AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE

Praha 2009

MgA. Daniela Klívarová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ FAKULTA

Taneční umění

Taneční věda

DISERTAČNÍ PRÁCE

TANEC A STRUKTURA

UMĚLECKÉ TANEČNÍ STYLY NA POČÁTKU 21. STOL.

MgA. Daniela Klívarová

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

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

Mgr. Ing. Miroslava Kovářová, Art.D

Datum obhajoby: 14. září 2009

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha 2009

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC FACULTY

Dance Art

Dance Studies

DOCTORAL THESIS

DANCE AND ITS STRUCTURE

ARTISTIC DANCE STYLES ON THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

MgA. Daniela Klívarová

Supervisor: Doc. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Opponent: Mgr. Bohumíra Eliášová, Ph.D.

Mgr. Ing. Miroslava Kovářová, Art.D

Date of real defence: 14th September 2009

Assignable academic degree: Ph.D.

Prague 2009

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

Tanec a struktura. Umělecké taneční styly na počátku 21. století

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucí práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha dne ....
podpis studenta

Upozornění

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

Evidenční list

Souhlasím s tím, aby moje disertační práce byla půjčována k prezenčnímu studiu v Knihovně Akademie múzických umění v Praze.

Datum: ……
podpis studenta

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

Jméno	**Instituce**	**Datum**	**Podpis**

Abstrakt

Disertační práce se zaměřuje na taneční žánr contemporary dance. Přináší poznatky z kvalitativního výzkumu provedeného v rámci dvou ročníků mezinárodní taneční a kulturně výměnné platformy *Pointe to Point, Third Asia-Europe Dance Forum*, uskutečněné v roce 2005 v Tokiu a *Pointe to Point, Fourth Asia-Europe Dance Forum*, realizované v roce 2006 ve Varšavě.

Abstract

The doctoral thesis is contribution to contemporary dance as a dance genre. It is focused on qualitative research made in framework of two volumes of international cultural exchange in the field of dance: *Pointe to Point, Third Asia-Europe Dance Forum* held in Tokyo, 2005, and *Pointe to Point, Fourth Asia-Europe Dance Forum* realized in Warsawa, 2006.

Obsah

Úvod **1**

1. Pojem contemporary dance **7**

1.1. Contemporary dance různými úhly pohledu jeho aktérů 12

2. Contemporary dance a struktura tanečního pohybu **22**

2.1. Technika Marthy Grahamové 30

2.2. Taneční metoda Doris Humphreyové a Charlese Weidmana. Taneční technika José Limóna 32

2.3. Koncepce tanečního pohybu Hanyy Holmové 34

2.4. Technika Merce Cunninghama 36

2.5. Technika Ericka Hawkinse 39

2.6. Technika Lestera Hortona 40

2.7. Rosalia Chladek® - System 42

2.8. Labanova pohybová analýza a notace 43

2.9. Bartenieff Fundamentals™ 45

2.10. Kontaktní improvizace 47

2.11. Body-Mind Centering® 50

2.12. Skinner Releasing Technique 53

2.13. Release technika 55

2.14. Feldenkraisova metoda 57

2.15. Alexandrova technika 60

2.16. Klein Technique™ 63

3. Koncepce kvalitativního výzkumu a formulace otázek **64**

3.1. Otázky a dotazník v anglickém jazyce 66

3.2. Otázky a dotazník v českém překladu 68

4. Contemporary dance v rámci dvou ročníků Pointe to Point, Asia-Europe Dance Forum **70**

4.1. Asia-Europe Foundation – pořadatel Pointe to Point. Zastoupení umělců členských zemí na Asia-Europe Dance Forum v roce 2005 a 2006 72
4.2. Pointe to Point, Third Asia-Europe Dance Forum, v Tokiu 80
4.2.1. Tvůrčí proces v rámci Pointe to Point v Tokiu 87
4.2.2. Tvůrčí proces v Tokiu dílčími úhly pohledu 89
4.2.3. Contemporary dance a struktura tanečního pohybu v rámci Pointe to Point v Tokiu 91
4.2.4. Contemporary dance a struktura tanečního pohybu v rámci Pointe to Point v Tokiu dílčími úhly pohledu 95
4.2.5. Úloha tance v životě tanečníků, kteří se podíleli na představení Pointe to Point v Tokiu 97
4.2.6. Projekt Pointe to Point v Tokiu v ohlasech jeho tanečníků 99
4.3. Pointe to Point, Fourth Asia-Europe Dance Forum, ve Varšavě 101
4.3.1. První a druhá fáze realizace projektu úhly pohledu jeho choreografů, výtvarníků a kurátorky 110
4.3.2. Tvůrčí proces v rámci Pointe to Point ve Varšavě 115
4.3.3. Tvůrčí proces v rámci Pointe to Point ve Varšavě dílčími úhly pohledu 117
4.3.4. Contemporary dance a struktura tanečního pohybu v rámci Pointe to Point ve Varšavě 120
4.3.5. Contemporary dance a struktura tanečního pohybu v rámci Pointe to Point ve Varšavě dílčími úhly pohledu 125
4.3.6. Úloha tance v životě tanečníků, kteří se podíleli na představení Pointe to Point ve Varšavě 128
4.3.7. Tanec v životě tanečníků, kteří se podíleli na představení Pointe to Point ve Varšavě,

dílčími úhly pohledu 130

4.3.8. Projekt Pointe to Point ve Varšavě v ohlasech jeho aktérů 132

Závěr 138

Soupis použitých pramenů a literatury 152

Úvod

Doktorská disertační práce z oblasti tanečního umění a oboru taneční věda zkoumá tzv. *contemporary dance*. Zaměřuje se především na jeho vnitřní strukturu a klade si otázky: Co je to *contemporary dance*? Z jakého pohybového materiálu se skládá? Jaké jsou možnosti jeho choreografické kompozice? Jaké náměty ztvárňuje a pomocí kterých tanečních forem? – Při studiu těchto bodů se částečně dotýká i jeho vnější struktury. A to, když si klade otázku: Kdo jsou lidé, kteří *contemporary dance* tančí? Kde ho tančí? Případně, jakým tanečním tréninkem jeho tanečníci prošli a procházejí? Hledáním odpovědí na tyto otázky je v dizertační práci vyskládán mozaikovitý obraz toho, co zúčastnění tvůrci za *contemporary dance* považují.

Výše uvedené otázky jsem si začala klást v době svých vysokoškolských studií. V průběhu svého magisterského studia na Katedře tance Hudební fakulty Akademie múzických umění v Praze. Zabývat se jimi jsem se ale začala až v rámci doktorského studia taneční vědy při té samé katedře. Zhlédnutí stovek tanečních představení v tuzemsku i v zahraničí, návštěva několika zahraničních seminářů, dřívější intenzivní taneční trénink, podílení se na některých tanečních představeních, příspěvky taneční kritice, vyučování dějin tance a baletu na Konzervatoři hl. m. Prahy i vedení semináře o choreografii ve druhé polovině 20. století na taneční katedře a v neposlední řadě dlouhodobý kontakt s předními tanečními odborníky a pedagogy, tanečníky, studenty tance, choreografy či tanečními publicisty – to vše tříbilo můj pohled na současné taneční umění.

Pozorovala jsem bohatou různorodost tanečního slovníku i různou, zřejmě geograficky a socio-kulturně vymezenou, námětovou příbuznost tanečních představení, které vznikaly na počátku 21. století. A to při sledování tuzemských i zahraničních tanečních představení - zejména v pražském Divadle Ponec, dále v Divadle Archa, divadle Alfred ve dvoře,

Duncan centru a experimentálním prostoru NoD Roxy v rozmezí divadelních sezon 2001/2002 až 2006/2007, v rámci a mimo rámec festivalů Tanec Praha a Česká taneční platforma. Rovněž při zhlédnutí téměř dvou desítek tanečních děl maďarské provenience během mé účasti na semináři taneční kritiky: *The Criticism Initiative: Improving the Quality of Dance Criticism in East/Central Europe*, konaném ve dnech 21. – 27. dubna 2004 v Budapešti. Také při pozorování více než desítky děl finské provenience uvedených na 13. ročníku festivalu *Full Moon Dance* v období 27. - 31. července 2004 v Pyhäjärvi (Pyhäsalmi), dle organizátorů jednom z nejvýznamnějších finských festivalů zaměřeném na *contemporary dance*. A také při zhlédnutí ukázek taneční tvorby tanečníků či choreografů původem z Maďarska, Kolumbie, Palestiny, Rakouska, Rumunska a Slovenska během mé účasti na semináři *Across the Borders* na *Festival junger Künstler*, který proběhl mezi 4. - 17. srpnem 2003 v německém Bayreuthu. Dále z Číny, Dánska, Estonska, Filipín, Finska, Indonésie, Japonska, Kambodži, Maďarska, Polska, Portugalska, Řecka, Severní Korey a Thajska v rámci mé participace na *Pointe to Point, Third Asia-Europe Dance Forum,* orientovaném na interakci *contemporary dance* a multimédií a probíhajícím ve dnech 6. - 13. září 2005 v Tokiu. A tanečníků, choreografů i tanečních pedagogů z Belgie, Číny, Estonska, Filipín, Francie, Indonésie, Itálie, Japonska, Kambodži, Korey, Německa, Polska, Portugalska, Řecka, Singapuru, Španělska a Thajska, se kterými jsem se setkala při návštěvě *Pointe to Point, Fourth Asia-Europe Dance Forum,* zaměřeném na propojení choreografie *contemporary dance* se současným výtvarným uměním, konaném ve Varšavě mezi 24. listopadem a 1. prosincem 2006.

Taneční díla, která jsem v rámci výše uvedených příležitostí měla možnost zhlédnout, anebo ta, na kterých jsem sama tanečně a tvůrčím způsobem participovala, měla z mého úhlu pohledu určité společné rysy – ať už obsahově-pohybové, námětové, scénické, anebo jiné. Setkávala jsem se ovšem s častým rozporem v jejich obecném zařazení, označení či pojmenování. Zatímco na mezinárodním odborném tanečním poli se o daném typu tanečních děl hovořilo jako o *contemporary dance*, na poli domácím potom více či méně výstižně jako o *taneční moderně, pohybovém*

divadle, tanečním divadle atp. Každý ze zmíněných pojmů přitom pojmenovává něco jiného, a rozhodně se nejedná o totéž.

Uvažujeme-li o současném tanci, nikoli jako o všeobecném stavu tanečního umění v dnešní době, ale jako o specifickém, pozorovatelném fenoménu, narážíme na nevymezený pojem *contemporary dance*. Ať už zaměňovaný s nepřesným a z historického hlediska zavádějícím slovním spojením *taneční moderna*, anebo pojmem *taneční postmoderna*. Ten se začíná uplatňovat od 60. let minulého století a jeho významové pole se neúměrně rozšiřuje ve vztahu k jeho podstatě. Na projekt taneční postmoderny, dobře zmapovaný a sledovatelný kolem newyorského Judson Dance Theatre či německého tanečního divadla Piny Bauschové, navazuje (eklektickým, fragmentarizujícím i syntetizujícím způsobem) současný *contemporary dance*, který je sám o sobě do značné míry postmoderní. V našem domácím prostředí se jeví jako alternativní k tanečním produkcím kamenných divadel, ke státem dominantněji podporované taneční kultuře, k odkazům rozličných podob klasického tance i ke komerčním tanečním aktivitám. Jeho motivace je oproti historicky dříve uvažované taneční postmoderně pochopitelně rozdílná, reagující na prostředí, z něhož jeho existence vyrůstá a které sám zpětně ovlivňuje.

V současném tanečním světě bývají různé hranice vnímání toho co *contemporary dance* je a co již nikoliv. Jako příklad uvádím následující zkušenost: V roce 2004 jsem byla pozvána na *International Dance Criticism Seminar* (Mezinárodní semináři taneční kritiky) do Budapešti. Jednotlivé přednášky a cvičení vedla především Deborah Jowittová (USA), někdejší tanečnice, dnes taneční historička a publicistka. Semináře se spolu se mnou účastnilo dalších devět mladých lidí (z Estonska, Litvy, Maďarska, Polska, Rumunska, Ruska, Slovenska a Slovinska), kteří se ve svých zemích věnovali mj. psaní o tanci. Součástí semináře taneční kritiky bylo zhlédnutí většiny produkce tehdejší divadelní sezony maďarské nezávislé taneční scény. O jednotlivých představeních jsme následně v kruhu našeho semináře diskutovali. Při diskuzích, vedených v angličtině, jsme opakovaně hovořili o *contemporary dance* a bylo nám jasné, co tím máme, ale také nemáme na mysli. Stalo se ovšem, že jsme začali

rozebírat představení, u kterého jsme znaky *contemporary dance* neshledali. V takovém případě jsme my, seminaristé z bývalé východní Evropy, svorně o takovém představení prohlásili, že se o *contemporary dance* nejedná. O to větší bylo naše překvapení, když paní Jowittová s námi nesdílela naši samozřejmost, s jakou jsme danou produkci z oblasti *contemporary dance* „vyřadili", a požadovala naše vysvětlení. Z tohoto příkladu, který rozhodně není ojedinělý, lze usuzovat, že příjemci i aktéři tzv. *contemporary dance* ve svém vědomí rozlišují znaky, kterým daný taneční žánr determinují. Ačkoli se *contemporary dance* v postmoderní kultuře jeho příjemců i aktérů jeví jako pojmem kroskulturní, rozeznání a uznání jeho příjemci i aktéry bude, řekla bych, záviset na jejich kulturně-tanečním kontextu. A přesto lze pojem *contemporary dance* použít do značné míry mezinárodně. V této souvislosti ovšem nezapomeňme na odlišnost v jeho vnímání, doloženou na výše uvedeném příkladu, vzhledem k tomu, jsme-li rodilí mluvčí v angličtině, nebo nejsme: *„… my ho vnímáme jako terminus technicus zvláště proto, že je to pro nás cizí slovo; pro anglicky mluvícího člověka (třeba D. Jowittová) si samozřejmě zachovává svůj obecný význam, tedy jako bychom řekli česky současný tanec - tím chci říct, že pro anglicky mluvící lidi si pravděpodobně toto spojení stále uchovává do jisté míry i všeobecný význam tance, který se děje v současnosti,"* dodává doktorka Dorota Gremlicová.

Co je to tedy *contemporary dance* v kontextu dnešní umělecké taneční tvorby? Z jakého pohybového materiálu se skládá? Jaké jsou možnosti jeho choreografické kompozice? Jaké náměty ztvárňuje a pomocí kterých tanečních forem? Kdo jsou lidé, kteří *contemporary dance* tančí? Kde ho tančí? Jakým tanečním tréninkem jeho tanečníci prošli a procházejí? Odpovědi na tyto počáteční otázky mé doktorské dizertační práce byly hledány prostřednictvím pozorování na poli současné taneční scény v Praze, výše vyjmenovaných mezinárodních tanečních událostí a kvalitativního výzkumu, který jsem provedla v rámci zmiňovaných tanečních fór v Tokiu a ve Varšavě.

Data k této disertační práci byla vedle pozorování, zúčastněného pozorování a systematického zapisování sbírána formou osobních

strukturovaných rozhovorů (které byly získávány v přímé interakci s respondenty a zaznamenávány na digitální diktafon) a dotazníků (tištěný nebo elektronický formulář). Respondentům byly pokládány uzavřené i otevřené otázky. První typ otázek poskytoval dvě předem formulované možnosti odpovědi. A sice ano, nebo ne. U druhého nebyly žádné předem formulované odpovědi. Dotazovaní tedy odpovídali dle vlastního uvážení. Otázky měly funkci zjišťovací.

Rozhovorů a vyplnění dotazníků se účastnilo na 40 dotazovaných. První polovinu z nich tvořili tanečníci, kteří se podíleli na *Pointe to Point, Third Asia-Europe Dance Forum,* v Tokiu, druhou potom tanečníci, jež participovali na *Pointe to Point, Fourth Asia-Europe Dance Forum,* ve Varšavě. Dané události byly ke sbírání dat zvoleny právě s ohledem na vysokou koncentraci umělců – tanečníků, pedagogů a choreografů, kteří se zaměřují (nejen) na *contemporary dance*. Ti přitom pocházeli z rozličných evropských a asijských zemí a k účasti na fóru byli přizváni po výběru speciální porotou. Bylo tedy zajímavé sledovat úhly pohledu zástupců jednotlivých kultur na *contemporary dance*. Vzhledem k časovým možnostem respondentů rozhovory, ani dotazníky, bohužel, nebyly v rámci jednotlivých fór realizovány nebo vyplňovány na stejných místech. Připouštím, že tak existuje možnost částečného ovlivnění validity získaných dat.

Data byla dále zaznamenávána skrze metodu analytického kódování, při němž dochází k záznamu rozhovorů formou selektivních kódů. Následně bylo vyhodnoceno zastoupení společných prvků v odpovědích. A došlo k jejich porovnání s tezemi.

Dodávám, že na fóru v Tokiu jsem se podílela také coby jedna ze skupiny tanečníků a tvůrců multimediálního tanečního projektu, který v průběhu události vznikal. (Zdůrazňuji ovšem, že žádný dotazník, který bych v této souvislosti vyplnila sama se sebou, do výzkumu nezahrnuji). Fóra ve Varšavě jsem se potom účastnila pouze jako vnější pozorovatel (vzhledem k povaze financování *Pointe to Point* a z toho vyplívajících

postupů se žádný z přizvaných tvůrců nemůže na fóru aktivně podílet dvakrát.)

Domnívám se, že přiblížení se k poznání problematiky *contemporary dance* může přispět k jeho hlubšímu porozumění, ke zvýšení kvality jeho reflexe, případně mít příznivý dopad na současnou choreografickou tvorbu i taneční interpretaci.

1. Pojem contemporary dance

Usilujeme-li o vymezení pojmu *contemporary dance*, musíme se stejně jako u jiných pojmů týkajících se *sféry umění* spokojit s tzv. *neostrou množinou*[1], kterou bude pojem vystihovat. Definice pojmu *contemporary dance*, jíž bychom si dělali nároky na přesně ohraničené stanovisko k tomu, co *contemporary dance* je, nebo není, by totiž byla zcela limitující a nefunkční. Tanec jako umění, a to i *contemporary dance*, je natolik „živým organizmem", že jej nelze vtěsnat do limitujícího způsobu kategorizujících teorií. Nosnost výkladu takového pojmu tedy nezaručují ostré hranice toho, co pod pojem spadá, a co již nikoli, nýbrž významové jádro pojmu, o jehož postižení v následujícím textu disertační práce půjde. Výklad pojmu *contemporary dance* je v této práci poly-centrický. Nepůjde tedy o jediný ukazatel, na jehož základě by umělecká taneční díla byla zařaditelná do pomyslné množiny děl spadajících do *contemporary dance*, ale o otevřený soubor znaků, na základě něhož by díla *contemporary dance* byla identifikovatelná.

Pojem *contemporary dance* je v textu záměrně předkládán v anglickém jazyce. V něm se na mezinárodním tanečním poli uplatňuje. Překlad z anglického do českého jazyka by byl: *současný*, také *soudobý*, *dnešní*, *moderní* či *dobový tanec*. Každý z uvedených českých přívlastků by mohl při užívání pojmu v českém překladu vzbuzovat konsekventní významy. A tudíž je k užívání nevhodný. Přívlastek *contemporary* může ve svém českém ekvivalentu *současný* vzbuzovat dojem, že pojem se vztahuje na umělecká taneční díla, která jsou datována bezprostřední současností a tudíž, že daný pojem pojmenovává díla pouze takto vymezená. Výraz *dnešní* se jeví být ve své podstatě zcela nevhodný. Označení *moderní tanec* bývá sice v české praxi v kontextu *contemporary dance* často užíváno, nicméně z mého pohledu mylně. Jedná se totiž o pojmy, které v taneční historii postihují dvě zcela odlišné skutečnosti.

---

[1] Pavlovský, P. *Taxonomie umění jako základna slovníku*. In Pavlovský, P., aj. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: Libri a Národní divadlo, 2004. S. 7 – 10. ISBN 80-7277-194-9

Stejně tak přídavné jméno *dobový* bývá v Česku v kontextu dějin tance a baletu spojováno spíše *historickými tanci*. Nejvhodnější by se zdál být překlad *soudobý tanec*. Ten může indikovat taneční díla, která pracují s dobovými trendy uměleckého vyjadřování, ale nepostihuje už např. o jaké trendy, jaké doby se vlastně jedná. Takové označení by také nepočítalo s rozlišením tanečních děl například z hlediska jejich pohybového materiálu. V tuto chvíli, ani později, se v této disertační práci nebudeme zabývat významovými dedukcemi pojmu, které by se v obou jazycích nabízely, neboť zmiňovaný pojem se váže k jevu, který se odehrává v každodennosti, a tudíž je vhodné vycházet z jeho živé podstaty a praxe.

Vyjdeme-li z taxonomie umění Petra Pavlovského a Jaroslava Volka, můžeme *contemporary dance* označit jako žánr tanečního umění. Historicky a lokálně se tento žánr pojí přibližně s poslední čtvrtinou 20. a počátkem 21. století v Evropě a Severní Americe. Společně s uplatňováním euro-americké kultury se objevuje také v Austrálii či Asii. *Contemporary dance* chronologicky navazuje na *postmodern dance*, jemuž předcházel *modern dance*. Z jiného úhlu pohledu se *contemporary dance* vyvíjí z *taneční* a (z ní vycházející) *kontaktní improvizace*. Obě přitom vyúsťují z *postmodern dance*. Z dalšího úhlu pohledu se *contemporary dance* rozvíjí z *dance theatre* (tanečního divadla), které navazuje v kratší či delší vývojové linii (zahrnující německý *tanztheater* a *ausdrucktanz)* na *taneční expresionismus* první poloviny 20. století. Společným zdrojem zmíněných tanečních žánrů či (v závislosti na historickém kontextu) směrů je americký *free dance* (zahrnující taneční aktivity Isadory Duncanové, Loiy Fullerové aj.), rebelující proti klasickému baletu konce 19. století. Zatímco *postmodern dance* reaguje na kompoziční a prezentační modely *modern dance*, a do jisté míry je neguje, *contemporary dance* využívá jak *postmodern*, tak *modern dance* jako zdroj inspirace. Vyrůstá v *postmodernitě* a promítá se v něm *postmodernismus*.[2]

Dodejme také, že v choreografických dílech žánru *contemporary dance* se napříč mezinárodními tanečními scénami mohou promítat nejen

[2] Pojmy postmodernita a postmodernismus viz.: Giddens, A. *Důsledky modernity*. Praha: SLON, 2003. 200 s. ISBN: 80-86429-15-6

vlivy amerického postmoderního tance s uplatněním minimalismu (např. tvorba skupiny Judson Church, Twyly Tharpové, Trishy Brownové či Steva Paxtona), německého tanečního divadla (především Piny Bauschové a jejích kolegů) a propojení tance s pohybovým / fyzickým divadlem (jako např. u DV8), ale také citace japonského *butó*, postupy *videodance* (Mats Ek, Theresa de Keeresmaakerová nebo Wim Vandekeybus aj.) či inspirace tancem ovlivněným výtvarnými koncepcemi abstrakce, op-artu a happeningu (např. Alwin Nikolais, Oskar Schlemmer a Bauhaus).

Contemporary dance je navíc množinou širokého spektra individuálních tvůrčích výpovědí. Vedle výše uvedených vlivů bývá formován rozličnými experimentálními postupy v oblasti kompozice a přístupu k využití hudby, divadelních prvků, literatury, výtvarného umění či médií.

Ke *contemporary dance* nepřísluší jediná taneční technika. *Contemporary dance* je kompilací systémů a metod tance a pohybu. Ty potom uplatňuje v koncertní taneční formě, site-specific projektech, anebo v dílech pro záznamová média. *Contemporary dance* se v pohybovém základu opírá o tzv. moderní taneční techniky, jež byly kodifikovány v prvních šesti desetiletích 20. století, a aplikuje stále se rozvíjející pohybové metody či filosofie, které studují principy pohybu lidského těla a také vliv lidské mysli na tělo, aby své teze posléze aplikovaly na pohyb, a to nejen taneční. Mezi moderní taneční techniky, s nimiž (anebo s jejichž pozůstatky) se při *contemporary dance* můžeme setkat, patří *technika Merce Cunninghama*, *Marthy Grahamové*, *José Limóna, Doris Humphreyové* a *Charlese Weidmana*, *Hanyy Holmové, Ericka Hawkinse* či *Lestera Hortona*. Také s *technikou Rosalie Chladekové*, *Gertrudy Bodenwieserové* a *Grete Wiesenthalové*. *Contemporary dance* dále pracuje s *Labanovou pohybovou analýzou*, *metodou Irmgard Bartenieffové*, *taneční* a *kontaktní improvizací*, *kinesiologií*, *Alexandrovou technikou*, *Feldenkraisovou metodou*, tzv. *release technikou*, *Skinner Releasing Technique (SRT),* také s *jógou*, cvičením *Pilates*, *tai-chi*, *capoeirou* aj. V pohybové struktuře *contemporary dance* se samozřejmě promítá osobní taneční a pohybový styl autora a interpreta. Spolupráce choreografa a tanečníka na tvorbě samotné choreografie díla, a tudíž i pohybového

materiálu, není totiž výjimkou. Každodenní pohybové motivy, sportovní prvky a stylizace etnických tanců nejsou v pohybové struktuře *contemporary dance* ojedinělé.

Tanečníci *contemporary dance* obvykle neprocházejí tanečním tréninkem pouze v jediné z možných technik. Často postupně či současně procházejí širokým spektrem tanečních a pohybových zkušeností. A to jak v průběhu svého tanečního vzdělávání (v tanečních školách a na seminářích), tak při uplatnění v práci na tanečních projektech jednotlivých choreografů nebo celých tanečních těles, které mají rozvinutý vlastní taneční, pohybový a choreografický styl.

V disertační práci se dále dotkneme témat, formální stránky, choreografické kompozice a opět tanečního slovníku vybraných děl *contemporary dance*.

Co je podle vás *contemporary dance*? S touto otázkou jsem se na mezinárodním poli obrátila na tanečníky, taneční pedagogy a choreografy, kteří se k tančení a tvorbě v duchu *contemporary dance* hlásí. Všichni dotázaní se aktivně podíleli na *Pointe to Point, Fourth Asia-Europe Dance Forum*, které se konalo na přelomu listopadu a prosince roku 2006 ve Varšavě. V následující kapitole předkládám devatenáct individuálních odpovědí, které zachycují, jak *contemporary dance* vnímají konkrétní umělci, kteří působí v sedmnácti různých evropských a asijských zemích. A sice v Belgii, Estonsku, Francii, Itálii, Německu, Polsku, Portugalsku, Řecku, Španělsku, Singapuru/Nizozemí, na Filipínách, v Indonésii, Japonsku, Kambodži, Korey a Thajsku. Někteří z nich odpovídali spontánně při osobním rozhovoru uskutečněném v průběhu daného tanečního fóra. Jiní z časových důvodů odkazovali na své odpovědi otištěné v brožuře, která byla ke konání zmiňovaného fóra publikována (viz poznámky k následujícímu textu).

Citace z anglického jazyka jsou v textu disertační práce uvedeny v jejich anglickém i českém zápisu. A to z důvodu ponechání možnosti případného zpětného přístupu k obsahům daných sdělení, pronesených původně právě v anglickém jazyce, a omezení obsahových posunů, ke

kterým v důsledku překladů nezbytně dochází. Považuji za důležité zdůraznit skutečnost, že v textu disertační práce citovaní umělci nejsou rodilými mluvčími v anglickém jazyce, a tudíž už prvotní způsob sdělení byl limitován stupněm jejich znalostí daného jazyka. Citace z rozhovorů v angličtině nebyly za účelem ponechání co největší míry autenticity gramaticky upravovány.

1.1. Contemporary dance různými úhly pohledu jeho aktérů

Ava Maureen Bonita Villanuevaová (Filipíny) – tanečnice, taneční pedagožka:

"I believe that contemporary dance is an evolving form of dance. It also goes beyond beauty. I feel very passionate about contemporary dance because it gives me freedom to move and express what my body feels to do."[3]

„Věřím, že contemporary dance je stále vyvíjející se formou tance. Překračuje také hranice krásy. Z contemporary dance jsem hodně nadšená, protože mi umožňuje svobodu v pohybu a ve vyjádření toho, co mé tělo chce vyjádřit."

Valentina Camporaová (Itálie) - tanečnice:

"For me contemporary dance is a dance what is made now. I take it a bit literally. It's very broad what can be contemporary dance inside of this definition, which I give on it. In fact, whatever."[4]

„Pro mě je contemporary dance tancem, který je vytvářen nyní. Beru to trochu doslovně. V rámci této definice jde o velmi široké spektrum toho, co contemporary dance může být. Ve skutečnosti cokoliv."

---

[3] Villanueva, A. M. B. In Belarmino, V. *Pointe to Point, Fourth Asia-Europe Dance Forum*. Brožura ke Čtvrtému Asijsko-evropskému tanečnímu fóru pořádanému ve Varšavě ve dnech 24. listopadu až 2. prosince 2006. Singapur: ASEF, 2006. S. 33.

[4] Odpověď při rozhovoru uskutečněném při příležitosti *Pointe to Point, Fourth Asia-Europe Dance Forum* (24. 11. – 2. 12. 2006) ve Varšavě v Polsku.

Paulina Wicichowská (Polsko) – choreografka, tanečnice, taneční pedagožka:

"For me, like the name said, it's dance of nowadays, dance for present as well. And for me it's very good field of dance, because you can say that everyone can dance and what he or she does deliberately connects with this dance into present time and his or her culture is contemporary dance. So we see contemporary Indian dance or contemporary Cambodian etc. I think contemporary dance is also reflection of what's fashionable or characteristic for the period. Than we see it reflected as well in movement vocabulary or in approach the dancing at all. Contemporary dance is to express what people are thinking about contemporary life, world."[5]

„Pro mě, jak už samotné označení napovídá, jde o tanec současnosti a tanec pro dnešek. A pro mě se jedná o velmi dobrou oblast tance, lze totiž říct, že každý může tančit a contemporary dance je to, co záměrně s tímto tancem propojí a přenese do dnešní doby a do své kultury. Tak se můžeme setkat s indickým contemporary dance, kambodžským i jiným. Myslím, že contemporary dance je také odrazem toho, co je módní či charakteristické pro dané období. Odráží se to v pohybovém slovníku, stejně jako v přístupu k tančení vůbec. Contemporary dance je vyjádřením toho, co si lidé myslí o současném životě a světě."

Bruno Pradet (Francie) – choreograf, taneční pedagog, tanečník:

"If we look on what people generally call contemporary dance it may be some kind of performances related to the body but where everything is possible. Every kind of dance is possible in contemporary performance, including classical, jazz, traditional maybe, but not for whole performance probably. Maybe in contemporary performance you will have some things like this and theatre, visual art etc. I think it's art that is probably rich all around the world."[6]

[5] Stejné jako pozn. č. 4 na s. 12.
[6] Stejné jako pozn. č. 4 na s. 12.

„Podíváme-li se na to, co lidé obvykle nazývají contemporary dance, může jít o nějaký druh představení, vztahujících se k tělu, ale ve kterých je možné všechno. Každý druh tance je v představení contemporary dance možný, včetně klasického, také jazzu a možná i lidového, ale ne v celém představení. V současném představení můžeme nalézt prvky jako tyto, ale také prvky divadelního či výtvarného umění. Myslím, že jde o umění, které je bohaté na výrazové prostředky pravděpodobně všude na světě."

Manon Avermaeteová (Belgie) – tanečnice, choreografka:

"Dance is the freest way of communication for me. In contemporary dance, there are fewer boundaries and fewer rules to follow. And yet it offers more choices."[7]

„Tanec je pro mě nejsvobodnějším způsobem komunikace. V contemporary dance je méně hranic i pravidel, které by bylo třeba dodržovat. A přesto nabízí více možností."

Chumvan Sodhachivyová (Kambodža) – tanečnice:

"In contemporary dance, a dancer can open his / her mind to express what he / she wants, with total freedom."[8]

„V contemporary dance může tanečník / tanečnice otevřít svou mysl, aby vyjádřil/a co chce, a to s totální svobodou."

Rain Saukas (Estonsko) – tanečník:

"I feel passionately about contemporary dance and improvisation - contemporary dance offers a whole new aesthetics in dance. It offers a

[7] Avermaete, M. In – stejné jako pozn. č. 3 na s. 12. S. 21.
[8] Sodhachivy, Ch. In – stejné jako pozn. č. 3 na s. 12. S. 22.

new vocabulary for the body and there seems almost countless way to move. What catches my attention is the way a person can express himself or herself and the individuality. … Dancing is something more than just a set of movements brought for the public to critique. It's something that cannot be said, because by its very nature is something metaphysical."[9]

„Cítím se rozvášněn contemporary dance a improvizací - contemporary dance nabízí v tanci celou novou estetiku. Nabízí nový slovník pro tělo a zdá se, že i téměř nespočitatelné způsoby pohybu. To, co poutá mou pozornost, je způsob, jakým člověk může vyjádřit sám sebe a svou individualitu. … Tančení je čímsi víc, než pouhým sledem pohybů přinášeným obecenstvu k posouzení. Je něčím, co ani není možné říci, protože svou podstatou je čímsi metafyzickým."

