pohyby umístěné v prostoru. Navracíme se do původních jednotlivých tvarů, ale v novém pořadí. Můžeme mezi nimi „přeskakovat“. Tímto způsobem měníme časové a prostorové uspořádání pohybů.

reverse temporal order (zpětně chronologicky)

Vracíme již existující pohyb po jeho dráze pozpátku. Můžeme provádět pohyb odzadu zadní plochou těla nebo vracíme pohybovou sekvenci pozpátku.

COMPRESSION (stlačení)

spatial compression (stlačení prostoru)

Vezmeme si existující pohybovou sekvenci. Celou sekvenci (nejlépe velmi prostorovou) provádíme jedním bodem na těle (zajímavé pohybové možnosti vznikají pokud zbytek těla kreslící bod následuje a riskuje s váhou těla).

time compression (časové stlačení)

Vezmeme existující pohybovou variaci a tančíme ji tak nejrychleji, jak je to možné - stlačíme časovou složku pohybu.

floor brushing (natírání podlahy)

Vezmeme trojrozměrnou variaci a umístíme ji na dvourozměrnou podlahu a tančíme ji především nohama.

amplification (zvětšení)

Zvětšujeme jednoduchou velmi krátkou pohybovou sekvenci (např. malý kroužek předloktím, následuje větší kruh celou rukou a veliký kruh celým tělem).

adjectival modification (modifikace doplněním)

Jedná se o jednoduchou aplikaci zvoleného pohybového principu na již existující pohybovou variaci (např. pérování a celou variaci provádíme tímto způsobem). Vybereme vždy jen jeden princip, kterým celou variaci provádíme.

ISOMETRIE (rovnoměrnost, shodnost)

introduction (popis základního principu)

Jedná se o jeden z podstatných principů této technologie. Je to vztah mezi tvary, kdy umístíme stejný tvar do jiné souvislosti na těle a také ho provádí jiná tělesná část. To znamená, že přebíráme tvar odlišnou tělesnou částí, než byla původní.

different scales (rozdílné škály)

Přemístujeme centrum myšlené krychle na jiné místo v těle než je tělesné centrum (např. centrum krychle je v rameni a jednotlivé směry v této krychli vykresluje ramenem)

movement isometries (pohybová shodnost)

Přeneseme pohybovou dynamiku i způsob provedení na jinou část těla a zachováme stejné pohybové dráhy a tvar pohybu. Podstatné je zachycení energie pohybu (např. odraz nohy přebere loket).

sensibility (zcitlivění)

Princip rozvíjí cít pro tvar pohybu a schopnost přemísťovat ho v prostoru.

as floor pattern (paterny na podlaze)

Přeneseme konkrétní tvar (např.písmeno nebo objekt v místnosti) na podlahu.

Pohyb tvoříme vykreslováním vzniklého tvaru na podlaze. K vykreslení používáme celé tělo.

ADDITIONS (doplňky)

introduction (úvod)

Vezmeme si část těla a obrácenou, protilehlou nebo diagonálně umístěnou částí těla ji obkresluje.

anatomical knowledge (znalost anatomie)

Pro vytvoření pohybu využíváme našich znalostí anatomie. Vykresluje měkkými i tvrdými částmi těla (avšak pouze takovými, které si dokážeme představit).

on projected body (na projektované myšlené tělo)

Pracujeme s představou imaginárního těla a vykresluje na něm jeho tělesné části (končetiny, orgány a pod.)

soft-body-part exercise (cvičení měkkými částmi těla)

Vybereme si nějakou strukturu na těle (např.otisk prstu) a zvolíme si měkkou část těla nebo orgán, a jím potom vykresluje zvolený tvar na těle. Důležité je udržení zvoleného úhlu vzhledem k tělu.

CZ

introduction (popis základního principu)

Tlačíme dvě končetiny proti sobě a pak jedna rotuje kolem druhé, tak jak to tělo dovolí.

with trajectory (s dráhou)

Předchozí princip použijeme pro celé tělo. Končetiny tlakem vytvářejí impulsy, na které tělo dynamicky reaguje pohybem do prostoru.

in general (celkově)

Rotujeme končetiny ve vzájemném kolem sebe až do maximální polohy, kterou tělo umožní. V momentě, kdy už nelze dál rotovat sjedeme končetinou po povrchu těla a vytvoříme tlak s jinou částí. Kromě toho se soustředíme na to, co dělá dolní část těla během popsaného pohybu.

2.3. Závěr a porovnání obou metod

Kontaktní improvizace učí zapojovat instinktivní pohybové reakce, vnímat partnera a celou skupinu, naslouchat pohybu povrchem těla. Pracuje s tělesnou váhou, osou, rozšiřuje pohybové možnosti o upside down polohy a vytváří nezaměnitelnou atmosféru otevřenosti a citlivosti.

Forsythova metoda používá přesnou vizuální představu. Tanečník se pomocí nejrůznějších cvičení učí principy, ve kterých je nutné zapojovat vizuální prostorovou představivost. Jednotlivá cvičení otvírají „dveře“ do improvizace, rozšiřují možnosti pohybu a pomáhají získávat odvahu. Tím, že je zaujata tanečnickova mysl jasnou představou, která omezuje nebo spíše vymezuje hranice pohybu, nastartuje se fantazie a hravost, což je pro improvizaci důležité. Tanečnickovi je umožněno vystoupit ze zažitých pohybových klišé a objevit nové souvislosti a možnosti pohybu.

Oba principy usilují o totéž - vymanit tanečníka ze zažitých pohybových postupů, vytvářet pohyb instinktivně, hrát si, bezprostředně reagovat na vzniklé podněty. Odlišují se však přístupem. Kontaktní improvizace jde z vnějšku dovnitř (přes vnímání povrchem těla k vnitřnímu uvědomování si váhy a následnou reakcí), pro vznik pohybu je třeba alespoň dvou partnerů.

Zatímco Forsythova metoda postupuje od vnitřní vizuální představy k vnějšmu tělesnému tvaru a reakci, je vytvořena primárně pro jednotlivce.

3. Praktická část

3.1. Improvizace jako forma představení

V předešlých kapitolách zatím nebyl zmíněn moment, jak a kdy lze uvést improvizaci před diváky. Přenesení improvizace na jeviště skýtá mnohá úskalí. „...Jestliže stojíte zády a přemýšlíte, co uděláte, předtím než to uděláte, je to dobrý usilovný stříhací proces. Na druhé straně, jestliže se ztratíte v improvizací formě, musíte dělat velmi rychlá rozhodnutí a rychle se naučíte, jak to dělat. To je to vzrušující na improvizaci. Jestliže vypnete hlavu a budete pouze tančit v kruhu, je to dobrá terapie nebo katarze, ale když se na začátku rozhodnete a vytvoříte si strukturu, vyberete pohyby určitou cestou, a řeknete si, že můžete chodit jen dopředu, nebo nemůžete používat hlas nebo musíte udělat 195 gest předtím než bouchnete do zdi na druhém konci místnosti, tak toto všechno je improvizace na hranicích vytyčených omezení. Tento princip se používá v jazzové hudbě. Muzikanti improvizují, ale jsou omezeni strukturou. Toto se nazývá strukturovaná improvizace, protože je situovaná v čase, v místě a s významem.“⁴⁷

Pokud se zabýváme improvizovaným představením, musíme myslet na jeho výstavbu, strukturu, motivaci, funkčnost, architekturu.

Struktura by měla respektovat obecně platné zákony jeviště (hlavně prostorové a časové), kdy právě časová složka bývá problematická v tomto typu představení. Dobrá struktura pomáhá vytvořit mezi interprety a diváky atmosféru společného otevření a vzájemného napojení se. Zkušenosti ukázaly, dobře fungují představení, na kterých diváci přicházejí do sálu a tanečníci již improvizují. Diváci tak vstupují přímo do „světa“ improvizátorů, a pro tanečnický je snazší uvolnit se.

3.2. Požadavky na interprety

„Naučili jsme se, že divadelní improvizace je neuvěřitelně obtížná a přesná technika, velice odlišná od všeobecné představy spontánního „happeningu“. Improvizace vyžaduje od herců velké schopnosti ve všech aspektech divadla. Vyžaduje zvláštní výcvik, velkou schopnost dávat a smysl pro humor. K ryzí improvizaci, která vede ke skutečnému setkání s publikem, dojde jen tehdy, cítili diváci, že je herci milují a že si jich váží.“ 48

Také taneční improvizace vyžaduje po všech stránkách schopného tanečníka, který kromě všech interpretačních dovedností, má i schopnost kompozičního myšlení.

Ke klíčovému okamžikům přípravy představení patří volba tanečníka či tanečnicků. Tanečník se stává kolegou, partnerem na poměrně intenzivní dobu dvou i více měsíců, kdy představení vzniká. Doba tvorby často prochází následujícím vývojem. Od prvotního nadšení ze společně nabuzené tvůrčí energie, přes nejistotu při hledání tvaru představení, až po emocionálně vypjatou dobu těsně před představením. Při přípravě improvizovaných představení jsem se často setkala s tím, že doba přípravy je vyrovnanější, a je více vnímána jako výzkum či objevování pohybových souvislostí a možností.

Pro představení, které má „uzavřenou“ formu se požadavky na interprety poněkud liší od nároků na tanečníky pro improvizaci. Pro „uzavřenou“ choreografii oslovuji interprety, kteří mi vyhovují svým charakterem pohybu, temperamentem, osobností, a také svým typem. Musí vyhovovat záměru, základnímu námětu choreografie a také je nezbytné, aby se tanečníci vzájemně doplňovali a inspirovali. Pro svoje choreografie volím vždy interprety, kteří jsou schopni pracovat prostřednictvím improvizace. To, co mě zajímá je konfrontace názorů, hledání uspokojivého tvaru, vývoj od prvotního nápadu či situace, nacházení a objevování vznikajících souvislostí. Je samozřejmostí, že volba tanečníka je také ovlivněna intuicí.

Pro improvizované představení oslovuji tanečníky, kteří se improvizací zabývají a mají již zkušenosti, a kteří jsou ochotni společně hledat, učit se a nechat se ovlivňovat.

Tanečník během improvizace odkrývá své skutečné reakce a postoje vůči skupině či spoluúčinkujícím.

3.3. Projekt Deep Space

Praktická část doktorské práce byla prezentována v projektu Deep Space, který měl premiéru 25.10.2005 v divadle Ponec.

Projekt vznikl jako výsledek zkoumání myšlenky aplikace postupů Williama Forsytha s principy kontaktní improvizace. Večer tvořily 2 části: první byla Strukturovaná improvizace , experimentující otevřený tvar. Druhou část tvořila choreografie Kapka v moři , uzavřená forma, která vznikla na základě improvizací, a která obsahuje i otevřené pasáže. V těchto pasážích jsou přesně zadané pohybové prostředky, prostor, časování a motivace, ale výsledný tvar je na interpretech. Tanečníci uvnitř uzavřené formy improvizují.

3.3.1. Ucelená forma - Kapka v moři

Choreografie „Kapka v moři“ - je kontrastní, a přesto dobře vyvážená kompozice o 9 hudebně - tanečních obrazech. Volně navazuje na příběh Starce (z knihy Stařec a moře). Jsou to snové, imaginativní, pohybové výjevy, kdy se prolíná mužský a ženský svět.

Choreografie vznikala v úzké spolupráci s hudebním skladatelem a hudba, vytvořená jako cyklus 9 elektroakustických skladeb, se přímo ovlivňovala s tancem. V choreografii tančí 1 tanečník a 3 tanečnice, jejichž pohybový slovník je odlišný. Během tvorby se podařilo sjednotit pohybový styl, a přesto zachovat jejich individuality. Podstatnou součástí je také vyvážená výtvarná složka (ve scénografii, světelném designu i kostýmu).

Vznik uceleného tvaru má poněkud jiný průběh než práce se strukturovanou improvizací. V tomto představení byla prvotní myšlenka samoty, opuštěnosti, prolínání se a střetnutí mužského a ženského světa. Určující se nakonec ukázala spolupráce s hudebním skladatelem na původní elektroakustické kompozici.

Během přípravy představení se ukázalo jako velmi zásadní najít sjednocující „příběh“, který pomůže vytvořit dramaturgický „klíč“ k celému představení. Z mnoha podnětů se nakonec nejnosnější ukázal příběh starce z knihy Stařec a moře, který byl dotvořen jako volné pokračování. Ve vzájemném dialogu se krystalizovaly také hudební prostředky. Pro elektroakustickou kompozici byla zvolena jako zdroj zvukového materiálu kapka vody a lidský hlas.