Katerina Valdivia Bruchová (Německo) – tanečnice, choreografka:

"Contemporary dance is an open door that gives me the option to explore, mix and create choreographies starting with different movement basis and / or techniques and to develop a dance piece towards a dialogue between the dancer(s) and the audience."[10]

„Contemporary dance je jako otevřené dveře, umožňuje mi prozkoumat, umixovat a vytvořit choreografie, které vznikají na rozdílné pohybové bázi a / nebo technice, a vyvinout taneční dílo za účelem dialogu mezi tanečníkem (tanečníky) a publikem."

"Contemporary dance is a dialog through movement. It makes me feel in a way free to create my own movements and this makes me feel well with my self."[11]

„Contemporary dance je dialogem vedeným skrze pohyb. Dává mi svobodu k vytvoření mých vlastních pohybů a z toho mám dobrý pocit."

---

[9] Saukas, R. In – stejné jako pozn. č. 3 na s. 12. S. 24.
[10] Bruch, K. V. In – stejné jako pozn. č. 3 na s. 12. S. 25.
[11] Odpověď v dotazníku vyplněném při příležitosti *Pointe to Point, Fourth Asia-Europe Dance Forum* (24. 11. – 2. 12. 2006) ve Varšavě v Polsku.

Vincent Yong (Singapur, Nizozemí) – tanečník, taneční pedagog:

"Contemporary dance has its beauty lying in the vast possibility of making a piece that I can incorporate anything that is concept-conceivable."[12]

„Contemporary dance má svou krásu, která leží v rozsáhlých možnostech tvorby díla, že mohu včlenit cokoliv, co je koncepčně možné."

Magdalena Ptaszniková (Polsko) – tanečnice:

"It's the kind of physical theatre, which language comes from the tradition of dance not dramatic art theatre. I find contemporary dance as a style of living."[13]

„Je to druh fyzického divadla, jehož jazyk pochází z tradice tance, nikoli dramatického divadelního umění. Contemporary dance shledávám životní filosofií."

"What I love in contemporary dance most is its openness: no strict borders, never-ending possibilities – freedom. Then I love the other side - permanent activity, permanent process, overcoming of difficulties, overcoming your body, yourself. What fascinates me about contemporary dance is also the fact that it engages the man as a whole."[14]

„Na contemporary dance nejvíce miluji jeho otevřenost: žádné striktní hranice, nekonečné možnosti – svobodu. A také mám ráda i tu druhou stranu, která s contemporary dance souvisí – je to permanentní aktivita, permanentní proces, zdolávání obtížností, překonávání svého těla, sebe samotné. To, co mě na contemporary dance fascinuje, je fakt, že angažuje člověka jako celek."

---

[12] Yong, V. In – stejné jako pozn. č. 3 na s. 12. S. 38.
[13] Stejné jako pozn. č. 11 na s. 15.
[14] Ptasznik, M. In – stejné jako pozn. č. 3 na s. 12. S. 34.

Sayaka Kaiwaová (Japonsko / Belgie) – tanečnice:

"What I like about contemporary dance is that almost everything is possible. There is no specific form or style that I have to follow in order for it to be called contemporary dance. The boundary of what's contemporary dance is continuously widening everyday. I feel I can dance however I want and I can dance honestly without pretending that I am somebody else in contemporary dance. I would like to continue pursuing finding 'my dance' and be able to express what I want to express without limitations of forms or styles. Contemporary dance has possibility to be more accessible to people from different backgrounds."[15]

„To, co mám na contemporary dance ráda, je skutečnost, že téměř vše je v něm možné. Neexistuje v něm žádná specifická forma nebo styl, který bych měla následovat, aby to, co vytvořím, bylo nazýváno contemporary dance. Rozhraní toho, co je contemporary dance, se každým dnem postupně rozšiřuje. Cítím, že mohu tančit jakkoli chci a upřímně, bez toho aniž bych předstírala, že v contemporary dance jsem někým jiným. Chtěla bych pokračovat v hledání ‚svého tance' a být schopná vyjádřit co chci vyjádřit, a to bez omezení formami či styly. Contemporary dance je přístupný lidem s různou předchozí průpravou."

Ramona Nagabczynská (Polsko) – tanečnice:

"The use of body, space and the time as material for artistic creation."[16]

„Použití těla, prostoru a času jako materiálu pro umělecké dílo."

[15] Kaiwa, S. In – stejné jako pozn. č. 3 na s. 12. S. 31.
[16] Stejné jako pozn. č. 11 na s. 15.

Pavlos-Vasileios Kountouriotis (Řecko) – tanečník, taneční pedagog:

"There is no doubt that what fascinates me the most about contemporary dance is its 'no fixed point' aggressive politics. Although the term was used by Merce Cunningham many years ago in mere reference to the use of space, I prefer using it to refer to the never ending freedom of creativity alleviated from the borders of preconceived aesthetics and techniques. This alleviation occurs only in revolution or comparison to tradition (the new exists only in reference to the old) and leads to the long needed democratization of arts. The constant effort of contemporary dance scene to define, construct, demolish and reconstruct its values and technologies is one of its most interesting attractions for my artistic trip."[17]

„Nepochybuji o tom, že na contemporary dance mě nejvíce fascinuje jeho agresivní politika ‚chybějícího fixního bodu'. I když termín (‚no fixed point') před mnoha lety použil Merce Cunningham, a to pouze ve vztahu k využití prostoru, já upřednostňuji jeho použití coby termínu, který odkazuje na nekonečnou svobodu kreativity, odlehčenou od hranic promyšlených estetik a technik. Takové odlehčení nastává pouze při odvrácení se od tradičního či ve srovnání s ním (nové existuje pouze ve vztahu ke starému) a vede ke značné potřebě demokratizace umění. Soustavné úsilí scény contemporary dance o vymezení, vytvoření, vyvrácení i přestavění jeho hodnot a technologií mě na něm na mé umělecké cestě zajímá ze všeho nejvíce."

Hanny Herlinaová (Indonésie) – tanečnice:

"I feel passionately about the freedom of expression in contemporary dance. I could explore all my expressions and ideas without thinking of traditional or modern approaches. Contemporary dance never discriminate about east or west, traditional or modern, all become one.

[17] Kountouviotis, P. - V. In – stejné jako pozn. č. 3 na s. 12. S. 26.

The more differences, the more interesting things appear and improve perception of the creator."[18]

„Na contemporary dance zbožňuji svobodu vyjádření. Mohu v něm prozkoumat všechny své výrazy a myšlenky, aniž bych musela přemýšlet nad tím, jestli splňuji tradiční nebo moderní postupy. Contemporary dance nedělá rozdíly mezi východním a západním, tradičním a moderním, vše se stává jedním. Objevuje se ale více rozdílů, více zajímavých věcí a zlepšuje se vnímavost tvůrce."

Hajime Fujita (Japonsko) – tanečník:

"I think nowadays, contemporary dance is concentrated on making spectacles but is unable to propose ideas such as 11. 9. and Iraqi War."[19]

„Myslím, že contemporary dance se v současnosti zaměřuje na vytváření spektáklu, ale neumí zpracovat události jako 11. 9. či válku v Iráku."

Heekyua Choová (Korea) – tanečnice:

"I understand contemporary dance as an embodiment of deliberate understanding on both Body and Dance in dept. Body is physical, cultural, social, psychological, philosophical, political, and kinetic with many layers of consciousness. Body is a human being. Body is a flux."[20]

„Contemporary dance rozumím jako ztělesnění hlubokého porozumění Tělu a Tanci. Tělo je fyzické, kulturní, sociální, psychologické, filosofické, politické a kinetické, s mnoha vrstvami vědomí. Tělo je lidským bytím. Tělo je ‚tokem'."

---

[18] Herlina, H. In – stejné jako pozn. č. 3 na s. 12. S. 28.
[19] Fujita, H. In – stejné jako pozn. č. 3 na s. 12. S. 30.
[20] Cho, H. In – stejné jako pozn. č. 3 na s. 12. S. 30.

Marta Garcia Cerqueiraová (Portugalsko) – tanečnice, performerka:

"I am fascinated by the possibility of using one's body to express states of soul, in other words, of giving corporal visibility to emotions. Apart from this, we speak of contemporary dance, which means the present instance, renovating and recycling, the opposite of stagnation."[21]

„Jsem fascinována možnostmi vyjádření stavů duše skrze lidské tělo, jinými slovy, tělesnou viditelností emocí. Jinak, hovořili jsme o contemporary dance, což je příklad z přítomnosti, renovování a recyklování, opozitum od stagnace."

Raquel Gualtero Sorianoová (Španělsko) – tanečnice:

"I believe contemporary dance is made by a body presence which communicates and transforms through physicality. For me the act of communication and transformation are the most passionate potential that contemporary dance has to offer."[22]

„Věřím, že *contemporary dance je tvořen tělesným chováním, které komunikuje a mění se skrze fyzično. Pro mě je akt komunikace a transformace nejsilnějším potenciálem, který contemporary dance může nabídnout."*

Rachanikorn Kawdee (Thajsko) – tanečník:

"From my teachers I learned how the contemporary dance evolves from the traditional, that each form has a philosophy of the body and its expressions."[23]

---

[21] Cerqueira, M. G. In – stejné jako pozn. č. 3 na s. 12. S. 37
[22] Soriano, R. G. In – stejné jako pozn. č. 3 na s. 12. S. 39.
[23] Kawdee, R. In – stejné jako pozn. č. 3 na s. 12. S. 40.

„Od svých učitelů jsem se naučil, jak se *contemporary dance vyvíjí z tradičního tance, a že každá forma má svou filosofii těla a jeho vyjádření.*"

Podíváme-li se na společné znaky daných výpovědí, při vzájemném porovnání zjistíme, že dané odpovědi vykazují 47 % shodu dotazovaných v postoji ke *contemporary dance* coby k nástroji a prostředku komunikace s okolním světem. O něco více, 52,6 %, se jich shoduje na tom, že v rámci *contemporary dance* pociťují svobodu v pohybovém vyjadřování, ve vyjadřování názorů i v možnosti, že tančit jej může kdokoliv, tedy i ne-tanečník. (Uveďme, že k zapojování neškolených tanečníků do tanečních produkcí docházelo například už kolem skupiny Judson Church.) S pociťováním svobody v pohybu úzce souvisí fakt, že *contemporary dance* v sobě mísí různé taneční techniky a principy pohybu. Právě na tento aspekt respondenti poukázali rovněž v 47 % odpovědích. V 36,8 % se dotazovaní umělci zmiňují o svobodě ve vyjádření svých emocí, pocitů nebo myšlenek. (S vyjadřováním emocí a pocitů přitom souvisí skutečnost, že skrze *contemporary dance* může docházet k určité osobní psychoterapii jeho tanečníků. Pokud např. tanečník ve svém každodenním životě nedostatečně zpracovává a vyhodnocuje své emoce a pocity, případně je potlačuje a dostává se do stavu vnitřního přetlaku, je možné, že skrze možnosti tohoto tance je přinejmenším ventiluje, případně může jejich obsah dostat do vědomí a se získanými informacemi dále pracovat. Ovšem toto téma by vydalo na samostatnou studii.) Stejný počet dotázaných tvůrců si všímá hojných možností v koncepci choreografického díla i jeho propojení s jinými druhy umění. Někteří v souvislosti s *contemporary dance* hovoří o filosofii, respektive o filosofickém pohledu na tělo, anebo přímo o *contemporary dance* jako životní filosofii. A to v 21 % případů. Je nepřehlédnutelné, že až 31,6 % dotazovaných aktérů *contemporary dance* zdůrazňuje (v reakci na tento žánr) svobodu vyjadřování, přičemž vyloženě používají anglické výrazy „freedom", „free" a „the freest". Celkem 57,9 % potom hovoří buď o svobodě ve vyjadřování, anebo o rozsáhlých možnostech při tvorbě díla.

2. Contemporary dance a struktura tanečního pohybu

Odbočme v tomto a několika dalších odstavcích k Ferdinandu Saussurovi (1857 – 1913), švýcarskému jazykovědci, který byl jedním ze zakladatelů strukturalistické lingvistiky, abychom jeho pojmy a poznatky mohli v dalším textu užít ve spojení s *contemporary dance*. Výchozím pohledem na svět Saussurovi byla tradiční koncepce, a to že *„svět se skládá z nezávisle existujících objektů, které je možno přesně a objektivně pozorovat a klasifikovat*" (Hawkes 1999:16). Jazyk by potom z takového pohledu měl být seskupením jednotlivých částí, tedy slov, ke kterým náleží konkrétní významy. Proces proměny jazyka jako celku a její zákonitosti by posléze šlo zkoumat z hlediska jeho *diachronní*, historické dimense. Saussure ovšem takový tradiční pohled odmítl. V knize *Kurz obecné lingvistiky*, kterou dle jeho přednášek na universitě v Ženevě z let 1906 až 1911 sestavili studenti a která poprvé vyšla roku 1915, je předložena Saussurova teze, podle níž by jazyk neměl být zkoumán jen diachronně a pouze z hlediska jeho samostatných jednotek, nýbrž *synchronně*, tj. měly by být zkoumány vztahy mezi těmito jednotkami v rámci jejich společného výskytu v čase. Na jazyk tak pohlížel jako na samostatný systém, fungující v přítomnosti bez ohledu na svou minulost (mluvčí většinou neznají jeho historii) a zpětně ovlivňovaný a dále konstituovaný jeho mluvčími.

Saussure rozlišoval dvě základní dimenze jazykového systému: *langue* (jazyk) a *parole* (promluvu / mluvu). Těžiště *langue* spočívá v abstraktním jazykovém systému, *parole* v jeho konkrétním každodenním užívání. Vytvoříme-li myšlenkovou paralelu k tanečnímu umění a vztáhneme-li tyto pojmy například na *klasickou taneční techniku*, potom její ucelený a strukturovaný systém tanečních prvků odpovídá *langue*, jeho praktické použití v hodinách tanečního tréninku a v choreografiích koresponduje s *parole*. Obdobně se tato koncepce vztahuje k *taneční technice Marthy Grahamové, Merce Cunninghama* a jiným, stejně jako ji

lze vztáhnout k různým tanečním metodám a bez pochyb i ke struktuře tanečního pohybu *contemporary dance*.

Modifikací zmíněných termínů je dvojice pojmů: *kompetence* a *performance*, jejichž autorem je americký lingvista Noam Chomsky (narozen roku 1928). Znalost *kompetence* předchází generování dílčí *performance*. Terence Hawkes, profesor anglické literatury na waleské universitě v Cardiffu, k tomu dodává: *„Nepřekvapí nás, že zatímco se jednotlivá performance nebo parole zdá být heterogenní, bez struktury, bez systematické soudržnosti, jí předcházející kompetence neboli langue se zdá být homogenní. Projevuje se, krátce řečeno, jako zřetelná struktura,"* (Hawkes 1999:16).

Struktura konkrétní taneční techniky i jazyku podléhá svým vnitřním zákonitostem. Vezmeme-li si opět jako příklad *klasickou taneční techniku*, která má vlivem svého historického vývoje detailně propracovanou metodiku, můžeme si všimnout, že výstavba a vázání jednotlivých pohybů v jejím rámci podléhá specifickým zákonitostem. Ukažme si to na jednoduchém příkladu *demi-plié ve druhé pozici*, jednoho ze základních prvků této techniky. Abychom rozlišili daný prvek – *parole / performanci*, musíme mít znalost *langue / kompetence*. Všimneme si, že dílčí „jednotka" struktury, prvek *demi-plié ve druhé pozici*, se skládá z dalších dílčích „jednotek" – konkrétních pohybů, ze kterých je tento prvek vystavěn. Jednotlivé fáze takových pohybů (např. klesání při sestupu ze vzpřímené pozice těla do mírného podřepu a opětovné vynesení se do výchozí pozice či jednotlivé fáze zvoleného *port de bras*) lze přirovnat ke slovním slabikám. Příznačné prvky pohybu (kupříkladu umístění chodidel do druhé pozice, vytočení nohou v kyčlích atd.) potom k jednotlivým písmenům. Je zřejmé, že skladba takových prvků podléhá vývojem stanoveným zákonitostem, které jsou prostřednictvím *parole / performance* dále formovány. Znalost zákonitostí takové syntaxe nás vede dále k tomu, že v závislosti na kontextu uznáme a rozlišíme např. ono *demi-plié ve druhé pozici* buď jako samostatný taneční prvek, nebo jednu ze součástí pohybové struktury jiného tanečního prvku (třeba piruety *en dedans* z druhé pozice). K obdobnému rozdílu dochází, je-li konkrétní skupina

posloupnosti slabik spojena významotvorně do jednoho slova, anebo je pouze zahrnuta ve slově jiném.

Vnitřní zákonitosti struktury tanečního pohybu se netýkají pouze roviny vnější, formální, ale také vnitřní, potažmo obsahové, ovšem ve smyslu toho, jak je pohyb tvořen, organizován uvnitř organismu. Zde můžeme hledat paralelu k fyziologicko-artikulačnímu (organogenetickému) hledisku fonetiky, kterým bývá pohlíženo na to, jak jsou tvořeny zvukové složky souvislé řeči, zvuky a jejich skupiny. (Výsledkem takového zkoumání je zejména popis tvorby hlásek a způsobů jejich spojování. Například existuje rozdíl mezi tvorbou „českého" a „slovenského" „l", „t" apod.)

V jiném smyslu inklinuje obsahová rovina struktury tanečního pohybu k sémiotickému přirovnání, a to v rovině komunikace tanečních děl s divákem. Do té míry, do jaké tanec není universálním jazykem, mohou jednotlivá taneční díla komunikovat pouze s těmi, kteří mají nezbytnou komunikační kompetenci.

Saussurova dvojice pojmů *langue* a *parole* a Chomského *kompetence* a *performance* je současnou americkou kulturní a sociální antropoložkou Adrienne L. Kaepplerovou v tanci vztahována ke *struktuře* a *stylu* (Kaeppler 1998: 45 – 56). Přičemž *styl* vnímá jako způsob realizování, ztvárnění či ztělesnění *struktury*, diferenciovaný škálou odlišností; od subtilních rozdílů v kvalitě energie pohybu po odlišné zapojení jednotlivých částí těla v průběhu pohybu. Za s*trukturu* v tanci považuje specifický systém znalostí určité skupiny lidí v konkrétním čase, kterak kombinovat koncepční elementy *struktury*; *kinemy* (v anglickém originálu *kinemes*) do *morfokinů* (v anglickém originálu *morfokines*), ty posléze do *motivů* a *motivy* do tanců. *Kinemy* představují minimální jednotky pohybu, uznávané příslušníky konkrétní taneční tradice. Odpovídají fonémům. Ačkoliv sami o sobě nejsou významotvornými, je z nich v závislosti na odpovídajícím vztahu k dané tradici vystavěn tanec. Jako *morfokiny* označuje malé pohybové jednotky, které mají smysl ve výstavbě struktury pohybového systému. Nejsou ovšem nositeli významotvorné roviny. *Motivy*

jsou kulturně strukturované části, pojící se se specifickou taneční tradicí, či žánrem. Ačkoliv se mohou vyskytovat ve vícerých tanečních tradicích a žánrech, nejsou mezi nimi přenosné. Různě dlouhé *motivy*, uspořádané v asociaci s významotvornou představou, formují tzv. *choremy* (v anglickém originálu *choremes*), které jsou kulturně-gramatickými choreografickými jednotkami. Kaepplerová rovněž tvrdí, že souběžné a chronologické řazení motivů je záležitostí procesu choreografie, tanec tak může být analyticky rozebrán na jeho dílčí části. Žánr Kaepplerová popisuje jako analýzu lokálních kategorií, které prověřují taxonomii kulturně rozeznatelných tanců ve specifické kultuře a zkoumají vzájemnou odlišnost kategorií. Skrze takovéto koncepční hledisko se Kaepplerová dívá na konkrétní tanec jako na *formu*, která je výsledkem součtu *struktury* a *stylu*.

Uvažujeme-li o struktuře tanečního / pohybového materiálu, ze kterého se *contemporary dance* skládá, jako o množině z části obsahující podmnožiny tanečních a pohybových systémů a metod, které se při realizaci konkrétního tanečního díla, spadajícího do tohoto žánru, mohou, ale nemusejí uplatnit, potřebujeme mít k jejímu porozumění alespoň základní přehled o tom, jaké systémy a metody to jsou. Jinou obsaženou skupinu podmnožin přitom mohou tvořit každodenní pohybové motivy, sportovní prvky i pohybové citace nebo stylizace lidových tanců té které kultury.

"… you can say that everyone can dance and what he or she does deliberately connects with this dance into present time and his or her culture is contemporary dance. So we see contemporary Indian dance or contemporary Cambodian etc."[24]

„… lze říct, že každý může tančit a contemporary dance je to, co záměrně s tímto tancem propojí a přenese do dnešní doby a své kultury. Tak se můžeme setkat s indickým contemporary dance, kambodžským i jiným."

[24] Stejné jako pozn. č. 4 na s. 10

(Paulina Wicichowská, Polsko – choreografka, tanečnice, taneční pedagožka)

Dodejme, že pojem lidový tanec je v tomto textu myšlen v nejširším slova smyslu, tedy jako projev širokých vrstev, vše co se tančilo v minulosti v městském a lidovém prostředí i co se v něm tančí dnes. Pojem kultura je v daném kontextu zamýšlen jak v jeho antropologickém, tak redukcionistickém významu. Přičemž antropolog Václav Soukup charakterizuje globální antropologické pojetí jako: *„… zahrnující do kultury nejen pozitivní hodnoty, ale všechny nadbiologické prostředky a mechanismy, jejichž prostřednictvím se člověk jako člen společnosti adaptuje k vnějšímu prostředí,"* (Soukup 2000:15). A dodává, že: *„Antropologické pojetí kultury nemá hodnotící funkci,"* (Soukup 2000:15). Redukcionistické pojetí kultury potom, dle jeho konstatování, zahrnuje: *„… velké množství přístupů, pro které je typická snaha omezit rozsah pojmu kultura pouze na určitý výsledek sociokulturní reality,"* (Soukup 2000:16). A doplňuje: *„V protikladu ke globálnímu pojetí kultury jsou rozvíjeny zejména sémiotické přístupy, které redukují pojem kultura na systém znaků, symbolů a významů, sdílených členy určité společnosti,"* (Soukup 2000:16).

V návaznosti na text kapitoly *Pojem contemporary dance* se blíže podívejme na charakteristiky oficiálních tanečních technik a pohybových metod, které jsou vytipovaným historickým, anebo přímým tanečním a pohybovým východiskem tvůrců a interpretů probíraného žánru. Které utvářejí základ pro jejich historickou, anebo bezprostřední tanečnía a pohybovou zkušenost.

Mějme ovšem na paměti, že vedle ustanovených tanečních technik, metod apod. existují také rozličné variace, kombinace a inovace užití principů (nejen) tanečního pohybu, se kterými mohou individuálně pracovat jednotliví choreografové, taneční pedagogové a interpreti. Ty nemusejí být nijak oficiálně ustanoveny, a přesto mají, pochopitelně, svůj podíl na struktuře tanečního pohybu *contemporary dance*, a to jak v choreografickém výstupu, tak v tanečním tréninku.

Tvůrce *contemporary dance* může v podstatě ovlivňovat jakákoliv taneční a pohybová zkušenost, kterou prošli nebo procházejí, anebo kterou se nechají ovlivnit pouze zprostředkovaně (nezažili ji osobně, ale viděli ji např. v záznamu). V choreografických dílech se tak mohou objevovat nejrůznější citace, parafráze nebo parodie historických choreografických děl, etnických tanců apod.

Obvyklou taneční zkušeností přitom bývá také průprava, ať už jakkoliv intenzivní, v klasické taneční technice. Benefitem, který v závislosti na nabyté úrovni mohou tanečníci *contemporary dance* využít, je např. zkvalitňování techniky práce nohou, rozšiřování pohybového rozsahu nohou, udržení rovnováhy i vzpřímené držení těla. Handicapem by ovšem mohla být potenciální „strnulost" a zdůraznění formální stránky tanečního pohybu i separace jednotlivých tanečních prvků oproti v *contemporary dance* neodmyslitelnému kontinuálnímu toku pohybů a kladení důrazu na jejich niternou stránku.

Taneční technika Marthy Grahamové, José Limóna, Merce Cunninghama a Lestera Hortona bývá do dnešní doby součástí taneční průpravy profesionálních i neprofesionálních tanečníků euro-americké taneční kultury a jejích přesahů na další kontinenty. Zastoupení jednotlivých technik na školách, seminářích, v tanečních studiích apod., vychovávajících taneční profesionály i neprofesionály, bývá ovšem co do výskytu a kvantity různé. Tanečními technikami v následujícím textu rozumíme kodifikovaný taneční systém, který zahrnuje sérii tanečních prvků, z nichž jsou vystavěny hodiny tanečního tréninku dané techniky a v jejím pohybovém jazyce jsou choreografována i taneční díla. Výše uvedené techniky jsou právě takovým příkladem. Tyto techniky navíc systematicky, graduálním tréninkem budují a rozvíjejí tělo tanečníka a jeho specifické taneční schopnosti. V návaznosti na předchozí text kapitoly můžeme říci, že jsou určitým *langue*, dílčí uspořádání jejich tanečních prvků v tréninku, tanečních variacích nebo choreografickém díle potom *parol*.

Pod taneční metodou v následujících kapitolách rozumíme rozvíjení tanečního pohybu na základě konkrétních, avšak obšírněji nesystematizovaných principů pohybu. Jednotlivé principy se mohou vyskytovat napříč metodami i technikami. Jejich konkrétní taneční, či pohybové provedení potom můžeme považovat za záležitost *stylu* provedení *struktury*. Uvádíme zde jen některé, historicky významné a dochované taneční metody. Některé z nich přitom bývají v jiném kontextu označovány jako techniky. V následujícím textu stručně přiblížíme metodu Doris Humphreyové a Charlese Weidmana, Hanyy Holmové, Ericka Hawkinse, Rosalie Chladekové i kontaktní improvizaci. Dále v tanci a v netanečním pohybu využívanou Labanovu pohybovou analýzu a taneční, pohybovou a tanečně-terapeutickou metodu Bartenieff Fundamentals™.

V textu je dále uvedena taneční, pohybová a korekční metoda Body-Mind Centering® a Skinner Release Technique™, rovněž taneční metoda označovaná jako release technika, somato-psychoterapeutická Feldenkraisova metoda a Alexandrova technika a terapeutická medota zvaná Klein Technique™. U těchto tanečních, pohybových, korekčních a psychoterapeutických metod neuvádíme jejich kritické zhodnocení, které je předmětem jiných studií. Jsou zde zmíněny coby metody, kterými tanečníci (pokud přijmou jejich teze a přístupy) mohou doplňovat a také doplňují své zkušenosti a současně rozvíjejí niterný přístup k tělu a tanečnímu i netanečnímu pohybu; populární v některých tanečních formách v počátcích 20. století, stejně jako v dnešním *contemporary dance.*

Těla tanečníků *contemporary dance* a jejich estetika je intenzivně formována nejen množinou tanečních technik a metod, etnickými tanci či praktikováním různých bojových umění, ale také systémy cvičení, kterými tito tanečníci mohou konstituovat svá těla. Je to například cvičení Pilates, anebo pro tanečníky vyvinuté speciální cvičení s přístroji zvané Gyrotonic Expansion System. V následujících podkapitolách je ale dále nerozvádíme. Bojová umění, která jsou samostatnými a ucelenými systémy, se ke *contemporary dance* váží, obdobně jako etnické tance, spíše individuálně a druhotně. Stejně tak různé systémy cvičení (jóga, Pilates aj.) jsou více

méně doprovodným způsobem formování tanečníků, nežli prvotním zdrojem jejich pohybů. Výjimku děláme u metody Moshé Feldenkraise, techniky Fredericka Matthiase Alexandra a Klein Technique™, které se jeví v přístupu ke zkoumání těla a mysli myšlenkově příbuzné *contemporary dance.*

2.1. Technika Marthy Grahamové

Americká tanečnice, choreografka a taneční pedagožka Martha Grahamová (11. 5. 1894 – 1. 4. 1991) začíná svou techniku uplatňovat ve druhé polovině dvacátých let 20. století. Právě v té době vytváří první choreografie. Taneční techniku, které dala vzniknout, v průběhu následujících desetiletí formuje. Přizpůsobuje ji nejen sobě, ale i tanečníkům, s nimiž spolupracuje.

„Technika vyučovaná na Martha Graham School of Contemporary Dance v roce její smrti byla rozvinutější i méně syrová a úderná než ta, kterou Martha Grahamová učila v roce 1930, tedy v době, kdy formulovala své klíčové teorie. Zpočátku používala jen velmi malé vytočení, paralelní pozice totiž byla více v souladu s účelově užitým primitivismem jejích tanců. V pozdější době, pohyby vytvořené pro její ‚řecká' taneční dramata, často založená na archaickém nebo asijském stylu, začínaly hodiny její techniky a dodávaly jim novou komplexitu."[25]

Charakteristickým pohybovým vzorcem (tzv. *pattern*) *Graham techniky* je *kontrakce* (*contraction*) a následné *uvolnění* (*release*). Přitom, hovoříme-li o uvolnění, jde v její technice stále o aktivní pohyb, při kterém nedochází k relaxaci svalů. Kontrakce se pojí s mocným výdechem, uvolnění s opětovným nádechem. Ke kontrakci a současnému vytlačení vzduchu z těla se připojuje podsazení pánve, stažení hýžďových svalů, přitlačení břišních svalů k páteři a její zaoblení, hlava kontrakci vyrovnává a zaklání se, miniaturní kontrakce může současně proběhnout v dlaních. Kontrakce by v těle měla dosáhnout svého maxima a teprve poté pokračovat do *release*. Po stažení dochází k expanzi, novému nadechnutí, vyrovnání pánve, vytažení se z kyčelních kloubů, narovnání a protažení páteře. Může dojít až k *high release*, k protažení a k tenznímu lehkému

[25] Jowitt, D. *Modern Dance Technique*. In Cohen, S. J. *International Encyclopedia of Dance*. *Volume 4*. Oxford / New York: Oxford University Press, 2004. 700 s. ISBN 0-19-517369-4 (set). S. 439.

hrudnímu záklonu za současného vytažení se vzhůru - jakoby za prsní kostí, čemuž výrazně napomáhá svalstvo kolem lopatek.

Vzájemný protiklad kontrakce a uvolnění se nese jako ústřední motiv dlouhou řadou prvků této techniky. Objevuje se v sérii *floor work* (na zemi), *centre work* (na místě) i v pohybech *across the floor* (do prostoru). Také např. proslulé pády (*Graham falls*) této techniky jsou formovány právě variacemi posloupností kontrakcí a uvolnění.

Některé taneční prvky zahrnují rovněž *spirály*. Ty jsou často odvíjené od pohybu v kyčlích, pokračují po celé délce páteře a doprovázejí je pohyby paží i hlavy. Charakteristický je také grahamovský *tilt*, při kterém v hrudní páteři dochází k úklonu do strany, hlava při něm zůstává v prodloužení páteře, záda v tahu za temenem hlavy a ramena v jedné rovině. Je-li prováděn ve stoje, bývá doprovázen zvednutím nohy (opačné strany, než na kterou je úklon prováděn) *à la seconde*. I tento prvek lze propojit s kontrakcí. Příznačné jsou i *prances*, anebo tzv. *triplet*, jehož rytmus a základní kroky (dolů – nahoru – nahoru) připomínají waltz. Tanečníci jím ovšem dlouhými kroky kráčejí prostorem, a to vpřed, vzad, v rotaci a stranou (což se objevuje hojně u následníka Marthy Grahamové Merce Cunninghama).

Skrze intenzivní propojení svalových stahů a uvolnění s procesem dýchání Martha Grahamová usilovala o zapojení tanečníkovo nitra do tanečního projevu. Není nezajímavé si všimnout, že v plynulém proudu pohybu a v koordinaci s dechem tělo při všech prvcích této techniky jakoby pulsuje.

Přestože technika Marthy Grahamové je klíčovou *moderní taneční technikou* a tvorba této dámy spadá do tzv. *modern dance*, ona sama tento pojem neměla v oblibě. „Moderní" totiž vnímala jako neustále proměnlivé a pro svou tvorbu dávala přednost pojmenování *contemporary dance*.

2.2. Taneční metoda Doris Humphreyové a Charlese Weidmana. Taneční technika José Limóna

Tanečnice a choreografka Doris Humphreyová (17. 10. 1895 – 29. 12. 1958), představitelka tzv. 2. generace tanečních modernistů ve Spojených Státech, nikdy nekodifikovala svou taneční techniku v takovém rozsahu jako její současnice Martha Grahamová. Do současnosti ji zprostředkovali tanečníci, kteří od roku 1928 prošli *Humphrey-Weidman Company*, a především potom José Limón (12. 1. 1908 – 2. 12. 1972). S Humphreyovou a jejím uměleckým partnerem Charlesem Weidmanem (22. 7. 1901 – 15. 7. 1975) nejprve po dobu deseti let tančil.

V knize *The Art of Making Dances*[26] Humphreyová vedle jiného charakterizuje svou taneční techniku a píše, že se celá zakládá na principu pádu / vypadnutí z rovnováhy a návratu do ní. Inspiruje se Friedrichem Nietzschem a jeho teorií o apollinském a dionýském aspektu umění. Propojuje ho s předpokladem duality základní lidské potřeby; stabilitou a klidem na jedné straně, riskem a vývojem na straně druhé. Koncepci pohybu tedy odvíjí mezi dvěma extrémy, stavem dokonalé rovnováhy a totálního kolapsu. V průběhu pádu a podchycení pracuje s dynamikou dechu. Základní pohybový vzorec – pád a podchycení, uplatňuje i v rámci svého pozoruhodného kruhového (otáčivého) pádu, v jeho průběhu se tanečníci za „klesnutí" a „zvednutí" otočí o 360 stupňů. Opisování velkých oblouků, kruhů a osmiček končetinami i boky a kyvadlové pohyby ve spojení se základním principem pohybu a dechu byly prvky určené k nesčetnému varírování. Vlny v těle a v bocích nebyly v jejím pohybovém rejstříku výjimkou. *„Humphreyová byla pravděpodobně ovlivněná teoriemi Françoise Delsarta, s nimiž se seznámila během svého působení ve škole a skupině Denishawn, když klasifikovala pohyby dle toho, v jakém vzájemném vztahu probíhali - unisono, v opozici nebo v posloupnosti.*"[27]

---

[26] Humphrey, D. *The Art of Making Dances*. New York: Princeton Book Company, 1987. 189 s. ISBN 0-87127-158-3

[27] Stejné jako pozn. č. 25 na s. 29. S. 439.

Weidman, který s Humphreyovou vedl hodiny taneční techniky, začal postupně rozvíjet mužský typ tance. Zaměřil se na ztvárnění síly, kterou u tanečníků budoval tomuto účelu přizpůsobenými kroky, skoky a energickými cviky, při nichž využíval nejen prudkých švihových pohybů, ale i sevřených pěstí.

Z techniky, které Humphreyová a Weidman dali základ, čerpá José Limón a dále ji rozvíjí. Charakteristickým principem jeho pohybů je rovněž dynamika pádu a odrazu (*rebound*). Kinetická energie uvolněná při pádu je znovu využívána k návratu do vertikály. Limónova technika pracuje s představou tzv. *high point*, toku energie i se zdůrazněním gravitace. Pádu v jeho technice může za současného uvolnění svalů podlehnout buď celé tanečníkovo tělo, anebo jen některé jeho části. Pád při kruhových švizích těla je vyrovnáván zpětným švihem nebo zhoupnutím a platí, že čím hlouběji tělo nebo jeho část padá, tím výše se pak odráží. Docházet může i k pérování – k opakovaným krátkým pádům a zpětným odrazům, k odpérování. Dochází-li k pérování opakovaně, tělo se při něm nevrací do vertikální polohy. K pérování dochází přes pomyslné zavěšení se za *high point* (závěsný bod). Ten sehrává úlohu rovněž při rolování. Pomyslným bodem prochází osa těla a - obrazně řečeno, se na něj v průběhu rolování směrem dolů a nahoru zavěšuje. Zmiňovaný bod je v technice José Limóna využíván také jako tzv. šestý opoziční bod. Uplatňován bývá i při pádu. Rozeznáváno je dalších pět opozičních bodů, kterými prochází souvztažné svalové napětí. Představit si je lze v levé a pravé paži, levé a pravé noze a na hlavě, respektive temeni. Bez současného přepínání a krácení svalů by mezi nimi měl probíhat protitah a vznikat napětí. Taneční technika José Limóna využívá také principu zadržení napětí (s pocitem zadržení dechu), zvýšení energetického potenciálu v nejvyšším bodu pohybu za nepřestávajícího proudění energie. To se objevuje v minimu a maximu konkrétního tanečního prvku, neboli při dokončení pohybu a před nasazením nového.

Technika José Limóna bývá v průběhu tanečních tréninků rozvíjena od počátečního procvičování prvků ve stoji na místě a u tyče, přes protahování na podlaze, až po variace z místa.

2.3. Koncepce tance Hanyy Holmové

Prošla tanečním školením u německé expresionistky Mary Wigmanové (13. 11. 1886 – 18. 9. 1973) a společně s Marthou Grahamovou, Doris Humphreyovou a Charlesem Weidmanem se stala jednou z „velké čtyřky" zakladatelů amerického *modern dance*. Původem německá tanečnice a choreografka Hanya Holmová (3. 3. 1893 – 3. 11. 1992) vyšla ve své koncepci tance nejen z pojetí tance Mary Wigmanové, ale také z Labanovy pohybové analýzy, kterou jí Wigmanová zprostředkovala. Ve svých jednačtyřiceti letech začala, vedle Grahamové, Humpreyové a Weidmana, vést proslulé letní taneční kurzy na Bennington School of Dance (Vermont, USA). Dle Deborah Jowittové[28], v hodinách taneční techniky Hanyy Holmové si studenti mj. osvojovali porozumění způsobům, jakými emoce působí na lidské tělo, a v jednoduchých zahřívacích cvičeních se učili, jak se jejich gesta a pózy vztahují k prostoru, který je obklopuje. Charakteristickým pohybovým vzorcem byly rozličné krouživé pohyby, ať už v jednotlivých částech těla, anebo v drahách pohybu. Výjimkou nebyly ani pohyby připomínající víření Dervišů. Její koncepce zdůrazňovala svobodu a plynulý tok pohybu v zádech i v celém trupu.

Holmová ovšem nevystavěla ucelený pohybový systém, v tanečních hodinách pracovala s principem improvizace. *„Její stylistickou ideou byl ‚absolutní tanec' osvobozený od pantomimy a dramatického podtónu. Pozornost kladená na zprostředkování idey její choreografie byla důležitější než sama zdatnost tanečníků."*[29]

Jedním z jejích studentů a spolupracovníků byl Alwin Nikolais (26. 11. 1910 / 25. 11. 1912 – 8. 5. 1993), americký choreograf a průkopník spojení tance a multimédií. Coby taneční pedagog *„Nikolais používal některé techniky, které se naučil od Holmové, jeho žák, kolega a*

[28] Stejné jako pozn. č. 25 na s. 29. S. 440.
[29] http://en.wikipedia.org/wiki/Hanya_Holm

choreograf Murray Louis v tom pokračoval také."[30] Dodejme, že Nikolais kolem roku 1949 rozvinul teorii *decentralizace*, depersonalizaci tanečníků skrze kostým a design. Ve své tvorbě často užíval hudební koláž a projekci na scénu i na samotné tanečníky, odpoutával pozornost od interpretů a směřoval ji na produkci jako celek. V rámci *decentralizace* např. ani neváhal zaměnit tanečníky za gymnasty (pouliční performance *A Ceremony for Bird People*, 1978, Francie). Četnými tvůrčími experimenty postupně ovlivnil celé generace choreografů (např. Carolyn Carlsonovou, Susan Buirgeovou a další).

[30] Stejné jako pozn. č. 25 na s. 29. S. 441.

2.4. Technika Merce Cunninghama

Zatímco v dříve zmiňované Graham technice tanečníci stráví procvičováním prvků na zemi až jednu třetinu devadesátiminutového tréninku, v technice Merce Cunninghama (16. 4. 1919 – 26. 7. 2009) na ní nestráví ani minutu. Trénink začínají v prostoru v pozici ve stoje a bez opory v tyči. Nejprve pracují se zády, poté s nohami a následně pohyby v obou částech těla propojují. Cunningham měl při formování své techniky jasný záměr, dát stejný důraz jak na práci nohou, o které se domníval, že ji *modern dance* zanedbává, tak na pohyb torsa, o kterém si myslel, že s ním *klasická taneční technika* nedostatečně pracuje. Tak jako „klasika" operuje s pěti pozicemi nohou, Cunninghamova technika přichází s pěti pozicemi zad. Jsou to *upright*, *curve* (zaoblení páteře s hlavou v prodloužení jejího ohybu a s pocitem tahu za temenem hlavy), *arch* (vytažení hrudníku podobné *high release* v Graham technice), *twist* (rotace trupu mezi oblastí křížové a krční páteře, přičemž rotace probíhá kolem osy páteře) a *tilt* (obdobně jako v Graham technice dochází v hrudní oblasti k úklonu do strany). Technika Merce Cunninghama přitom rozlišuje pohyb v horní, střední a spodní část zad. Pohyby trupu spojené s prací paží nezřídka doprovázejí rychlé i komplikované kroky a gesta nohou. Variace a kombinace prvků jsou prováděny na místě, anebo z místa. A stejně jako lze grahamovský *tilt* doplnit kontrakcí, tak je možné výše uvedenými pohyby v zádech ztížit rovnováhu v různých výdržích. Taneční publicistka a někdejší tanečnice Deborah Jowittová uvádí: *„Cunninghamovy tréninky často zahrnují dlouhé a rytmicky komplexní fráze, namísto těch krátkých a opakujících se, ovlivněných hudebního metrem, které bývají charakteristickým rysem mnoha moderních tanečních tréninků,"*[31] a dodává: *„Ať už tuto techniku vyučoval sám Merce Cunningham, nebo někdejší i současní tanečníci jeho skupiny, anebo jiní, které trénoval, jednoduchý, čistý a téměř suchý warm-up byl v kontrastu*

[31] Stejné jako pozn. č. 25 na s. 29. S. 441.

se svobodněji choreografovaným materiálem, který se naskytl později v průběhu tréninku."[32]

Cunnighama inspiruje při formování nového pohybového systému nejen klasická taneční technika, ale i technika jeho souputnice Marthy Grahamové. Jowittová ale upozorňuje, že: *„Někteří píšící autoři charakterizují Cunninghamův styl coby baletní, a to kvůli tomu, že užívá napřímení páteře, kontrolu váhy, komplexní práci nohou i tenké linie. Avšak jeho tanec je se svou distorzí tvarů, časování i sekvencí stejně tak vzdálen akademickému baletu jako dionýské vášni Marthy Grahamové.*"[33] Právě u ní byl v letech 1939 až 1945 sólistou. Přitom už v roce 1944 uplatňuje svůj vlastní pohybový styl v sólových koncertech, které sdílí s hudebníkem a svým uměleckým i životním partnerem Johnem Cagem (5. 9. 1912 – 12. 8. 1992). Svou taneční techniku Cunningham již plně uplatňuje ve vlastní, zpočátku málo početné skupině, kterou zakládá v létě roku 1953 na Black Mountain College. *„Když začíná zkoumat způsoby práce s tanečníky i tvorbu tance, zaměřuje se Cunningham na modernismus, který nebyl anti-baletem, jako tomu bylo v mnoha případech moderního tance v tomto bodě, ale byl jaksi za baletem,*"[34] komentuje Cunninghamovo počínání taneční kritik Robert Greskovic.

[32] Stejné jako pozn. č. 31.
[33] Stejné jako pozn. č. 25 na s. 29. S. 441.
[34] Greskovic, R. In Bremser, M. *Fifty Contemporary Choreographers.* London: Routledge, 1999; New York: Routledge, 2000. 223 s. ISBN 0-415-10363-0 (hbk), 0-415-10364-9 (pbk). S. 73.

2.5. Technika Ericka Hawkinse

Erick Hawkins (23. 4. 1909 – 23. 11. 1994), někdejší člen skupiny Marthy Grahamové, nepokračoval ve své choreografické dráze, stejně jako Merce Cunningham, v dalším rozvoji Graham techniky. Tento vůbec první muž, který se v jejích choreografiích objevil, v roce 1951 skupinu opustil (po zhruba třinácti letech působení). V roce 1954 se navíc po šesti letech manželství s Marthou Grahamovou rozvedl, čímž se od její tvorby definitivně vzdálil. Zanedlouho po odchodu z její skupiny začal spolupracovat s experimentální skladatelkou Lucií Dlugoszewskou, se kterou zůstal až do konce svého života.

Důležitý vliv na jeho tvorbu měly indiánské tance, japonská estetika, Zen buddhismus i klasické Řecko. Inspirovala ho Isadora Duncanová s myšlenkou na častý výskyt vlnivého pohybu v přírodě. Postupně vypracoval systém tréninku, zaměřený na odstranění zbytečné tenze a námahy, které často vedou k úrazům tanečníků. Soustředil se na *dekontrakci* svalů. Zdůrazňoval zapojení pouze těch svalových skupin, které jsou nezbytné k provedení konkrétních pohybů, a zaměřoval se na využití gravitace v jejich prospěch. Pracoval s pohybem vycházejícím z impulsu v páteři nebo v pánvi a postupně procházejícím celým tělem, který bývá dodnes praktikován v hodinách taneční improvizace.

„Jeho tréninky, na rozdíl od většiny jiných, byly zaměřeny více na mistrovství individuálních pohybů než sekvencí, i když ty mohly být přibrány v hodinách improvizace nebo kompozice. Všechno, co Hawkins učil, bylo zaměřeno na formování tanečníka, který byl v plynulé harmonii s přírodou a s přirozeností jeho vlastního těla."[35]

Takovýmto pojetím Hawkins položil základy pozdějším somatickým studiím a tzv. *somatic dance techniques*. Jeho názory na tanec a tělo

[35] Stejné jako pozn. č. 25 na s. 29. S. 441.

tanečníka jsou zveřejněny v knize *The Body is A Clear Place and Other Statements on Dance* (1992), která je souborem jeho deseti lyrických esejí.

2.6. Technika Lestera Hortona

Americký tanečník, choreograf a pedagog Lester Horton (23. 1. 1906 - 2. 11. 1953) formoval v průběhu třicátých až čtyřicátých let minulého století taneční techniku, která zohledňovala anatomické možnosti lidského těla a využívala co nejširší možnou škálu pohybu. Inspiroval se nejen indiánskými tanci, ale i tancem jazzovým. Využíval znalostí lidské anatomie a na jejich základě vytvářel sérii korektivních cvičení. Jeho technika měla upravovat fyzické nedostatky a připravit tanečníka na různorodý taneční pohyb, prováděný na zemi, ve stoje, či ve vzduchu. V technice se soustředil na aktivní zapojení, protažení i posílení různých částí těla.

Řada z úvodních cvičení této techniky je zaměřena na protažení Achillovy šlachy, posílení břišních svalů i protažení svalů kolem páteře a ischiokrurálních svalů (svaly na zadní straně kolena). Zahřívací část tanečního tréninku dle Hortnovy techniky často zahrnuje: cvičení s variacemi prvku *flat back* ve stoje (při kterém se tanečník s narovnanými zády a tahem za temenem hlavy předklání až do polohy trupu vodorovné s podlahou a poté opět napřimuje, k ohybu dochází v bocích, prvek je možné provádět např. i v kombinaci s *„plié*"), laterální protahování, švihy v uvolnění, švihové prvky nohou i zakomponování tzv. *deep lunge* (hlubokého výpadu). Pohyby se odehrávají v tzv. *T – position* (T-pozici), *stag position* („jelení" pozici), *cross lunge* (v kříženém výpadu) a *coccyx balance* („rovnovážném stavu kostrče"). Taneční kombinace, zahrnující rotaci a skoky, jsou směřovány k rozvoji dynamiky a muzikálnosti tanečníků. Hortonova technika, stejně jako tomu bylo u jeho choreografického stylu, kombinuje dramatické změny úrovní pohybu – výjimkou není ani zakončení skoku v pádu.

Mezi jeho následovníky patří mnoho význačných tanečníků i choreografů, např. zakladatel *American Dance Theater* (New York) Alvin Ailey, choreografka, tanečnice a taneční pedagožka Joyce Trislerová či

tanečnice a choreografka Bella Lewitzkyová (dle D. Jowittové vypracovala tréninkovou metodu založenou na systematickém využití anatomie lidského těla, která měla podporovat fyzické zdraví tanečníků).

2.7. Rosalia Chladek®-System

Mezinárodně uznávaná taneční metoda, známá jako Rosalia Chladek®-System, se soustřeďuje na fyzické zákonitosti pohybu, souhru tělesné tenze a uvolnění, typickými pojmy jsou *Spannung - Entspannung*[36], rovněž se zaměřuje na rozvinutí vnímavosti těla i uvědomování si jeho pohybů, také na zkoumání proměnných vztahů mezi pohybem a hudbou a na rozvoj tvorby vlastních pohybových sekvencí, ať už s hudebním doprovodem, nebo bez něj.

Průkopnice *Freier Tanz* Rosalia Chladeková (21. 5. 1905 – 3. 7. 1995) odvodila svou pohybovou metodu z Jaques-Dalcrozovy rytmické gymnastiky. Ta původně vyžadovala závislost pohybu (tělesného rytmu) na hudbě a až později umožňovala mezi pohybem a hudbou rozvoj komunikace. Chladeková ji skrze pedagogické i umělecké působení postupně rozvíjela v tanečním umění. Zabývala se anatomickými dispozicemi těla a přirozenými zákonitostmi fyzického pohybu, z nichž posléze vyvodila principy, které by měly vést k harmonickému a nevysilujícímu pohybu. Na jejich uplatnění v různě náročných pohybových sekvencích poté vystavěla taneční metodu.

Profesionální školení pedagogů v jejím systému je od roku 1972 zajišťováno skrze *Internationale Gesellschaft Rosalia Chladek (IGRC)* ve Vídni a v pobočkách v Rakousku, Německu, Švýcarsku, Francii a Itálii.

[36] Jalůvková, L. *Technika Rosalie Chladek v průběhu vyučování na HTŠ*. Praha: HAMU, 1990.

2.8. Labanova pohybová analýza a notace

Původem slovenský taneční teoretik a pedagog Rudolf von Laban (15. 12. 1879 – 1. 7. 1958) vyvinul důkladnou pohybovou notaci, se kterou seznámil veřejnost v publikaci *Kinetographie* roku 1928. Universální metoda k zaznamenání jakéhokoli lidského pohybu je dnes známá a užívaná pod názvem *Labanova notace*. Je založena na analýze lidského pohybu, kterou Laban kvalitativně strukturoval do tzv. *choreutiky* a *eukinetiky*. Laban matematickou metodou klasifikoval prostor. Zatímco klasická taneční technika pracuje s osmi pomyslnými body na ploše, jako by ve dvourozměrném prostoru, Labanova analýza popisuje prostor třírozměrně. V rámci *choreutiky* rozlišuje dvanáctibodovou pohybovou škálu, při které užívá vertikální, horizontální a předozadní osu. Systém škál lze odvodit z představy krychle, která člověka obklopuje, a on stojí v jejím centru. Myšlené body bychom potom dostali označením všech jejích vrcholů a center jejích stěn. Spojnice protilehlých bodů by poté určovaly směr a dráhu pohybu, přičemž jeho trajektorie by mohly být různé. Vést pohyb mezi jednotlivými body by bylo možné např. za použití švihů, torzí či spirál. Docílit přitom lze expresivních, až extrémních, pohybových tvarů. Pohyb je ale do jisté míry limitován těmito škálami. Laban do značné míry pracoval rovněž s představou ikosaedru. Jeho koncepce pohybu stále ponechávala otevřený prostor k vyjádření emocionálních stavů. *Eukinetika* se potom zaměřuje na dynamickou a výrazovou kvalitu pohybu. Dynamikou (tzv. *effort*) Laban rozuměl systém charakteristik, které detailněji postihovaly vnitřní intenci pohybu. Rozlišoval prostorovou kvalitu (a polaritu přímočarého a nepřímočarého pohybu), tíži (těžce a lehce) i čas (rychle a prolongovaně). Své teorie dále publikoval v roce 1947 v knize nazvané *Effort*. Svou vlastní taneční (pedagogickou) metodu zakládal na prostorových škálách a kruzích (*Ring*).

Následovníci Labana dále pohybovou analýzu rozváděli. Jeho teorie byly navíc v průběhu padesátých let minulého století integrovány do taneční terapie v Anglii. Díky taneční terapeutce Marion Northové se stala

oficiálním nástrojem k diagnostikování, stanovení i plánování léčby tamních pacientů. Ve Spojených Státech, kam se taneční terapie rozšířila během let šedesátých, byla naopak doplňována dalšími teoretickými rámci (např. psychoanalýzou).

2.9. Bartenieff Fundamentals™

Labanova pohybová analýza se v USA rozšířila díky Irmgard Bartenieffové (1900 – 1981). Tamější průkopnice v rozvoji taneční terapie pocházela z Německa a v pedagogickém a terapeutickém přístupu kloubila nejen své zkušenosti odbornice na Labanovu notaci, ale i tanečnice a choreografky. Roku 1965 dala vzniknout certifikovanému studiu Labanovo pohybových studií a v roce 1978 založila *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* (New York). O dva roky později vyšla její shrnující publikace *Bartenieff's comprehensive text, Body Movement: Coping with the Environment.*

Bartenieffová odvodila z Labanova konceptu tzv. redukované pohybové kvality (*a diminished effort*) myšlenku, že fyzické akce a pohybové preference každého jednotlivce v sobě zahrnují nevyjádřený, potenciální pohyb, který se objevuje v počáteční nebo jen částečně využité formě. Vycházela při tom z předpokladu, že i když pohybová kvalita byla z jakéhokoliv důvodu redukována a snížila se její kvantita, zůstává stále přítomna. V terapeutické práci s pacienty se potom Bartenieffová na tento nevyjádřený potenciál v rámci celkové pohybové konfigurace zaměřovala a napomáhala pacientům v jeho využití. Zákonitosti mezi předkládaným nerozvinutým potenciálem pohybu a jeho příčinou ovšem nespecifikovala. Dále věřila, že individuální pohybový styl je výsledkem mísení psychologických vlivů, kulturního prostředí i vrozených dispozic. Nerozvinuté pohyby se potom snažila neverbálními impulsy u pacientů rozvinout.

V roce 1965 napsala Bartenieffová společně s žačkou Marthou Davisovou, která s ní od poloviny 60. let působila ve Státní nemocnici v Bronxu, článek *„Effort/Shape Analysis of Movement. The Unity of*

Expression and Function?"[37] Terapeut Fran Levy k němu dodává: *„Tento článek, s ohledem na použití Labanovy pohybové analýzy, představuje tři hypotézy: Jde o techniku, kterou lze opakovaně popsat, změřit a klasifikovat lidský pohyb; popisuje pohybové vzorce, které odpovídají jednotlivci a odlišují ho od druhých; a vymezuje behaviorální dimenzi, která se vztahuje k neuropsychologickým a psychologickým procesům.*"[38]

Systém Bartenieff Fundamentals™ je souborem principů, konceptů a cvičení, které uplatňují Labanovu pohybovou teorii na fyzických a biomechanických funkcích lidského těla. Jednotlivé části systému obsahují práci s dynamikou, dechovou podporou, niternou podporou, odstupňovanými rotacemi, iniciací a sekvencováním pohybu, prostorovou koncepcí, centrem a přenosem váhy, pohybovou intenzitou, rozvíjejícími se vzorci pohybu, také s divadlem a představením.[39]

Systém Irmgard Bartenieffové zvyšuje míru porozumění a osobního pohybového rozvoje skrze hloubkovou práci s principy tohoto systému. Tyto principy mohou být použity v tanečních technikách, tanci a divadelních představeních, stejně jako v dalších somatických praktikách (jako je např. jóga, Pilates, bojová umění apod.) a v tělesném rozvoji vůbec. Cílem Bartenieff Fundamentals™ je rozšířit neuromuskulární vzorce v jakýchkoli pohybových aktivitách a umožnit lehkost i efektivitu pohybů. Bartenieff Fundamentals™ může být kombinován s výukou / studiem metody Body-Mind Centering®.

---

[37] Bartenieff, I., Davis, M. *Effort-Shape analysis of movement: The unity of expression and function*. In Davis, M., editor, *Research Approaches to Movement and Personality*. Arno Press Inc., New York, 1972.
[38]Levy, F. *Dance and Movement Therapy*. In Cohen, S. J. *International Encyclopedia of Dance*. *Volume 4*. Oxford / New York: Oxford University Press, 2004. 700 s. ISBN 0-19-517369-4 (set). S. 320.
[39] Dle http://www.laban.com.au.

2.10. Kontaktní improvizace

Byl to americký tanečník a taneční tvůrce Steve Paxton (narozen 21. 1. 1939), kdo v průběhu newyorského léta roku 1972 položil spolu se skupinou sympatizujících tanečníků základy kontaktní improvizaci. Dle Ann Cooper Albrightové byla většina z nich jeho studenty z Oberlinu, Benningtonu a Rochesteru, kde předcházející sezónu vedl semináře: *„… skupina strávila dva týdny zkoumáním rozdílných stavů tančení, včetně dlení ve stoje (a prociťování drobných pohybů, které v těle probíhají za účelem udržení stání – což Paxton ozančoval jako ‚malý tanec'), padání, včetně mrštění se tělem na jinou osobu. To, co rozvinuli, bylo zdrojem taneční formy, založené na výměně energie, váhy a impulsu mezi dvěma (nebo více) lidmi.*"[40]

Rozvinutí vnímavosti vůči vlastnímu tělu i pohybu druhých tanečníků. Výměna váhy přes tělesné centrum (těžiště v oblasti těsně nad pánví) i přes další části těla. Přenášení kinetické energie i impulsů k pohybu. A v neposlední řadě do jisté míry spontánní a kauzální symbiotický taneční pohyb, který dává vzniknout často originálním tanečním tvarům a partnerským „zvedačkám". Toto vše a mnoho dalšího se mezi tančícími subjekty odehrává při kontaktní improvizaci.

Jsou to pocity a vnímaní, co jednoho provází v navazování kontaktu s dalším tanečníkem, v předávání váhy, přijímání opory, rolování, posouvání, sesouvání, ve vedení pohybu toho druhého, anebo v nechání se vést, v řízených pádech, zvedání partnera, nechání se zvednout i v nasměrování energie k „letu" partnera. Prostřednictvím kontaktní improvizace a způsobu, jakým pracuje s využitím gravitace, kinetické energie, hybnosti i setrvačnosti při fyzickém kontaktu s druhými, s podlahou (nebo se zemí) a práci s prostorem, je možné doširoka zkoumat nové a nové taneční a pohybové možnosti.

---

[40] Albright, A. C. In Bremser, M. *Fifty Contemporary Choreographers.* London: Routledge, 1999; New York: Routledge, 2000. S. 186.

Formování této anti-hierarchické taneční formy, potažmo tanečního žánru, bylo mj. ovlivněno východními filosofiemi, jimiž se Paxton daného času zabýval, dále asijskými bojovými uměními, mezi něž můžeme přiřadit jím oblíbené *aikido* a *tai-chi*, a také *release technikou*, s níž se seznámil skrze učení Mary Fulkersonové. Do kontaktní improvizace integroval rovněž myšlenku příznačnou pro postmoderní tanec a prosazující se v tanečním umění již od zformování *Judson Dance Theatre* (1962), a sice že tanec by měla být zkušenost dostupná každému. Paxton tedy začal do kontaktní improvizace zapojovat nejen tanečníky s různorodou taneční průpravou a na různé úrovni, ale také lidi s fyzickým handicapem. Všechny tyto skupiny se v ní uplatňují dodnes. (Hovoříme-li v rámci kontaktní improvizace o propojení tanečníků bez postižení s těmi s postižením, zmiňme např. semináře současné britské *Candoco Dance Company* nebo americké *Joint Forces Dance Company* a jejího zakladatele a uměleckého ředitele Alita Alessiho. Obě skupiny posunují taneční choreografická díla právě do této dimense.).

Není bez zajímavosti, že Paxton již do svého prvního díla *Proxy* (1961) zahrnul akce každodenního života, jako bylo pití, jedení či chůze. *„Ve svém rozsáhlém výzkumu Judson Dance Theatre Sally Banesová určuje zaujatost chůzí jako významný odklon od tradiční estetiky modern dance. Chůze vyvracuje elitářství tanečního tréninku a vnukuje myšlenku, že tanečníkem může být každý běžný člověk, který se zajímá o zažívání některých těch nejobyčejnějších každodenních akcí a pohlížení na ně coby na taneční pohyby,"* sděluje Ann Cooper Albrightová.[41] Na scéně tance jako umění se tak uplatňují pohybové motivy každodenního života v širokém záběru a v různé míře stylizace. Odrazy tohoto trendu jsou viditelné dodnes. Ať už jde o více méně organicky začleněné každodenní pohybové akce do choreografické struktury nebo jejich použití jako námětu (výchozího pohybového materiálu) určeného k dalšímu stylistickému rozvinutí a přetvoření (v tomto směru je pro mě nezapomenutelný, poněkud humorný nápad mého někdejšího spolužáka z oboru choreografie Petra Opavského, který se do jedné ze svých ročníkových choreografií

[41] Stejné jako pozn. č. 39 na s. 40.

rozhodl začlenit pohybovou sekvenci, která nebyla ničím jiným, než přestylizovanou nápodobou osoby utírající se na toaletě).

Dodejme, že Steve Paxton, průkopník rané kontaktní improvizace, krátce tančil v *José Limón Company* (1959) a v *Merce Cunningham Dance Company* (1961 – 1964), v jejímž studiu se účastnil kompozičních seminářů tanečníka a choreografa Roberta Dunna, na kterých nechyběli doboví význační umělci. A právě tam se seznámil s Yvonne Rainerovou. S ní a také s Trishou Brownovou, Lucindou Childsovou a Simone Fortiovou formuje legendární *Judson Dance Theatre*, který výrazně ovlivňuje rozvoj *postmodern dance* nejen v Americe, ale také v Evropě. V letech 1970 – 76 tančí v proslulé skupině *Grand Union* choreografky a tanečnice Yvonne Reinerové. (Není nezajímavý choreografický postup, který Reinerová zvolila, a to že na její podnět tanečníci vnášeli vlastní materiál do společných děl.) Paxton potom vnáší principy své improvizační tvorby do svých sólových performancí. Vede četné semináře a řada jeho pokračovatelů principy kontaktní improvizace dále rozvíjí, až se hodiny kontaktní improvizace stávají součástí tréninku tanečníků *contemporary dance*.

Na principech kontaktní improvizace mohou být vystavěna zcela improvizovaná taneční představení, nebo některé úseky jinak pevně choreograficky strukturovaných děl, či jejich některé pohybové sekvence. Výjimkou v rámci kontaktní improvizace není ani taneční událost zvaná *jam*, při které se setkají lidé různých tanečních úrovní a za živého (mnohdy hru na bubny) a reprodukovaného hudebního doprovodu, případně bez něj, si společně zatančí, a to zpravidla bez předchozí přípravy. Takový *jam* má většinou jednoho nebo více iniciátorů, který má možnost stanovit pravidla, principy, na kterých bude událost vystavěna. Může být ale i „pouhým" organizátorem a pravidla mohou zůstat zcela otevřená invencím aktérů dané taneční události. Takový *jam* může mít funkci socializační, relaxační, zábavnou, terapeutickou, tréninkovou i tvořivou ve smyslu rozvinutí nového pohybového materiálu, uplatnitelného ať už v taneční tréninku, či v choreografii.

2.11. Body-Mind Centering®

Metodu Body-Mind Centering® vytváří na přelomu padesátých a šedesátých let terapeutka Bonnie Bainbridge Cohenová. V roce 1959 započala bádání v oblasti studií člověka a experimentální anatomie. Svůj výzkum obohatila zkušenostmi s tancem (získala mj. certifikát na praktikování Labanovy pohybové analýzy), taneční terapií, jógou, neuromuskulaturní reedukací, kraniosakrální terapií, tzv. zero balancing a japonskou metodou Katsugen Undo (vyvinutou na počátku 20. století studiem přirozených zvířecích reakcí na traumata, nebezpečí i nehody, užívanou k léčbě lidí skrze uvolňování energetických bloků pomocí spontánních pohybů[42]). Roku 1973 Cohenová zakládá instituci *School for Body-Mind Centering* v Amherstu (Massachusetts, USA) a metodu se svými studenty a učiteli dále rozvíjí. Tato metoda je dodnes vyučována také v řadě jejích amerických a evropských poboček.

Body-Mind Centering® vychází ze dvou východisek, a to že lidská mysl je neoddělitelná od těla, v němž je centrována, a že skrze tělo může být zkoumána a vyjádřena. Cohenová toto spojení charakterizovala přirovnáním: *"The mind is like the wind, and the body is like the sand; if you want to know how the wind is blowing, look at the sand,"*[43] neboli: *„Mysl je jako vítr a tělo jako písek, jestliže chcete vědět, jak vítr fouká, podívejte se na písek."* Studium Body-Mind Centering® zahrnuje oblast *Body Systems*, *Tissues and Cells* (tělesné systémy, tkáně a buňky), *Developmental Movement Patterns* (vývojové pohybové vzorce), *Touch and Repatterning* (dotyk a nové vytváření modelů) a také práci s pohybem a jeho vyjádřením.