Experimentováním skladatel vytvořil několik vzorků, a dále jsme pak spolupracovali na struktuře celé kompozice. Další fáze vzniku probíhala tak, že skladatel nejprve vytvořil úvodní část, závěrečnou část, a to, co mělo být vrcholem. Jelikož se jednalo o 9 samostatných částí, bylo možné pracovat tímto způsobem. Aby hudba skutečně dobře fungovala a vážala se spolu s jednotlivými situacemi a pohybem, bylo velmi potřebné sjednocovat a společně rozvíjet myšlenky (i prostřednictvím okamžitého zkoušení hudebních vzorků na sále spolu s tanečnicí) a tvořit konstrukci či strukturu choreografie ve vzájemném dialogu. Samotná tvorba na sále s tanečnicí byla časově omezená. Zkoušeli jsme asi 2 měsíce. Oslovila jsem 4 interprety rozdílných pohybových stylů, přístupů a zkušeností. Během společného zkoušení je pro mě vždy velmi důležité připravit tvořivou atmosféru, ve které je možné komunikovat. Nicméně je nezbytné, aby

choreograf vždy sledoval to, zda se jeho záměr nevytratil. K nové choreografii přistupuji (podle možností) tak, že vždy hledám, co nového si ve svém přístupu můžu vyzkoušet, co nového pochopit a rozvinout. Zde jsem se rozhodla vyzkoušet, pod vlivem Forsythových myšlenek, postupy abstraktního tance. Rozhodla jsem se akcentovat jednotlivé složky tance: dynamiku, prostor, rytmus, čas. Zjistila jsem však, že nejen tanečníci, ale i já sama, potřebuji chápat konkrétní významovou motivaci, logiku struktury a vždy vyhledávám emoce. Toto uvědomění mi pomohlo sjednotit všechny složky představení.

Pro zkoušení jsem měla připraveno několik inspiračních zdrojů, představ, ale i principů a her. Jednotlivé části nevznikaly chronologicky. Výchozí situací byl ženský a mužský svět. Části popisují ne chronologicky podle doby vzniku, ale podle konečného pořadí v představení.

1. První úvodní část tančí jedna tanečnice, která vyjadřuje hlubinu samoty. Část vznikala na základě představy snové ženské postavy stojící zády na vrcholku útesu, hledící do nekonečného prostoru. Motivace vycházela z pohybu v dvojrozměrném prostoru. Hudba je tvořena od nuly vzrůstajícím duněním moře z osmi až dvanácti vrstev - smyček. Je zde uplatněn princip neustále narůstajícího zvuku. Skladba je charakteristická překvapivým příjezdem zvukového objektu v době opadávání hluku, využívá Dopplerova efektu.

2. Ženský princip, který později dostal název akvárium, si pohrával s principem prostorového omezení. Tato část byla vytvořena na základě společenské hry, kdy je určeno 9 bodů na zemi a jednotliví hráči dostávají úkoly: dostat se určitou končetinou na určité pole. Políčka jsou barevně odlišena. Pomocí této hry jsme vytvořily konkrétní pohybové fráze a motivy. Dále jsem nechávala tanečnice improvizovat se zadáním: jste v omezeném prostoru za sklem, ze kterého chcete uniknout. Tato improvizace pomáhala spíše vytvoření správného naladění interpretek. A třetí inspirací byla takováto situace: jste spolu s ostatními ve velmi stísněném prostoru a nemůžete se „uvelebit.“ Hledaly jsme civilní gesta, z nichž jsem vytvořila fráze pro všechny 3 interpretky. Dále jsem je časově i vztahově vůči sobě posunovala. Z vytvořeného pohybového materiálu vznikla část, která se z velmi pevné počáteční struktury rozvolňuje a prochází dynamickou gradací, která se ke konci stupňuje. Původní řád se rozvolňuje. Hudba s názvem Vize vyjadřuje vnitřní úzkost, v níž se objevují slabé záchvěvy rodící se naděje.

Z motivů tvořeného rychlým během kapek je sestaveno několik zvukových objektů, jež potom formou vypsání aleatoriky, vytvoří blok, který se ve skladbě 5 krát variuje. Vzniklá strojově přesná struktura doplněná improvizovanými hlasy. Hudba i tanec používají principy minimalismu, které zcitlivují diváka. Celá část je tančená v omezeném prostoru - světelném čtverci - umístěném centru jeviště. Asi poslední třetina této části se vždy proměňuje, neboť jsou vymezené pohybové prostředky a prostorové vztahy, ale momentální pohyb tanečnice improvizují. Zpočátku byl s touto částí problém, protože není snadné pro interpretky přejít z pevně zafixovaného tvaru do improvizace. Později se však ukázalo, že je možné tento postup použít, a že naopak nabízí možnost oživit dynamiku nebo naopak uklidňovat. Podle citu tanečnic.

3. Mužský princip tančí jeden tanečník. Zde jsem se soustředila na dynamickou složku. Počáteční improvizace byla motivována jako „uhýbání před velkými dopadajícími kapkami“. Vytvořený pohyb graduje ze země až do skoků. Celá sekvence má impulzivní charakter. Jednotlivé pohyby, úniky, se spojují v delší fráze a zrychlují se. Hudba v této části je nesena pulsujícím tepem, plocha je tvořena volnou aleatorikou. Tep náhle vymizí a začnou se ozývat svištění a dopady obrovských kapek. Skladba graduje jejich zmnožením, znovu se objevuje tep a přidávají se další hlasy.

4. Tato část vznikala na základě představy, že tanečnickovi se zjevuje ženský svět. Oba světy, mužský a ženský, fungují ve dvou plánech bez fyzického kontaktu, ale ve vzájemné závislosti. V 1.plánu se objevuje tanečník a jeho pohyb se proměňuje od předchozího charakteristického impulsivního pohybu, k minimalistickým prostředkům, až k téměř civilním gestům. Pohyb byl vytvořen na základě motivované improvizace. 2.plán tvoří tanečnice. Po celou část je použita přesně strukturovaná improvizace. Tanečnice se řídí podle hudby a přecházejí od pohybu na místě do prostoru. Mají určenou dráhu, prostor a charakter pohybu. Znají motivaci. Sami volí zrychlení či zpomalení v rámci zadané struktury a hudby. Použití tohoto principu umožňuje jednodušší navození zklidňující meditační atmosféry, neboť během zkoušení se ukázalo, že přesně zadané pohyby tuto atmosféru nevyjadřují. Jakkoliv se může zdát, že použití strukturované improvizace je časově méně náročné, není tomu tak, je to spíše naopak. Společně s tanečnicí je třeba přesně vyspecifikovat taková omezení, která fungují, což si

vyžaduje určitý vývoj.

Hudba je vytvořena z jednoho drženého tónu mužského hlasu s rozvojem (postupem) alikvotních tónů. Hlas se postupně zmnožuje a sekvence se opakují přeladěné o určitý interval níže. Skladba má zatěžkávací a zároveň zklidňující charakter. Nad základní plochou se ozývají vzdálené hlasy lákající do mořských hlubin. Atmosféru podtrhuje světelná složka, kdy 1.plán je zpočátku potměný (tanečník je v siluetě) a postupně je celý prostor „zaplavován“ modrým světlem.

5. Část, která již od počátku byla nazývána moře. Pohybový materiál vznikl na základě představy neustálého ponořování se a vyplouvání nad a pod hladinu. Podstatná zde je rytmická složka, která je fixně zadaná stejně jako pohyb a prostor. Tanečníci ovlivňují dynamickou složku. Na základě představy a motivace jsem vytvořila základní pohybovou frázi tvořenou 6 pohyby. Tanečníci tyto sekvence provádějí ve stejném rytmování celkem čtyřikrát. Fráze se vzhledem k sobě posunují prostorově a vznikají tak 4 různé prostorové proměňující se vztahy. Tanečníci se nakonec sjednotí v pohybu. Hudba připomíná šumění příboje. Komplexní mnohovrstevnatý zvuk je vytvořen efektováním, smyčkováním a vrstvením z jednotlivých kapek. Nápadně ostrá barva zvuku bez hlubokého základu kontrastuje s předchozími hluboko posazenými částmi, smývá emoce a tvoří tak předěl k druhé polovině představení.

6. Tato část vznikala poměrně zábavným způsobem. Zdrojovým materiálem byl obrázek výbuchu supernovy. Tanečníci improvizovali tak, že měli procházet jednotlivými paprsky a obtékat je, opisovat (negativ space), vyhýbat se jim. Další pohybový materiál byl vytvářen tak, že tanečníci jsou uprostřed shluku paprsků, které kopírují nebo opisují. Jednotlivé paprsky jsou rotovány, lámány, obtékány, zvětšovány a zmenšovány, je měněn jejich objem. Klíč k vytvoření kompozice jsem hledala v hudbě. Hudba je vytvořena ze zasmyčkové rytmické sekvence, která je následně zmnožená, tak, že dochází k posouvání jednotlivých vrstev vůči sobě a rytmický patern se tak proměňuje. V poslechové partituře je pak počítána na 6 dob. Jedná se o volnou aleatoriku. Stejný způsob tvorby jsem použila i pro choreografickou složku. Tanečníci měli zadané pohybové fragmenty, které byly jednotlivě očíslované 1-5, každý měl zadanou svou dráhu pohybu. Dráhy kopírovaly jednotlivé paprsky z obrázku výbuchu supernovy. Základním prvkem byla kombinace chůze a vytvořených fragmentů. Každý tanečník dostal svou „dobu

změny“ (1,3,5,6), na kterou měl možnost buď pokračovat v chůzi nebo se zastavit a použít fragment. Náhodná setkávání a vznikající pohybové souvislosti byly následně zafixovány do neměnného tvaru. Pouze závěr, kdy 3 tanečníci chodí, není přesně zadán a liší se při každém provedení.

7. Předěl mezi předcházející a touto částí tvoří první skutečné setkání muže a ženy. Bylo vytvořeno až téměř na závěr, vzniklo z improvizací, reagujících na předchozí vývoj. Je bez hudby.

Druhé setkání má zajímavou strukturu, která vznikla na základě představy do sebe zapadajících zmenšujících se krabiček. Nejprve byl vytvořen kontaktní duet, motivovaný takto: Dávejte druhému takové impulsy, abyste ho dostali ven z ohraničeného místa. Ohraničené místo je stejný čtverec jako v části č. 2 - ženský svět. S vytvořeným duetem se pracovalo následně. Jednotlivé do sebe zapadající „krabičky“ byly vytvořeny takto: 1.duet je tančen ve vzdálenosti po diagonále jeviště ve velmi zpomaleném tempu. 2.duet je provádět bez kontaktu v kontrastním zrychleném tempu, kdy tanečníci jsou prostorově ve stejné hloubce jeviště a vzdálení na šířku scény. 3.duet je tančen v kontaktu bez fyzického dotyku uprostřed jeviště, ale ještě není uzavřen ve čtverci. 4.duet - výchozí verze - je tančen ve světelném čtverci ve vzájemném fyzickém kontaktu, postupně graduje a zrychluje se s hudbou. Základní plochu hudby tvoří dunění moře z 1.části hrající pozpátku. Oproti první části, kde má hudba neustále stoupající charakter, nyní trvale klesá. Ve skladbě se pracuje s motivickými návraty. Ke konci graduje.

8. Prolnutí ženského a mužského světa. Výchozí představou byl graduující pohyb rozrůstající se po celém prostoru. Pohyb vznikl na základě vytvořené prostorové struktury, kdy představou byl úzký shluk, skupina, která se postupně rozpíná do celého prostoru. Další motivací bylo: zvědavost ze setkání, unikání a míjení se. Stejně jako předchozí část je tato hudba sestavena z motivických návratů, improvizované složky z dílu druhého, zmnožených běhů kapek a plochy z části č.4.

9. Duet muž a žena. Závěr vznikl jako logické vyústění celé choreografie. Pracuje se zde s motivem z 1.části, který je rozvinutý do závěrečného duetu. Pracovalo se s existujícím pohybovým materiálem, který navazuje na předchozí část. Hudbu tvoří mužský alikvótní zpěv, který je vrstven. Jedná se o skladbu, která vznikla jako první a která je také zdrojem materiálu pro díl č.4, kde zní pozpátku.

Během tvorby vznikla nutnost jednotlivé situace pojmenovávat. Je zajímavé sledovat, že pro tanečnický je třeba nalézt jiného pojmenování než pro skladatele nebo výtvarníka. Díky tomu se v představení objevuje vrstevnatost. Nejtěžším úkolem je pojmenovat jednotlivé části nejlépe jednoslovným výrazem. Hudební části byly nakonec nazvány takto:

1. Zjevila se a byla veliká
2. Víze
3. Vzdálená setkání
4. Touha
5. Moře
6. Gloglo aneb ponorka má zpoždění
7. Pravidelná linka Země - Centauri
8. Galaxie
9. Modlitba

V tomto projektu jsem si kladla za cíl využít poznatků a zkušeností z aplikace Forsythových postupů na principy kontaktní improvizace. Neboť záměrem bylo vytvořit ucelené představení s pevnou formou, používala jsem získané zkušenosti hlavně pro vytvoření materiálu, který se ještě dál vyvíjel a „opracovával“.