První zmiňovaná oblast zahrnuje intelektuální, zkušenostní a relační metody. Skrze přednášky, obrazový materiál i samotný pohyb je

[42] Viz http://www.integralbeing.com
[43] In http://www.bmcassoc.org

zkoumáno tělo na úrovni kostry, vazů, šlach, svalů, kůže, nervového systému a smyslů, endokrinního systému, orgánových soustav, tekutin i tuku. Neobvyklých pohybových zkušeností potom může dosahovat pomocí snahy o iniciování pohybu z buněk, tkání a orgánů. K tomu dochází pomocí zaměření pozornosti do vybrané tělesné oblasti a vnímání toho, co v ní člověk cítí, dále přemýšlením o tom, jak se mu chce se hýbat, když zaměřuje svou pozornost na danou oblast. Tento proces bývá označován jako *somatizace*. Osobní zkušenost s prožitkem vlastního těla na úrovni pocitů a případného vybavování si určitých obrazů v souvislosti se zkoumáním jeho úrovní je označováno jako *embodiment* (ztělesnění). Ke zkušenosti dochází v poloze lehu nebo sedu, případně za současného pohybování se, a za pomoci vedení kvalifikovanou osobou. Odborníci na Body-Mind Centering® tvrdí, že s danou somatickou zkušeností se dostávají do „mysli tkání" a také vnímají jejich rozdílný charakter. *„Např. kostra reflektuje lehkost, srozumitelnost a formu. Je architekturou nebo strukturou našeho těla. Orgány jsou tím, co neseme se sebou, příběhy našich životů, jak zažíváme věci a jaké upřednostňujeme rutiny. Svaly vyjadřují vitalitu a sílu. Endokrinní systém tvoří základ pocitu intuice a podílí se na našich silných a archetypálních momentech, stejně jako na celkové regulaci těla."*[44] Shodují se dále na tom, že každý člověk akcentuje jinou oblast těla, což ovšem může vést k nerovnováze, způsobení si emocionálních nebo psychologických potíží, ke zranění i k nemoci. Metoda Body-Mind Centering® by tedy měla přispět k vyrovnání přetížení systému aktivací nevytěžovaných úrovní těla a odpočinku těch vytěžovaných.

Další oblast, zaměřená na rozvoj pohybu, vychází z koncepce procesu, kterým jsme prošli od narození až k osvojení si chůze. Každý pohybový vzorec navazuje na ty předešlé a je rozvinut těmi dalšími. To zajišťuje rovnováhu celkového růstu. Dochází k postupné integraci vzorců (od ohybu k protahování – např. už i z polohy embrya, od tlačení k dosažení – např. natahování ruky po něčem) smysluplnou a příjemnou cestou. Řada odborníků je přesvědčena o tom, že jsou ve zkušenosti člověka postupně přítomny všechna stádia, a to vede k harmonickému růstu člověka a jeho vývoji po fyzické, psychické i kognitivní stránce. A

[44] http://www.bmcassoc.org/AboutBMC/BodySystems/

naopak. Body-Mind Centering® ustanovuje tzv. *Basic Neurological Patterns*, které si lze představit jako „slova" našich pohybů. Ta jsou, dle koncepce této metody, složena ze sekvencí kombinací „abecedy" pohybů. Ta je už zahrnuta v *Reflexes* (reflexech), *Righting Reactions* (vhodných reakcí) a *Equilibrium Responses* (rovnovážných odezvách). Ty zodpovídají za vědomé pohyby a vytvářejí základ k fyzickému, emocionálnímu a kognitivnímu výběru. Je-li některá z těchto částí přeskočena nebo nedostatečně rozvinuta, vede to k problémům na fyzické nebo mentální úrovni. Dle názorů některých specialistů k tomu může vést např. i neúměrné podporování miminka v jeho pohybovém vývoji, namísto ponechání ho jeho učení se v závislosti na rostoucí úrovni jeho vlastních soustavných dovedností. Tento proces ale může být narušen také určitým traumatem, ať už v průběhu prvních tří let, anebo později v dětství. Skrze objevení a následnou integraci chybějícího vývojového pohybového vzorce do osobní zkušenosti by mělo být možné dodatečně docílit změny a dalšího rozvoje i na mentální úrovni.

Třetí z oblastí je zaměřena na práci s dotyky. Vychází z teorie vibrace a resonance všeho materiálního. Předpokládá, že každá buňka, tkáň nebo orgán má svou vlastní frekvenci. Skrze „vtělení se" do určité soustavy, která podléhá tělu, je potom možné dosáhnout větší osobní zkušenosti s dílčími vibracemi. Zaměření pozornosti na vybranou oblast, pociťování frekvence jejích vibrací a pohyb a dotyk v dané oblasti na těle druhého člověka, by měl vést ke zintenzivnění jeho zkušenosti s tou samou oblastí.

Systém šíření metody Body-Mind Centering® podléhá přísné institucionální koncepci a oficiálně vyučovat ho smí pouze certifikovaní pedagogové a terapeuti, jejichž stupeň odbornosti závisí mj. na počtu tréninkových hodin, kterými prošli.

2.12. Skinner Releasing Technique

Základy pohybové metodě Skinner Releasing Technique™ položila americká tanečnice a pedagožka Joan Skinnerová již na začátku 60. let minulého století. V průběhu let 70. ji potom vyučuje spolu s *American Contemporary Dance Company* (Seattle, Washington). Během dalších let silně ovlivní řadu dobových umělců, kteří pracují s pohybem, a také ji začne vyučovat nespočet dalších pedagogů a tvůrců.

Důležitým transformačním nástrojem této experimentální metody je fantazie. Při aktivních společných studiích pedagog provází studenty procesem zklidnění mysli a hlubšího vnímání jich samých. V průběhu práce na technických aspektech pohybu využívá představivosti zúčastněných a ta potom může vést k široké škále pohybů, od těch drobných a nenápadných, až po rozsáhlé a vynalézavé. Skinner Releasing Technique™ v sobě integruje technický i kreativní rozměr pohybů. Měla by vést k uvolnění přebytečného napětí v těle, odstranění stresu, pohybových i myšlenkových stereotypů, k rozvinutí pohybových schopností a celkové kreativity a spontaneity, ke znovuobjevení přirozených stavů těla i zlepšení jeho síly a flexibility.

Při některých trénincích umožňuje dosáhnout hlubších stavů vědomí, podobných stavům při meditaci, charakterizovaných zvýšenou vnímavostí a schopností se učit. Představování si pohybů, či samotné pohybování se v takovém stavu by mělo vést k transformaci, spojované s lehkostí pohybu nebo novými způsoby pohybu. Každý v rámci tréninků může rozvíjet svůj způsob pohybu, založený na fantazii a vlastních niterných impulsech. Rovnovážných stavů je přitom dosahováno prostorovou expanzí pohybu do více směrů, méně za využití tělesného napětí a výdrží v pózách. Do celého procesu je zapojován plynulý tok individuálních myšlenek a pocitů.

Tréninky s různorodým hudebním doprovodem jsou určeny nejen tanečníkům, ale také umělcům z dalších oborů, stejně jako všem těm,

kteří se zabývají pohybem nebo se léčí z nějakého zranění. Profesionální průpravu pedagogů zajišťuje např. *Skinner Releasing Institute* v americkém Seattlu.

2.13. Release technika

Release technikou bývá obecně rozuměna metoda pohybu, která minimalizuje tělesné napětí, funkčně využívá dýchání, kinetické energie, setrvačnosti i hybnosti a tím směřuje tělesný pohyb do jakéhosi přirozeného toku pohybů.

Tato pohybová metoda bývá také často spojována s americkou tanečnicí, choreografkou a pedagožkou Mary O'Donell Fulkersonovou (narozena 1946), která své poznatky a postupy rozvíjí od roku 1966. Vedle řady článků se tématu release techniky věnuje ve své elektronické knize *Release, Seven Zones of Comprehension Coming from the Practice of Dance.*[45] Sedmi body, které mohou být zároveň pedagogickou metodickou pomůckou, definuje široký pojem *release* tak, jak ho užívá právě ona. *Release* dle ní vychází z práce se *Stillness*, integrace mysli a těla. Jak sama dodává, inspirací jí v praktickém zkoumání někdy bylo učení tibetského lámy jménem Chimi Rinpoche, některé studie děl gnostiků a dílčí studie Paracelsea.

Její téměř filozofické pojmenovávání jejích praktických studií tance a pohybu lze nastínit její ranou definicí *release*, kterou sestavila v roce 1978: *„Release je otevřeným zkoumáním vztahu mezi myslí a tělem. Release aktivita je formovaná probíhajícím odezvovým procesem mezi myšlenkou a akcí, v průběhu kterého záměr podněcuje aktivitu a aktivita ovlivňuje a dále rozvíjí záměr. Tento proces probíhá očividně při jakýchkoli životních aktivitách, protože vše co děláme je procesem tvoření obrazu a jeho naplnění.*"[46]

Fulkersonová prošla průpravou v expresionistickém *modern dance* (jedna z jejích prvních pedagožek byla Marion Yahrová, spolupracovnice Mary Wigmanové), dále v klasické taneční technice a technice José

[45] http://www.releasedance.com/
[46] Fulkerson, M. In http://www.realdancecompany.org/Mary/p012.htm.

Limóna. Na University of Illinois potom technikou Merce Cunningham a hodinami Joan Skinnerové, která vyvinula základ pro tzv. *Skinner release* techniku.

Mimo jiné pedagogicky působila na University of Rochester (New York, USA), Darlington College of Arts (Darlington, Velká Británie), SNDO (School for New Dance Development - Amsterdam, Nizozemí) a EDDC (European Dance Development Centrum - Arnhem, Nizozemí).

2.14. Feldenkraisova metoda

Somatický vzdělávací systém, který rozvinul absolvent Sorbonny Dr. Moshé Feldenkrais (1904 – 1984), nabízí zkvalitnění způsobu, jakým se jedinec může pohybovat, také rozšíření pohybového rejstříku a komfortu při jeho pohybu. Pomocí specifické, jemné a pomalé práce na vlastních pohybových návycích by měl člověk za pomoci této metody dosahovat postupné zlepšování koordinace, ladnosti i efektivity svých pohybů. Prohlubování poznání způsobu provádění jednotlivých pohybů by potom mělo vést k upuštění od zbytných pohybových návyků a neefektivních pohybových vzorců, které si člověk v průběhu života osvojil.[47] S Alexandrovou technikou a dalšími ji lze řadit do oblasti somato-psychoterapie.

Feldenkraisovu metodu lze vyučovat ve dvou typech tréninků: *Awareness Through Movement* a *Functional Integration*. V hodinách v rámci prvního typu tréninku člověk na sobě pracuje ve skupinovém prostředí, introspekce svého těla, pohybů a pocitů při nich dosahuje prostřednictvím odborníka, který dění slovně provází. Nejde o dosažení konkrétní formy pohybů, ale o jejich specifickou vnitřní kvalitu. Z toho důvodu při tomto typu hodin zpravidla nedochází ke korekci pohybů ze strany pedagoga. Druhý typ lekcí umožňuje osobní práci s pedagogem a korekci individuálních pohybových problémů. Oba typy lekcí vycházejí se stejných principů práce s myslí, tělem a pohybem a studenti v nich na sobě pracují v poloze v lehu na zádech, na boku či na břiše a také v sedu nebo ve stoje.

Feldenkrais ve své metodě vychází z konceptu jednoty a neoddělitelnosti mysli a těla. A tím i procesů, které v nich probíhají. Při vyučování svou metodu aplikoval na třicet různých tělesných situací (stání, chůze, sedání apod.). Skupinový trénink koncipoval se záměrem

[47] Dle http://www.movetolearn.com.

docílení u žáků změny v obrazu jich samotných skrze vědomé změny v představách o jejich tělech. Dílčí část procesu považoval za úspěšně ukončenou, až když se nový mód stal automaticky prováděným pohybovým návykem. Zároveň se domníval, že výhodou nově osvojeného pohybového módu je možnost jeho další úpravy a změny v případě, že by se při konfrontaci s realitou ukázal jako nerovnovážný a tudíž nevhodný.

Hodiny jeho tréninku obvykle začínaly tím, že se žáci položili na záda, a to z důvodu redukování vlivu gravitace na jejich těla, uvolnění nervového systému a tím i umožnění odlišných svalových reakcí na ty samé podněty. Položením se a zaměřením pozornosti na své vlastní tělo, v něm probíhající pocity a vněmy, související s kontaktem s podlahou, si žáci mohli uvědomovat např. ty svalové skupiny, v nichž docházelo k nadměrné tenzi, a pracovat na její redukci (tím i úpravě sklonu páteře). Feldenkraisovo cílem přitom nebylo úplné uvolnění, nýbrž docílení *„zdravého, efektního, lehkého a příjemného napětí.*"[48] Průběžné snižování nezbytné tenze mělo v průběhu tréninků vést k rozšíření kinestezické citlivosti a rozvoji schopnosti osobní regulace pohybových návyků. Různě zaměřená cvičení prováděl v sériích inovací, které měly zajistit, aby proces uvědomování nebyl otupen. Pozornost kladl na kvalitu procesu, nikoli na jeho rychlost, případně formální stránku pohybů. Zdůrazňoval, že rutinní provádění pohybů nemá v jeho metodě význam a v každém momentu je důležitý niterný ponor žáků do sebe samých, do vnímání svého těla a uvědomování si procesů a pocitů, které v nich probíhají. Díky poznání sebe samotných prostřednictvím takového uvědomování si sebe potom mohou studenti jeho metody dojít k reedukaci sebe samých.[49] V individuálních lekcích pracoval neverbálním způsobem na korekci vad svých klientů. Soustřeďoval se často na kinestezické vněmy raného dětství. Nešlo mu přitom o to, co se odehrávalo ve vnějším světě, ale jaké změny probíhaly ve světě vnitřním.

Feldenkraisova metoda je určena nejen tanečníkům, hercům, zpěvákům a učitelům, ale také lidem s různými typy onemocnění, které

[48] Viz http://feldenkrais-method.org
[49] Stejné jako pozn. č. 42 na s. 43.

přímo souvisejí s motorickou soustavou. Bývá uplatňována nejen v oblasti umění, ale také ve sportu, rehabilitaci, neurologii a psychologii. Feldenkrais svou metodu začal vyvíjet ve 40. letech minulého století. V té době se pohyboval ve Velké Británii a ovlivněn byl studiem psychologie, fyziologie, vývoje člověka v průběhu dětství, různých nauk o pohybu i četných východních přístupů k práci s vědomím. Svou roli sehrál rovněž jeho zájem o bojový sport Ju Jitsu, posléze o Judo a kontakt s jeho zakladatelem, profesorem Džigoró Kanó. V průběhu 60. a 70. let vyučoval svou metodu v Izraeli a také v řadě evropských zemí. V 70. a 80. letech potom v Severní Americe. Nyní je výuka jeho metody ve světě částečně regulována americkou institucí *International Feldenkrais Federation.*

2.15. Alexandrova technika

Alexandrovu techniku vyvinul australský herec Frederick Matthias Alexandr (1869–1955), a to před více než sto lety. Prostřednictvím důkladného sebepozorování tenkrát hledal řešení vlastního hlasového problému. Vyvinutou techniku postupně začal vyučovat, nejprve v Melbourne, poté v Sydney. Roku 1904 ji začal šířit v Londýně a v průběhu první světové války v Severní Americe. Když se roku 1931 vrátil do Velké Británie, byly otevřeny první kursy pro vzdělávání učitelů jeho techniky. Později byla v Londýně založena společnost učitelů této techniky pod názvem *The Society of Teachers of the Alexander Technique* (1948).

Alexandrova technika spadá do psychoterapeutických technik, které pracují s tělem. Skrze uvědomování si vlastního těla umožňuje reedukaci navyklých pohybových stereotypů, které se mohou projevovat fyzickými i psychickými zdravotními problémy. Pracuje na odstranění zbytečného tělesného a mentálního napětí. Jako klíčovou oblast vnímá postavení v hlavových kloubech, tj. postavení hlavy vůči krku. Nezasahuje pouze do způsobu, jakým se člověk pohybuje, ale také do toho, jak vykonává každodenní činnosti, jak se pohybuje, uvažuje, přemýšlí, či reaguje. Individuálními nebo skupinovými lekcemi provádí žáky učitel, přičemž hierarchie učitel – žák je pevně a účelově stanovená. Má totiž vést k převzetí zodpovědnosti za sebe sama, k rozvinutí aktivního přístupu a spolupráce. Alexandrova technika operuje s pojmy, kterými jsou *sebeužívání, správné a nesprávné užívání v tělesné oblasti, primární kontrola, inhibice, direkce* (směr – příkaz)*, smyslové uvědomění* a *vědomá kontrola.*

Sebeužíváním je myšlen jakýsi celkový psychofyzický vzor jedince, který vyjadřuje jeho reakci na podnět. Cílem přitom je vystopovat stereotypní reakce, jejichž prostřednictvím člověk dospívá k nezdravému fungování na úrovni fyzické i psychické. To, jakým způsobem člověk sám sebe „používá" v každodenním životě, ovlivňuje jeho celkovou funkčnost.

Jakákoli dysfunkce nejprve vzniká ve vnitřním světě člověka a až posléze se projevuje v jeho činnosti ve vnějším světě. Dle Alexandra je tedy nezbytné odstranit nejprve vnitřní příčinu.

Mezi *správné užívání* je řazena dobrá vyváženost postoje hlavy, krku a páteře; užití minimálního svalového napětí k provádění pohybu a držení vzpřímeného postoje; koordinovaná svalová činnost a funkční vztahy mezi jednotlivými svalovými skupinami; uvolněné klouby a plynulý pohyb; hluboký a kontinuální dech. Mezi *nesprávné užívání* Alexandrova technika počítá nezdravé držení hlavy, krku a páteře; využívání velkého svalového napětí k vykonávání pohybu a udržení vzpřímeného postoje; nerovnoměrné svalové napětí v těle a chybějící oporu mezi jednotlivými svalovými skupinami; ztuhlé klouby, omezený rozsah pohybu; nedostatečné dýchání – mělké, přerušované apod.

Alexander ve své pohybové metodě vychází z důkladného pozorování a popsání významu hlavy a krku ve vztahu k dalším částem těla a celkovému fungování organismu. Opírá se o poznatek, že iniciátorem pohybů obratlů je pohyb hlavy. Jakákoli nerovnováha v této oblasti potom předchází narušený vztah v ostatních tělesných oblastech. Ovládnutí a vědomé ovládání vzájemného postavení hlavy, krku a páteře potom nazývá *primární kontrolou*. Důležité v tomto bodě je ponechat krk volný, umožnit tak vytažení hlavy nahoru a protažení celé páteře, což není neobvyklé v řadě tanečních přístupů. Zvedání ramen, stahování hlavy dozadu, či dolů je tedy kontraproduktivní.

Alexandrova technika využívá *inhibici* jako potlačení obvyklé reakce na podnět. Právě jí začíná změna navyklé reakce, protože umožňuje „stopnout" nervový impuls pro sval. K tomu může dojít v okamžiku mezi podnětem a nezapočatou reakcí na něj. Ke skutečné změně ovšem dochází až s přepsáním starého návyku v praxi novým. Pomocí inhibice žák potom získává schopnost opravit nefunkční *sebeužívání.*

V součinnosti s dříve uvedenými poznatky Alexandrova technika dále nabízí soubor *direkcí*, ovlivňující (formou slovních příkazů a poté myšlenek

a představ) nejprve subokcipitální svaly a následně svaly v celém těle. Učitel zároveň jemnými dotyky vede žáka do příslušných směrů. Níže uvedené pokyny jsou přitom často známé tanečníkům z různorodých tanečních tréninků. Jedná se o tyto pobídky: *uvolnit krk* (uvolnit přebytečné napětí ve svalech v celé oblasti krku, včetně čelistí); *hlava směřuje dopředu a nahoru* (umožnit protažení krčních svalů a iniciování pohybu těla hlavou); *prodloužit a rozšířit záda* (s uvolněním hlavy se mohou uvolnit zádové svaly, hrudní koš a ramena, která se současně rozšíří, dále zmenšit nadměrná zakřivení páteře a snížit tlak na intervertebrální disky); *kolena uvolnit dopředu* (směřovat kolena paralelně dopředu a povolit svaly vnitřní a zadní strany stehen, to by mělo vést k uvolnění svalů v oblasti pánve, kříže a bederní páteř); *lokty uvolnit dolů po směru gravitace a vzdálit je pryč od ramen*; *oči vedou jakýkoli pohyb*.[50]

Smyslovým uvědoměním Alexander označuje informovanost o tom, co se v těle odehrává, a to prostřednictvím kloubních, šlachových a svalových receptorů. Tato schopnost (kinestezie), a tím také možnost vědomé korekce, v organismu postupně slábne a Alexandrova technika se ji snaží opětovně rozvíjet.

Vědomé sebeovládání komplexního procesu má zaručit kontrolu automatického jednání, která vyplývá z Alexandrova vědomí zakořeněnosti nefunkčního *sebeužívání* a oslabující kinestezie. K tomu využívá *inhibici* a *direkci*.

[50] Stackeová, D. *Alexandrova technika: Možnosti jejího využití v terapii psychosomatických pacientů*. In *Psychosom.* VII. roč., 2009, č. 2. ISSN 1214-6102

2.16. Klein Technique™

Klein Technique™ je od roku 1972 rozvíjena americkou tanečnicí a pedagožkou Susan Kleinovou. Zaměřuje se především na tanečníky a jejich funkční zacházení s vlastním tělem; prodlužování délky zdravého fungování jejich pohybového aparátu, předcházení možným úrazům i rozšiřování pohybových možností. Využít ji ovšem mohou také ne-tanečníci. Soustřeďuje se na porozumění vlastnímu tělu, práci s individuálními zraněními i na rehabilitaci poúrazových stavů. Skrze proces získávání teoretických poznatků a jejich praktického uplatňování usiluje o hluboké porozumění tělu jako celku a snaží se plně rozvinout jeho ryze individuální pohybový potenciál. Vychází z anatomických poznatků o fungování kosterního systému a posturálního svalstva (bederní sval, ischiokrurální svaly, vnější rotátory kyčelní a svalstvo pánevního dna), které se snaží aktivovat. Chce docílit nových pohybových kvalit těla, jeho pružnosti a otevřenosti vůči dalším způsobům pohybového vyjádření. Kleinová v koncepci své metody čerpala z terapeutických zkušeností, na které měla vliv např. Barbara Vedderová, Irmgard Bartenieffová, Bonnie Bainbridge Cohenová aj. Mezi studenty *Klein Technique*™ patří méně i více v umělecké taneční komunitě známí tvůrci – například Trisha Brownová, Stephen Petronio, Jeremy Nelson, Sasha Waltzová a pochopitelně také členové jejich skupin.

Semináře *Klein Technique*™ jsou vyučovány síti jejích instruktorů ve Spojených Státech, Dánsku, Německu, či Švédsku.

3. Koncepce kvalitativního výzkumu a formulace otázek

Realizace kvalitativního výzkumu probíhala, jak již bylo zmíněno v *Úvodu* disertační práce, v rámci dvou ročníků *Pointe to Point*, *Third Asia-Europe Dance Forum* a *Fourth Asia-Europe Dance Forum*, které se konaly v Tokiu (v rozmezí 6. - 13. září 2005) a ve Varšavě (24. listopadu - 1. prosince 2006). Tedy ve dvou samostatných fázích. Respondenty se měli stát, a také stali, tanečnice a tanečníci obou tanečních fór.

Za účelem rozhovorů byl sestaven okruh otázek, které rovněž figurovaly jako podklad pro dotazník, který v případě nutnosti nahrazoval rozhovor. K tomu došlo pouze v pěti případech, a to z důvodu časové tísně vzniklé nedostatkem volného času v rámci aktuálně se měnícího časového harmonogramu obou tanečních událostí. Zatímco respondenti, kteří vyplňovali dotazník, měli na něj potom už tolik času, kolik si pro tento účel vymezili, dotazovaní formou osobního rozhovoru odpovídali na otázky v průběhu přibližně dvaceti minut. Tyto skutečnosti, stejně jako nestejné prostředí při realizaci individuálních rozhovorů a vyplňování dotazníků, částečně bohužel mohly ovlivnit kvalitu zachycovaných dat. A je to třeba vzít v úvahu.

Odpovědi na otázky respondentům stěžoval fakt, že výzkum probíhal na mezinárodním poli, a tudíž v anglickém jazyce. Nikdo z nich nebyl rodilým mluvčím v angličtině (viz následující kapitoly). Kvalita získávaných dat tedy ještě závisela na zkušenostech jednotlivých dotazovaných s tímto cizím jazykem. Přesto právě odpovědi tanečnic a tanečníků z různorodých evropských a asijských zemí umožnily, jako dílky puzzle, sestavit část obrazu *contemporary dance* v jeho různých konsekvencích.

Otázky byly děleny do čtyř okruhů. Dotazovaly se na osobní životní oblast tanečníků, jejich pohyb v tanečním prostředí, účast na zahraničních tanečních projektech a na jejich pohled na *contemporary dance* a

zkušenost s ním. Některé otázky se potom zaměřovaly na taneční / pohybovou strukturu *contemporary dance.* Nejasné odpovědi byly dalšími otázkami, které odpovídaly konkrétní situaci, ověřovány a doplňovány. Zhodnocení dílčích zkoumání je uvedeno v jednotlivých následujících kapitolách a rovněž v *Závěru* disertační práce, kde jsou poznatky dále rozvedeny v kontextu obou tanečních skupin. Níže předkládám nejprve anglickou verzi otázek a až posléze jejich český překlad.

3.1. Otázky a dotazník v anglickém jazyce

FEMALE / MALE

PERSONAL

1. How old are you?
2. What is your nationality / citizenship?
3. Which city do you live in?
4. Who do you live with (nobody / parents / partner / partner and child-children / friend(s))?
5. Is anybody from your relatives an artist?
6. Are you a student / an employee / both?
7. What level is your education (not only in field of dance)?
8. What is your specialisation – except of dance?

DANCE BACKGROUND

9. What age did you start to dance at?
10. What sort of dance school have you been attending?
11. Have you ever attended any dance workshops to improve your skills?
12. Have you ever come to any dance festival just to watch performances?
13. Do you dance as a professional (where)?
14. Do you work as a dance teacher?
15. Which dance technique or dance / movement method do you teach?
16. Does your salary, earned by your dance activity, cover your living expenses?
17. Have you got a side-job to cover your living expenses?
18. Which dance technique and dance / movement method have you been learning?

19. Which dance technique or and dance / movement method do you prefer?
20. What (philosophical) topics do you use in your choreographing?
21. Do you work as a choreographer?
22. Which dance technique or dance / movement method is essence of your choreographing?
23. Who is your favourite choreographer?

INTERNATIONAL PROJECTS

24. Have you ever been participating in any else international dance project (except of the Pointe to Point)? – As a dancer / a choreographer?
25. How do you perceive / feel about this creative process (at the Pointe to Point) and cooperation with foreign dancers and choreographers?
26. Do you prefer to collaborate with foreign or domestic artists?
27. Did foreign artists influence you - in which way?

CONTEMPORARY DANCE

28. What is - in your opinion – contemporary dance?
29. Why do you dance contemporary dance?
30. What thoughts and feelings do you express through contemporary dance?
31. Is there any philosophy behind your dancing?
32. Do you travel abroad by reason of dance – except of the Pointe to Point?
33. Which dance technique and dance / movement method do you use in your contemporary dancing? – While your dancing at this Pointe to Point?
34. How do you feel as a woman / man while you are dancing?

3.2. Otázky a dotazník v překladu do českého jazyka

ŽENA / MUŽ

OSOBNÍ

1. Kolik je vám let?
2. Jaká je vaše národnost / státní příslušnost?
3. Ve kterém městě žijete?
4. S kým žijete (s nikým / s rodiči / partnerem / partnerem a svými dítětem (dětmi) / s přáteli)?
5. Byl někdo z vašich nejbližších příbuzných umělcem?
6. Jste student / zaměstnanec / obojí?
7. Jaké je vaše nejvyšší dosažené vzdělání (nejen v oblasti tance)?
8. Jaká je vaše profesní specializace – vedle tance?

TANEČNÍ PROSTŘEDÍ

9. V kolika letech jste začal/a tančit?
10. Jakou taneční školu jste navštěvoval/a?
11. Navštívil/a jste někdy nějaký taneční seminář za účelem zlepšení svých tanečních schopností / dovedností?
12. Navštívil/a jste někdy některý z tanečních festivalů za účelem zhlédnutí představení?
13. Tančíte na profesionální úrovni (kde)?
14. Pracujete jako taneční pedagog?
15. Kterou z tanečních technik a tanečních a pohybových metod učíte?
16. Pokryje váš plat, který získáte aktivitou v taneční oblasti, vaše životní náklady?
17. Vyděláváte si na obživu vedle tance ještě něčím dalším?
18. Jaké taneční techniky a taneční a pohybové metody jste se učil/a?

19. Jakým tanečním technikám a tanečním a pohybovým metodám dáváte přednost?
20. Jaká (filisofická) témata zpracováváte v choreografiích?
21. Pracujete jako choreograf?
22. Jaké taneční techniky a taneční a pohybové metody jsou východiskem vašeho choreografování?
23. Kdo je vaším nejoblíbenějším choreografem?

MEZINÁRODNÍ PROJEKTY

24. Podíleli jste se někdy na nějakém dalším mezinárodním projektu (s výjimkou Pointe to Point)? – Jako tanečník / choreograf
25. Jak prožíváte tvůrčí proces v rámci Pointe to Point a spolupráci ze zahraničními tanečníky a choreografy?
26. Dáváte přednost spolupráci ze zahraničními nebo domácími umělci?
27. Jak vás zahraniční umělci ovlivnili?

CONTEMPORARY DANCE

28. Co je dle vašeho názoru contemporary dance?
29. Proč tančíte contemporary dance?
30. Jaké myšlenky a pocity vyjadřujete skrze contemporary dance?
31. Máte za svým tancem nějakou filosofii?
32. Cestujete často za tancem do zahraničí – s výjimkou Pointe to Point?
33. Jaké taneční techniky a taneční a pohybové uplatňujete, když tančíte to, co byste označili jako contemporary dance? – V průběhu Pointe to Point?
34. Jak se cítíte jako žena / muž, když tančíte?

4. Contemporary dance v rámci dvou ročníků Pointe to Point, Asia-Europe Dance Forum

Abychom představili *Pointe to Point, Asia-Europe Dance Forum* (Asijsko-evropské taneční fórum), v rámci kterého jsem provedla výzkum na bližší specifikaci tanečního žánru *contemporary dance*, vyjděme z oficiálních zpráv, které o něm podává *Asia-Europe Foundation* (ASEF, Asijsko-evropská nadace)[51]. Dle nich se jedná o jeden z jejích kulturně výměnných programů, umožňující mladým umělcům ze států obou kontinentů prezentaci a sdílení individuálních pohledů na současnou společnost skrze umělecké vyjádření. *Pointe to Point* je procesově orientovanou platformou, určenou mladým lidem za účelem kreativně výměnného procesu a dialogu prostřednictvím tance. Záměrem *Pointe to Point*, Asijsko-Evropského tanečního fóra, je zdůraznit důležitost tance coby komunikačního média, které reflektuje neustále se proměňující společnost a podpořit výměnu a dialog mezi kulturami.

První ročník *Pointe to Point, Asia-Europe Dance Forum,* se konal v Singapuru (9. - 11. ledna 2002), druhý v Berlíně (21. – 28. listopadu 2004). Třetí a čtvrtý, v rámci kterých byl výzkum proveden, v Tokiu (6. – 13. září 2005) a ve Varšavě (24. listopadu – 3. prosince 2006). Pátý probíhal v čínských městech Peking a Guizhou (13. – 24. listopadu 2007). A prozatím poslední ročník *Pointe to Point* se konal v letošním roce v Lisabonu (12. – 27. června). Jejich společným jmenovatem byl/a/o: Rozvinutí spolupráce mezi mladými choreografy, tanečníky a dalšími umělci, kteří tvoří v rámci tanečního umění. Podpora lepšího porozumění a pochopení *contemporary dance* a jeho postupů, se zvláštním zaměřením na neustále se vyvíjející dobové „trendy" v Evropě i Asii. Podnícení debaty mezi evropskými a asijskými kulturami skrze zkoumání nových mezioborových přístupů k tanci, hudbě, visuálnímu umění, multimédiím apod.

---

[51] Např. Belarmino, V. *Pointe to Point, Third Asia-Europe Dance Forum*. Brožura ke Třetímu Asijsko-evropskému tanečnímu fóru pořádanému v Tokiu ve dnech 6. až 13. září 2005. Singapur: ASEF, 2005. 16 s.

Uveďme zde poznámky Vanini Belarminové, nezávislé kulturní producentky a kurátorky, která v letech 2003 až 2007 pracovala v *Asia-Europe Foundation* v sekci *Cultural Exchange* na pozici Project Executive:

„To address the question of how much contemporary dance is willing to open up to other art forms and how it profits from such an opening, I wish to channel my position by zooming into the hyperconsciousness that I have extended over my own work/s in the past couple of years. From my professional experience, openness to hybridity within the realm of artistic practices particularly in contemporary dance is hardly a point in question, but rather the effort of investing in the coming together of artists from diverse cultural backgrounds as well as the creation of a renewed working environment. The idea of interdisciplinary work for me goes beyond putting one artistic practice next to each other. My ultimate goal is to find live avenues for the trade of different minds, philosophies, ideals, values, language games and most importantly the meeting of individuals; to establish the initial person to person contact that can arouse curiosity which can later on generate creative energy."[52]

„Abych promluvila k otázce na to, do jaké míry je contemporary dance ochotný otevřít se jiným uměleckým formám a jak z takového přístupu profituje, chci usměrnit svou pozici transfokací do hypervědomí, které jsem rozšířila v průběhu své práce během několika minulých let. Ze své profesní zkušenosti mohu říct, že otevřenost hybriditě v oblasti uměleckých praktik, zvláště v contemporary dance, je stěží cílem otázky, ale je jím spíše úsilí při investování do setkávání umělců z rozmanitých kulturních prostředí, stejně jako do utvoření renovovaného pracovního prostředí. Myšlenka multidisciplinární práce pokračuje, z mého pohledu, dále než za vystavění uměleckých praktik jedné vedle druhé. Mým nejzazším cílem je nalézt cestu k obchodování s odlišným vnímáním, filosofiemi, ideály, hodnotami a i tím nejdůležitějším, setkáváním jednotlivců; k vybudování počátečního kontaktu mezi jednotlivci, který může podnítit zvědavost, která může později vyvolat tvůrčí energii."

[52] Belarmino, V. In http://belarminopartners.com/2009/02/

4.1. Asia-Europe Foundation – pořadatel Pointe to Point. Zastoupení umělců členských zemí na Asia-Europe Dance Forum v roce 2005 a 2006

ASEF byla založena v roce 1997 členy *Asia-Europe Meeting* (ASEM, Asijsko-evropské setkání), které vzniklo o rok dříve. Jedná se o neziskovou organizaci a instituci Asijsko-evropského setkání, sídlící v Singapuru, zaměřenou na zlepšování vzájemného porozumění mezi obyvateli Asie a Evropy. ASEF podléhá dohledu v současnosti již pětačtyřiceti guvernérů, kteří zastupují třiačtyřicet členských zemí, Sdružení národů jihovýchodní Asie (ASEAN) a Evropskou komisi (EK). ASEF splňuje svůj účel každoročními projekty a budováním sítě mezilidských vztahů mezi přizvanými odborníky. V rámci kulturní výměny poskytuje tvůrčí platformu nejen mladým choreografům a tanečníkům, ale také fotografům (*Asia-Europe Forum for Young Photographers*), výtvarným umělcům (*Asia-Europe Art Camp*), hudebníkům (*I'mPULSE, Asia-Europe Music Camp*) a filmovým a komiksovým tvůrcům (*Asia-Europe Film Meeting* a *Asia-Europe Comics Project*). Pořádá setkání a podporuje online spolupráci na projektech týkajících se muzejnictví (*Asia-Europe Museum Network (ASEMUS)*), filmu (*SEA-Images*), kulturního managementu (*Artists' Networks*) i kulturní politiky (*Cultural Dialogue*). Věnuje se také řadě dalších doplňkových činností (zahrnují *CulturE-ASEF*, *Culture 360*, *Connect2Culture*). K intelektuální výměně přiřazuje programy orientované na lidská práva (*Informal ASEM Seminar on Human Rights*), demokratizaci a justici (*Democratisation and Justice Series*), akademickou výměnu (*Asia-Europe Workshop Series*, *European Studies in Asia (ESiA)*), dialog mezi kulturami (*Talks on the Hill*, *Conference Series*), mezinárodní vztahy (*Asia-Europe Roundtable on Conflict Management*, *Regional Integration Series*), prostředí a udržitelný rozvoj (*Asia-Europe Environment Forum (ENVforum)*) a *Asia-Europe Lecture Tours*. Dále se věnuje činnostem, které jsou soustředěny na školství, studenty a pedagogy (pořádá *ASEF University*, *Asia-Europe Classroom Network (AEC-NET)*, *ASEM Education Hub (AEH)*, *Asia-Europe Colloquy on University Co-operation*, a spravuje *Database on Education Exchange Programmes (DEEP)*, *Asia-Europe*

Thematic Networks, *ASEM Education Hub (AEH): Advisory Committee*) a mládež (*ASEM Youth Dialogues*, *Asia-Europe Partnership in the Field of Training*, *ASEF Youth Partnerships*, *Asia-Europe Young Leaders Symposia*, *Asia-Europe Young Political Leaders Symposium*). Spolupracuje rovněž s masmédii a v rámci toho zajišťuje: *Asia-Europe Editors' Roundtable*, *Asia-Europe Journalists' Seminar*, *ASEF Journalists' Colloquium*, spravují *ASEM InfoBoard* a vydává akademický čtvrtletník, zaměřený na mezinárodní a mezioborové studie v sociálních a humanitních vědách, *Asia Europe Journal*.

- V tabulkách 1 a 2, uvedený níže, předkládám přehled členských zemí ASEM (vedle členských organizací: ASEAN* a EK) a počet jejich zástupců z řad tanečníků (T), choreografů (Ch), multidisciplinárních umělců (U) a kurátorů (K) v projektu *Pointe to Point, Third AsiaEurope Dance Forum*, v roce 2005, a z řad tanečníků (T), choreografů (Ch), malířů (Ml), sochařů (S), kurátorů (K) a uměleckých ředitelů (Ř) v projektu *Pointe to Point, Fourth AsiaEurope Dance Forum* z roku 2006.
  Písmeno F za označením umělce značí ženy, M pak muže.
  V tabulkách 3 až 6 posléze předkládám přehled počtů zástupců z hlediska zastoupení kontinentů, mužů a žen, tanečníků, choreografů a ostatních umělců, a jejich celkové součty v jednotlivých letech.
  Dodejme, že jednotlivé umělce vybírali zástupci nadace ASEF.

Tabulka 1)

Asie	**2005**	**2006**
Čína	1T/F	1T/F
Filipíny	2T/F	1Ch/M, 1K/F, 1Ml/M, 1T/F
Indie*	-	-
Indonésie	1T/F	1T/F
Japonsko	1Ch/F, 1K/M, 1T/M, 5T/F, 5U/M	1Ch/F, 1T/M, 1T/F
Jižní Korea	1T/F	1T/F

Kambodža	1T/F	1T/F
Laos	-	-
Malajsie	-	1Ml/M
Mongolsko*	-	-
Myanmar	-	-
Pákistán*	-	-
Singapur	-	1T/M
Sultanát Brunej	-	-
Thajsko	1T/F	1T/M
Vietnam	-	-

Tabulka 2)

Evropa	**2005**	**2006**
Belgie	-	1 T/F
Bulharsko*	-	-
Česká republika	1T/F	-
Dánsko	1T/M	-
Estonsko	1T/F	1T/M
Finsko	1T/F	-
Francie	-	1Ch/M, 1S/F
Irsko	-	-
Itálie	-	1T/F
Kypr*	-	-
Litva	-	-
Lotyšsko	-	-
Lucembursko	-	-
Maďarsko	1T/F	-
Malta	-	-
Německo	1U/M, 1U/F	1T/F
Nizozemí	-	-

Polsko	1T/F	1Ch/F, 3T/F
Portugalsko	1T/F	1Ml/M, 1T/F
Rakousko	-	-
Rumunsko*	-	-
Řecko	1T/F	1T/M, 1T/F
Slovensko	1U/F	-
Slovinsko	-	-
Španělsko	-	1T/F
Švédsko	-	-
Velká Británie	-	1Ř/M

* Nebyl/a/o členem ASEM v době konání *Pointe to Point, AsiaEurope Dance Forum* v roce 2005 a *2006*.

- Následující tabulka ukazuje nejen to, jakými počty jsou v roce 2005 v rámci *Pointe to Point, Third AsiaEurope Dance Forum,* zastoupeny oba kontinenty, ale rovněž podíl mužů a žen na daném fóru.

  Skutečnost, že se fórum konalo v Tokiu, koresponduje s výrazně vyšším počtem asijských umělců. Tento fakt se promítá v počtu tanečních (T) i ostatních umělců (O; viz Tabulka 1 a 2). Rovněž jediná choreografka (Ch) projektu, jejíž úloha byla supervizorní, je původem z Asie, konkrétně z Japonska, kde se *Pointe to Point* konalo.

  Není bez zajímavosti, že i na půdě mezinárodního projektu jsou taneční umělci zastoupeni minoritním počtem mužů – pouze dva tanečníci a devatenáct tanečnic, každý z mužů přitom zastupuje jeden kontinent. Naopak, muži převažují v celkovém počtu ostatních umělců, kterými jsou v tomto projektu multimediální umělci a kurátor; všichni spolupracující na formě a obsahu výsledného představení daného projektu.

  Mezi všemi umělci, podílejícími se na *Pointe to Point, Third AsiaEurope Dance Forum,* v Tokiu, jehož výsledkem bylo vytvoření a prezentování multimediálního tanečního díla, ovšem převažují ženy.

Tabulka 3)

	05/T	05/Ch	05/O	celkem
Asie	13 (1M, 12F)	1F	6M	20 (7M, 13F)
Evropa	8 (1M, 7F)	-	3 (1M, 2F)	11 (2M, 9F)
celkem	21 (2M, 19F)	1F	9 (7M, 2F)	31 (9M, 21F)

- Tabulka 4 rozvádí data Tabulky 3 o obsazenost konkrétních zemí. Ukazuje souvislost mezi lokací konání *Pointe to Point, Third Asia-Europe Dance Forum*, kterou bylo již zmíněné Tokio, a nejpočetnější zastoupeností této země na fóru. Právě Japonsko bylo v jeho průběhu zastoupeno rovnou třinácti umělci. Konkrétně sedmi muži (tanečníkem, kurátorem a pěti multimediálními umělci – viz Tabulka 1) a šesti ženami (choreografkou a pěti tanečnicemi).
  K druhým nejpočetněji zastoupeným zemím patří Filipíny (se dvěma tanečnicemi) a Německo (se dvěma multimediálními umělci, ženou a mužem).
  Ostatní země mají po jednom umělci.

Tabulka 4)

Asie	**05/T**	**05/Ch**	**05/O**	**Celkem**
Čína	1F	-	-	1F
Filipíny	2F	-	-	2F
Indonésie	1F	-	-	1F
Japonsko	6 (1/M, 5/F)	1F	6M	13 (7M, 6F)
Jižní Korea	1F	-	-	1F
Kambodža	1F	-	-	1F
Thajsko	1F	-	-	1F
Evropa	———	———	———	———
Česká republika	1F	-	-	1F
Dánsko	1M	-	-	1M
Estonsko	1F	-	-	1F

Finsko	1F	-	-	1F
Maďarsko	1F	-	-	1F
Německo	-	-	2 (1M, 1F)	2 (1M, 1F)
Polsko	1F	-	-	1F
Portugalsko	1F	-	-	1F
Řecko	1F	-	-	1F
Slovensko	-	-	1F	1F

- Níže uvedená tabulka se váže k *Pointe to Point, Fourth AsiaEurope Dance Forum*, které se konalo v roce 2006 ve Varšavě.

  Vzhledem k tomu, že událost probíhala v Evropě, bylo zastoupení tanečníků z tohoto kontinentu o něco vyšší než tanečních umělců z Asie. Bylo jich ale pouze o dva více, z čehož lze usuzovat, že i zde se promítla skutečnost singapurské lokality nadace.

  Mnohem zajímavější je větší vyváženost v obsazení mužů a žen oproti předcházejícímu ročníku *Pointe to Point.* Ačkoliv v celkovém počtu tanečníků je o jednoho méně, než tomu bylo v Tokiu, je mezi nimi tentokrát až pět mužů a patnáct žen.

  Choreografové jsou potom zastoupeni ve zcela vyváženém počtu dvou mužů a dvou žen. Stejně vyváženě zastupují také Asii a Evropu.

  Ostatními umělci byli v tomto projektu výtvarníci. Rovnovážně a s lehkou převahou počtem mužů nad ženami zastupovali asijské i evropské země.

Tabulka 5)

	06/T	**06/Ch**	**06/O**	**Celkem**
Asie	9 (3M, 6F)	2 (1M, 1F)	3 (2M, 1F)	14 (6M, 8F)
Evropa	11 (2M, 9F)	2 (1M, 1F)	3 (2M, 1F)	16 (5M, 11F)
celkem	20 (5M, 15F)	4 (2M, 2F)	6 (4M, 2F)	30 (11M, 19F)

- Tabulka 6 rozvádí výše uvedená fakta v závislosti na zastoupení konkrétních zemí.

  K nejzastoupenějším zemím tentokrát patří Polsko, ve kterém se *Pointe to Point, Fourth Asia-Europe Dance Forum,* konalo (Varšava) a také Filipíny. Zatímco Polsko reprezentovali čtyři ženy (choreografka projektu a tři tanečnice), Filipíny dvě ženy (tanečnice a kurátorka fóra) a dva muži (choreograf a malíř). Vyšší zastoupení právě Filipín oproti jiným zemím je ovlivněno zemí původu kurátorky a Project Executive v jedné osobě.

  Třemi umělci je zastoupeno Japonsko (choreografkou projektu, tanečnicí a tanečníkem).

  Po dvou umělcích má Francie (choreograf projektu a sochařka), Portugalsko (tanečnice a výtvarník) a Řecko (tanečnice a tanečník).

  Zbývající země reprezentuje vždy jeden umělec / umělkyně.

Tabulka 6)

Asie	**06/T**	**06/Ch**	**06/O**	**Celkem**
Čína	1F	-	-	1F
Filipíny	1F	1M	2 (1M, 1F)	4 (2M, 2F)
Indonésie	1F	-	-	1F
Japonsko	2 (1M, 1F)	1F	-	3 (1M, 2F)
Jižní Korea	1F	-	-	1F
Kambodža	1F	-	-	1F
Malajsie	-	-	1M	1M
Singapur	1M	-	-	1M
Thajsko	1M	-	-	1M
Evropa				
Belgie	1F	-	-	1F
Estonsko	1M	-	-	1M
Francie	-	1M	1F	2 (1M, 1F)
Itálie	1F	-	-	1F
Německo	1F	-	-	1F
Polsko	3F	1F	-	4F

Portugalsko	1F	-	1M	2 (1M, 1F)
Řecko	2 (1M, 1F)	-	-	2 (1M, 1F)
Španělsko	1F	-	-	1F
Velká Británie	-	-	1M	1M

- Ve srovnání s předchozím ročníkem *Pointe to Point* je navíc reprezentována Belgie (tanečnice), Itálie (tanečnice), Francie (choreograf), Německo (tanečnice), Španělsko (tanečnice) a Singapur (tanečník), dále Velká Británie (umělecký ředitel) a Malajsie (výtvarník). Ubylo ovšem taneční zastoupení České republiky, Dánska, Finska, Maďarska a umělecké Německa (multimediální umělci) a Slovenska (multimediální umělkyně).

V následujících kapitolách bude blíže specifikována koncepce, idea, prostřední, kolektiv tvůrců i výstup jednotlivých obou ročníků *Pointe to Point*.

4.2. Pointe to Point, Third Asia-Europe Dance Forum v Tokiu

Místo konání: Tokio, Japonsko
Datum: 6. – 13. září, 2005
Oficiální jazyk události: angličtina
Místo konání experimentálních zkoušek:

Goethe-Institut Tokio 7-5-56 Akasaka, Minato-ku Tokio 107- 0052	Japan Foundation Forum 1st Floor, Akasaka Twin Tower 2-17-22 Akasaka, Minato-ku Tokio 107-0052

Místo konání výsledného představení: Japan Foundation Forum
Project Executive: Vanini Belarminová (za ASEF, Filipíny/Singapur)
Taneční kurátor: Naoto Iina (Dance and Media Japan, Japonsko)
Choreografka: ANNA (Japonsko/USA)
Supervizorka taneční stránky experimentálních zkoušek a výsledného představení.
Multimediální umělci:
Walkscreen(Německo): Ruthe Zuntzová a Michael Reitz – interaktivní instalace, fotografie,
RE [] (Japonsko): Jin Hidaka, Takumi Yamashiro, Takao Nishizawa, Kazuyasu Kochi, Hiroyuki Kamei – hudba, prostorový design, zvukové a světelné technologie.
Participující na ne-tanečních složkách výsledného představení.
Výběr ne-tanečních umělců a tanečních umělců z Japonska na bázi sítě vztahů.

Charakteristika taneční skupiny:

Způsob výběru tanečníků: open call; výzva k přihlášení se do projektu byla zveřejněna na internetových stránkách nadace ASEF a skrze sdělovací

kanály spolupracujících evropských a asijských organizací; posouzení biografických odborných materiálů přihlášených; japonské umělce vytipoval a vybral kurátor

Celkový počet tanečníků a tanečnic: 21

Počet žen a mužů (F/M): 19/2

Věkový průměr: nebyl stanoven (ne všichni dotázaní uvedli svůj věk); nejnižší zaznamenaný věk: 20 let; nejvyšší: 32 let;

Národnost: česká, čínská, dánská, estonská, filipínská, finská, indonéská, japonská, jihokorejská, kambodžská, maďarská, polská, portugalská, řecká, thajská;

Vzdělání:

Nejvyšší dosažené vzdělání VŠ (celkem - z toho se zaměřením na tanec – z toho také absolvent SŠ se zaměřením na tanec): 10 – 8 - 5

Student VŠ (celkem - z toho VŠ se zaměřením na tanec - z toho také absolvent SŠ se zaměřením na tanec): 7 – 2 - 0

Nejvyšší dosažené vzdělání SŠ (celkem – z toho se zaměřením na tanec): 4 – 2

Taneční vzdělání získávané / získané na školách:

(s ohledem na jazykovou jednotnost jsou názvy uváděny v angličtině)

Academy of Performing Arts (Praha, Česká republika)

Amsterdam Theaterschoole (Amsterdam, Nizozemí)

Beijing Dance Academy (Peking, Čína)

California Intitute of the Arts (Valencia, USA)

Chulalongkorn University (Bangkok, Thajsko)

Korean National University of Arts (Soul, Jižní Korea)

Laban Centre (Londýn, Velká Británie)

London Contemporary Dance School (Londýn, Velká Británie)

National School of Fine Arts (Phnom Penh, Kambodža)

Philippine High School for the Arts (Los Baños, Filipíny)

Rotterdam Dance Academy (Rotterdam, Nizozemí)

Royal University of Fine Arts (Phnom Penh, Kambodža)

State School of Dance (Atény, Řecko)

Tallinn University (Talin, Estonsko)

Theatre Academy (Helsinky, Finsko)

Členů státních tanečních těles na pozici tanečník – z nich nezávislých choreografů: 1 - 1
Členů státních tanečních těles na pozici choreograf: 1
Členů stálých tanečních těles – z nich nezávislých choreografů - soustavných tanečních pedagogů: 0 – 0 - 0
Nezávislých tanečníků – z nich nezávislých choreografů - soustavných tanečních pedagogů: 15 – 14 - 2
Tanečník, choreograf a pedagog ve své vlastní skupině: 1
Věnujících se pouze tanci jako volnočasové aktivitě: 3

Koncepce, idea a proces projektu:

Výstup: Multimediální taneční představení (o délce cca 45 minut) pro přibližně 300 diváků uvedené v rámci platformy *Tokyo Performing Arts Market*, publikace s DVD se záznamem představení a videem o projektu.

Téma: Lokalismus kontra globalismus v kontextu prvního setkání tanečníků a dalších umělců z rozdílných kultur a různou tvůrčí historií v městě extrémů Tokiu; interakce tanečního umění a digitálních technologií v multi- kulturním, sociálním i historickém kontextu a v rámci specifikovaného městského prostředí.

Idea: Podpořit mezinárodní uměleckou výměnu; rozvinout profesní a osobní síť vztahů mezi jednotlivými umělci a institucemi.

Pracovní harmonogram – realizace představení:

Den 1.:

11:00 – 12:00	představení tvorby uměleckých lídrů (ANNA, RE [], Walkscreen)
13:30 – 18:00	dílčí taneční prezentace participujících tanečníků / choreografů

Den 2.:

09:00 – 12:00	set-up; multimediální umělci
13:00 - 14:00	taneční warm-up
14:00 – 20:00	tanečně-technická zkouška

Den 3.:

09:00 – 12:00	set-up; multimediální umělci
13:00 - 14:00	taneční warm-up
14:00 – 17:30	tvorba tanečního díla

Den 4.:

09:00 – 12:00	set-up; multimediální umělci
13:00 - 14:00	taneční warm-up
14:00 – 20:00	zkoušky samostatných tvůrčích skupin – tanečníci pracují ve čtyřech skupinách; každá z nich ve spolupráci s multimediálními umělci utváří určené tématické části výsledné taneční kompozice

Den 5.:

09:00 – 12:00	set-up; multimediální umělci
13:00 - 14:00	taneční warm-up
14:00 – 16:00	zkoušky samostatných tvůrčích skupin
16:30 – 18:00	prezentace výsledků tvorby jednotlivých skupin
18:00 – 19:30	zkouška výsledné taneční kompozice; zkouška představení

Den 6.:

Žádné zkoušky

Den 7.:

09:00 – 12:00	technická zkouška
13:00 - 15:00	technická zkouška, úpravy
15:00 - 16:00	taneční warm-up
16:30 – 18:30	technická zkouška představení, generální zkouška představení, úpravy

Den 8.:

20:00 multimediální taneční představení *Pointe to Point* v Japan Foundation Forum

Zvolená forma: strukturovaná taneční improvizace; kompozice z osmi dílčích, tematicky specifikovaných úseků za podpory a přímé interakce s digitálními technologiemi (interaktivní instalace, laser, fotografické projekce, zvukové, světelné a prostorově-designové efekty).
Výsledné taneční představení lze označit jako *work in progress*, neboli dílo, které není propracováno do tvaru, který by jeho tvůrci považovali za konečný, nicméně již musí být prezentováno, v tomto případě s ohledem na stanovený termín prezentace a investice zúčastněných subjektů.

Řešení divadelního prostoru: chybějící proscénium, kruhový půdorys jevištního prostoru obklopený osmačtyřiceti reflektory, po obou bocích bylo vždy po dalších jedenácti světelných zdrojích a dále laserových a projekčních, z pohledu tanečníků diváci seděli ve směru pomyslného bodu 1 (a díky většímu zájmu, než bylo množství míst k sezení, také po obvodu kruhu), tanečníci kromě tohoto směru měli přístup na scénu ze směrů v pomyslné škále bodů 2 až 8.

Stručné nastínění struktury tanečního představení *Pointe to Point* v Tokiu:

Část 1.: Intro - všichni tanečníci / námět: interakce s ulicemi Tokia / podpořeno světelnými efekty a zvukovou koláží; charakteristické tanečně-pohybové řešení: současně probíhající individuální taneční improvizace.

Část 2.: 5 tanečnic (Finsko, Indonésie, Japonsko, Portugalsko, Thajsko) / námět: každodenní pohybové vzorce v ulicích a dopravních prostředcích Tokia / podpořeno příznačnými fotografiemi (projekce na tři samostatné promítací plochy) a zvuky Tokia; charakteristické tanečně-pohybové řešení: citace a stylizace pohybových vzorců zachycených v ulicích Tokia.

Část 3.: 4 tanečnice (Filipíny, Japonsko, Kambodža, Maďarsko) / námět: setkání zástupců odlišných kultur v Tokiu / podpořeno fotografiemi daných tanečnic (projekce na tři samostatné promítací plochy) a reprodukcí zpěvu; charakteristické tanečně-pohybové řešení: citace a repetice tanečně-pohybových vzorců jednotlivých tanečnic.

Část 4.: Intermezzo – 5 tanečníků (Estonsko – F, Finsko – F, Japonsko – M, Indonésie – F, Portugalsko – F), „meditativní bezdotyková kontaktní improvizace" v setmělém a zadýmeném prostoru / reprodukovaný mixovaný zvuk: pískot.

Část 5.: 4 tanečníci (Dánsko – M, Japonsko – 2 F, Řecko – F) / námět: anonymita v ulicích Tokia a snaha o navázání kontaktu / podpořeno základním a jednoduchým svícením a reprodukcí zvukové koláže hluku řečí a popěvků; charakteristické tanečně-pohybové řešení: civilní pohyb ozvláštněný tanečními prvky a individuální hlasové projevy.

Část 6.: 4 tanečnice (Česká republika, Japonsko, Jižní Korea, Polsko) / námět: námět: noc v Tokiu / interakce tance a laserové projekce do zadýmeného prostoru za efektu jeho dalšího členění a utváření simultánních tanečních prostorů a za doprovodu zvukové koláže; charakteristické tanečně-pohybové řešení: kontaktní improvizace mezi tanečnicemi a individuální taneční improvizace v interakci s virtuálními prostory.

Část 7.: 4 tanečníci (Čína – F, Estonsko – F, Filipíny – F, Japonsko – M) / námět: život návštěvníků v Tokiu / podpořeno fotografiemi tváří a jejich detailů daných tanečníků (projekce na tři samostatné promítací plochy) za zvukové koláže hluků velkoměsta a vytvářením virtuálních úrovní tanečního prostoru díky interakci speciálního svícení v zadýmeném prostoru; charakteristické tanečně-pohybové řešení: citace a repetice tanečně-pohybových vzorců jednotlivých tanečníků, kontaktní improvizace.

Část 8.: Závěr – všichni tanečníci / námět: interakce s ulicemi Tokia / podpořeno světelnými efekty a zvukovou koláží; strukturováno do dvou částí – 1. ve „zběsilém" tempu současně probíhající individuální taneční

improvizace doplněná o vzájemné citace tanečních sekvencí a možnou interakci s diváky, 2. v „klidném" tempu civilní chůze prostorem a v nahodilém čase dvě taneční variace dvou tanečníků probíhající unisono (předem choreografované danými tanečníky); až všichni odtančí své variace, jevištní prostor se vyprázdní a setmí.

4.2.1. Tvůrčí proces v rámci Pointe to Point v Tokiu

Doplňující ústní otázky zjišťovaly, do jaké míry se tanečníci cítili vyrovnaní s dobou seznamovacího, přípravného a realizačního procesu v rámci *Third Asia-Europe Dance Forum.* Jak prožívali své blížící se účinkování na představení, které spoluvytvářeli v průběhu pouhých sedmi dnů. Otázky 24 až 27 zjišťovaly, zda se již v minulosti podíleli na obdobném projektu, jak hodnotí spolupráci se zahraničními umělci, zda dávají přednost tvorbě s domácími, nebo právě zahraničními umělci, a jak je zahraniční tvůrci ovlivnili.

- Tanečníci výsledného představení *Pointe to Point* v Tokiu považovali sedm dní, stanovených k tvorbě, přípravě a realizaci takového uměleckého záměru, za neobvykle krátkou dobu. Tuto skutečnost přesto hodnotili kladně. Přistupovali k ní jako k výzvě, tvůrčímu obohacení, kreativnímu procesu, možnosti získat nové profesní zkušenosti i jako k zábavě.

- Před blížícím se představením pociťovali nervozitu. Pouze 2 interpreti se před představením necítili dostatečně připraveni, 1 respondent odpověděl, že svou připravenost si ověří až v průběhu představení, 3 se vyjádřili, že dostatečně připraveni se necítí být nikdy a 7 dotázaných považovalo svou přípravu za intenzivní a cítili se připraveni. Ostatní dotázaní se cítili být spíše připraveni.

- Spolupráci se zahraničními kolegy tanečníci vítali. 12 z 20 dotazovaných je na mezinárodní typ spolupráce zvyklých. 3 respondeti v minulosti absolvovali podobný typ projektu. Jazyková bariéra není díky pomocnému obrazovému a pohybovému vyjádření nepřekonatelná. Na tvorbě za účasti zahraničních umělců považují za obohacující možné otevření se novým myšlenkám, výměnu informací, objevení nových zdrojů inspirací, inspiraci odlišnými kulturami a jejich tancem, utvoření nových vztahů, sdílení a výměnu zkušeností, nalezení inovativních způsobů tvorby, obohacení

tanečních znalostí a dovedností, řešení tvůrčích konfliktů, nalezení si cesty k propojení tance s multimédii. Nepreferují spolupráci ani se zahraničními, ani s domácími umělci. Rozhodující jsou pro ně sympatie a pocit vzájemné blízkosti.

- Z přístůpů jednotlivých tanečnic a tanečníků k tvůrčímu procesu v rámci *Pointe to Point* v Tokiu je patrná otevřenost a značná adaptabilita vůči novým postupům i málo známým prostředím. Rovněž vzájemná vstřícnost a zájem vzájemně spolupracovat.

- Pro 3 z 5 zástupců Japonska byla neobvyklá pozice v roli tanečníka jako aktivního tvůrce výsledného tanečního představení. Jejich dosavadní osobní zkušeností byl model vztahu choreografa coby tvůrce struktury tanečního představení a tanečníka jako jejího vykonavatele.

- Pro výše zmíněné japonské zástupce a pro tanečnici z Kambodži bylo užití taneční a kontaktní improvizace za účelem formování jednotlivých částí výsledného představení zcela novým tvůrčím postupem.

- Pro tři japonské, dvě filipínské a dále pro indonéskou, kambodžskou a thajskou tanečnici byla strukturovaná taneční improvizace coby forma výsledného představení novou záležitostí z hlediska jejich dosavadních zkušeností.

- Zatímco v přístupu evropských interpretů dominovala tendence uplatnit v rámci celku vlastní tvůrčí nápady a záměry, v přístupu japonských tanečnic převládal sklon upřednostnit tvůrčí záměry druhých před vlastními.

- Výsledek tvůrčího procesu byl průsečíkem a zobecněním (tanečních a pohybových) zkušeností interpretů, jednotlivé kvality každého z nich se potom uplatnily v dílčích improvizovaných projevech.

- Pro všechny interprety bylo technické zázemí projektu výrazně nadstandartní.

4.2.2. Tvůrčí proces v Tokiu dílčími úhly pohledu

Níže uvedené citace pocházejí z rozhovorů s tanečníky *Pointe to Point, Third AsiaEurope Dance Forum,* v Tokiu a také z veřejné korespondence mezi nimi a organizátory události, uvedeny jsou s jejich souhlasem.

- *"I think we built strong relationships among us - dancers, designers and the others. This is important. We can use such relationships for future and other projects."*

„Myslím, že jsme vystavěli silné vztahy mezi námi - tanečníky, designéry a dalšími. To je důležité. Takové vztahy můžeme uplatnit v budoucnosti a v dalších projektech."

- *"At first, I didn't understand why the groups were chosen; it was lost in translation, but finally we find our way how to communicate, which was very interesting, because nobody speaks the same language."*

„Nejdříve jsem nerozuměla, proč byly vybrány skupiny, ztratilo se to v překladu, ale nakonec jsme našli cestu, jak komunikovat, což bylo zajímavé, protože nikdo nemluví stejným jazykem."

- *"Meeting the group of very different people is nice."*

„Setkání se skupinou velmi rozdílných lidí je hezké."

- *"There are more ideas about dance, choreography, vision. It is very nice for me to join these people, even we become from different cultures, different countries and we use different languages, we found the way how to share same feelings. I have learned a lot from this."*

„Je tu více nápadů kolem tance, choreografie, více vizí. Je pro mě hezké připojit se k těmto lidem, i když pocházíme z odlišných kultur,

odlišných zemí a mluvíme odlišnými jazyky, nacházíme způsob, jak sdílet stejné pocity. Hodně jsem se tu naučila."

- *"Usual way in Japan is that director decide everything what to do – in usual way, but in this performace we can work freely and create our own work, so it's a good experiment for me, we discuss and collaborate with others."*

„Obvyklým způsobem v Japonsku je, že režisér rozhodne o všem, co se bude dělat – obvykle, ale v tomto představení smíme tvořit svobodně a vytvářet své vlastní dílo, tak to je pro mě dobrý experiment, diskutujeme a spolupracujeme s ostatními."

4.2.3. Contemporary dance a struktura tanečního pohybu v rámci Pointe to Point v Tokiu

Otázky 28 až 31 se dotýkají problematiky *contemporary dance*, který je v rámci obou uváděných ročníků *Pointe to Point* užíván jako terminus technicus. Dotazují se na to, co je dle respondentů *contemporary dance*, proč se tomuto žánru (determinováno v úvodní kapitole) věnují, jaké myšlenky a pocity skrze něj vyjadřují, zda mají svou osobní filosofii za tímto tancem, se kterými tanečními technikami a tanečními a pohybovými metodami v něm pracují. Otázky 15, 18, 19 a 22 se týkají už konkrétně problematiky tanečních technik a tanečních a pohybových metod; dotazují se, jakými technikami a metodami tanečníci prošli, které případně vyučují jako taneční pedagogové, kterým dávají přednost a užívají je ve svém možném choreografickém jazyce. Otázka 23 se potom dotýká vlivu oblíbených choreografů.