Stěžejní a podstatnou byla spolupráce s hudebním skladatelem, která pomohla dát precizní tvar celému představení. Propracovávání struktury v mnoha způsobech náhledu umožnilo vytvořit více vrstev. Složky byly následující:

dějová - vznikl příběh bez nároku na převedení divákům. Příběh srozumitelný tanečnickům, pomáhal tvořit vývoj celé choreografie a posun v náladách.

emocionální - kdy podstatným hlediskem byl vnitřní vývoj postav. Neboť jednou z prvních myšlenek bylo to, že se jedná o duet muže a ženy a ženská postava se množí na tři různé typy.

hudební - velmi podstatně ovlivňuje vývoj popsáno výše.

abstraktně pohybové hledisko - za velmi podstatné považuji vytvoření struktury založené na střídání jednotlivých složek tance. Podle výše popsaných částí: 1. a 2. část - prostor, 3. část - dynamika, 4. část - tempo, 5. část - dynamika, 6. část - dráhy pohybu a rytmus, 7. část - čas, 8. část - prostor, 9. část - dynamika a rytmus

3.3.2. Otevřená forma - strukturovaná improvizace

Improvizované představení má svoje zvláštnosti, je to proces schopný vývoje od jednoho představení k dalšímu.

Veřejnému provedení improvizace, v rámci projektu Deep Space , předcházelo několik důležitých přípravných fází. Tanečníci procházejí určitou „cestu“ vývoje v experimentální části bez diváků. Prvních pár společných improvizací je velmi inspirativních, neboť probíhá výměna informací skrz tělo a vzniká podnětná atmosféra. Časem prvotní „okouzlení“ odeznívá a vývoj přechází do další fáze, kde začíná skutečná tvůrčí práce postupně se vymaňující z navykklých stereotypních reakcí a pohybů.

Pro práci na improvizacích jsem oslovila skupinu 6 tanečníků školených současnými technikami a se znalostí kontaktní improvizace. Pracovali jsme s Forsythovým CD ROMem a materiály získanými převážně na workshopech. Tento výchozí materiál jsme rozšiřovali a kombinovali (kontaktní improvizace, vlastní inspirace, zkušenosti z improvizací).

Výchozím záměrem bylo pracovat s Forsythovým systémem a rozvíjet ho ve skupinové improvizaci; cílem bylo najít fungující tvar pro jeviště. Během práce se ukázalo, že principy kontaktní improvizace uplatňují přirozeně i pokud se vychází z Forsythovy metody. Forsythe svou metodu vyvinul pro tanečnický školené v klasické tanční technice. Tato metoda je však plně funkční i pro interprety vychované technikou současného tance. Vybraní tanečníci ovládali kontaktní improvizaci. Na základě zvládnutí Forsythovských postupů, vznikaly zajímavé a nečekané pohybové obrazy. Improvizace zde nepůsobí destruktivně ani zmateně, tanečníci jsou sjednoceni strukturou a stylem pohybu. Zcitlivují tím diváka a umožňují mu vnímání přítomného okamžiku. V této části představení je prostřednictvím volné formy vytyčena cesta, jak uvádět smysluplně improvizaci na jeviště, a to i ve větším počtu tanečníků (zde skupina 6 interpretů).

Postupem zkoušení se ukázalo, že zvolený postup zkoušení tanečnický sjednotil, ale každý každý z nich si zachoval svůj osobitý pohybový slovník. Výzkum prošel několika fázemi (viz. kap. 3.4. Fáze improvizčních cvičení). Zpočátku bylo pro tanečnický obtížné sžít se s „krychlí“, ovládnout představu bodů, směrů, linií v ní a „smířit se“ s tím, že cestuje spolu s tělem. Problematicky vnímali přesná zadání představy a zadaná omezení dodržovali s obtížemi. Jakmile se podařilo

zvládnout představu krychle a „vyrovnat se“ s liniemi, bylo třeba začít vnímat nejen prostor své krychle, ale celý jevištní prostor. To považuji za zlomový bod pro začátek kombinování s kontaktní improvizací.

U Forsythova systému je poměrně obtížné citlivě reagovat na partnera a jeho kinesféru. Veškeré partnerské práce jsou většinou nekontaktní nebo velmi manipulativní a neobsahují citlivost dotyku, která v kontaktní improvizaci přirozeně vzniká. Naopak při kontaktní improvizaci těla tanečnicků často splynou v jednu hmotu a není zřejmý vztah k dalšímu dění v celém prostoru.

Vyozorovala jsem, že si tanečníci, při používání Forsythových principů během kontaktní improvizace, lépe uvědomují tvar těla a jeho umístění v prostoru, že jsou schopni vnímat ostatní tanečnický v celém prostoru a reagovat na ně.

Další obohacení spočívá v práci s časem a rytmem. Čas je pro improvizaci obecně velmi problematický. Bylo výše zmíněno, že času vnímání tanečnický je během improvizace odlišné. Cílem je naučit se přemýšlet a reagovat „kompozičně“. Pro záměr otevřeného tvaru je nezbytná struktura a vnější řízení anebo ovlivňování, avšak podstatné je, aby se tanečníci naučili vnímat své rytmování, vnímat rytmus pohybu s partnerem v duetu, a také pracovat s časováním v celé skupině; naučit se odhadnout a vnímat okamžiky vstoupení dovnitř improvizace a vystoupení z ní ven. Reagovat na to, kdy je třeba kontrast, kdy je nezbytné být v souladu, kdy vyvážit prostor a hlavně, kdy udělat pomlku nebo „pohybové ticho“. Toto jsou velmi zásadní aspekty, kterým jsme se během výzkumu věnovali.

Forsythova metoda učí tanečnicka vědomě a cíleně pracovat s rytmem, narozdíl od kontaktní improvizace, která nechává vznikající pohyb plynout. Ukázalo se, že schopnost cítit a ovlivňovat časoprostor je zásadní pro improvizované představení před divákem.

Další fáze během zkoušení směřovala ke strukturám. Zkoušela jsem, které možnosti fungují nejlépe, jak a kdy strukturu zadat. Toto je podstatné hlavně pro improvizaci před diváky. Je nutné zde nepřetížít tanečnicka přílišnou překombinovaností, ale přesto zadat tolik, aby se jeho mysl „nenudila“. Zkušenosti z fáze zkoušení i představení strukturované improvizace byly následující:

Improvizace vždy lépe vycházejí bez diváků.

Nejlepší improvizace vzniká mimovolně, třeba po zkoušce, kdy se mysl tanečnicků uvolní. Proto je snaha tohoto stavu dosáhnout cíleně pro představení.

Pro představení strukturovaných improvizací nestačí jen struktura, je třeba používat další vnější element, který pomáhá ovlivňovat časovou složku. Společná představa tanečnický sjednocuje a vytváří pohybový styl. Teprve improvizace před diváky vytváří náležitý „tlak“ na růst interpretů.

3.4. Fáze improvizčních cvičení

Krychle je pomyslně rozdělena na tři základní roviny: vertikální, horizontální, sagitální, 10 diagonálních rovin a 27 důležitých bodů. Propojování bodů zpočátku probíhá skrz střed krychle, který je, v představě, totožný s centrem a těžištěm těla.

V počáteční fázi je třeba teoreticky vysvětlit a nakreslit krychli, všechny body, linie a směry (viz. příloha) a vysvětlit způsoby propojování. Následuje praktické provádění těchto představ. Zkušenosti ukazují, že první fáze vytvoření představy krychle bývá nejtěžší, a jakmile si tanečnickovo tělo i mysl tuto představu osvojí a ovládne, bývá další rozvíjení vizuálních představ snadnější. Tuto přípravnou fázi Forsythe ve svých materiálech nepopisuje, je však podstatná, neboť bez ní se s principy pracuje velmi obtížně.

Popsané postupy přirozeně navozují a logicky rozvíjejí představu krychle a pohybu v ní.

3.4.1. Krychle

1. fáze učí pracovat s krychlí

Tato fáze nácviku většinou probíhá na místě a zapojuje celé tělo

- Pohyb vzniká tak, že tanečník vytváří linie (přímky spojené s představou nekonečného pohybu), kdy spojuje dva body krychle. Vzniklá linie musí zpočátku vždy protínat centrum. Pohyb je vytvářen v přední i zadní rovině těla (linie prochází skrz záda, toto je nutné zdůrazňovat neboť tanečníci na zadní rovinu těla většinou zapomínají).
- Pohyb vzniká tak, že obě paže začínají pohyb ve stejném bodě a odvedením jedné z paží, vytvoří linii, opět se používá přední i zadní roviny těla (extrusion).
- Pohyb vzniká tak, že paže vykreslují oblouky a spojují tak body krychle (curves).
- Pohyb vzniká tak, že paže rotují v ramenním kloubu. V předcházejících zadáních je pohyb veden především od prstů, nyní se vytváří možnost začínat pohyb v ramenním kloubu (rotation).
- Pohyb vzniká tak, že se používají zaoblené „klasické“ paže, zkracují a zaoblují se tak linie (classical arms).
- Pohyb vzniká tak, že se linie vykreslují pomocí loktů, používají se tzv.

„zalomené paže“ (broken arms).

- Pohyb vzniká tak, že se pracuje s představou „neviditelných paží“ (invisible arms), takže veškerý pohyb se děje v ramenou. Improvizátor si představuje, že „neviditelné paže“ mohou dělat totéž co skutečné, včetně klasických a zalomených paží.

Hned od počátku se dávají pokyny pro časové a rytmické členění pohybu pomocí termínu „freezing“, který vyjadřuje neočekávané, překvapivé zastavení doslovně „zmrznutí“ pohybu. Dále se zdůrazňuje používání „video scratch“, což je navracení pohybu nebo pohybové sekvence pozpátku.

3.4.2. Základna krychle

2.fáze učí, jak pracovat se základnou krychle

Během této fáze se tanečníci pohybují na místě i z místa. Pracují převážně s jednou rovinou krychle (podlahou) a používají především dolní končetiny

- Pohyb vzniká tak, že se vyšlapává 9 bodů umístěných na zemi (viz. příloha).

Jedná se o spodní stěnu krychle. Tanečník propojuje body nohama, nezáleží na pořadí, důležité je být mimo centrum (off balance), opustit frontální umístění a tělesné vztahy k němu, nechat bod 1 cestovat s pohybem.

- Pohyb vzniká tak, že se spojují body do linií tažením dolní končetiny po zemi (slide).

- Pohyb vzniká tak, že se používá rotace v kyčelním kloubu (rotation).

- Pohyb vzniká tak, že se spojují body pomocí kruhového pohybu (curves) pouze po zemi.

- Pohyb vzniká tak, že se zapojuje plié, passé a tombé.

- Pohyb vzniká tak, že se používají všechny čtyři končetiny (pohyb po nebo při zemi).

- Pohyb vzniká tak, že se propojuje všech 27 bodů krychle dolními končetinami (vysoké nohy).

- Opět se používá „video scratch“ a „freezing“.

3.4.3. Krychle & základna krychle

3.fáze se zaměřuje na kombinace 1. a 2. fáze

Pokud jsou zvládnuté obě předchozí fáze, lze spojit principy horní a dolní poloviny těla dohromady

- Pohyb vzniká tak, že vykresluje krychli jednou částí těla (jinou než paže) a zapojujeme jich víc dohromady (velmi užitečné je např. zapojení kostrče, pánve, krční páteře nebo rameno a protilehlé koleno apod.).
- Pohyb vzniká tak, že každá zadaná část těla vykresluje pohyb v jiné stěně krychle (např. paže svislé stěny, nohy vodorovné plochy).
- Pohyb vzniká zadáním střídavé kontrastní dynamiky pohybu.
- Pohyb vzniká tak, že tanečník manipuluje s vlastníkem tělem (self manipulation).
- Pohyb vzniká vykreslováním pozitivního nebo negativního prostoru.
- Pohyb vzniká zmenšováním se nebo zvětšováním krychle.
- Pohyb vzniká tak, že tanečník postupuje v krychli do prostoru a jeho tělesné centrum se buď opožďuje nebo ho předbíhá.
- Rytmování pohybu je ovlivněno zapojením řeči. Je možné požívat nesmyslná neexistující slova, která pomáhají lepšímu rytmování a cítění dynamiky pohybu.

Po zvládnutí těchto tří fází, už lze prakticky vyzkoušet postupy popsané Forsythem v Improvization Technologies.