- O *contemporary dance* respondenti hovořili jako o způsobu svého vastního vyjádření; mísení různých tanečních technik a stylů; jako o propojení tance a dalších druhů současného umění; tanci, který není limitován žádnou moderní taneční technikou; tanci, který se často zakládá na improvizaci a individuálním pohybovém vyjádření; tanci, který není omezen formou klasické taneční techniky, ani „klasickými divadelními formami", způsobu tance, kterým mohou obohatit svou etnickou taneční tradici; způsobu komunikace; způsobu vedení rozhovoru mezi sebou a dalšími tanečníky i diváky; neustále se vyvíjejícím žánru, který vstřebává a uplatňuje rozličné způsoby tanečního vyjádření.

- Důvodem, proč se *contemporary dance* věnují, je svoboda vyjádření osobních myšlenek, emocí, pocitů, pohledů na svět; ztvárnění obrazů, které symbolicky odpovídají zažitým zkušenostem; pocit svobody; radost z tance; zábava.

- Vyjadřují jím v podstatě cokoliv, čím se intenzivně zabívají; 12 z 20 dotázaných navíc odpovědělo, že v *contemporary dance* reflektuje vztahové / partnerské záležitosti; 7 ze všech respondentů uvedlo, že skrze něj vyjadřují svůj osobní pohled na svět; 3 dotázaní, že ventilují své aktuální životní prožitky a situace, 1 respondentka se zmiňuje o základních lidských instinktech.

- Pouze 6 asijských a evropských respondentů zmínilo, že *contemporary dance* (proces procházení tanečními tréninky, tvorba tanečních představení – v roli tanečníka, choreografa, nebo v obou rolích, navštěvování tanečních představení, festivalů, seminářů v jejich domácí zemi i v zahraničí, vedení tréninků apod.) je vlastně jejich životní filosofií a životním stylem. 2 dotázaní uvedli, že se skrze tanec snaží „zlepšit svět". Ostatní odpověděli, že za svým tancem žádnou filosofii nemají, prostě jen tančí.

- V odpovědi na otázku, jaké taneční techniky a metody tanečníci ve svém tanci užívají, kterých si jsou vědomi, všichni dotázaní poukázali na skutečnost, že využívají vše, s čím se při svém tanečním tréninku v minulosti setkali.

- Následující otázka zkoumala, jakými tanečními technikami a tanečními a pohybovými metodami tanečníci v průběhu tanečního vzdělávání prošli. Zastoupenost jednotlivých odpovědí pro větší přehlednost uvádím v následující tabulce. Levý sloupec je vyhraněn pro pojmenování taneční techniky, taneční či pohybové metody či označení etnického tance, pravý pro počet respondentů (z celkového počtu dvaceti), kteří danou položku uvedli.

Graham technika	13
Limón technika	13
tzv. *release-based* taneční trénink	13
Cunningham technika	12
klasická taneční technika	11

Horton technika	8
kontaktní improvizace	8
jazzový tanec	4
Pilates – cvičení	4
africký tanec	3
jóga	3
Labanova pohybová analýza	3
etnický tanec (Filipíny)	2
etnický tanec (Bali)	2
butó	1
etnický tanec (čínský klasický tanec)	1
etnický tanec (Indie)	1
etnický tanec (Jižní Korea)	1
etnický tanec (kmérský klasický tanec)	1
etnický tanec (Řecko)	1
etnický tanec (Thajsko)	1
gymnastika	1
hip-hop	1
step	1

- U evropských zástupců převládá větší variabilita v počtu zmiňovaných tanečních technik a metod. Mezi asijskými zástupci potom vyšší míra taneční vyhraněnosti, která je u tanečnice z Kambodži redukována čistě na klasický kmérský tanec. V tomto bodě ovšem vycházíme z tanečních a pohybových technik a metod, které daní respondenti v průběhu výzkumu uvedli, existuje přitom možnost, že v procesu svého tanečního vzdělávání prošli i dalšími technikami a metodami a nezmínili je.

- V tanečním projevu tanečnic z Filipín, Indonésie a Kambodži byl ve větší či menší míře zřetelný vliv jim vlastních etnických tanců.

- 3 z asijských tanečnic získávaly taneční zkušenosti rovněž v Evropě, další 1 v USA.

- Pouze 3 dotázaní z Evropy a Asie odpověděli, že také soustavně vedou taneční tréninky. Hromadně je označují jako trénink *contemporary dance*. Při bližším dotazování, co se pod tímto označení skrývá, nabízeli podobné odpovědi; jde o tréninky, které oni sami označují jako *release-based*, pracují v nich pouze s nezbytným svalovým napětím, využítím kinetické energie jednoho pohybu k rozvinutí dalšího, s kontinuálním tokem pohybů, s pádem a podchycením, variacemi na podlaze (procházejí přes leh a sed, kdy opět zapojují uvolnění a maximálně přirozenou souslednost pohybů i využití směřování kinetické energie).

- Ze 17 respondentů, kteří uvedli, že se rovněž věnují choreografii, 1 dotázaný odpověděl, že v choreografické kompozici využívá především kmérský klasický tanec, 1 čínský klasický tanec a také klasickou taneční techniku. Ani jedna z těchto odpovědí se nevztahuje na žánr *contemporary dance*. Další uvedli, že využívají všech svých dosavadních pohybových zkušeností.

- 2 dotázaní sdělili, že v rámci své choreografické práce zpracovávají náměty, které vyžaduje taneční žánr, v jehož rámci tvoří. Ostatní uvedli, že námětem jim je v podstatě cokoliv.

- Nikdo z respondentů nepreferuje tvorbu jediného současného choreografa. Mezi oblíbenými, zmíněnými choreografy se ovšem objevuje Francouz Claude Brumachon, Belgičan Wim Vandekeybus a japonský tanečník butó Yukio Waguri.

4.2.4. Contemporary dance a struktura tanečního pohybu v rámci Pointe to Point v Tokiu dílčími úhly pohledu

Níže uvedené citace pocházejí z rozhovorů s tanečníky *Pointe to Point, Third AsiaEurope Dance Forum,* v Tokiu.

- *"Some dancers were inspired by their cultural and ethnic traditions to express themselves, others were inspired by their formal technical training, while others attempted to copy the Japanese everyday movement vocabulary."*

„Někteří tanečníci byli ve svém vyjádření inspirováni jejich kulturními a etnickými tradicemi, jiní se inspirovali svým formálním technickým tréninkem, zatímco ostatní se pokusili kopírovat japonský každodenní pohybový slovník".

- *"It's nice workshop for me, because I met a lot of friends right here. And I can see different dance style from each dancer."*

„Pro mě to je hezký seminář, protože právě tady jsem se setkala s mnoha přáteli. A u každého mohu vidět jiný taneční styl."

- *"When they presented themselves in the first session with samples of their idiosyncratic artistic techniques, I feared that by pointing out their differences they would end up enhancing them, instead of finding a common ground of expression. Mr Iina went a step further as to see these differences as points of the same puzzle that act at the same time. They were not grouped harmoniously or softened their odds, but brought together in such a situation as to network with one another in order to create a bigger reality."*

„Když představovali sami sebe při prvním setkání skrze ukázky svých idiosynkratických uměleckých technik, bála jsem se, že

vyzdvihnutím jejich rozdílů zastaví proces jejich rozšiřování, namísto objevení společného základu pro vyjádření. Pan Iina zašel ještě o krok dál, a to když tyto rozdíly zdůraznil jako části stejného puzzle, které sehrávají svou úlohu ve stejném čase. Nespojili harmonicky a lehce své odlišnosti, ale uvedli je vedle sebe v situaci, jakou bylo toto spojení za účelem vytvoření větší reality."

- *"I don't find my self as a contemporary dancer in sense of multidisciplinary, I'm more classical Cambodian dancer, but at the same time I learn how to interconnect my dance with other dance styles."*

„Nejsem tanečnice contemporary dance ve smyslu multidispiclinárnosti, jsem spíše klasickou kambodžskou tanečnicí, ale současně se učím, jak propojit svůj tanec s jinými tanečními styly."

4.2.5. Úloha tance v životě tanečníků, kteří se podíleli na představení Pointe to Point v Tokiu

Další část otázek se tanečníků *Pointe to Point* v Tokiu ptala, v kolika letech začali tančit, zda se někdo z jejich rodičů a blízkých příbuzných věnuje umění (a na jaké úrovni), jestli se tancem živí, zda se účastní tanečních seminářů, aby zkvalitnili své taneční schopnosti a dovednosti, jestli navštěvují taneční festivaly, aby zhlédli taneční představení, či zda cestují kvůli tanci do zahraničí (kromě této události).

- Tanečníci *Pointe to Point* v Tokiu začali tančit mezi pátým až dvacátým rokem života.

- Alespoň jeden z rodičů je u 3 dotázaných profesionálním umělcem. Z tohoto nízkého počtu lze usuzovat, že vliv profese rodičů na umělecké směřování potomků měl u této skupiny tanečníků téměř zanedbatelný vliv. Ovšem 12 respondentů uvádí, že alespoň jeden z rodičů se věnuje některému z druhů umění jako koníčku. V tomto ohledu je už vliv zájmů rodičů na umělecké směřování dětí patrnější, přesto není absolutní.

- Tanečním uměním se v době výzkumu zcela živilo 9 dotázaných. Dalších 7 respondentů uvedlo, že ještě studují vysokou školu (3 se zaměřením na tanec, mezi ostatními obory se objevovaly informační technologie, environmentální informatika a architektura) a příležitostně si přivydělávají účinkováním v některých tanečních představeních.

- 19 z 20 dotázaných se do doby výzkumu zúčastnilo alespoň jednou (mimoškolního) tanečního semináře za účelem zlepšení své taneční úrovně.

- Všichni dotázaní, mají-li příležitost, navštíví některý taneční festival za účelem zhlédnutí tanečního představení.
- Všichni respondenti cestují do zahraničí právě z důvodů, které souvisejí s tancem. Zároveň 2 z nich v té době studovali taneční školu v zahraničí (tanečnice z Estonska a Polska v Nizozemí).

S ohledem na soukromou povahu údajů uvádím další informace v kapitole, která shrnuje poznatky z *Pointe to Point* v Tokiu a ve Varšavě.

4.2.6. Projekt Pointe to Point v Tokiu v ohlasech jeho tanečníků

Níže uvedené citace pocházejí z veřejné korespondence tanečníků *Pointe to Point, Third AsiaEurope Dance Forum,* v Tokiu a organizátorů události. Uvedeny jsou s jejich souhlasem.

- *"I had the best experience in Tokyo, being in this unrecognisable space, trying to fit in and walking on the left side of the road, reading unrecognisable signs, everything was so different but I liked it. I liked it best because I spent these times with you and working with you. Thank you for sharing your life, passion and dedication to the art with me."*

„Svou nejlepší zkušenost jsem získala v Tokiu, v tom nepoznatelném prostoru, do kterého jsem se snažila zapadnout a chodit po levé straně cesty, číst nerozeznatelné znaky, kde všechno bylo jiné, ale měla jsem to tam ráda. Byla jsem tam ráda, protože jsem ten čas strávila s vámi a prací s vámi. Díky za sdílení vašeho života se mnou, vaší vášně a odevzdanosti umění."

- *"… full, crazy, wild and unforgetable moments."*

„… naplněné, bláznivé, divoké a nezapomenutelné momenty."

- *"Come to think of how I feel right now after the exchange workshop? It has changed me for sure. In what way I don't know. In all way I guess: me as a person, and me as a dancer. … And, as I was saying, this forum changed the whole me, not just pieces of me. Which direction will lead me, who knows? Meeting all of you, being with all of you. I feel like I'm taking bits of everyone home. Which made me richer …"*

„Přemýšlím, jak se cítím nyní, po výměnném semináři. Zajisté mě to změnilo. V jakém směru, to nevím. Ve všech směrech, předpokládám: mě jako osobnost, mě jako tanečnici. … Jak jsem už říkala, toto fórum mě změnilo celou, ne jen část mě. Kterým směrem mě povede, kdo ví?

Setkání s vámi se všemi, být s vámi se všemi – mám pocit, jako bych si z každého z vás vzala kousek domů. Což mě obohacuje …"

- *"This was just one week, but this experience gave me a lot of suggestions, ideas, brave and happy. … 'Localism' is our dance forum project theme, this is just a starting point for everyone."*

„Byl to jen jeden týden, ale tato zkušenost mi dala hodně podnětů, nápadů, odvahy a štěstí. … ‚Lokalismus' je tématem projektu našeho tanečního fóra a je startovním bodem pro všechny."

4.3. Pointe to Point, Fourth Asia-Europe Dance Forum ve Varšavě

Místo konání: Varšava, Polsko
Datum: 24. listopadu – 2. prosince 2006
Místo konání experimentálních zkoušek:

Egurolla Dance Studio Al. Jerozolimskie 91 02-486 Varšava	Centrum Artystyczne Fabryka Trzciny Otwocka 14 03-759 Varašava

Místo konání výsledného představení: Centrum Artystyczne Fabryka Trzciny
Project Executive: Vanini Belarminová (za ASEF, Filipíny/Singapur)
Taneční kurátor: Vanini Belarminová (za ASEF, Filipíny/Singapur)
Umělecký ředitel: Simon Dove (Velká Británie)
Dvojice choreografů a výtvarníků úzce spolupracujících na projektu:

1) Bruno Pradet (Francie)	Ibrahim Hussein (Malajsie) – výtvarník
2) Chiyo Oginová (Japonsko)	José de Guimarães (Portugalsko) – výtvarník
3) Alden Lugnasin (Filipíny)	Anne Rochetteová (Francie) – výtvarnice
4) Paulina Wycichowská (Polsko)	Benedicto „Bencab" Cabrera (Filipíny) – výtvarník

Charakteristika taneční skupiny:

Způsob výběru tanečníků: open call, posouzení biografických odborných materiálů
Celkový počet tanečníků a tanečnic: 20
Počet žen a mužů (F/M): 15/5

Věkový průměr: 25,9
Národnost: čínská, belgická, estonská, filipínská, indonéská, italská, japonská, jihokorejská, kambodžská, německá, polská, portugalská, řecká, singapurská, španělská, thajská;

Vzdělání:
Nejvyšší dosažené vzdělání VŠ (celkem - z toho se zaměřením na tanec – z toho také absolvent SŠ se zaměřením na tanec): 16 – 11 - 4
Student VŠ (celkem - z toho VŠ se zaměřením na tanec - z toho také absolvent SŠ se zaměřením na tanec): 2 – 2 - 0
Nejvyšší dosažené vzdělání SŠ (celkem – z toho se zaměřením na tanec): 2 – 2

Taneční vzdělání získávané / získané na školách:
(s ohledem na jazykovou jednotnost jsou názvy uváděny v angličtině)
Amsterdam Theaterschoole (Amsterdam, Nizozemí): 4
Beijing Dance Academy (Peking, Čína)
E.D.C.N. (Lisabon, Portugalsko)
Frederic Chopin Academy of Music (Varšava, Polsko)
Higher Institution on Dance (Lier, Belgie)
Hochschule für Darstellende Kunst (Frankfurt, Německo)
Jacarta Institute for the Arts (Jakarta, Indonésie)
Korean National University of Arts (Soul, Jižní Korea)
London Contemporary Dance School (Londýn, Velká Británie)
National Ballet School (Bytom, Polsko)
National School of Fine Arts (Phnom Penh, Kambodža)
Philippine High School for the Arts (Los Baños, Filipíny)
Rotterdam Dance Academy (Rotterdam, Nizozemí)
Royal University of Fine Arts (Phnom Penh, Kambodža)
California Intitute of the Arts (Valencia, USA)
State School of Dance (Atény, Řecko)
University of the Philippines (Quezon City, Filipíny)

Členů státních tanečních těles na pozici tanečník – z nich nezávislých choreografů: 0
Členů státních tanečních těles na pozici choreograf: 0

Členů stálých tanečních těles – z nich nezávislých choreografů - soustavných tanečních pedagogů: 2 – 2 - 1
Nezávislých tanečníků – z nich nezávislých choreografů - soustavných tanečních pedagogů: 13 – 6 - 4
Tanečník a choreograf ve své vlastní skupině: 0
Věnujících se pouze tanci jako volnočasové aktivitě: 5

Koncepce, idea a proces projektu:

Výstup: Taneční představení (délka cca 50 minut) pro přibližně 250 diváků, publikace s DVD se záznamem představení a videem o projektu.

Téma: Interakce mezi tancem a výtvarným uměním. Dílčí zaměření: Jak může být jakékoliv vyjádření přeneseno z jednoho druhu umění do jiného? Jak může tanec a choreografie prezentovat témata původně ztvárněná výtvarným uměním? Jak mohou být malby nebo sochy transformovány do pohyblivých obrazů vykreslených tancem a choreografií?

Idea: Smyslem projektu bylo vytvořit kroskulturní mezioborovou interakci mezi tancem a výtvarným uměním. První fáze realizace měla zahrnovat přímou interakci mezi choreografy a jednotlivými vybranými výtvarnými umělci, a to v prostředí jejich ateliérů. Další potom sdílení nasbíraných zkušeností, poznatků a inspirací daných choreografů s vybranými tanečníky ve Varšavě a tvorbu i realizaci konkrétního tanečního představení.

1. fáze realizace projektu – setkání a kooperace choreografů a výtvarníků:

- Návštěva francouzského choreografa Bruna Pradeta u malajského výtvarníka jménem Ibrahim Hussein v Langkawi mezi 1. až 6. srpnem 2006.
- Návštěva japonské choreografky Chiyo Oginové u portugalského výtvarníka José de Guimarãese v průběhu jednoho týdne v Lisabonu v létě 2006.

- Návštěva filipínského choreografa Aldena Lugnasina u francouzské výtvarnice Anne Rochetteové v průběhu jednoho týdne v Paříži v létě 2006.
- Návštěva polské choreografky Pauliny Wycichowské u filipínského výtvarníka jménem Benedicto „Bencab" Cabrera v průběhu jednoho týdne v Baguio City v létě 2006.

2. fáze realizace projektu - pracovní harmonogram ve Varšavě a realizace představení:

Den 1.:

10:00 - 11:00	taneční warm-up
11:15 – 13:00	prezentace projektu kurátorkou, uměleckým ředitelem a choreografy
14:00 – 16:00	prezentace jednotlivých tanečníků
16:00 – 18:00	selekce jednotlivých skupin tanečníků a choreografů uměleckým týmem
od 19:00	seznámení čtyř utvořených tanečních skupin s choreografy a jejich uměleckým záměrem

Den 2.:

10:00 - 11:00	taneční warm-up
11:30 – 13:30	taneční zkoušky jednotlivých skupin
14:30 – 17:30	taneční zkoušky jednotlivých skupin
17:45 – 19:30	prezentace průběžných výsledků jednotlivých tanečních

Den 3.:

10:00 - 11:00	taneční warm-up
11:30 – 13:00	taneční zkoušky jednotlivých skupin
14:00 – 18:00	taneční zkoušky jednotlivých skupin
od 19:30	prezentace průběžných výsledků jednotlivých tanečních

Den 4.:

09:30 - 10:30	taneční warm-up
11:00 – 13:00	taneční zkoušky jednotlivých skupin

14:00 – 16:00 taneční zkoušky jednotlivých skupin
16:00 – 17:30 prezentace průběžných výsledků jednotlivých tanečních

Den 5.:
09:30 - 10:30 taneční warm-up
11:00 – 13:00 taneční zkoušky jednotlivých skupin
14:00 – 16:00 taneční zkoušky jednotlivých skupin
16:30 – 19:00 prezentace průběžných výsledků jednotlivých tanečních

Den 6.:
09:30 - 10:30 taneční warm-up
11:00 – 13:00 taneční zkoušky jednotlivých skupin
14:00 – 15:30 taneční zkoušky jednotlivých skupin
16:30 – 19:30 prezentace průběžných výsledků jednotlivých tanečních

Den 7.:
09:00 – 13:00 technická zkouška v divadle
09:30 - 10:30 taneční warm-up
11:00 – 13:00 taneční zkoušky jednotlivých skupin
14:00 – 18:30 technicko-taneční zkoušky jednotlivých skupin v divadle
20:00 – 22:00 1. technická zkouška celého představení

Den 8.:
10:00 – 13:00 2. technická zkouška celého představení
14:00 – 15:30 1. generální zkouška
17:00 – 18:30 2. generální zkouška
20:00 – 21:30 taneční představení *Pointe to Point* v Centrum Artystyczne Fabryka Trzciny

Zvolená forma: taneční večer komponovaný ze čtyř strukturovaně-improvizovaných tanečních děl zaměřených na interakci *contemporary dance* a výtvarného umění za využití (nejen) digitálních technologií.

Řešení divadelního prostoru: jevištní prostor s proscéniem umístněný v industriálním prostředí – někdejší továrna přestavěná na kulturní centrum s divadlem.

Stručné nastínění struktury výsledného komponovaného tanečního večera *Pointe to Point* ve Varšavě:

- *Devant-Derrière* - taneční koncept Alden Lugnasin na námět díla Anne Rochetteové; 4 tanečnice (Indonésie, Jižní Korea, Polsko, Řecko); hudba: Evala; strukturovaná taneční improvizace ve spojení s projekcí sochy dané umělkyně a „padajícího listí" na úzké plátno na zdi za jevištěm, které je členěno na dvě různě vyvýšené úrovně – taneční kompozice vychází z postupných improvizovaných sól čtyř tanečnic v zadní vyvýšené části jeviště, jejichž prostor je vymezen jakoby čtyřmi vedle sebe se nacházejícími „celami" (ohraničenými nasvícením), v nichž postupně tanečně rozvádějí a následně repetují specifické a symbolické pohybové sekvence (související s těhotenstvím, porodem a mateřstvím), a která posléze přecházejí do synchronních a asynchronních variací, v jejichž průběhu a v interakci s tanečnicemi scénou projde také daná sochařka, v minoritních časových úsecích se potom tanečnice setkají ve společných kontaktních improvizacích.

"The sculpture Devant-Derrière was the main inspiration for my choreography. The sculpture has four hair-buns attached around a skull. These hair buns also have the appearance of brains, intestines or four fists fixed to a head. These images formed the basis of the creation process in Warsaw."[53]

„Socha Devant-Derrière byla hlavní inspirací pro mou choreografii. Daná socha má čtyři vlasové drdoly, které jsou připevněny kolem dokola „palice". Tyto drdoly mají také vzhled mozků, střev nebo čtyř pěstí

[53] Z veřejné korespondence mezi umělci, kteří se účastnili *Pointe to Point, Fourth Asia-Europe Forum* ve Varšavě, a organizátory. Uvedeno s jejich souhlasem.

fixovaných na hlavě. Tyto obrazy formovaly základ mého tvůrčího procesu ve Varšavě."

(Alden Lugnasin - choreograf, Filipíny)

- *In the Proces sof Being* - taneční koncept Paulina Wycichowská na námět díla Benedicta „Bencab" Cabrery; 5 tanečníků (Čína – F, Estonsko – M, Filipíny - F, Kambodža - F, Řecko – M); hudba: Pavlos-Vasileios Kountouriotis a Chanum Foundation; strukturovaná taneční improvizace, 1. část - tanec jedné z tanečnic pod plachtou a s ní - na tanečnici i na plachtu je současně promítána kresba daného výtvarníka, 2. část – improvizace tří tanečnic s prvky etnických tanců, která se odehrává na vyvýšené části jeviště, 3. část – strukturovaná taneční improvizace všech tanečníků v obou úrovních prostoru za využití individuálních pohybových stylů, tedy i etnického tance, 4. část – taneční improvizace dvou mužských tanečníků v obou úrovních prostoru, 5. část – strukturovaná kontaktní improvizace za opětovného využití projekce na již zmíněné plátno, která vyústí v „čajový obřad" - kontaktní duet jedné z tanečnic a jednoho z tanečníků, spojených společným držením dvou nerezových termosek (každý drží v jedné dlani jeden z konců termosek a současně tančí dokud tanečnice nepřelije tekutinu do připravených misek), a „očistný obřad" – tři tanečnice se stylizovanými tanečními pohyby jakoby tekutinou z daných misek omývají.

"I found his recent work very inspiring and I was able to draw a lot of dancing material from it by following his brush stroke movements. I started with this very simple approach, making a sequence out of these poses and then transformed it, adding jumps and falls. However, it is not only his painting that is the inspiration. It is Bencab himself. It was important to me to communicate to the dancers through pictures of his paintings and my own account of my wonderful experience in the Philippines, so that they too could take inspiration from this meeting."[54]

„Shledávám jeho současná díla jako velmi inspirativní, následováním tahů jeho štětce jsem byla schopná nakreslit množství tanečního

[54] Stejné jako pozn. č. 52 na s. 78.

materiálu. Začala jsem tímto jednoduchým přístupem vytvářet sekvence daných póz a poté jsem je přetvořila, přidala skoky a pády. I když není to jen jeho malba, co je mou inspirací. Je to Bencab sám. Bylo pro mě důležité komunikovat s tanečníky prostřednictvím reprodukcí jeho maleb a svým vlastním popisem úžasné zkušenosti ve Filipínách, takže se také mohli inspirovat z tohoto setkání."

(Paulina Wycichowská – choreografka, Polsko)

- *C-I-C-T---* - taneční koncept Chiyo Oginová na námět díla José de Guimarãese; 6 tanečníků (Begie - F, Itálie – F, Německo - F, Polsko - F, Singapur – M, Španělsko – F); hudba: *26th floor* – Takamasa Aoki, *Still hangin' around* – G. Love; strukturovaná taneční improvizace založená na interakci pěti žen a jednoho muže, proložena repeticemi krátkých tanečních sekvencí, doplněna závěsnou svítící lampou coby jedinou rekvizitou a dekorací zároveň.

"The most remarkable piece for me from all his work was the one titled Reliquary. Here, Jose de Guimaraes has managed to successfully capture the religious implications. He was able to take an everyday situation and transform its content, translating it successfully into a meaningful religious symbol. I chose this idea and transformed it into a dance, drawing on accumulated memories, senses, or fragmented imagery, and using the body as a reliquary."[55]

„Nejpozoruhodnější z jeho všech děl pro mě bylo to, které se nazývá Relikviář. V něm José de Guimarães úspěšně zvládá zachytit náboženské podtexty. Byl schopný vyjít z každodenní situace a přetvořit její obsah, úspěšně ho přeložit do významného náboženského symbolu. Vybrala jsem si tuto myšlenku a přetvořila ji do tance, kresby nahromaděných vzpomínek, pocitů nebo fragmentovaných obrazů, a tělo jsem použila jako relikviář."

(Chiyo Oginová – choreografka, Japonsko)

[55] Stejné jako pozn. č. 52 na s. 78.

- *Three Short Works in Progress* - taneční koncept Bruno Pradet na námět díla Ibrahima Husseina; 5 tanečníků (Japonsko – M a F, Polsko – F, Portugalsko – F, Thajsko – M); hudba: Mark Spoon, Pan Sonic a Nicolas Stimbre; strukturovaná taneční improvizace, 1. část - improvizace tří za využití rudého nasvícení pouze určitých nahých částí jejich těl ve tmě, 2. část - kontaktní improvizace skupiny za takového nasvícení, při kterém jsou na tanečníky promítány úzké černé a světlé pruhy, 3. část – taneční improvizace za současné projekce malby daného výtvarníka střídavě na zeď za jevištěm a na plátno, které mají v rukou tanečníci a vlní jím prostorem.

"As part of the initial stage of Pointe to Point, I visited the Malaysian artist, Ibrahim Hussein. His paintings had strong emotional impact on me. As a dancer, I was inspired by the movement in his paintings as I could see the lines, curves and circular energies clouding the images. The lines cloud be seen to define shapes or could be seen as incorporated into the paintings themselves. His paintings were alive with movement for me, which I could immediately visualise in terms of body movement."[56]

„Jako součást výchozí fáze Pointe to Point jsem navštívil malajského umělce Ibrahima Husseina. Jeho malby na mě měly silný emocionální vliv. Jako tanečník jsem byl inspirován pohybem v jeho malbách, jako bych mohl vidět linie, křivky a proudící energie, které zahalují obrazy. Linie bych mohl vidět za účelem definování tvarů, nebo začlenění sebe do maleb. Jeho malby pro mě byly živým pohybem, který bych si mohl ihned představit v termínech tělesného pohybu."

(Bruno Pradet – choreograf, Francie)

[56] Stejné jako pozn. č. 52 na s. 78.

4.3.1. První a druhá fáze realizace projektu úhly pohledu jeho choreografů, výtvarníků a kurátorky

Není-li uvedeno jinak, níže uvedené citace pocházejí z veřejné korespondence mezi umělci, kteří se účastnili *Pointe to Point, Fourth Asia-Europe Forum,* ve Varšavě, a organizátory, uvedeny jsou s jejich souhlasem.

- Alden Lugnasin (Filipíny)- choreograf:

"My encounter with Anne Rochette, an extremely talented sculpturor, opened up both my mind and soul. Her striking artwork initiated my imagination. I felt in awe of her masterpieces. Anne taught me about the important connection exists between an artwork, nature and people. I was fascinated by the realization that she had trained in classical ballet and contemporary dance before entering the visual arts field. This influence is clearly recognizable in her works. It can be seen, for example, in her use of circles and movement."

„Mé setkání s Anne Rochetteovou, extrémně talentovanou sochařkou, otevřelo mou mysl i tělo. Její pozoruhodná umělecká práce podnítila mou představivost. Cítil jsem úctu k jejím mistrovským dílům. Anne mě učila důležitá spojení, která existují mezi uměleckým dílem, přírodou a lidmi. Byl jsem fascinován představou, že trénovala klasický balet a současný tanec před tím, než vstoupila na pole výtvarného umění. Tento vliv je jasně zřetelný v jejích dílech. Lze ho například spatřit v jejím použití kruhů a pohybu."

- Paulina Wycichowská (Polsko) - choreografka:

"Bencab and I spent a lot of time talking about and sharing our attitudes about our different art forms and creative processes. Here

Eastern approach met with Western thought, to quote Bencab, 'a conceptual attitude'. I was privileged to have the opportunity to observe and participate in his daily life allowing me to experience a different way of seeing the world. Visiting Bencab has definitely changed me as a person and thus, as an artist. This change is not only on an intellectual level, but also on a spiritual – transcendent level. I feel overhelmed by Bencab's generosity, warmth, kidness, courage and wisdom."

„Bencab a já jsme trávili mnoho času povídáním o postojích k různým uměleckým formám i tvůrčím procesům a sdílením postojů k nim. Zde se setkal východní přístup se západním myšlením, abych citovala Bencaba: ‚konceptuální přístup'. Byla jsem privilegovaná, abych měla možnost sledovat jeho každodenní život a podílet se na něm, dovolující mi zažít odlišný způsob vidění světa. Navštívení Bencaba mě jistojistě změnilo jako člověka a tím i jako umělce. Tato změna není pouze na intelektuální úrovni, ale také na spirituální – transcendentální úrovni. Cítím se přesměrovaná Bencabovou šlechetností, vřelostí, laskavostí, odvahou a moudrostí."

<u>Benedicto „Bencab" Cabrera (Filipíny) - výtvarník:</u>

"My subjects are figurative and universal so they lend themselves well to interpretation. It was fascinating to watch how Paulina put the strokes and lines of a painting into dance form. Apart from this, Paulina also observed me while I worked and used some of the gestures and movements in her choreography – from the fine lines to wide brush strokes. She brilliantly interpreted my typical subjects like the mother and child, lovers and other universal expressions of humanism. … It was fascinating to watch how the forms in my paintings came to life in the movements of the dancers during the work in progress. The group dynamics opened doors to experimentation on the part of the choreographers, the dancers, as well as the visual artists."

„Mé subjekty jsou figurativní a universální, tak sami sebe dobře nabízejí k interpretaci. Bylo fascinující, jak Paulina kladla tahy štětce a

linie maleb do taneční formy. Kromě toho, Paulina mě také pozorovala při práci a použila některá gesta a pohyby v choreografii – od jemných linií až po divoké tahy štětcem. Jasně interpretovala mé příznačné subjekty: matku a dítě, milence a další universální výrazy lidství. … Bylo fascinující sledovat, jak formy mých maleb přicházejí do života v pohybech tanečníků v průběhu work in progress. Skupina dynamicky otevřela dveře experimentování na straně choreografů, tanečníků i výtvarných umělců."

Vanini Belarminová (Filipíny) - kurátorka projektu:

"During the time of immediate confrontation, questioning and debates, it was quite difficult for me to reconcile the value of such collaboration. Apart from the 30,000 Euro painting hanging in a Filipino socialite's living room, which was the result of the first phase visit of Polish choreographer, Paulina Wychicovska to the home of Philippine National Artist, Benedicto "Bencab" Cabrera, the outcome that I hoped to achieve was as foggy as the winter weather in Warsaw."[57]

„V průběhu bezprostřední konfrontace, dotazování se a debat, bylo pro mě docela obtížné srovnat si hodnotu takové spolupráce. Nezávisle na malbě za 30 tisíc eur, která visela ve filipínském společenském obývacím pokoji a byla výsledkem první fáze návštěvy polské choreografky Pauliny Wychicovské v domě filipínského národního umělce Benedicta "Bencab" Cabrery, byl výsledek, v který jsem doufala, že ho dosáhneme, stejně mlhavý jako zimní počasí ve Varšavě."