3.4.4. Duety

4.fáze nastává v okamžiku, kdy jednotlivec ovládne výše popsané fáze a můžeme principy propojovat ve skupině s ostatními tanečníky. Následují příklady zadání improvizace jsou určeny pro 2 tanečníky. Improvizace může začínat uvědomovacími cvičeními, která pomáhají navodit lepší představu a vnímání těla

- Jeden tanečník stojí a druhý mu postupně zahřívá všechny velké klouby v těle. Poté následuje přikládání dlaní na klouby. Stojící tanečník si vnitřním zrakem označené body v těle spojuje. Uvědomuje si vznikající linie uvnitř ale i vně těla. Stojící tanečník postupně vznikající linie prodlužuje nebo zkracuje. Dostává se tak do pomalého pohybu.

- Jeden tanečník leží na zemi na zádech nebo na břiše. Druhý tanečník ležícího nejprve zahřívá, a potom mu začíná, nejprve dlaněmi, vykreslovat jednotlivé linie na těle. Postupně tyto linie spojuje celým svým tělem. Toto cvičení slouží jako

příprava pro bridging (viz. Improvization Technologies) ve dvojicích.

- První tanečník stojí v ose a druhý přikládá dlaně na jeho tělo. Poté z jednotlivých bodů na těle (místa kde se dotýká) „vytahuje“ jednotlivé linie do prostoru - extrusion (viz. Improvization Technologies). První tanečník se poté začne pomalu pohybovat ve vytvořených liniích určeným tělesným bodem. Pokud mu druhý tanečník určí na těle místo bodu linii, rozvíjí ji potom do roviny.
- Pohyb je vytvářen v 1 společné krychli (omezení prostoru).
- Dráhy tanečníků se přibližují, protnou se ve společné krychli a rozcházejí se, úkolem je najít společné zastavení (freezing).
- Jsou zadány různé velikosti krychlí. Jeden tanečník je umístěn v malé, zatímco druhý tanečník je umístěn v obrovské krychli.
- Duet vzniká tak, že jeden tanečník je vně krychle a druhý tanečník je uvnitř.
- Pohyb vzniká zmenšováním a zvětšováním prostoru (tanečník úměrně zmenšuje krychli od největší po nejmenší nebo naopak, partner postupuje buď stejným způsobem nebo v protipohybu to znamená 1. tanečník od největší po nejmenší a 2. tanečník od nejmenší po největší).
- Pohyb vzniká tak, že první tanečník vykresluje krychli horní polovinou těla a druhý tanečník používá dolní polovinu těla, totéž lze aplikovat na levou a pravou polovinu těla.
- Pohyb vzniká tak, že jeden tanečník používá pouze invisible arms a druhý vykresluje krychli koleny (lze kombinovat všechny části těla).
- Pohyb vzniká buď vlastní (self manipulation) nebo vzájemnou manipulací.
- Pohyb je iniciován impulsy, buď fyzickým kontaktem nebo nekontaktně v různé vzdálenosti.
- Pohyb vzniká využitím pozitivního a negativního prostoru (positiv and negativ space). Tanečník vytvářející pozitivní prostor vykresluje linie krychle, tanečník tvořící negativní prostor vykresluje plochu mezi liniemi. Zpočátku je nezbytné, aby tanečníci byli v blízkém kontaktu (bez fyzického dotyku) a později je možné dvojici vzdalovat.
- Pohyb vzniká zadáním odlišného, kontrastního tempa. Jeden tanečník provádí pomalý vedený pohyb, zatímco druhý používá, co nejrychlejší pohyb.
- Pohyb vzniká používáním bridging, folding a matching ve duetu (viz. popis Improvization Technologies).
- Pohyb vzniká vzájemnými „rozhovory“. Každý partner používá odlišné části těla, které se mohou vzájemně doplňovat (např. jeden ramena a druhý kolena).

- Pohyb vzniká tak, že první tanečník se dotkne těla druhého tanečníka, který pak bodem dotyku vykresluje linie nebo plochy. První tanečník zůstává ve fyzickém kontaktu a nechává se volně vést druhým tanečníkem do prostoru a může měnit místa dotyku. Posléze se role neurčují předem, ale vyplynou přirozeně během duetu.
- Pohyb vzniká tak, že k předchozímu cvičení se přidává extrusion (viz. Improvization Technologies). Fyzický kontakt se tak chvílemi přerušuje a tanečníci mají možnost se vzdalovat a přibližovat a „hrát si“ se vznikajícími vzájemnými liniemi.
- Pohyb vzniká tak, že tanečníci mají společný bod dotyku a zapojují dropping points, collapsing points, bridging nebo wiping (viz. Improvization Technologies).
- Pohyb vzniká tak, že jeden tanečník používá části těla svého partnera pro writing (viz. Improvization Technologies). Manipulovaný tanečník zbývajícími částmi těla vykresluje linie v krychli.
- Pohyb vzniká tak, že tanečníci ve vzájemném vzdáleném i fyzickém kontaktu obkreslují partnerovo tělo. Vykreslují různými částmi svého těla, včetně vnitřních orgánů (těch, které si dovedou představit).
- Pohyb vzniká tak, že jeden tanečník určí dva body na těle, tím vytvoří linii. Druhý tanečník touto linií vede pohyb. První tanečník, jež určuje linii volně následuje druhého tanečníka a pomáhá mu prohloubit uvědomění si povrchu těla (angel and surface viz. Improvization Technologies). Body tvořící linie se mohou libovolně měnit.
- Předcházející cvičení lze rozšiřovat o inclination extension a extrusion (viz. Improvization Technologies).
- Parallel shear (viz. Improvization Technologies) prováděné ve dvojici. Pohyb vzniká tak, že tanečníci vnímají a vykreslují tělem rovnoběžné linie krychle, která se rozpíná mezi nimi navzájem. Krychle může měnit velikost a úhly, které strany svírají, vzniká vlastně nový proměnlivý nestabilní tvar.
- Pohyb vzniká vzájemným přebíráním tvarů těla partnera. To znamená, že jeden tanečník vytvoří tvar, druhý jej převezme - zkopíruje buď fyzickým kontaktem nebo bez dotyku a jej rozvine do prostoru (lze zapojit transporting lines - viz. Improvization Technologies). Vytvoří tak nový tvar, ve kterém se zastaví a první tanečník přebírá nový tvar atd. Cvičení lze rozvinout až do fáze, kdy si tanečníci vzájemně předávají váhu a vzniká tak prostor pro zvedačky.
- Pohyb je ovlivňován příkazy partnera. Používá se hlas i fyzický kontakt.

- Pohyb vzniká z civilních gest. Cvičení je na principu rozhovoru. Jeden tanečník vytváří civilní gesta, druhý je kopíruje a rozkládá do linií. Zvětšuje, zmenšuje, případně zrychluje, zpomaluje nebo rytmizuje.
- Pohyb vzniká vzájemným kopírováním pohybových fragmentů a používáním time nebo spatial compression (viz. Improvization Technologies).
- Pohyb vzniká tak, že jeden partner kopíruje pohyb toho druhého a převádí ho do jiné roviny krychle (nejjednodušší je převádět pohyb vznikající ve svislé rovině do roviny krychle, která je na podlaze). Lze zapojovat fyzický kontakt.
- Pohyb vzniká tak, že partneři používají CZ (viz. Improvization Technologies). Postupně se experimentuje s váhou, manipulací a vytvářejí se možnosti pro zdvihy a pády.
- Pohyb vzniká, že první tanečník vytvoří linii, druhý tanečník se dotykem napojí pouze na jeden bod linie a pod určitým úhlem vytvoří svou linii. První tanečník se pak musí jakýmkoliv způsobem dostat k volnému bodu linie druhého tanečníka, dotknout se ho, opustit bod předchozí a vytvořit novou linii. Zajímavé tvary vznikají při omezení pohybu pouze na zemi. Lze jej rozvinout i do vyšších poloh.
- Pohyb vzniká tak, že jeden tanečník se pohybuje z místa ve všech úrovních (nahore, uprostřed, dole). Druhý se myšlenou linií napojí na jeho centrum a pohybuje se společně s centrem prvního tanečníka. Napojený tanečník se soustředí na změnu vzdáleností (daleko, blízko), ale i vyvažování úrovní (první tanečník se pohybuje na zemi, druhý naopak vysoko).

3.4.5. Improvizační struktury ve skupině

5.fáze vytvoření struktury improvizace

Struktura může pomáhat prostorově organizovat i časově orientovat tanečníky. Je však velmi důležité, jakým způsobem se zadá. Pokud se jedná o improvizaci před diváky záleží i na tom, kdy se zadá.

Během výzkumu jsem zkoušela několik přístupů.

Použité a vyzkoušené struktury

- Japonská kaligrafie (viz. příloha) slouží jako vizuelní inspirace a zároveň omezení pro pohyb. Tanečníci vykreslují znak svým tělem. Mají jednotlivě určené části těla (temeno hlavy, invisible arms, pánev, nohy, paže a jeden tanečník libovolně volí jakoukoliv tělesnou část).
- Tanečníci mají určené pořadí vstupu (1-6). Improvizace probíhá tak, že nejprve tančí 1, pak vzniká duet mezi 1 a 2, 1 opouští prostor, 2 má sólo, přichází 3 a tančí společný duet, tak se pokračuje až do konce. Struktura buduje pouze výchozí situaci, konec zůstává otevřený.
- Je vymezená jedna stěna místnosti, na kterou každý svým tělem píše své jméno, vstup do improvizace je centrální linií jeviště a pohyb pro vstup je omezen na pohyb v dvourozměrném prostoru. Výstup z improvizace je linie kolmá ke vstupní. Pohyb při výstupu je omezen na pohyb po zemi.
- Dvě řady tanečníků stojí proti sobě a ohraničují tak prostor. Bez určení pořadí vznikají duety. Může vznikat i více duetů současně. Tanečníci se soustředí na společné zastavení v duetu, umístění a vyvážení prostoru. Je třeba vytvářet dynamické, prostorové i časové kontrasty.
- Vstup do improvizace je možný skrz všechny čtyři diagonály jeviště. Výstup je po přímých liniích prostoru (viz. příloha). Improvizace zahájí jeden určený tanečník s předem určeným principem, který ostatní neznají. Vstoupit lze pouze napodobováním principu objevujícího se uvnitř. Používá se princip přebírání tvarů včetně zapojení váhy, princip fragmentace a společné zastavení (freezing) všech improvizujících tanečníků.
- Časem omezená improvizace, časové hlášení probíhá každých 5 minut + poslední minuta, celková délka improvizace je 20 minut. Pohybově ani prostorově není omezená. Tlak vytvořený časem nutí tanečnický k rychlejšímu rozhodování a vzájemnému reagování.
- Vyberou se objekty v místnosti (židle, stůl, klavír, klika a láhev s vodou). Tanečníci vykreslují tyto objekty nejen svým tělem, ale používají také tělo partnera. Pracuje se ze zmenšování a zvětšování tvaru. Zvětšené tvary jsou vzadu v prostoru a zmenšují se postupně se směrem vpřed (orientace prostoru je zde chápána klasicky s jednou centrální stranou pro diváky). Klade se důraz na hledání vhodného okamžiku pro vstup a výstup do improvizace.
- Prostor je členěn tak, že je několik krychlí v sobě (viz. příloha). Tanečníci se

pohybují nejprve vně největší krychle. Postupně mohou vstupovat do menších a menších krychlí a dostávat se do prostoru mezi krychlemi (pohyb v dvojrozměrném prostoru). Pohyb je tvořen propojováním linií krychle. Tanečníci mohou současně jednou částí těla vykreslovat velkou krychli a jinou vykreslovat malou krychli. Při kontaktu lze používat manipulaci a hledat kontrasty např. pokud se jeden pohybuje v malé krychli - druhý tanečník je ve velké nebo pokud jeden používá pomalý pohyb - druhý tanečník použije kontrastní rychlý pohyb. Pro tanečnický je někdy obtížné zvolit pouze jeden princip.

- Kontrastní kruh. Tato improvizace má jednoduché zadání. Tanečníci stojí v kruhu a jeden tančí sólo konkrétním principem. Následující tanečník vstupuje do kruhu principem, který je kontrastní k tomu momentálně tančenému. Vzniká duet a jakmile nastane vhodný okamžik, první tanečník opouští kruh. Zbývající tančí sólo, přichází další tanečník s kontrastním principem atd. Tato improvizace má otevřený konec.

- Uprostřed prostoru je krychle. Body krychle jsou označeny páskou na zemi. Tanečníci se pohybují po vnějších stranách krychle. Dvnitř se lze dostat iniciováním partnera. Lze zvolit jakoukoliv formu - fyzický kontakt, oční kontakt, neverbálně, řečí či jinak. Uvnitř krychle mohou vznikat pouze duety.

- Improvizace má zadanou dráhu a směry vstupu a výstupu. Tanečníci mají za úkol používat pozitivní a negativní prostor nejen pro duety, ale i sólově. Zapojení extrusion, spatial a time compression (viz. Improvisation Technologies).

- Tanečníci vytváření gesta. Vstoupit do a vystoupit z improvizace se může pouze pomocí přebírání tvarů gest. Uvnitř improvizace gesta slouží k vytváření duetů a trií.

- Je zadána následující struktura:

1. tanečník vytváří tvary
2. tanečník vytváří negativ space
3. tanečník mění objem tvaru
4. tanečník vytváří protiklad předchozímu

Pokud se tato struktura provádí v šesti tanečnicích, úkoly se neustále posunují.

- Volně v prostoru se vytvářejí tria tak, že jeden tanečník vytváří tvar a linie, další dva tanečníci pohyb přetvářejí do lower limbs a upper limbs

(viz. Improvisation Technologies). Nejsou předem určeny role ani vymezený prostor. Jsou zadána následující omezení. Trojice musí používat společné zastavení, manipulaci, dropping points (viz. Improvisation Technologies).

- Na vyznačených vstupních místech se provádí knotting excersice (viz. Improvisation Technologies). Příchod je po rovných středových liniích, kdy se tělo orientuje pouze do jednoho bodu přední částí těla. Odchod je možný jen po diagonálách a pohyb je veden pouze zadní částí těla. Uvnitř se používá room writting (viz. Improvisation Technologies) a přebírání tvarů. Časování je určeno hudbou. Pokud přestane znít, je to znamení pro konec improvizace.

- Struktura je následující, bez určení pořadí tanečnicků: sólo, duet, kvartet, kvintet, sextet, kvintet, kvartet, trio, duet, sólo.

- Struktura je určena hudbou. Tanečníci přesně reagují na tempické a rytmické změny, na změny atmosféry a nálady v hudbě. Používají room writting (viz. Improvisation Technologies).

- Zadaná jsou klíčová slova velikost, uvnitř a vně.

- Každý tanečník si vytvoří pohybovou paternu z vybraných novinových fotografií lidí nebo zvířat (celkem 7 fotek) vyjadřujících emoce. Tyto fotografie tanečníci libovolně seřadí za sebe. Jednotlivé tvary se přesně naučí a propojí je. Poté se v prostoru vyznačí oblasti nebo stanoviště a přidělí se jim konkrétní omezení.

Prostor vzadu vpravo - zmenšený pohyb, centrum - zvětšený plynulý pohyb, prostor vzadu vlevo - místo pro kopírování a fragmentation, vepředu uprostřed - prostor pro vytváření duetů na zemi se zapojením váhy (viz. příloha). Do improvizace lze vstoupit pouze pravou přední stranou a vystoupit levou zadní. Uvnitř prostoru probíhá časově neomezená komunikace mezi tanečnicíky.

- Časově a prostorově omezená struktura. Obrázek (viz. příloha) vyznačuje pohybovou dráhu. Tanečníci se nesmějí pohybovat jinde. Vstupovat a vystupovat mohou pouze určeným místem. Časové omezení je dáno elektroakustickou

kompozicí (Kaiha Saariaho) cca 20 min.

- Zadáním je pouze kruh. Je to otevřená improvizace, zdůrazňuje se citlivé vnímání navzájem, vnímání prostoru i času.

Struktury zadané na představení i během příprav říjen 2004 - duben 2005

Představení probíhala říjen 2005 - 2007.

3.5. Aplikace improvizčních metod

Aplikace Forsythovy metody s kontaktní improvizací pro tanečníky vychované současnými tanečními technikami přináší zajímavé výsledky. Technika kontaktní improvizace i zkušenost s uvědomovacími cvičeními napomáhají snadnému pochopení a „nastartování“ vizuální představy. Tanečníci získávají pomocí Forsythovy metody přesnost linií v těle a jasnou představu o umístění těla v prostoru.

Principy, které Forsythe pojmenoval a rozvinul, slouží především jako analýza pohybu pro jedno tělo. Pokud kombinujeme jeho postupy s principy kontaktní improvizace, zjistíme, že prostorové vztahy fungují mezi skupinou tanečníků stejně, jako pro jedno tělo a jsou snadněji pochopitelné - lépe se vysvětlují a učí. Během takových improvizací vznikají jasné prostorové vztahy, tanečníci nemají problém s umístěním pohybu na jevišti a s poskytnutím dostatečného prostoru či vyvážením ostatních (což bývá problém například během kontaktních improvizací, kdy se dvojice nebo větší skupina „ponoří“ do improvizace a ztrácí pojem o prostoru a čase). Také se daří tvořit přesné tělesné tvary a artikulovat tak tvar pohybu.

Tím, že je tanečnickova mysl zaujata naplněna konkrétními úkoly představou otevírá se vnímání okolí.

Tento způsob práce sekundárně podporuje celkové vnímání okolí, a tedy lze vpřívou výstřibou tréninku rozvíjet toto.cit pro strukturu. jim otevře cestu k tomu aby tanečníci byli schopni kompoziční myšlení. Při práci s představou Přesným uvědoměním si prostorových vztahů a souvislostí, se získává lepší orientace v časové složce. Čas během improvizace je vnímán jinak než při běžně vystavěném a uceleném představení. Mohlo by se zdát, že čas plyne tanečnickům pomaleji než divákům.

Proto se cit pro časové vnímání musí cvičit. I přes to se během představení stává, že divák vnímá rychleji a dochází k „propadům“ - prázdným, dlouhým okamžikům, kdy divák může ztratit pozornost.

Zodpovědnost tanečníka za další vývoj improvizace, potřeba udržení struktury a napětí při improvizaci ve větší skupině či před divákem nutí tanečníka v průběhu improvizace vnímat význam pohybových situací, jejich následnost a směřování dalšího vývoje.

4. Závěr

Práce se zabývá myšlenkou přenesení taneční improvizace na jeviště, vytvořením improvizovaného představení. Zkoumá možnost aplikace Forsythovy metody na postupy kontaktní improvizace. Vymezuje postavení choreografa při vzniku, přípravě a realizaci takového představení.

Improvizace na jevišti je vždy unikátní, jedinečná, neopakovatelná. Jednotlivé režijní složky mohou, ale nemusí být také improvizované. Často hovoříme o strukturované improvizaci, kde strukturou rozumíme souhrn všech formálních zadání - postupů, vymezení pohybových prostředků, ale i souhrn všech režijních náležitostí včetně volby způsobu komunikace mezi tanečníky v průběhu představení. Jednotlivá omezení v zadání mají stylovou funkci a určují celkový charakter představení. Dalším důležitým momentem je nejen úroveň techniky jednotlivých tanečníků a jejich osobní zkušenost v okamžiku, kdy přicházejí na jeviště, ale i společné zkušenosti získané během přípravy představení.

Těžiště práce choreografa se posouvá do role hybatele, do oblasti přípravy představení. Úloha choreografa - iniciátora projektu spočívá ve volbě použitých prostředků spolu s výběrem tanečníků a sestavení realizačního týmu. V době přípravy představení musí vychovat a sjednotit myšlení tanečníků pro daný projekt pro dané představení.

Má za úkol sjednotit pohybové vyjadřování, vytvořit pohybovou strukturu a při představení korigovat vývoj improvizace. Kritickým momentem proto zůstává rozdílnost ve vnímání času tanečníkem a divákem, v tom je funkce choreografa nezastupitelná, je potřeba zvolit metodu komunikace mezi ním a tanečníky v průběhu představení a začlenit ji vhodným způsobem do struktury představení. Praktické aplikace Forsythovy metody ve spojení s technikou kontaktní improvizace pomáhá na jedné straně odstranit potíže objevující se při kontaktní improvizaci a na straně druhé rozšiřuje uplatnění myšlenky použití představy vnějšího geometrického obrazce pro výstavbu pohybových tvarů rozvíjené Labanem a později Forsythem.

Tanečníci při kontaktní improvizaci velmi snadno postupně ztrácejí vnější prostorovou orientaci a také obtížně uplatňují výstavbové prvky do vývoje improvizace.

Praktické používání techniky vnější geometrické představy nejdříve ve vlastním prostoru později při kontaktní improvizaci dodává technice kontaktní

improvizace další rozměr a dalo by se říci, že je klíčovým momentem jak kontaktní improvizaci přenést na jeviště. Tanečníci jsou sjednoceni představou a pohybovým stylem a přesto je zachována individualita i svoboda improvizace. Zlepšuje se schopnost tanečníků orientovat se ve vnějším prostoru, vnímat vnější prostorové souvislosti a následně rozvíjením schopnosti nezávisle myslet současně při blízkém vzájemném kontaktu se zlepšuje i schopnost sledovat výstavbové prvky ve vývoji představení. Kontaktní improvizace tím stává divácky přitažlivější, přestává být uzavřená sama do sebe.

Pro mě je důležitý vliv kontaktní improvizace nejen v partnerské a skupinové práci. Pracuji převážně s tanečnicí vychovanými současnými tanečními technikami, což s sebou opět nese určitý způsob myšlení sebereflexe, soustředění na vnitřní motivaci pohybu. Aplikace Forsythovy metody pomáhá tento vnitřní vhled obrátit také na vnější formu, tělesný tvar, pohybový tvar.

Forsythe ve své metodě vychází z využití tanečníků školených klasickým tancem, což znamená především to, že jejich tělo a mysl pracuje určitým dogmatickým způsobem vypěstovaným baletním tréninkem.

Metoda nebo technika která nevychází ze skutečného stavu a schopností profesionálního tanečníka není dobrou technikou. Ta která z něho vychází musí být přetvořena nebo znovuvytvořena, jakmile do ní vstupuje jiný nový tanečník. To dobré zůstává.

Poznámky:

1. Tufnell, Miranda/Crickmay, Chris: Body space image, notes towards improvisation and performance, London 1990
2. Erik Hawkins
3. Blom, Lynne Anne/Chaplin, L.Tarin: The Moment Of Movement Dance Improvisation, London 1988
4. workshop Lizzy le Quesne
5. O choreografii Z knihy Doris Humphreyová, Bratislava 1975
6. Blom, Lynne Anne/Chaplin, L.Tarin: The Moment Of Movement Dance Improvisation, London 1988
7. Erik Hawkins
8. Jeřábková, Jarmila: Taneční průprava, Praha 1979
9. Lepkoff, Daniel: Collected Writings 1998-1999, New York 1999
10. Martin Zbrožek v rozhovoru o představením s Jaroslavem Duškem
11. workshop Elisabeth Corbett, Vídeň 1999
12. Velebný Karel: Jazzová praktika, Praha 1976
13. Commedia dell'arte je založena na pevných, ustálených charakterech postav a improvizaci. Existovaly typy postav, které se objevovaly v každém představení (s mírnými změnami). Všechny postavy měly vlastní masku, takže obecenstvo je hned poznalo. Herec hrál často celý život stejnou postavu. Měl naučené vhodné repliky a zvládal její charakter. Před vystoupením se dohodla pouze jakási osnova děje (zápletka, konec), které se všichni drželi, ale samotné dialogy byly dílem herců přímo na jevišti. Představení tedy bylo spontánní a schopné pružně se přizpůsobit konkrétním reakcím diváků. Commedia dell'arte znamená (přeloženo z italštiny) „komedie profesionálních herců“. Jde o druh improvizovaného divadla barokní Itálie. Největšího rozmachu dosahovala v letech 1570 až 1650. Od 18. století její vliv postupně slábne, nicméně řídce se hraje dodnes. Kočovní herecké společnosti commedie dell'arte ovlivnily herce a dramatiky ve všech evropských zemích, kam doputovaly. K nejznámějším společnostem patřili Alberto Naselli, Gelosi, Francesco Adreini a Issabela.
14. Living theatre americká divadelní skupina založená v roce 1947 v New Yorku. Je to jedna z nejstarších experimentálních skupin v USA, která existuje dodnes.
15. Novacková, Cynthia J.: Sharing the Dance, Contact Improvisation and