- Chiyo Oginová (Japonsko) - choreografka:

"The works of Jose de Guimaraes have a simple, minimalist style, which remind me of a Japanese tea ceremony. This relates to the fundamental ways in which people communicate basic needs, which can be expressed through the medium of dance. … Ponite to Point made it possible to have an imaginative and stimulating exchange with dancers

[57] Belarmino, V. In http://belarminopartners.com/2009/02/

from different backgrounds and cultures in the short period of one week. As a choreographer, I felt I benefited by such exposure to new experiences, ideas and networks. It was a precious opportunity for me; I hope that such exchanges can continue in the future."

„Díla José de Guimarãese mají jednoduchý, minimalistický styl, který mi připomíná japonský čajový obřad. Vztahuje se to k základnímu způsobu, kterým lidé sdělují základní potřeby, který může být vyjádřen skrze médium tance. … Pointe to Point učinilo možnou tuto nápaditou a stimulující výměnu mezi tanečníky rozličných původů a kultur v krátkém čase jednoho týdne. Jako choreografka jsem cítila, že jsem měla prospěch z takového vystavení se novým zkušenostem, nápadům a síti vztahů. Byla to pro mě cenná příležitost a doufám, že taková výměna bude i nadále pokračovat."

José de Guimarães (Portugalsko) - výtvarník:

"I feel that Chiyo connected well with my work and I hope this translates into a successful collaboration that is a reflection of my own art and cultures and hers."

„Cítím, že Chiyo se velmi dobře spojila s mou prací, a doufám, že ji přeloží do úspěšné spolupráce, která bude reflexí mého vlastního umění a mé i její kultury."

- Bruno Pradet (Francie) - choreograf:

"The challenge was to transmit the emotions that I felt when viewing his paintings to the dancers. The dancers and I started by concentrating on very simple images and we tried to relate our movements to the content of the paintings. Our intent was to create a kind of painter movement, but instead of using brushes, my purpose was to use bodies and light. The most important thing for me was to make these paintings come alive."

„Výzvou bylo přenést emoce, které jsem cítil, když jsem se díval na jeho malby, na tanečníky. Tanečníci a já jsme začali soustředěním se na jednoduché obrazy a snažili jsme se vztáhnout naše pohyby k obsahu maleb. Náším záměrem bylo vytvořit druh malířského pohybu, ale namísto použití štětců bylo mým cílem použít těla a světlo. Nejdůležitější věcí pro mě bylo uvést tyto malby v život."

Ibrahim Hussein (Malajsie) - výtvarník:

"Bruno becomes the artist himself. Instead of looking at it as a dancer … he become a visual artist and even though he is using performers, lights, sound, and music, he seems to approach dance as a painting, using my lines. I can see that he has succeeded in making my painting alive!"

„Bruno se sám stal umělcem. Namísto pohlížení na malby jako tanečník … se stal výtvarným umělcem a i když používá performery, světla, zvuk a hudbu, zdá se, že k tanci přistupuje jako k malbě, používá mé linie. Mohu vidět, že uspěl v oživení mých maleb!"

4.3.2. Tvůrčí proces v rámci Pointe to Point ve Varšavě

Otázky 24 až 27 zjišťovaly, zda se tanečníci *Fourth Asia-Europe Dance Forum,* ve Varšavě již podíleli na obdobném tanečním projektu, jak hodnotí spolupráci se zahraničními umělci, zda dávají přednost tvorbě s domácími, nebo právě zahraničními umělci a jak je zahraniční tvůrci ovlivnili.

- Všichni dotázaní spolupráci se zahraničními kolegy hodnotili kladně, 11 z 20 dotazovaných je na mezinárodní typ spolupráce zvyklých. Podobný typ projektu v minulosti neabsolvoval žádný z dotázaných. Na tvorbě ve spolupráci se zahraničními umělci považují za obohacující nový způsob myšlení, seznámení s tanečními styly, které existují v té které zemi, jejich „používáním času" a umožnění pohledu z jiné perspektivy. Na tom, že nejde o kulturní odlišnost, ale o vzájemný respekt a výměnu zkušeností bez ohledu na původ se ve svých odpovědích shodli 2 dotázaní.
- Přednost spolupráci s vyloženě zahraničními tanečníky dává 1 respondent. Na skutečnosti, že není důležitá státní příslušnost, ale konkrétní zkušenosti a osobní přístup se i v tomto bodě shodli 2 respondenti. Zatím neujasněný názor na otázku preference spolupráce s domácími, či zahraničními umělci měl 1 respondent.

- Pro většinu asijských i evropských tanečníků a tanečnic byla forma strukturované improvizace jednotlivých tanečních částí komponovaného večera neobvyklá. Pro zástupce Belgie, Itálie, Německa, Singapuru (studujícího tanec v Nizozemí) a Španělska byla naopak naprosto obvyklá.

- V procesu tvorby docházelo ke komplikacím kvůli jazykovým bariérám, ty ovšem byly řešeny pomocí náhradních prostředků sdělení.

- U tanečníka z Japonska, jehož taneční zkušenost byla úzce zaměřena na společenské tance, byl taneční projev korigován do choreografovaných minimalistických pohybů. U tanečnice z Kambodži byly využívány citace a stylizace etnických tanců, ve kterých spočívalo jádro jejích tanečních dovedností.

Porovnání s výsledky z Pointe to Point v Tokiu

V obou skupinách tanečníků – v Tokiu i ve Varšavě, byla nadpoloviční většina dotázaných zvyklá na mezinárodní typ spolupráce na poli tanečního umění. Na rozdíl od skupiny v Tokiu, kde podobný typ projektu absolvovali tři respondenti, ve skupině z Varšavy podobný projekt v minulosti neabsolvoval nikdo. V otázce, zda dávají přednost tvorbě s domácími, nebo zahraničními umělci, byli respondenti ze skupiny v Tokiu jednostranně vyhranění, a totiž že mezi státními příslušnostmi nerozlišují. Uváděli ovšem různorodější škálu vlivů ze stran zahraničních tanečníků na ně samotné a shodovali se v tom, že původ tanečníků souvisí s možnou mírou je ovlivnit novými podněty.

Zatímco tanečnice a tanečníci z tokijské skupiny měli dostatečně velký a otevřený prostor na uplatnění vlastních tvůrčích nápadů, ti ve varšavské skupině podléhali vyhraněným tvůrčím záměrům příslušných choreografů. Ryze individuálně formovaný a různorodý taneční projev interpretů se ve varšavském tanečním večeru nejvíce uplatnil v části zvané *In the Process of Being,* do jejíž taneční struktury byly organicky začleněny rovněž prvky filipínského a kambodžského etnického tance.

4.3.3. Tvůrčí proces v rámci Pointe to Point ve Varšavě dílčími úhly pohledu

Níže uvedené citace pocházejí z rozhovorů s tanečníky *Pointe to Point, Fourth Asia-Europe Dance Forum,* ve Varšavě a uvedeny jsou s jejich souhlasem.

- *"I am very satisfied with the work process of my group. However I did not have the necessary amount of exchange with the participants from the other groups. At certain point the project began focus too much on the performance, which in my opinion shouldn't be the aim."*

„Jsem velmi spokojená s pracovním procesem ve své skupině. I když nemám nezbytné množství vyměněných zkušeností s účastníky z jiných skupin. Jisté je, že projekt se začal příliš zaměřovat na představení, a to by z mého úhlu pohledu nemělo být cílem."

- *"I feel good about it. I think I am finding what I was looking for – I mean meeting people and meeting new things. But sometimes the fact that we all are from different cultures and English is not our native language is difficult. So I have to find things through another way. For example, in my group we don't speak so much, we really cannot speak so much, even our choreographer like to, so we use more images and it's very good thing for me, I feel happy about it. But it's easy to create, when somebody give you through language a content of something to work on and then you can find your concentration on your thing. But this time it's more through myself - the way I have to create it, but I believe there is still connection between what I create and what choreographer wants "*

„Cítím se dobře v tomto ohledu. Myslím, že nacházím to, co jsem hledala – mám na mysli setkávání s lidmi a novými věcmi. Ale někdy je obtížný právě ten fakt, že všichni pocházíme rozdílných kultur a angličtina není naším rodným jazykem. Takže se k věcem musím dopracovat jiným

způsobem. Například ve skupině, ve které jsem, příliš nemluvíme, my ve skutečnosti nemůžeme příliš mluvit, i když by si to naše choreografka přála, tak používáme více obrazů a to je pro mě dobré, to mě baví, cítím se tak šťastná. Ale je snadné tvořit, když vám někdo skrze jazyk sdělí obsah toho, na čem je třeba pracovat, a tak se na to můžete soustředit. Ale nyní to jde více skrze mě - způsob, kterým to musím vytvořit, ale věřím, že stále existuje spojení mezi tím, co tvořím a co chce choreografka."

- *"It's not so different from what I'm used to. I am 'foreign' to others so as everybody else."*

„Není to tak odlišné od toho, na co jsem zvyklá. Jsem ‚cizinka' pro ostatní stejně jako každý další."

- *"Very interesting - both – taking part and observing the process, a little bit stressed as I'm not really at the professional level"*

„Velmi zajímavé – obojí – podílení se na procesu i jeho pozorování, trochu stresující, protože nejsem na skutečně profesionální úrovni."

- *"Right now it should be say hard because all of us have different kind of ideas, because in the Philippines we allways say:'Ok, it's time, I'm going to do that.' Like me, I am not so aktive in participating like: 'Oh, should you do that, do that?'"*

„Právě teď je to těžké říct, protože každý z nás má rozdílný druh nápadů, protože my na Filipínách vždycky říkáme: ‚Ok, je načase, udělám tamto.' Jako já, nejsem tak aktivní v tom, abych říkala: ‚Ó, měl bys udělat tamto, uděláš to?'"

- *"How do I feel about this creative process? Wow, a lot to say! You discover that whilst trying to reach your ideals you also sometimes do walk away from it."*

„Jak se cítím v tomto tvůrčím procesu? Páni, tolik by se toho dalo říct! Zatímco se snažíte dosáhnout vašich ideálů, zjistíte, že jste se od nich také vzdálili."

- *"They give an idea of the style that dominates (exists) in a certain country. They present a new way of thinking andworking."*

„Poskytují mi představu o stylu, který dominuje (existuje) v určité zemi. Představují nový způsob myšlení a práce."

4.3.4. Contemporary dance a struktura tanečního pohybu v rámci Pointe to Point ve Varšavě

Jak již bylo uvedeno v kapitole 3.2.3., otázky 28 až 31 se dotýkají problematiky *contemporary dance*, který je v rámci obou uváděných ročníků *Pointe to Point* užíván jako terminus technicus. Zjišťují, co je dle respondentů *contemporary dance*, proč se tomuto žánru (determinováno v úvodní kapitole) daní tanečníci věnují, jaké myšlenky a pocity skrze něj vyjadřují, zda mají svou osobní filosofii za tímto možným tanečním vyjádřením, se kterými tanečními technikami a tanečními a pohybovými metodami v něm pracují. Otázky 15, 18, 19 a 22 se týkají už konkrétně problematiky tanečních technik a tanečních a pohybových metod; dotazují se, jakými technikami a metodami tanečníci prošli, které případně vyučují jako taneční pedagogové, kterým dávají přednost a užívají je ve svém možném choreografickém jazyce. Otázka 23 se potom dotýká vlivu oblíbených či uznávaných choreografů.

- O *contemporary dance* respondenti se respondenti vyjadřovali různorodě, jako o dialogu prostřednictvím tanečního pohybu; nejsvobodnějším způsobu komunikace; o specifickém způsobu použití těla, prostoru a času jako materiálu k tvorbě uměleckého díla; druhu fyzického divadla; jako o tanci, který lidi vede k přemýšlení; jako o renovování a recyklování; svobodné vyjádření stavů lidské duše; způsob vyjádření emocí a pocitů; o hlubokém porozumění tělu a tanci; neustále se vyvíjejícím žánru a formě; mísení různých tanečních technik a stylů. Pouze 1 z dotázaných odpověděl, že neví, co je to *contemporary dance.* A další 1 respondent, že pojem *contemporary dance* vnímá doslovně, tedy že jde o tanec současnosti.

- Jako důvod, proč se *contemporary dance* věnují, uváděli, že je fascinuje; umožňuje cítit se dobře se sebou samotnými; umožňuje

svobodně utvářet pohyb; svobodně skrze něj vyjadřovat vnitřní rozpoložení; radost z tance a vystupování na veřejnosti.

- Vyjadřují jím v podstatě cokoliv; co vyžaduje představení; co je obklopuje; veškeré myšlenky a pocity; svobodu, radost ze života, plnost života a také jeho odvrácenou stranu.

- Jen 2 respondenti uvedli, že *contemporary dance* (proces procházení tanečními tréninky, tvorba tanečních představení – v roli tanečníka, choreografa, nebo v obou rolích, navštěvování tanečních představení, festivalů, seminářů v jejich domácí zemi i v zahraničí, vedení tréninků apod.) je jejich životní filosofií a životním stylem. Další odpověděli, že za svým tancem žádnou filosofii nemají.

- V odpovědi na otázku, jaké taneční techniky a metody tanečníci ve svém tanci užívají, kterých si jsou vědomi, 16 z dotázaných odpovědělo, že využívají vše, s čím se při svém tanečním tréninku v minulosti setkali, 4 z 20 potom uvedli pouze improvizaci a kontaktní improvizaci.

- Zastoupenost jednotlivých tanečních technik a tanečních a pohybových metod, kterými dvacet dotazovaných tanečníků v průběhu tanečního vzdělávání prošlo (které v rámci výzkumu zmínili), uvádí následující tabulka. V pravé kolonce současně uvádí srovnání s jejich zastoupením v tokijské skupině.

	Varšava 2006	**Tokio 2005**
Graham technika	11	13
Limón technika	6	13
tzv. *release-based* taneční trénink	12	13
Cunningham technika	9	12
klasická taneční technika	14	11
Horton technika	7	8

kontaktní improvizace	11	8
jazzový tanec	4	4
Pilates – cvičení	5	4
africký tanec	0	3
jóga	3	3
Labanova pohybová analýza	2	3
etnický tanec (Filipíny)	1	2
etnický tanec (Bali)	2	2
butó	2	1
etnický tanec (čínský klasický tanec)	1	1
etnický tanec (Indie)	1	1
etnický tanec (Jižní Korea)	1	1
etnický tanec (kmérský klasický tanec)	1	1
etnický tanec (Řecko)	2	1
etnický tanec (Thajsko)	1	1
gymnastika	0	1
hip-hop	1	1
step	3	1
Body-Mind Centering®	2	0
etnický tanec (Polsko)	2	0
caporeia	1	0
etnický tanec (Indonésie)	1	0
etnický tanec (Itálie)	1	0
etnický tanec (Portugalsko)	1	0
etnický tanec (Španělsko)	1	0
Feldenkraisova metoda	1	0
Klein Technique™	1	0
Skinner Releasing Technique	1	0

- Pouze 5 dotázaných odpovědělo, že soustavně působí jako taneční pedagogové. Mezi nimi 1 respondent se věnuje výuce taneční techniky José Limóna a klasické taneční techniky, 1 jazzového tance a hip-hopu, ostatní uvedli, že vedou trénink *contemporary dance,* ve kterém se zaměřují na spojení mysli a těla.

- Mezi respondenty se objevilo 7, kteří uvedli, že se rovněž věnují choreografii. Z nich 1 zmínil kombinaci taneční techniky José Limóna, principy *„release*" a kontaktní improvizaci jako tanečně-pohybový základ svých choreografií, další 1 zmínil pouze svůj individuální taneční styl, ostatní se vyjádřili, že využívají všech svých dosavadních pohybových zkušeností.

- Z těch, kteří se věnují choreografii, 1 uvedl sociální vztahy a setkávání různých úhlů pohledu za výchozí bod obsahu svých děl, 1 filosofický pohled na reálnost skrze radost, 1 se zabývá ztvárněním a spojením času s výtvarným uměním a japonskou literaturou, ostatní sdělili, že obsahem jejich děl může být cokoliv.

- Nikdo z respondentů nepreferuje jediného současného choreografa, ale spíše několik najednou. Mezi oblíbenými, zmíněnými choreografy se objevuje Američan William Forsythe, anglický choreograf Hofesh Schechter, anglická choreografka Liv Lorent, Belgičan Wim Vandekeybus, Francouz Claude Brumachon, německá choreografka Sasha Waltz i portugalský tvůrce Rui Horta.

Další porovnání s výsledky z Pointe to Point v Tokiu

Vedle srovnávací tabulky k zastoupenosti jednotlivých tanečních technik a tanečních a pohybových metod absolvovaných jednotlivými respondenty z tokijské i varšavské taneční skupiny dále uveďme, že dotazovaní z obou skupin se shodují v označení *contemporary dance* jako svobodného způsobu komunikace a vyjádření myšlenek, pocitů i emocí. Svoboda ve vyjádření myšlenek, pocitů a emocí byla také důvodem, proč *contemporary dance* tančí, uvedeným v odpovědích obou skupin –

společně s radostí z tance. Tanečníci, kteří byli v Tokiu i ve Varšavě, se shodují v tom, že skrze *contemporary dance* vyjadřují v podstatě cokoliv. Mezi tanečníky ve varšavské skupině se, stejně jako v tokijské, objevili také ti, kteří *contemporary dance* považují za svůj životní styl. Veškeré taneční techniky a metody, kterými kdy v životě prošli, užívá v rámci *contemporary dance* většina respondentů. Přitom jen 4 respondenti zmínili pouze improvizaci a kontaktní improvizaci jako základ svého tance v rámci *contemporary dance*.

Obdobně jako v Tokiu převládala u evropských zástupců větší variabilita v počtu zmiňovaných tanečních technik a metod. Mezi asijskými zástupci potom vyšší míra taneční vyhraněnosti. Stejně tak v tanečním projevu tanečnic z Filipín, Indonésie a Kambodži byl ve větší či menší míře zřetelný vliv jim vlastních etnických tanců.

4.3.5. Contemporary dance a struktura tanečního pohybu v rámci Pointe to Point ve Varšavě dílčími úhly pohledu

Níže uvedené citace pocházejí z rozhovorů s tanečníky *Pointe to Point, Fourth Asia-Europe Dance Forum* ve Varšavě a uvedeny jsou s jejich souhlasem.

- *"Now I see the world of contemporary dance not only from Philippines - and but I see that there is a lot of individuals who have their own perception of contemporary dance. So this will help me and I think how to bring this difference to Philippines."*

„Nyní vidím svět contemporary dance nejen z Filipín - a vidím, že je v něm mnoho individuálů, kteří mají své vlastní vnímání contemporary dance. Tak to mi pomůže a přemýšlím nad tím, jak tuto rozdílnost přinést do Filipín."

- *"In contemporary dance, may be, I use mixture of everything I learned from my past workshops, choreographers, teachers."*

„V contemporary dance možná užívám mix všeho, co jsem se naučila na seminářích, od choreografů a svých učitelů."

- *"I cannot say that I use one technique, because it's here so open, we don't know what's gonna be need from me as a dancer, it depending on what will be asked, I pick up from whatever I know, so everything, not one simple thing."*

„Nemohu říct, že používám jednu techniku, protože je to tu tak otevřené, nevím, co ode mě jako tanečnice bude zapotřebí, záleží to na tom, jaký bude požadavek, vybírám tedy ze všeho co znám, takže používám vše, ne jen jednu jednoduchou věc."

- *"I am going to mix the new and the old together to advance my own dancing."*

„Smíchám nové a staré dohromady, abych rozvinula svůj vlastní tanec."

- *"I don't have a special philosophie like wisdom and love for wisdom, of course, it's also connected to dance, but I don't have special philosophie like a special mission behind my dancing, I just do it."*

„Nemám speciální filosofii jako moudrost a lásku k moudrosti, samozřejmě, to se také pojí s tancem, ale nemám speciální filosofii coby speciální misi za svým tancem, prostě tančím."

- *"Whatever, I see around me, in the sense of our life, our place, our time and so, I integrate to my dance. I think it's good for human being to put on what they absorb from outside and it's always good for the person individually and community of people to have this reflection of themselves in way of art."*

„Cokoliv vidím kolem sebe, ve smyslu našeho života, místa, času a tak podobně, to začleňuji do svého tance. Myslím, že lidé inscenují, co vstřebávají z okolního světa a to je vždy dobré pro člověka individuálně i pro komunitu lidí, aby měli reflexi sebe samotných v uměleckém vyhádření"

- *"I use elements such as 'Danino' tea, rice in order to tell a story about images of an encounter, the use of time, a narrative story or an abstract one."*

„Používám takové elementy jako ‚Danino' čaj, rýži za účelem vyprávění příběhu o obrazech náhodného setkání, užití času, narativního příběhu nebo abstraktního."

- *"I don't think you can express an intellectual thought through dance, may be, through choreography or via the composition or through speech. Movement itself is not intellectual."*

„Nemyslím, že skrze tanec můžete vyjádřit intelektuální myšlenky, možná, že skrze choreografii, kompozici, nebo řeč ano. Pohyb sám o sobě není intelektuální."

- *"It makes me feel in a way free to create my own movements and this makes me feel well with my self."*

„Cítím se svobodná ve vytváření svých vlastních pohybů a díky tomu se cítím dobře."

- *"Contemporary dance is very new in Cambodia and has only been around three to four years, but the technical skills of Khmer classical dance have equipped dancers well for a move into contemporary dance."*

„Contemporary dance je v Kambodži velice nový a existuje tam jen okolo pouhých tří, čtyř let, ovšem technické aspekty kmérského klasického tance tanečníky velmi dobře vybavili pro pohyb v contemporary dance."

4.3.6. Úloha tance v životě tanečníků, kteří se podíleli na představení Pointe to Point ve Varšavě

Další část otázek u tanečníků *Pointe to Point* ve Varšavě zjišťovala, v kolika letech začali tančit, zda se někdo z jejich rodičů a blízkých příbuzných věnuje umění (a na jaké úrovni), jestli se tancem živí, zda se účastní tanečních seminářů, aby zkvalitnili své taneční schopnosti a dovednosti, navštěvují taneční festivaly, aby zhlédli taneční představení, či zda cestují kvůli tanci do zahraničí (kromě této události).

- Tanečníci *Pointe to Point* z varšavské skupiny začali tančit mezi pátým až třiadvacátým rokem života.

- 4 dotázaní zmiňují umělce v řadách svých příbuzných, přičemž 1 z tanečníků uvádí, že matka byla profesionální tanečnicí a strýc profesionálním hercem, 1 respondent zmiňuje sestru, která je učitelkou klasické taneční techniky, 1 matku profesionální herečku, otce profesionálního hudebníka a dědečka malíře, 1 matku profesionální herečku. Ačkoli u těchto jednotlivců je prokazatelný vliv rodičů na umělecké směřování svých dětí, u zbylé části skupiny tomu tak není.

- 5 z 20 dotázaných se v měsíci, ve kterém byl prováděn výzkum, živilo prací v ne-taneční oblasti (pouze 1 dotázaný tento bod specifikoval a uvedl, že se jedná o práci v baru), 1 byl nezaměstnaným, další 2 byli studující. Ostatní uvedli, že se v daném měsíci živili prací v taneční oblasti.

- Všichni dotázaní se do doby výzkumu zúčastnili alespoň jednou (mimoškolního) tanečního semináře za účelem zlepšení své taneční úrovně.

- Všichni dotázaní, mají-li příležitost, navštíví některý taneční festival za účelem zhlédnutí tanečního představení.

- S výjimkou 3 respondentů cestují všichni do zahraničí právě z důvodů, které souvisejí s tancem. Navíc 5 dotazovaných absolvovalo vysokoškolské vzdělání v některém z tanečních oborů v zahraničí (tzn. 5 z celkového počtu 11 absolventů vysokoškolského vzdělání v některém z tanečních oborů) a 2 dotazovaní na universitním typu školy v zahraniční v té době některý z tanečních oborů studovali.

S ohledem na soukromou povahu údajů uvádím další informace v kapitole, která shrnuje poznatky z *Pointe to Point* v Tokiu a ve Varšavě.

4.3.7. Tanec v životě tanečníků, kteří se podíleli na představení Pointe to Point ve Varšavě, dílčími úhly pohledu

Níže uvedené citace pocházejí z rozhovorů s tanečníky *Pointe to Point, Fourth Asia-Europe Dance Forum,* ve Varšavě a uvedeny jsou s jejich souhlasem.

- *"When I am dancing, it's not my self, I am soubody else. I am in another world on the stage. I am transforming to another person."*

„Když tančím, nejsem sama sebou, jsem někým jiným. Na jevišti jsem v jiném světě. Transformuji sebe do jiné osoby."

- *"As a woman I feel strong inside when I am dancing."*

„Jako žena se cítím vnitřně silná, když tančím."

- *"Sometimes I wish I were a man so I can get a job easier – but just sometimes, for joke."*

„Někdy si přeji být mužem, dostala bych tak snáze práci – ale jen někdy, z legrace."

- *"I feel tired, because I have to work much harder because there are so many women in dance and still less men, so woman really has to work hard sometimes to come out ahead, much more than man."*

„Cítím se unavená, protože musím pracovat mnohem tvrději, protože je tolik žen, které tančí, a stále méně mužů, takže žena skutečně někdy musí pracovat mnohem tvrději než muž, aby měla úspěch."

- *"I want to be seen, that's why I am dancing. – No, I don't really know why I have emerged to do it, I don't know."*

„Chci být viděna, proto tančím. – Ne, opravdu nevím, proč to dělám, nevím."

- *"Dance may trigger sexuality (and often does) since it is a sensual form. Sex is a life-giving part of life. It sneaks into the least appropriate areas. Personally, I like the combination of sexuality and physical strength."*

„Tanec může spouštět sexualitu (a často spouští) vzhledem k tomu, že je tělesnou formou. Sex je životadárnou součástí života. Vkrádá se do nejméně vhodných obalstí. Já osobně mám ráda kombinaci sexuality a fyzické síly."

4.3.8. Projekt Pointe to Point ve Varšavě v ohlasech jeho aktérů

Není-li uvedeno jinak, níže uvedené citace pocházejí z veřejné korespondence mezi tanečníky *Pointe to Point, Fourth Asia-Europe Dance Forum* ve Varšavě a organizátory, uvedeny jsou s jejich souhlasem.

- *"I have benefited greatly from the Pointe to Point programme. The eleven days I spent participating in the project really broadened my perspective. It was an-eye opener for me. The experience of meeting dancers and choreographers from different countries in the world will never be forgotten. Each of us had very different ideas and styles of dancing. We all learnt from each other. It was also brilliant idea to mix Asians and Europeans. I had opportunity of meeting a lot of interesting dancers who have their own style and identity in the contemporary dance world and I hope to benefit from these new connections in the future. Even though we are from different parts of the world, we all know we are connected to each other through dance and someday I hope we will have another chance to participate in a project together. This Asia-Europe experience has been one of the biggest achievements in my career. Just to be chosen as one of the dancers in the project has already inspired me to excel more in my dance career."*

„Program Pointe to Point byl pro mě velmi užitečný. Jedenáct dní, které jsem strávila podílením se na projektu, skutečně rozšířilo mou perspektivu. Bylo to pro mě jako otevření očí. Zkušenost se setkáním s tanečníky a choreografy z rozličných zemí světa je nezapomenutelná. Každý z nás měl velmi odlišné nápady a taneční styly. Všichni jsme se učili od sebe navzájem. Brilantní byl také nápad spojit Asiaty a Evropany. Měla jsem možnost setkat se s mnoha zajímavými tanečníky, kteří mají svůj vlastní styl a totožnost ve světě contemporary dance, a doufám v užitečnost těchto nových konexí v budoucnosti. I když jsme z rozličných částí světa, všichni víme, že jsme spojeni jeden s druhým prostřednictvím tance, a doufám, že jednoho dne budeme mít další příležitost účastnit se spolu nějakého projektu. Tato asijsko-evropská zkušenost byla jedním

z mých největších úspěchů v mé kariéře. Už jen být vybrána jako jedna z tanečnic projektu mě inspirovalo k dalšímu vyniknutí na mé taneční dráze."

- *"It was great experience to work together with people from different countries with different backgrounds. I learned a lot from the others and about the way choreographers and dancers work together. It was not always easy. We did a lof of improvisation, something I never did before and which was quite hard for me. In my country and in our dance most things are fixed and clear.[58] I had never used improvisation before. We had too little to prepare for the performance."*

„Pracovat společně s lidmi z různých zemí a z rozdílných prostředí bylo nádhernou zkušeností. Naučila jsem se od ostatních mnohé o způsobu spolupráce choreografů a tanečníků. Nebylo to vždy snadné. Hodně jsme improvizovali, některé věci jsem nikdy předtím nedělala, to pro mě bylo docela těžké. V mé zemi a v našem tanci je většina věcí fixována a jasně daná. Nikdy předtím jsem nepoužívala improvizaci. Měli jsme toho tak málo nachystaného na představení."

- *"The project was like a journey through improvisation … every day was an opportunity for new experience, full of energy, alertness, awareness and interaction. I believe that experiences like Pointe to Point should always be available. Through meeting people from other countries, and in this case from Asia and Europe, you can learn so much. At the same time, I believe that this kind of experience can make you learn a lot about yourself. It helps to be more open and stimulates your imagination to become more inventive and creative!"*

„Projekt byl jako jízda improvizací … každý den byl příležitostí k nové zkušenosti, plný energie, živosti, připravenosti a interakcí. Věřím, že taková zkušenost, jakou je Pointe to Point, by měla být stále dostupná. Prostřednictvím setkání s lidmi z jiných zemí, a v tomto případě z Asie a Evropy, se můžete hodně naučit. Zároveň věřím, že tento druh zkušenosti vás může dovést ke značnému poznání vás samotných. Pomáhá být více

[58] V Kambodži.

otevřenými a stimulovat vaši představivost, abyste se stali iniciativnějšími a kreativnějšími!"

- *"The programme was more rewarding than I could ever have hoped. I was impressed and amazed by how much we could find ourselves in other people of different cultures. We are not so different … the bodies are the same, the possibilities for each of us are the same, but the countries, culture and traditions are completely different. I found it enriching to work with all these people. This makes me want to organize more exchanges; it gave me a greater appreciation of and inspiration for my contemporary dance practice. It opened up my mind a lot. I believe there is a great future for dance to reach the world and to provide it with more meaning. Art forms should indeed exchange more, there is so much more to discover."*

„Program byl užitečnější více, než jsem vůbec kdy mohla doufat. Zapůsobilo na mě a ohromilo mě, jak se můžeme najít v jiných lidech z odlišných kultur. Nejsme tak rozdílní … těla jsou tím stejným, možnosti každého z nás jsou stejné, ale země, kultury a tradice jsou zcela odlišné. Shledávám práci s těmito lidmi jako obohacující. Vzbuzuje to ve mně touhu po organizování vícero takových výměn; umožňuje mi to větší porozumění praktikování contemporary dance a poskytuje větší inspiraci pro mé praktikování contemporary dance. Velmi mi to otevřelo mysl. Věřím, že tanec čeká nádherná budoucnost, dotkne se světa a vybaví ho více významy. Umělecké formy by vskutku měli procházet vícerými výměnami, je toho tolik k objevování."

- *"Pointe to Point offered an interesting platform for me as it encompasses the value of 'sharing', which is an inherent part of my contemporary dance practice, and it also puts emphasis on the 'process'. I believe that 'how' things are done is more important than 'what' is done. What attracted me to this programme was the opportunity to share what I have to offer but, more importantly, to share my views as a person so we can all be inspired with the personalities that are responsible for making the art. Ultimately, it is the sincerity in giving from the heart that makes the real difference. In intellectual terms, the exposure to different*

approaches to work will be valuable to me in the future. Different approaches keep one on one's toes and keep the mind fresh and reactive. Flexible minds are as important as flexible bodies for dancers."

„Pointe to Point z mého pohledu nabízí zajímavou platformu, a to díky tomu, že zahrnuje hodnotu ‚sdílení', která je neodmyslitelnou součástí mého tančení contemporary dance, a rovněž klade důraz na ‚proces'. Věřím, že ‚jak' jsou věci udělány je důležitější než to, ‚co' je děláno. Co mě na tomto programu přitahovalo, byla možnost sdílení toho, co mohu nabídnout, ale ještě důležitější bylo sdílení mých pohledů na věci, všichni můžeme být inspirováni osobnostmi, které odpovídají za tvorbu umění. Koneckonců je to opravdovost, dávaná ze srdce, co utváří skutečný rozdíl. V intelektuálním slova smyslu, vystavení se rozdílným postojům k práci bude pro mě zhodnotitelné v budoucnosti. Rozličné postoje udržují svěží a reaktivní mysl. Flexibilní mysl je stejně důležitá jako pro tanečníka flexibilní tělo."