- American Culture, Wisconsin 1990 (str.60)
16. Novacková, Cynthia J.: Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture, Wisconsin 1990, (str.25-26)
 17. Hošková, Jana: Rozhovor s Merce Cunninghamem TL09/01
 18. Kosug, Takehisa: Harmonie září 1997
 19. Hošková, Jana: rozhovor s Merce Cunninghamem, TL09/01
 20. Gestalt terapie. je psychotherapeutický směr, který byl vytvořen ve 40. letech 20. století. Za jejího zakladatele a prvního "mistra" je považován Fritz Perls, původně lékař a psychoanalytik; osud jej vedl z Německa přes Jižní Afriku až do USA, kde získal zázemí pro svoji revizi psychoanalýzy a tvorbu nového a originálního psychotherapeutického systému. Gestalt terapie je ve své podstatě otevřený systém - jeho prvním principem je totiž "tady a teď". Je to vlastně jediné "dogma", které Gestalt terapie má. Její další principy, jakkoli jasné a vyhraněné, se jinak podřizují realitě, v níž se terapeut a jeho klient právě (čili znovu "tady a teď") nacházejí.
 21. Halprinová, Ann: Ballet-tanz Januar 02
 22. Halprinová, Ann: Ballet-tanz Januar 02
 23. Halprinová, Ann: Ballet-tanz Januar 02
 24. Novacková, Cynthia J.: Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture, Wisconsin 1990 (str.54)
 25. Novacková, Cynthia J.: Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture, Wisconsin 1990 (str.56).
 26. Novacková, Cynthia J.: Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture, Wisconsin 1990 (str.59)
 27. Novacková, Cynthia J.: Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture, Wisconsin 1990 (str.58)
 28. Aikido - (ái-čC-dŕ, Aiki dó) je japonský druh bojového umění, typický zejména strategií obrany. Je založen na myšlence neagresivity, rozvíjí cvičícího jedince po fyzické i psychické stránce.
Název je složen ze tří japonských znaků:
* á - ai - harmonie
* čC - ki - energie
* dŕ - dó - cesta.
 29. Tusa, Johna: interview v BBC Radio 3 od , přepis pro Ballet.co, únor 2003
 30. Tusa, Johna: interview v BBC Radio 3 od , přepis pro Ballet.co, únor 2003

31. Kaiser, Paula: Dance Geometry, a Conversation with William Forsythe, Performance Research, v4/2, Summer 1999,
32. interview daily La Soir Williama Forsytha
33. Kniha proměn nebo I-ťing eventuelně Čínská kniha proměn je soubor čínských textů, jejichž vznik se datuje až do 2. tisíciletí př.n.l. V její hlavní části se jedná o řadu 64 hexagramů, obrazců složených ze šesti čar (které mohou nabývat jangové nebo jinové podoby), které představují 64 rozdílných archetypálních situací. Kniha proměn se používala (a dodnes používá) nejen jako orákulum, ale také jako filozofický a kosmologický systém, který hraje důležitou roli v taoismu, z kterého ve velké míře vycházela čínská kultura.
34. Navrátil, Miloš: Nástin vývoje evropské hudby 20.století, Ostrava 1996 (str. 98)
35. Navrátil, Miloš: Nástin vývoje evropské hudby 20.století, Ostrava 1996 (str. 147)
36. Waldorff, Jerzy: Hudba a její tajemství, Praha 1960
37. Novacková, Cynthia J.: Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture, Wisconsin 1990 (str.89)
38. Novacková, Cynthia J.: Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture, Wisconsin 1990 (str. 111)
39. Novacková, Cynthia J.: Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture, Wisconsin 1990 (str. 82)
40. Preston-Dunlop, Valerie / Sanchez-Colberg, Ana: dance and the performative, a choreological perspektiv-Laban and beyond, London 2002
41. Baudoin, Patricia/Gilpin, Heidi: Proliferation and Perfect Disorder: William Forsythe and the architecture of Disappearance, Parallax 1996
42. Baudoin, Patricia/Gilpin, Heidi: Proliferation and Perfect Disorder: William Forsythe and the architecture of Disappearance, Parallax 1996
43. Libeskind Daniel (narozen 1946 v Łódži, Polsko) Architekt, žijící v Americe. Původně studoval hudbu (hru na housle), později vystudoval architekturu. Dlouhou dobu působil pouze v akademických kruzích. Je autorem mnoha prestižních staveb (např. židovské muzeum v Berlíně Berlin, Denver Art Museum v USA, Imperial War Museum of the North v Manchesteru, ve Velké Británii, Royal Ontario Museum v Torontu, a řada dalších). V roce 2003 vyhrál soutěž na přestavbu World Trade Center v New Yorku.

44. Baudoin, Patricia/Gilpin, Heidi: Proliferation and Perfect Disorder: William Forsythe and the architecture of Disappearance, Parallax 1996
45. Liebeskind, Daniel: Report of the Project v práci One to the Other 1983-1987, Berlin 1987
46. Caspersenová, Dana: The company at work how they train, rehearse, and invent. The methodologies of William Forsythe, in balletanz Das Jahrbuch 2004, str. 26-33
47. Brownová, Trisha: Un profile 1959-1975
48. Brook, Peter: Pohyblivý bod, Praha 1996

Přílohy:

Seznam choreografií a ocenění Williama Forsytha:

1976

Urlicht (hudba: Gustav Mahler), Noverre Society, Stuttgart (tančeno Stuttgart Ballet)

1977

Daphne (hudba: Antonín Dvořák), Stuttgart Ballet, Stuttgart

Bach Violin Concerto in a-moll (hudba: Johan Sebastian Bach), Basel Ballet, Basel

Flore Sub Simplici-Suit (hudba: Georg Fridrich Händel), Stuttgart Ballet, Stuttgart

1978

From The Most Distant Time (hudba: György Ligeti) Stuttgart Ballet, Stuttgart

Dream Of Galilei (hudba: Krystof Penderecki), Stuttgart Ballet, Stuttgart

Aria de la Folia (hudba: Hans Werner Henze), Montepulciano Festival, Italy

1979

Orpheus (hudba: Hans Werner Henze), Stuttgart Ballet, Stuttgart

Side 2 - Love Songs (hudba: Aretha Frankli, Dione Warwick) Stuttgart Ballet, Stuttgart

Time Cycle (hudba: Lukas Foss), Stuttgart Ballet, Stuttgart

1980

Joyleen Gets Up, Gets Down, Goes Out (hudba: Boris Blacher), Bayerisches Staatsballet, Mnichov

"Tis Pity She's A Whore" (hudba: Thomas Jahn), Montepulciano Festival, Italy

Famous Mothers Club (hudba: David Cunningham), Solo for Lynn Seymour, London

Say Bye Bye (hudba: koláž, vytvořil William Forsythe), Nederlands Dans Theater, Haag

1981

Die Nacht aus Blei (hudba: von Bose) German Opera Ballet, Berlin

Whisper Moon (hudba: William Elden Bolcom) Choreography: William Forsythe, Axel Manthey, Stuttgart Ballet, Stuttgart

Tancredi And Clorinda (hudba: Claudio Monteverdi) Stuttgart Opera

Event 1, 2, 3 (hudba: koláž) Stuttgart Ballet, Stuttgart

1982

Gänge 1 (hudba: William Forsythe, Michael Simon), Nederlands Dans Theater, Hague

1983

Gänge (celovečerní verze; hudba: Thomas Jahn) Ballett Frankfurt, Frankfurt

Mental Model (hudba: Igor Stravinsky), Nederlands Dans Theater, The Hague

Square Deal (hudba: William Forsythe, Thomas Jahn), Joffrey Ballet, New York

France / Dance (hudba: Johan Sebastien Bach), Paris Opera Ballet, Paris

1984

Berg AB or Three Orchestras Pieces (hudba: Alban Berg), Film for the Vienna State Opera Ballet, Vienna

Artifact (Part I-IV) (hudba: Johan Sebastien Bach / Eva Crossman-Hechtová), Ballett Frankfurt, Frankfurt

1985

Steptext (hudba: Johan Sebastien Bach), Aterballetto, Italy (uvedeno Ballet Frankfurt, 1985)

LDC (hudba: Thom Willems), Ballett Frankfurt, Frankfurt

1986

Isabelle's Dance - muzikál (hudba: Eva Crossman-Hechtová), Ballet Frankfurt, Frankfurt

Skinny (hudba: William Forsythe, Thom Willems), Ballett Frankfurt, Frankfurt

Die Befragung des Robert Scott (hudba: Thom Willems), Ballett Frankfurt, Frankfurt

Big White Baby Dog (hudba: Thom Willems), Ballett Frankfurt, Frankfurt

Baby Sam (hudba: Thom Willems), Ballett Frankfurt, Modena

Pizza Girl Ballett Frankfurt, Frankfurt

1987

New Sleep (hudba: Thom Willems), San Francisco Ballet, San Francisco

Same Old Story (hudba: Thom Willems), Ballett Frankfurt, Hamburg

The Loss Of Small Detail - 1.verze (hudba: Thom Willems), Ballett Frankfurt, Frankfurt

In The Middle Somewhat Elevated (hudba: Thom Willems ve spolupráci s Leslie Stuck), Paris Opera Ballet, Paris

1988

Impressing The Czar - zahrnující In The Middle Somewhat Elevated (hudba: Ludwig van Beethoven, Crossman-Hecht, Leslie Stuck, Thom Willems), Ballett Frankfurt, Frankfurt

Behind The China Dogs (hudba: Leslie Stuck), New York City Ballet, New York

The Vile Parody Of Adress (hudba: Johan Sebastian Bach), Ballet tFrankfurt, Frankfurt

1989

Enemy In The Figure (hudba: Thom Willems), Ballett Frankfurt, Frankfurt

Slingerland Teil I (hudba: Gavin Bryars), Ballet Frankfurt, Frankfurt

1990

Limb's Theorem (PartI-III) (hudba: Thom Willems), Ballett Frankfurt, Frankfurt

Slingerland Teil II and III (hudba: Thom Willems, Gavin Bryars), Ballett Frankfurt, Amsterdam

Slingerland Teil IV (hudba: Thom Willems), Ballett Frankfurt, Paris

Marking the City Boundaries (Permanent Installation), Groningen

1991

the second detail (hudba: Thom Willems), National Ballet of Canada, Toronto

Loss Of Small Detail (verze zahrnující the second detail), (hudba: Thom Willems), Ballett Frankfurt, Frankfurt

Snap Woven Effort (hudba: Thom Willems), Ballett Frankfurt, Frankfurt

Marion / Marion (hudba: Bernard Herman) NDT3, Den Haag

Loss Of Small Detail (nová celovečerní verze), (hudba: Thom Willems), Ballett Frankfurt, Frankfurt

1992

As A Garden In This Setting, Part I (hudba: Thom Willems), Ballett Frankfurt, Frankfurt

Herman Schmerman (hudba: Thom Willems), New York City Ballet, New York

A L I E / N A(C)TION (hudba: Thom Willems, Arnold Schönberg), Ballet Frankfurt, Frankfurt

Herman Schmerman Pas de deux (hudba: Thom Willems), Ballett Frankfurt, Frankfurt

1993

Quintett (hudba: Gavin Bryars), Ballett Frankfurt, Frankfurt, Choreografie:

William Forsythe spolupráce Dana Caspersenová, Stephen Galloway, Jacopo

Godani, Thomas McManus and Jone San Martinová

As A Garden In This Setting (celovečerní verze) (hudba: Thom Willems), Ballet Frankfurt, Frankfurt

1994

Self Meant To Govern (hudba: Thom Willems), Ballett Frankfurt, Frankfurt

Pivot House (hudba:Kraton Surakarta), Ballett Frankfurt, Reggio Emilia

1995

Eidos:Telos (hudba: Thom Willems, Joel Ryan), Ballett Frankfurt, Frankfurt

Firsttext (hudba: Thom Willems) (Choreografie: Dana Caspersenová, William Forsythe and Antony Rizzi) The Royal Ballet, London

Invisible Film (hudba: Johan Sebastian Bach, Georg Fridrich Händel, Henry Purcell) Ballett Frankfurt, Frankfurt

Of Any If And (hudba: Thom Willems), Ballett Frankfurt, Frankfurt

Four Point Counter (hudba: Thom Willems) Nederlands Dance Theater NDT1, Den Haag

SOLO (Video-Choreography), (hudba: Thom Willems) Producer: RD-Studio Productions, France 2, BBC

The The (choreografie: Dana Caspersenová, William Forsythe) Holland Dance Festival, Den Haag

1996

Six Counter Points Ballett Frankfurt, Frankfurt

1.The The (Choreografie: Dana Caspersenová, William Forsythe)

2.Duc (hudba: Thom Willems), Ballett Frankfurt, Frankfurt

3.Four Point Counter

4.Trio (hudba: Ludwig van Beethoven), Ballett Frankfurt, Frankfurt

5.Two Ballets in the Manner of the Late 20th Century

I..Approximate Sonata (hudba: Thom Willems), Ballett Frankfurt, Frankfurt

II. The Vertiginous Thrill Of Exactitude (hudba: Franz Schubert), Ballett Frankfurt, Frankfurt

Sleepers Guts (choreografie Ballett Frankfurt), Frankfurt, Choreografie: William Forsythe ve spolupráci se souborem.

Choreografie část III: Jacopo Godani (hudba: Thom Willems ve spolupráci s Joelem Ryanem)

Hypothetical Stream (hudba: Stuart Dempster) Centre Choreographique National de Tours, Théâtre de Caen

1997

Tight Roaring Circle (Dana Caspersenová, William Forsythe, Joel Ryan)

Installation for Artangel London, London

From A Classical Position (Video-Choreography) (Dana Caspersenová, William Forsythe) (hudba: Thom Willems) Producent: Euphoria for Channel 4, London

Hypothetical Stream 2 (hudba: Stuart Dempster / Ingram Marshall) choreografie

William Forsythe and Regina van Berkelová, Christine Bürkleová, Ana Catalina

Romanová, Jone San Martinová, Timothy Couchman, Noah Gelber, Jacopo Godani,

Antony Rizzi and Richard Siegal, Ballet Frankfurt, Frankfurt

1998

small void (hudba: Thom Willems) Ballett Frankfurt, Frankfurt, Choreografie:

William Forsythe spolupracovali Stefanie Arndtová, Alan Barnes, Dana

Caspersenová, Noah Gelber, Anders Hellström, Fabrice Mazliah, Tamás Moritz,

Crystal Piteová, Jone San Martinová, Richard Siegal, Pascal Touzeau and Sjoerd

Vreugdenhil

Opus 31 (hudba: Arnold Schoenberg: Variace pro orchestr op.31), Ballett

Frankfurt, Frankfurt

Quartetto (hudba: Thom Willems) Balletto del Teatro alla Scala di Milano, Milano

workwithinwork (hudba: Luciano Berio), Ballett Frankfurt, Frankfurt

Quartete (hudba: Thom Willems); Ballett Frankfurt, Frankfurt

1999

Woundwork 1 (hudba: Thom Willems), Paris Opera ballet, Paris

Pas. / Parts (hudba: Thom Willems), Paris Opera ballet, Paris

Endless House concept: William Forsythe, Ballett Frankfurt, Frankfurt

Part I (hudba: Javanese Gamelan "Sirimpi" Provisions for Death) režie: Dana

Caspersenová, tančí: William Forsythe

Part II (hudba: Autopoieses (Ekkehard Ehlers, Sebastian Meissner), Thom Willems,

Mille Plateaux/EVA-Medien), režie: William Forsythe

2000

Die Befragung des Robert Scott (nová celovečerní verze) (hudba: Thom Willems),

Ballett Frankfurt, Frankfurt

7 to 10 Passages (hudba: Thom Willems), Ballett Frankfurt, Frankfurt

One flat thing, reproduced (hudba: Thom Willems), Ballett Frankfurt, Frankfurt

Kammer / Kammer (hudba: Thom Willems, Johan Sebastian Bach, H. von Bieber, Georg Philipp Telemann, Bach/F. Busoni), Ballett Frankfurt, Frankfurt
2001

Woolf Phrase (hudba: Thom Willems, hudební téma: Ekkehard Ehlers), Ballett Frankfurt, Frankfurt

Woolf Phrase (celovečerní verze) (hudba: William Forsythe, David Morrow a hudební téma: Ekkehard Ehlers and Thom Willems) Ballett Frankfurt, Frankfurt
2002

The Room As It Was (hudba: Thom Willems) Ballett Frankfurt, Frankfurt

Double/Single (hudba: Johann Sebastian Bach - Nathan Milstein, Violin Thom Willems - Gerard Bouwhuis, Piano) Ballett Frankfurt, Amsterdam

33/3 (hudba: Thom Willems spolupráce: Olivier Sliepen) Ballett Frankfurt, Frankfurt

(N.N.N.N. (hudba: Thom Willems) Ballett Frankfurt, Frankfurt
2003

Decreation (hudba: David Morrow) Ballett Frankfurt, Frankfurt

Ricercar (hudba: David Morrow (variacie na 'Ricercar a 6' z "Musikalisches Opfer" od Johana Sebastiana Bacha) Ballett Frankfurt, Frankfurt

2004

WEAR (hudba: Ryoji Ikeda, op.1, nahrál Ensemble Modern) Ballett Frankfurt, Frankfurt

we live here (od a s: Yoko Ando, Cyril Baldy, Francesca Carotiová, Dana Caspersenová, Mauricio de Oliveira, William forsythe, Stephen Galloway, Amancio Gonzalez, Rebecca Grovesová, Thierry Guiderdoni, Ayman Harper, Sang Jijia, David Kern, Dietrich Krüger, Marthe Krummenacherová, Brock Labrenz, Vanessa le Matová, Jone San Martinová, Fabrice Mazliah, Georg Reischl, Heidi Vierthalerová, Jan Walther, Thom Willems, Ander Zabala) Ballet Frankfurt, Frankfurt

2005

THREE ATMOSPHERIC STUDIES

nastudováno: The Forsythe Company

David Morrow (hudba díl I), David Morrow/Thom Willems (hudba díl II), Thom Willems (hudba díl III), Spencer Finch (světelná instalace), William forsythe (scéna, světla), Satoru Choko/ Dorothee Mergová (kostýmy), Dietrich Krüger / Niels Lanz (zvukový design / zvuková syntéza), Andreas Breitscheid / Manuel

Poletti (Voice-Treatment / dsp-programming ve spolupráci s Forum Neues Musiktheater Staatsoper Stuttgart), THE COMPANY Yoko Ando, Francesca Carotiová, Dana Caspersenová, Marthe Krummenacherová, Vanessa Le Matová, Roberta Moscaová, Jone San Martinová, Heidi Vierthalerová, Elizabeth Waterhouseová, Cyril Baldy, Amancio Gonzalez, Ayman Harper, Sang Jijia, David Kern, Ioannis Mantafounis, Fabrice Mazliah, Georg Reischl, Ander Zabala

Udělená ocenění:

- 1986 Harlekin Preis der Stadt Frankfurt, Frankfurt
- 1987 Isadora Duncan Award for "New Sleep", San Francisco
- 1988 Bessie Award for Choreography, New York
- 1988 Deutscher Kritikerpreis
- 1991 Chevalier des Arts et Metiers, Paris
- 1992 Olivier Award for "In the Middle, Somewhat Elevated" (Royal Ballet), London
- 1995 Hessischer Kulturpreis, Wiesbaden
- 1995 Denis de Rougemont-Preis, Genf
- 1996 Grand Prix International Video Danse for "Solo", Stockholm
- 1996 Preis des Internationalen Theaterinstituts (Welttheatertage), Berlin
- 1996 1st prize for Multimedia Installation "Improvisation Technologies" beim Wettbewerb "New Voices, New Visions", New York Lincoln Center
- 1997 Das Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland, Berlin
- 1998 Bessie Award for production "EIDOS:TELOS"
- 1998 New York Times Best Ballet of the Season for "The Vertiginous Thrill of Exactitude" (San Francisco Ballet), New York
- 1999 Laurence Olivier Award for Best New Dance Production "Enemy in the Figure" at Sadler's Wells (ballet Frankfurt), London
- 1999 Laurence Olivier Award for Outstanding Achievement in Dance at Sadler's Wells, London
- 1999 Evening Standard Award for Outstanding Production "Enemy in the Figure", London
- 1999 Commandeur des Arts et Lettres, Paris
- 1999 Honorarprofessor Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Frankfurt

2000 Japan's Multimedia Grand Prix. For Improvisation Technologies Japanese version.

2000 "ballet des Jahres" , Kritikerumfrage 'balletanz'

2001 "ballet des Jahres" , Kritikerumfrage 'balletanz'

2001 Laban Prize

2002 Benois de la Danse Prize für "Woolf Phrase"

2002 Wexner Prize, Ohio

2002 ROLEX Mentor

2002 Bayerischer Theaterpreis für "The Room as it Was"

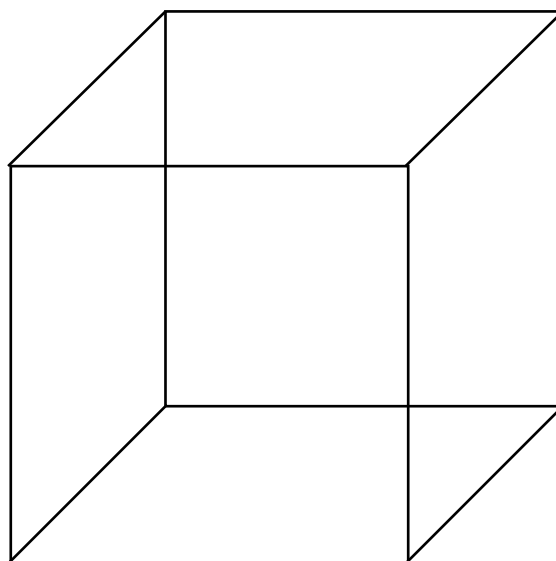
2003 OPUS Deutscher Bühnenpreis-Kategorie Inszenierung

2003 Honorary doctoral degree The Juilliard School

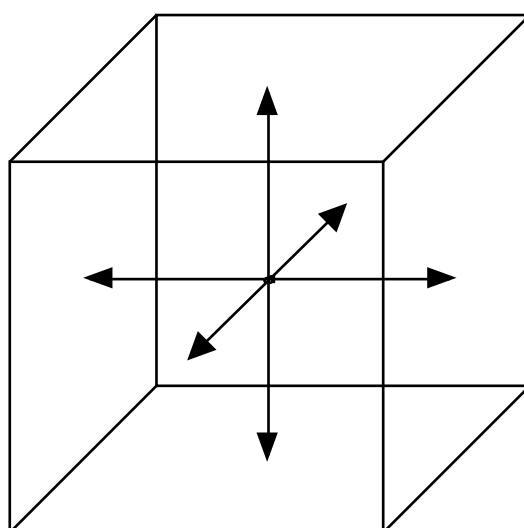
2003 Dance Magazine Awards five outstanding members of the dance community for their contributions to the field

2003 Kulturgroschen des Deutschen Kulturrats

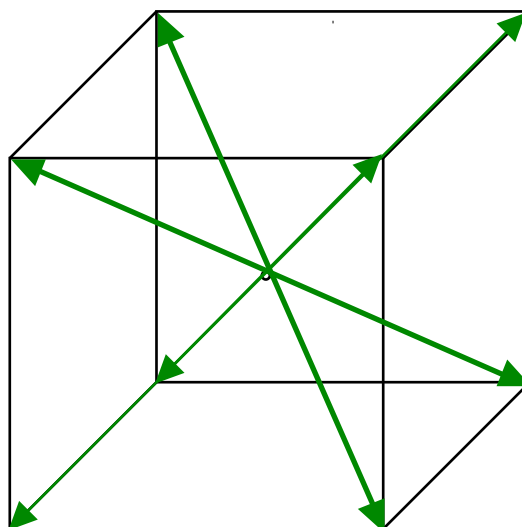
2004 Deutscher Tanzpreis



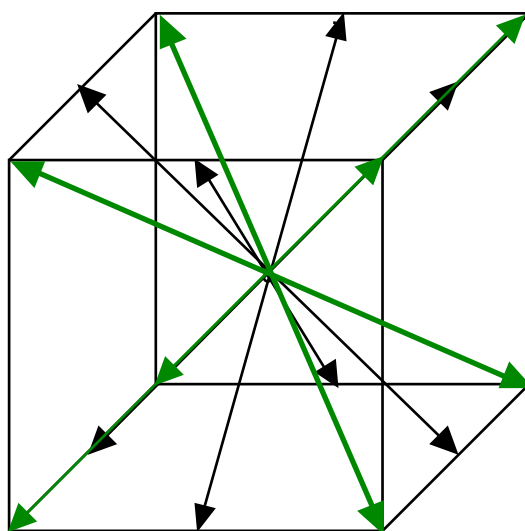
Krychle



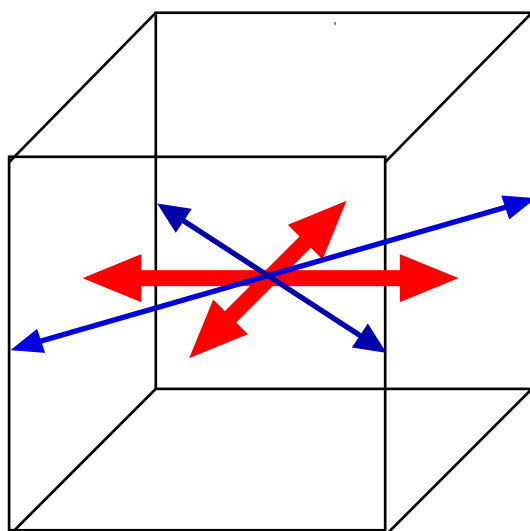
Základní směry v krychli



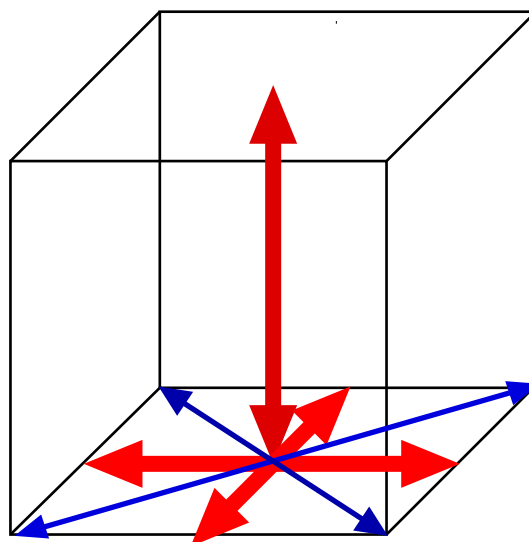
Diagonální směry v krychli



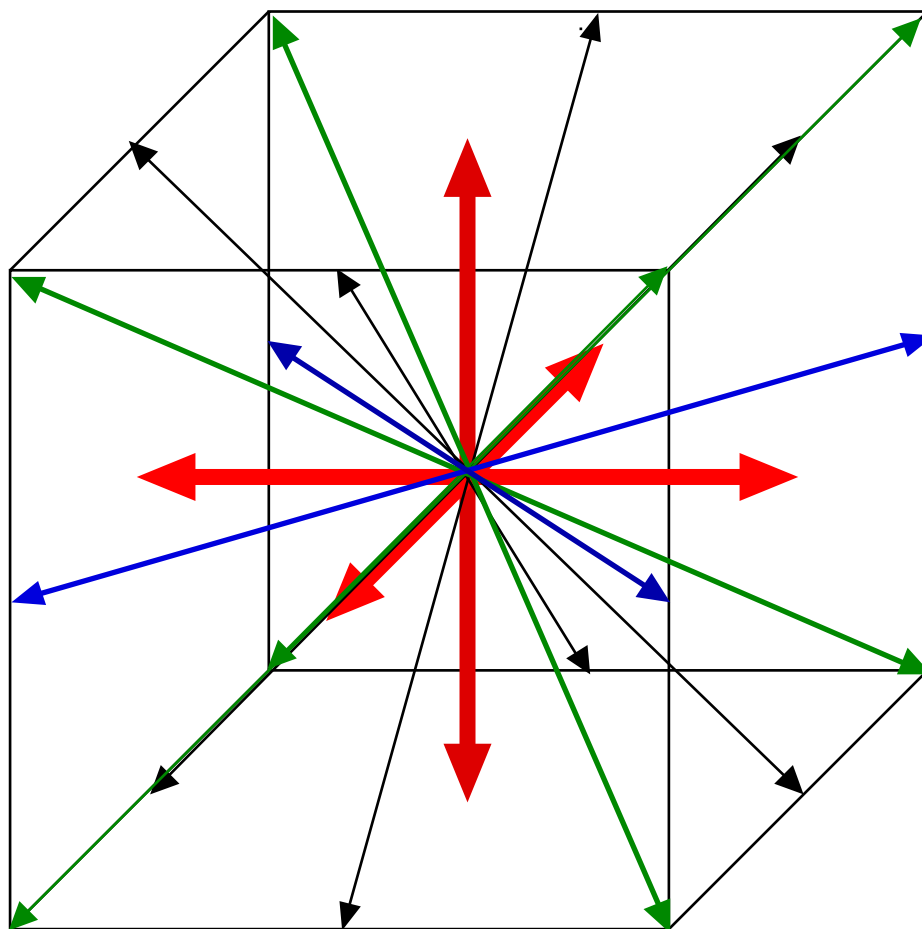
Diagonály a středy stran krychle procházející centrem



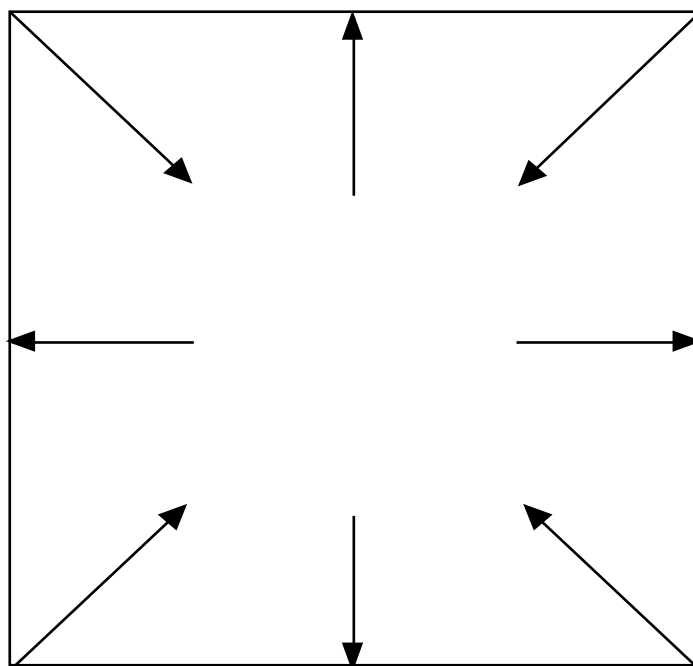
Vodorovné směry v krychli procházející centrem



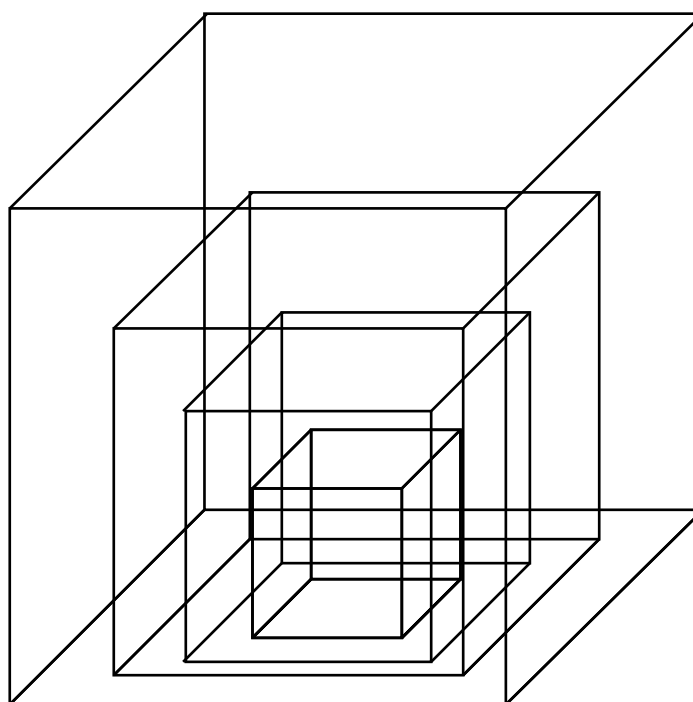
Směry v základně krychle



Všechny směry v krychli procházející centrem



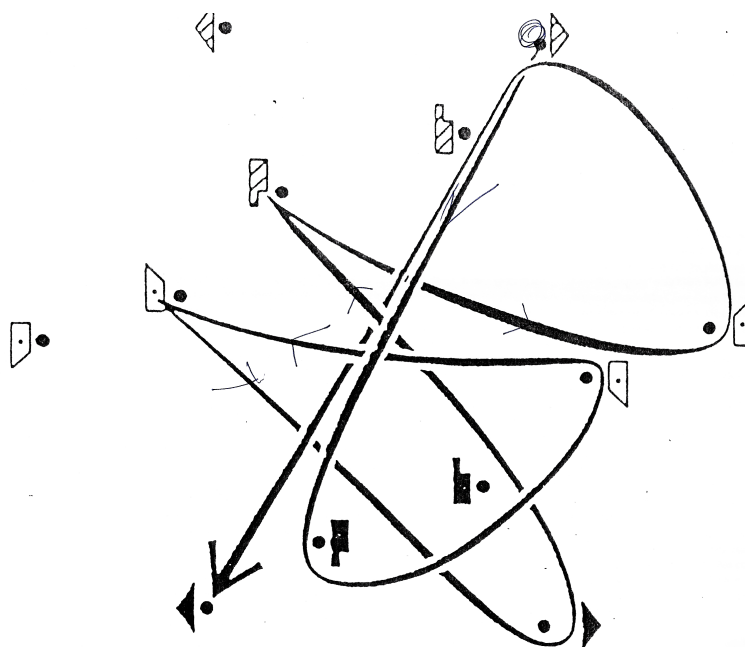
Nákres prostorového členění strukturované improvizace



Strukturovaná improvizace - několik krychlí v sobě

kopírování pohybu fragmentace		zmenšování pohybu
zvětšený plynulý pohyb		
duety na zemi		

Nákres prostorového členění strukturované improvizace



Dráha pro strukturovanou improvizaci



Kaligrafie jako vizuální struktura pro improvizaci

Prameny

workshopy a semináře

Elisabeth Corbett

Tonny Ritzi

Randy Warshoa

John Harwood

Zuzana a Milan Kozánkovi

Eva Černá a Karel Vaněk

Lizzy le Quesne

Daniel Lepkoff

Alexander Solymenko

časopisy a noviny

Taneční listy od 1993-2002

Ballet Internationall 1994

balletanz od 1997-...

balletanz: Das Jahrbuch, Forsythe, Bill`s Universe, 2004

Tanec 1995-1999

Divadelní noviny 1997

Dance Europe 1996

ballet Journal/Das Tanzarchiv 1994

DanceMagazin 1979

internetové zdroje

www.artcyclopedia.com

www.artsjournal.com

www.austinchronicle.com

www.ballet-tanz.de

www.boarofstudies.nsw.edu.au

www.context.org/Halprinová.htm

www.criticaldance.com

www.frankfurt-ballet.de

www.hinduongnet.com
www.ndt.nl
www.search.eb.com
www.wikipedia.com
www.taylorandfrancis.metapress.com
www.theforsythecompany.com

Literatura

Baudoin, Patricia/Gilpin, Heidi: Proliferation and Perfect Disorder: William Forsythe and the architecture of Disappearance, Parallax 1996

Bauman, Zygmunt: Úvahy o postmoderní době, Praha 2002

Blom, Lynne Anne/Chaplin, L.Tarin: The Moment Of Movement Dance Improvisation, London 1988

Blom, Lynne Anne/Chaplin, L.Tarin: The Intimate Act of Choreography, London 1989

Braun, Kazimierz: Divadelní prostor, Praha 2001

Brook, Peter: Pohyblivý bod, Praha 1996

Caspersenová, Dana: The company at work how they train, rehearse, and invent. The methodologies of William Forsythe, in balletanz Das Jahrbuch 2004, str. 26-33

Čítanka světové choreografie 20. století, Praha 2005

Čechov, Michail: O herecké technice, Praha 1996

Černá, Eva: Kontaktní improvizace, Diplomová práce, HAMU Praha 1996

Černá, Pavlína: Aplikace a rozbor Joosovy metody, Diplomová práce, HAMU Praha 2001

Forsythe, William: Improvisation Technologies A tool for the Analytical Dance Eye, Karlsruhe ZMK 2003

Gremlicová, Dorota: Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze, Praha 2002

Hubík, Stanislav: Postmoderní kultura, Úvod do problematiky

Jeřábková, Jarmila: Taneční průprava, Praha 1979

Kloubková, Ivana: Výrazový tanec v ČSR (Praha, Brno) 1918-1945, skript HAMU Praha 1989

Kröschlová, Jarmila: Výrazový tanec, Praha 1964

Laban, Rudolf: Die Welt des Tänzers, Stuttgart 1920

Laban, Rudolf: Modern Educational Dance, United Kingdom 1988

Lepkoff, Daniel: Collected Writings 1998-1999, New York 1999

Lichtágová, Monika: Labanův systém a jeho výuka u nás, Diplomová práce, HAMU Praha 1975

Malá encyklopedie hudby, Praha 1983

Minton, Sandra Cerny: Choreography, a basic approach using improvisation, Colorado 1996

Mlíkovská, Jiřina: Vybrané kapitoly o choreografii, skript HAMU Praha 1990

Navrátil, Miloš: Nástin vývoje evropské hudby 20.století, Ostrava 1996

Nosál, Štefan: Choreografia ľudového tanca, Bratislava 1984

Novacková, Cynthia J.: Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture, Wisconsin 1990

O choreografii Z knihy Doris Humphreyová, Bratislava 1975

Preston-Dunlop, Valerie / Sanchez-Colberg, Ana: dance and the performative, a choreological perspective-Laban and beyond, London 2002

Siegel, Marcia B.: The Shapes of Change Images of America Dance, California 1985

Tufnell, Miranda/Crickmay, Chris: Body space image, notes towards improvisation and performance, London 1990

Velebný Karel: Jazzová praktika, Praha 1976

Waldorff, Jerzy: Hudba a její tajemství, Praha 1960

Zenkl, Luděk: ABC hudebních forem, Praha 1990