- *"I feel I have benefited from the exposure to different approaches to work and the sharing of experiences. Coming into contact with such a diverse group of talented dancers and dedicated professionals has been a great source of inspiration for me, especially as the exposure and opportunity in Estonia is so limited. I feel stimulated and enriched, and will have this to offer on my return home."*

„Cítím své obohacení díky vystavení se rozdílným přístupům k práci a sdílení zkušeností. Dostat se do kontaktu s tak rozličnou skupinou talentovaných tanečníků a oddaných profesionálů je pro mě ohromným zdrojem inspirace, zvláště když totéž je v Estonsku tak limitováno. Cítím se stimulovaný a obohacený, a to chci nabídnout při svém návratu domů."

- *"The best part of the programme for me was the warm-up class in the morning, as it was really interesting to have a chance to experience classes taugh by dancers of such diverse backgrounds. It is interesting to interact with people who have different understanding of what contemporary dance is. The experience inspired me to seek out possibilities of future collaborations."*

„Nejlepší část programu pro mě byl ranní zahřívací taneční trénink, bylo skutečně zajímavé mít tu šanci zažít hodiny, které vyučovali tanečníci s rozdílnou průpravou. Je zajímavé být v interakci s lidmi, kteří mají rozdílné porozumění tomu, co je to contemporary dance. Tato zkušenost mě inspirovala k hledání možností budoucích spoluprací."

- *"I consider it very important to work and exchange ideas with other people both for my own personal development and to develop group working skills. I am very happy to have had the opportunity to work with people from so many other countries and cultures. It widened my range of experiences. I was really happy with the group I worked with and with the final performance. I learnt a lot from the process of working with people who have completely different approaches to dance and, while there were some problems within our group, I enjoyed how this challenged us to break these barriers and in the end, I think we succeeded. I particularly enjoyed how each choreographer had a unique approach to the work, which helped me understand more about the process of choreography. I believe each international meeting opens new horizons and give us new impulses for research and work."*

„Považuji za velmi důležité pracovat s jinými lidmi a vyměňovat si s nimi nápady, a to nejen pro svůj osobní rozvoj, ale také pro rozvoj schopnosti pracovat ve skupině. Jsem velmi šťastná, že jsem měla možnost pracovat s lidmi z ostatních zemí a kultur. Rozšířilo to rozsah mojich zkušeností. Byla jsem skutečně šťastná se skupinou, se kterou jsem pracovala a vytvořila finální představení. Naučila jsem se mnoho od lidí, kteří měli zcela odlišné přístupy k tanci, a pokud vznikl problém, těšila jsem se, jak se nám díky němu podaří prolomit bariéry, a myslím, že ve výsledku jsme byli úspěšní. Zvláště jsem se těšila na to, jak odlišně každý z choreografů přistupuje k práci, což mi posléze pomohlo více porozumět procesu choreografie. Věřím, že mezinárodní setkání otvírá nové horizonty a dává nám impulsy k výzkumu a práci."

- Vanini Belarminová (Filipíny) - kurátorka projektu:

"… the concrete value of interdisciplinary collaboration lies on the individual participants. There are many factors to be taken into consideration. It could be the atmosphere in a specific space, locale, environment, city / country, season, weather, hotel, food, mix of artists, art forms, personalities, etc. But nothing is ultimately definitive. The artists are the decision makers of what they wish to give and take out of a specific encounter. There are no corner stones in qualifying and quantifying results."[59]

„… konkrétní hodnota mezioborové spolupráce leží v jednotlivých účastnících. Existuje mnoho faktorů, které je třeba vzít v úvahu. Může to být atmosféra specifického prostoru, místa, prostředí, města / země, ročního období, počasí, hotelu, stravy, mix umělců, uměleckých forem, osobností atd. Ale nic není skutečně konečné. Umělci jsou tvůrci rozhodnutí, která si přejí dát do specifického setkání a vzít si z něj. Neexistují žádné podpůrné pilíře při kvalifikování a kvantifikování výsledků."

[59] Belarmino, V. In http://belarminopartners.com/2009/02/

Závěr

Co je to *contemporary dance*? Z jakého pohybového materiálu se skládá? Jakým tanečním tréninkem jeho tanečníci prošli a procházejí? Kdo jsou lidé, kteří *contemporary dance* tančí? Proč ho tančí? A kde ho tančí? Jaké náměty ztvárňuje a pomocí kterých tanečních forem? Jaké jsou možnosti jeho choreografické kompozice? A v důsledku zvoleného prostředí výzkumu také, jakou úlohu při formování a šíření *contemporary dance* zastává proces mezinárodní umělecké výměny? Na hledání odpovědí na tyto otázky a porozumění zkoumanému systému, se zaměřoval především kvalitativní výzkum rozdělený do dvou samostatných fází a provedený v rámci dvou po sobě následujících ročníků asijsko-evropských tanečních fór *Pointe to Point* (*Third Asia-Europe Dance Forum* a *Fourth Asia-Europe Dance Forum*), které se konaly v hlavním městě Japonska a Polska, tedy v Tokiu a ve Varšavě, v rozmezí 6. - 13. září 2005 a 24. listopadu - 1. prosince 2006. Dané otázky byly z části rovněž reflektovány konstitutivní empirií, a to zejména v převaze textu *Úvodu*, kapitoly 1. (*Pojem contemporary dance*) a kapitoly 2. (*Contemporary dance a struktura tanečního pohybu*). Použité byly také v závěru práce uvedené prameny a literatura.

Sociální a historický kontext jednotlivých prostředí, v nichž byly zmíněné fáze výzkumu uskutečněny, je postihnut v kapitole 4.(*Contemporary dance v rámci dvou ročníků Pointe to Point, Asia-Europe Dance Forum*) a její podkapitole 4.1. (*Asia-Europe Foundation – pořadatel Pointe to Point: Zastoupení umělců členských zemí na Asia-Europe Dance Forum v roce 2005 a 2006*), dále v podkapitole 4.2. (*Pointe to Point, Third Asia-Europe Dance Forum, v Tokiu*) a také v podkapitole 4.3. (*Pointe to Point, Fourth Asia-Europe Dance Forum, ve Varšavě*). Částečné charakterizace jejich kulturních kontextů se potom dotýkají nejen tyto dílčí části textu, ale druhotně také výpovědi jednotlivých respondentů výzkumu zahrnuté v dalších oddílech uvedených podkapitol.

V průběhu obou výzkumů bylo osloveno celkem 40 respondentů, na každé taneční fórum připadala přesně polovina z nich. V podkapitole 4.2. (*Pointe to Point, Third Asia-Europe Dance Forum v Tokiu*) je u položky *celkový počet tanečníků a tanečnic* dotazované skupiny uvedeno číslo 21, a to z důvodu předeslaného již v *Úvodu* disertace, a totiž že jsem byla jedním z účastníků, sebe jsem ovšem do skupiny respondentů nezahrnovala. S ohledem na časovou náročnost programů daných fór a vytíženost respondentů v průběhu jejich konání, byly odpovědi na otázky dotazníku, sestaveného za účelem výzkumu, získávány buď prostřednictvím osobního rozhovoru, nebo vyplněním dotazníků respondenty. Data byla prostřednictvím vyplnění dotazníku získána v pěti případech. Vyplnění dotazníků i uskutečnění rozhovorů probíhalo v rámci obou událostí ve volném čase jejich pracovního harmonogramu, a tudíž na různých místech. Z této skutečnosti vyplívající rozdílné podmínky mohly bohužel částečně ovlivnit kvalitu získávaných dat. Rozhovory probíhaly po dobu přibližně dvaceti minut. Dotazníky respondenti vraceli, až je měli vyplněné.

Již počátky obou fází daného výzkumu poukazovaly na situaci, která je častou zkušeností v tuzemském tanečním prostředí, a totiž na převažující počet žen, tanečnic, ve srovnání s počtem mužů, tanečníků. Celkový počet žen v obou skupinách byl zastoupen číslem 33, mužů 7 (přesné rozložení počtů mužů a zastoupení jednotlivých národností viz kapitola 4.1., *Asia-Europe Foundation – pořadatel Pointe to Point. Zastoupení umělců členských zemí na Asia-Europe Dance Forum v roce 2005 a 2006*). Na první pohled jde o výrazný nepoměr na daném mezinárodním tanečním poli specifikovaném spojením *contemporary dance* a digitálních technologií v případě prvním, spojením *contemporary dance* s výtvarným uměním v případě druhém. V průběhu rozhovorů bylo ze strany žen opakovaně poukazováno na nízký počet mužů – tanečníků v tanci obecně. Z toho nejsilnější, emotivně zabarvená reakce se objevila v průběhu odpovědi italské tanečnice, která na vrub převažujícího počtu žen v *contemporary dance* připisovala svou únavu z tanečního tréninku, který dle jejích slov musí být náročnější, pokud se chce uplatnit, než

trénink mužů, přičemž vyslovila také předpoklad, že muži se díky jejich nižšímu zastoupení v tanečním umění snáze uplatní.

Výše uvedená domněnka koresponduje se skutečností, že dva z celkového počtu mužů zúčastněných na této *contemporary dance* platformě začalo s individuálním tanečním vzděláváním a taneční průpravou až po dvacátém roku věku a další tanečník vyšel z prostředí společenských (standardních a latinskoamerických) tanců. Jeden z mužů se začal věnovat intenzivnímu tanečnímu tréninku (v taneční technice Marthy Grahamové, Merce Cunninghama a klasické taneční technice) až po absolvování střední školy a s nástupem na universitu - a už po třech letech se stal členem jistého evropského profesionálního tanečního souboru. Posléze absolvoval *Amsterdam Theaterschool*. A tak byl jedním z pouhých dvou mužů – tanečníků, na obou ročnících *Pointe to Point*, který prošel oficiálním tanečním vzděláním (druhý byl v té době studentem rovněž taneční školy universitního typu, konkrétně *Rotterdam Dance Academy*). Zatímco tedy mezi vybranými tanečnicemi daného fóra prošlo nebo procházelo v té době tanečním vzděláním universitního typu až jednadvacet z celkového počtu třiatřiceti žen, mezi muži to byli pouze dva ze sedmi.

Citlivým tématem v rámci rozhovorů byla otázka dotýkající se finančního ohodnocení tanečnic a tanečníků. Konkrétně toho, zda plat či honorář, který si vydělají svou taneční aktivitou, postačuje na pokrytí jejich životních nákladů. Lehká nadpoloviční většina respondentů obou skupin totiž v době dílčích fází výzkumu považovala tanec za svou hlavní životní a pracovní náplň. Pouze jedna z dotazovaných, která působila na pozici choreografky jistého státního tanečního tělesa v Asii, vnímala svůj příjem jako dostatečný a ve dvou případech se objevila odpověď typu: „Ano, výdělek mi stačí, protože toho příliš mnoho neutratím," a to u mužských tanečníků, kteří současně vedli hodiny tanečních tréninků. S opačnou, zcela tíživou situací, se v té době potýkala jedna z japonských tanečnic, v době odpovídající dané fázi výzkumu žila v Bruselu a byla nezaměstnaná. U ostatních tvořily zdroj finančního zabezpečení různé kombinace soustavného nebo příležitostného vedení hodin tanečních

tréninků, tančení ve stálém souboru či nezávislých tanečních projektech, tvorba choreografií pro taneční školy, soubory a stálá i nezávislá taneční uskupení. Často se ale v těchto případech objevovali obavy související s budoucností a nestabilní povahou jejich práce. Tanečníci obou ročníků *Pointe to Point*, kteří v té době nebyli studenty, se ve zbytku případů živili prací v dalších oblastech (zmiňována byla oblast uměleckého a kulturního managementu, překladatelství, žurnalistiky, designu, ale také práce v baru) a tanec byl v tomto kontextu okrajovým zdrojem příjmů. Tanečníci z Japonska ve většině případů kombinovali svůj zájem o tanec s vysokoškolským vzděláním v jiném oboru, anebo se zaměřením se na tanec skrze možnosti jiného oboru. Ženská část této skupiny ovšem uváděla, že po vstupu do manželství v Japonsku mají záměr přijmout (dle jejich slov) tradiční roli ženy v jejich společnosti, a totiž té, která se stará o děti a o domácnost po boku muže, který vydělává na jejich obživu.

Navzdory problematice finančního zabezpečení jsou tanečnice a tanečníci *contemporary dance* silně motivováni v podstatě neomezenými a svobodnými možnostmi svého osobního pohybového i niterného vyjádření. S tímto faktem souvisí také skutečnost, že tanečníci v některých dílech *contemporary dance* na jevišti působí, jako by ani nebyli v žádné roli předepsané choreografií, ale stáli na něm přímo sami za sebe, jako by byli ve své vlastní roli, kterou v životě hrají, anebo ponořeni do svých vlastních reminiscencí různých životních situací, svých skutečných i domnělých vzorců jednání a emocionálních stavů, jejichž náboj vkládají do výrazu tváře, těla i dynamiky pohybu. Tuto jistou míru civilnosti už jen dále podtrhuje civilní typ kostýmů a časté industriální vzezření scény. Zda se jedná o důsledek mnohdy značně omezených finančních prostředků na realizaci tanečních děl *contemporary dance*, anebo přirozené setrvávání v nastolené postmoderní tendenci, nemusí přitom být vždy zcela jednoznačné. Vrátíme-li se ovšem k (v rámci výzkumu) často zmiňované svobodě v niterném vyjadřování tanečníků, nemůžeme opominout skutečnost, že v prostředí *contemporary dance* má řada produkcí soukromou povahu – ať už z důvodu individuální sebereflexe jeho tvůrců a interpretů, anebo srozumitelnosti některých děl pouze v rámci určité komunity. Důležitějším se často stává proces tvorby nežli její samotný

výsledek. Vzhledem k takovémuto pojetí tanečních produkcí se rovněž mění vztah účinkujících a diváků. Tanečníci jakoby pak nevystupovali pro diváky, ale sami pro sebe. Diváci se mnohdy stávají pouhými svědky niterných zpovědí a sebereflexí tanečních tvůrců a nejednou je divákům umožněn pouhý náhled do jim neznámého světa určité komunity. Není potom neobvyklé, že diváci se skrze obrazy, které vyvstávají na scéně a s nimiž si mohou individuálně spojovat své vlastní významy, dostávají ke svým vědomým a podvědomým obsahům. S tím, ale nejen s tím, také souvisí značná divácká psychologická náročnost i odmítání takových představení. Ačkoli právě u interpretů a tvůrců takovéhoto typu představení se *contemporary dance* stává vyloženě životním stylem, z výzkumu vyplývá, že může být vyjádřením životního postoje také u lidí, pro které není hlavní životní náplní.

Výzkum v rámci daných dvou skupin tanečnic a tanečníků ukazuje, že převaha interpretů v žánru *contemporary dance* prošlo nebo prochází vzděláním universitního typu. Až šestadvacet z nich totiž získalo vysokoškolské vzdělání na alespoň jedné vysoké škole a devět jich vysokou školu v té době studovalo. Ačkoli *contemporary dance* bývá jeho tanečníky spojován s vyjadřováním pocitů a emocí, výše uvedená skutečnost (v kombinaci s tvůrčími postupy zmiňovanými v textu předešlých kapitol) poukazuje rovněž na intelektuální rovinu *contemporary dance.* Obvyklý mezi tanečníky a tvůrci tohoto tanečního žánru bývá zájem o ostatní umění a rozličné humanitní vědy.

Pouze dvě z tanečnic byly v době, kdy se účastnily výzkumu, vdané a měly děti (obě přitom byly z Asie). Nejčastějším modelem byl ovšem nemanželský partnerský vztah, ať už dvojice toho času spolu žily ve společné domácnosti, anebo je dělily i hranice jednotlivých kontinentů (jeden z evropských tanečníků měl v dané době partneru v Brazílii). Méně bylo těch, kteří v době, kdy se účastnili výzkumu, byli nezadaní. Častým modelem soužití přitom bylo bydlení se spolubydlícími či dalšími příbuznými, méně častým bydlení s rodiči a minimální zastoupení mělo samostatné bydlení (což je rovněž ovlivněno finančními možnostmi).

Obě fáze kvalitativního výzkumu v rámci *Pointe to Point* v Tokiu i ve Varšavě potvrzují, že pojem *contemporary dance* je současným pojmenováním uměleckého tanečního žánru i stylu. Tak jako např. *balet* coby žánr obsahuje styl *francouzské, italské* nebo *ruské školy klasické taneční techniky*, *contemporary dance* zahrnuje individuální styly jeho tvůrců a interpretů, a rovněž taneční styly, které zahrnují specifické charakteristiky identifikovatelné uvnitř určitého sociokulturního kontextu (např. formující se *contemporary dance* v Kambodži bude mít jistou míru koncentrace prvků *kmérského klasického tance*, ten zároveň bude jednou z jeho identifikačních charakteristik a také diferenciací kupříkladu ve vztahu k středoevropskému *contemporary dance*, v němž může převládat prvek *kontaktní improvizace*). V tomto bodě lze opět užít analogii pojmů *langue* a *parole* či *kompetence* a *performance*. Jednotlivé styly *contemporary dance* je potom možné pozorovat na pozadí dílčích specifických sociokulturních prostředích, které přímo ovlivňují jejich charakteristiky a vzájemné odlišnosti a jsou jimi rovněž ovlivňovány. Tímto způsobem styly i celý žánr *contemporary dance* prochází neustálým procesem inovace, reinterpretuje a znovu utváří sám sebe. Styl, který byl příznačný pro obě představení daných tanečních fór, byl formován integrováním digitálních technologií a médií v prvním případě, výtvarného umění v případě druhém. A k tomu byl výsledkem souboru tanečních a pohybových zkušeností jednotlivých participujících tanečníků na *Pointe to Point* v Tokiu, kteří sami rozhodovali o taneční podobě jednotlivých částí strukturovaně improvizovaného tanečního díla, a také tanečních a pohybových zkušeností choreografů působících toho času ve Varšavě, kteří měli podíl na taneční podobě dílčích tanečních děl. Šestatřicet tanečníků a tanečnic uvedlo, že ve svém projevu na dané platformě užívají vše, čím kdy v průběhu své taneční průpravy prošli, čtyři další potom zmínili jako taneční východisko kontaktní a taneční improvizaci. Podíváme-li se detailněji na to, o jaké pohybové zkušenosti šlo, které uplatňovali v rámci *Pointe to Point*, uvidíme širokou škálu tanečních technik, tanečních a pohybových metod a etnických tanců (viz podkapitola 4.2.3., *Contemporary dance a struktura tanečního pohybu v rámci Pointe to Point v Tokiu*, a 4.3.4., *Contemporary dance a struktura tanečního pohybu v rámci Pointe to Point ve Varšavě*). Většina z daných položek je stručně přiblížena v podkapitolách 2.1. až 2.16. této disertační práce.

Celkové zastoupení jednotlivých tanečních technik, tanečních a pohybových metod a etnických tanců v pohybovém rejstříku tanečníků a tanečnic třetího i čtvrtého tanečního fóra *Pointe to Point* v Tokiu i ve Varšavě předkládá následující tabulka. Při ní se v úvahu nabízela možnost, rozlišení zastoupení jednotlivých položek také zvlášť z hlediska počtu mužů a jednotlivých zemí, to ovšem bylo vyhodnoceno jako nerelevantní ve vztahu k výsledné pohybové struktuře (u zastoupení daných zemí by konkrétní přehled navíc ani neměl výpovědní hodnotu, co se týká lokace rozšíření specifických tanečních a pohybových technik a metod z důvodu jejich prezentace nízce limitovaným počtem zástupců jednotlivých zemí). Zůstaňme tedy u následujícího jednoduchého a pro bližší porozumění struktuře *contemporary dance* v tomto kontextu postačujícího přehledu

- Zastoupení tanečních technik, tanečních a pohybových metod a etnických tanců v pohybovém rejstříku tanečníků a tanečnic skupiny respondentů z *Asia-Europe Dance Forum* v Tokiu i ve Varšavě

klasická taneční technika	25
tzv. *release-based* taneční trénink	25
Graham technika	24
Cunningham technika	21
kontaktní improvizace	19
Limón technika	19
Horton technika	15
Pilates – cvičení	9
jazzový tanec	8
jóga	6
Labanova pohybová analýza	5
etnický tanec (Bali)	4
step	4
africký tanec	3

butó	3
etnický tanec (Filipíny)	3
etnický tanec (Řecko)	3
Body-Mind Centering®	2
etnický tanec (čínský klasický tanec)	2
etnický tanec (Indie)	2
etnický tanec (Jižní Korea)	2
etnický tanec (kmérský klasický tanec)	2
etnický tanec (Polsko)	2
etnický tanec (Thajsko)	2
caporeia	1
etnický tanec (Indonésie)	1
etnický tanec (Itálie)	1
etnický tanec (Portugalsko)	1
etnický tanec (Španělsko)	1
Feldenkraisova metoda	1
gymnastika	1
hip-hop	1
Klein Technique™	1
Skinner Releasing Technique	1

Výše uvedené skutečnosti potvrzují teze kapitoly 1., *Pojem contemporary dance*, a totiž že: Ke *contemporary dance* nepřísluší jediná taneční technika. *Contemporary dance* je kompilací systémů a metod tance a pohybu. Ty potom uplatňuje v koncertní taneční formě i v dílech pro záznamová média. *Contemporary dance* se v pohybovém základu opírá o tzv. moderní taneční techniky, jež byly kodifikovány v prvních šesti desetiletích 20. století, a aplikuje stále se rozvíjející pohybové metody či filosofie, které studují principy pohybu lidského těla a také vliv lidské mysli na tělo, aby své teze posléze aplikovaly na (taneční) pohyb. Výzkum navíc poukazuje na značnou míru zastoupení stylizací i citací etnických

tanců v pohybové struktuře *contemporary dance* daných tanečních událostí. A rovněž na převažující podíl taneční a kontaktní improvizace v jejich pohybové struktuře a s nimi související dominující přístup v kompozičním aspektu zmiňovaných tanečních děl.

V důsledku kompilování různorodých systémů, metod, koncepcí či filosofií tance a pohybu, a jejich mísení s individuálními tanečními a pohybovými styly tvůrců i interpretů se zdá, že *contemporary dance* předkládá bezmeznou škálu estetiky těla a pohybu. Připomeňme si tyto citace:

"There is no doubt that what fascinates me the most about contemporary dance is its 'no fixed point' aggressive politics. Although the term was used by Merce Cunningham many years ago in mere reference to the use of space, I prefer using it to refer to the never ending freedom of creativity alleviated from the borders of preconceived aesthetics and techniques."[60]

„Nepochybuji o tom, že na contemporary dance mě nejvíce fascinuje jeho agresivní politika ‚chybějícího fixního bodu'. I když termín (‚no fixed point') před mnoha lety použil Merce Cunningham, a to pouze ve vztahu k využití prostoru, já upřednostňuji jeho použití jako termínu, který odkazuje na nekonečnou svobodu kreativity, odlehčenou od hranic promyšlených estetik a technik."

(Pavlos-Vasileios Kountouriotis, Řecko – tanečník a taneční pedagog)

"I feel passionately about contemporary dance and improvisation - contemporary dance offers a whole new aesthetics in dance. It offers a new vocabulary for the body and there seems almost countless way to move."[61]

[60] Stejné jako pozn. č. 17 na s. 18.
[61] Stejné jako pozn. č. 9 na s. 15.

„Cítím se rozvášněn contemporary dance a improvizací - contemporary dance nabízí celou novou estetiku v tanci. Nabízí nový slovník pro tělo a zdá se, že i téměř nespočitatelné způsoby pohybu."

(Rain Saukas, Estonsko – tanečník)

"I believe that contemporary dance is an evolving form of dance. It also goes beyond beauty."[62]

„Věřím, že contemporary dance je vyvíjející se formou tance. Také překračuje hranice krásy."

(Ava Maureen Bonita Villanueva, Filipíny – tanečnice a taneční pedagožka)

Výrazným rysem *contemporary dance* je již zmiňovaná potřeba vyjádření niterného sdělení tvůrců i tanečníků. Obsah tvaruje formu, anebo určuje, jaká forma bude použita. Formou v případě *contemporary dance* může být jak vůbec samotná zvolená pohybová struktura a výběr z ní, tak strukturování choreografie a zákonitosti její výstavby (paralelou jsou Chomského pojmy *kompetence* a *performance* nebo Saussurovo *langue* a *parole*). K formě lze přidat i pomyslné image tanečního díla, pod kterým si můžeme představit scénický design, světelný design, kostýmy a líčení i česání (včetně toho „civilního") tanečníků, performerů, nebo případných dalších umělců (hudebníků, herců, výtvarníků a dalších) přítomných na scéně. Toto vše spoluvytváří nejen celkovou atmosféru díla, ale i jeho významové konsekvence. Vrátíme-li se k často se vyskytující estetizaci každodennosti, je nutné dodat, že právě jí bývá z výše uvedených prvků nejvíce podřízeno pohybové vyjadřování a celková úprava umělců na scéně. Ne vždy si ale tuto civilnost vyžádá konkrétní obsah díla nebo jeho rozpočet, může být zahrnuta do koncepce díla i jako pouhé zachování image toho, co je jedním ze segmentů současného tanečního umění, vyjádření osobního vkusu tvůrců i odmítavého postoje k tzv. mainstreamové kultuře.

[62] Stejné jako pozn. č. 3 na s. 12.

Contemporary dance překračuje baletem užívanou normu, která určuje, jak správně mají vypadat těla tanečnic a tanečníků a jaké vhodné proporce a parametry mají mít. Tento baletní požadavek, který může vhodně doplňovat stanovení míry dispozic pro uplatnění se v baletních souborech kamenných divadel a v tanečních dílech založených zejména na klasické taneční technice a její estetice, se stal schizmatem světa uměleckého tance. Výrazná štíhlost až vyhublost, coby jeden z jeho aspektů, potom spouštěčem příznačných metabolických onemocnění tanečních studentů a interpretů. V oblasti *contemporary dance* není požadavek na útlé linie tanečníků prioritní. Pokud se objevuje, tak spíše jako důsledek osobního a socio-kulturního tlaku. Tvar těl tanečníků *contemporary dance* je často až následným výsledkem tanečních tréninků, kterými procházejí.

V „západním" typu konzumní společnosti bývá výrazně vyzdvihováno mládí a krása (často spojovaná se symetrií a harmonií). V „západním" tanci mládí a fyzická krása dominují také. Byť vnímání a rozlišení toho, co je krásné, je relativní, *contemporary dance* v jakési všeobecné rovině hranice vnější i vnitřní krásy překračuje, a nebojí se ani stáří. V tomto ohledu mu extrémním zdrojem inspirace bývá také japonské *butó*, které v opozici k „západním" tanečním žánrům, v nichž tanečníci zpravidla disponují fyzickou silou, relativním mládím a krásou, neguje tyto hodnoty. Butó původně vyrůstá z niterných obsahů jeho tanečníků, které se skrze jejich těla derou z jim vlastních niterných světů do světa vnějšího. Podstatou prioritně není naplnění vnější formy, nýbrž hluboký ponor do individuálních vědomých, podvědomých i nevědomých obsahů a jejich sdělení prostřednictvím související zkušenosti těla.

Ve vztahu k provedenému kvalitativnímu výzkumu lze konstatovat, že pohybová struktura choreografií *contemporary dance – performance*, může volit z *kompetence* jakéhosi mixu veškerých uvedených, ale i dalších, pohybových systémů. S výjimkou kontaktní improvizace, případně pohybu vycházejícího z tzv. *release-based* tanečních tréninků, ovšem žádný z nich nepřevažuje.

Obdobná tendence k fragmentarizaci a eklektismu dominuje také v zapojení dalších uměleckých složek. Tanečníci a tvůrci děl *contemporary dance* tedy využívají spolupráce s umělci z jiných umění (a pochopitelně také s různě zaměřenými techniky). Nemusí to být ale pravidlem.

Kompoziční přístupy k tanečním dílům v rámci *contemporary dance* na *Third Asia-Europe Dance Forum* a *Fourth Asia-Europe Dance Forum* jsou blíže popsány v podkapitolách 4.2. a 4.3. V obou případech byla zvolena cílená taneční improvizace jako nástroj k uchopení procesu tvorby jednotlivých děl a také strukturovaná taneční improvizace jako forma výsledných představení. Ve vztahu k ustanovené formě byly strukturně vystavovány její jednotlivé části. A to v přímé interakci buď s digitálními médii, anebo výtvarným uměním. V kombinaci s uvedenou formou bylo v prvním případě rozpracováváno téma lokalismus kontra globalismus v kontextu prvního setkání tanečníků i dalších umělců z rozdílných kultur a různou tvůrčí historií v městě extrémů Tokiu a také interakce tanečního umění s digitálními technologiemi. Námětem potom byly tanečníky vybrané každodenní situace z daného městského prostředí. Ve druhém případě byla tématem interakce tance s výtvarným uměním a námětem konkrétní díla jednotlivých výtvarných umělců. Právě strukturovaná taneční improvizace poskytla otevřené množství možností ztvárnění takových témat i námětů a také intenzivní zapojení celé skupiny tanečníků i skloubení jejich různých pohybových dispozic za současného vyniknutí individualit.

Tak jako v rámci obou ročníků *Pointe to Pointe* byla taneční představení realizována mimo prostor tzv. kamenných divadel, odehrávají se mimo něj také další produkce *contemporary dance*. A to na menších (často festivalových) scénách, interiérových a exteriérových jevištích vybudovaných mimo divadel, pódiích různých kulturních a společenských zařízeních, případně na jakémkoli veřejném prostranství (např. na ulici, v obchodě, bývalé továrně, v parku a jinde; může, ale nemusí se jednat o představení typu *site-specific*, při kterém jde prvotně o přímou interakci interpretů s konkrétní lokalitou).

Jako velice důležitý aspekt pro šíření a rozvoj *contemporary dance* se ukázala mezinárodní spolupráce jednotlivých umělců, výměna jejich zkušeností a sdílení myšlenek. Mezi odpověďmi respondentů měla tato možnost velice kladné a nepřehlédnutelné odezvy.

Řada tanečníků *contemporary dance* získává zkušenosti nejen ve spolupráci se zahraničními umělci ve svém domácím prostředí, ale také v zahraničí. Ať už v rámci účasti na některém z lokálních či mezinárodních tanečních či divadelních festivalů (za současného účinkování v některém z jejich představení nebo návštěvou přidruženého tanečního semináře), na určitém tanečním semináři, studiem v některém tanečním studiu či přímo na taneční nebo divadelní škole. Mnohdy ale mohou zahraniční zkušenosti získávat také při pedagogickém, tanečním či choreografickém působení na mezinárodním poli. Právě díky migraci příslušných umělců dochází také k jisté globalizaci *contemporary dance*, která se do určité míry projevila i v průběhu *Pointe to Point* v Tokiu i ve Varšavě.

Daný taneční žánr se dle výzkumu jeví být prvotně evropskou nežli asijskou záležitostí. Čerpá inspiraci z asijských tanečních i divadelních forem a následně, pozvolna a postupně tamější dění ovlivňuje a obohacuje. V rámci obou ročníků *Pointe to Point* byl *contemporary dance* vnímán nejčastěji jako nástroj a prostředek komunikace s okolním světem, svobodného pohybového vyjadřování, vyjadřování názorů a niterných stavů, emocí a pocitů. Respondenti poukazovali na možnost, že tančit jej může kdokoliv, tedy i ne-tanečník. V souvislosti s pociťováním svobody v pohybu uváděli, že *contemporary dance* v sobě mísí různé taneční techniky, metody a principy pohybu. Všímali si hojných možností v koncepci choreografického díla i jeho propojení s jinými druhy umění. Někteří v souvislosti s *contemporary dance* hovořili o filosofii, respektive o filosofickém pohledu na tělo, anebo přímo o *contemporary dance* jako životní filosofii.

Obě dílčí fáze kvalitativního výzkumu byly sondou do specifického prostředí *contemporary dance*, potvrdily teze vycházející z jeho každodenní praxe a přinesly další poznatky. Jednotlivé oblasti, které byly

v rámci výzkumu zkoumány, lze za účelem hlubšího porozumění problematice rozvádět v následných dílčích výzkumech a studiích. Za další pozornost bezpochyby stojí specifická pohybová struktura tohoto tanečního žánru.[63]

Vhled do prostředí *contemporary dance* umožňuje nejen větší míru porozumění tomuto systému, ale i jeho fundovanější reflexi či využití znalostí jeho kvalit při koncipování dalších uměleckých, kulturních a společenských událostí, jejichž bude součástí.

[63] Není nezajímavé, že v Evropě právě probíhá projekt *DANCERS!*, v interakci s exaktními vědeckými dispicplínami a za využití digitálních technologií se mj. zameřuje na výzkum kulturních a psychologických zdrojů pohybů i divadelní a estetické analýzy pohybových stylů, přitom některé participující tanečníky lze považovat právě za tanečníky *contemporary dance*.

Soupis použitých pramenů a literatury

Literatura:

Adshead-Lansdale, J. *Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation.* Londýn: Dance Books Ltd., 1999. ISBN 1-85273-064-1

Adshead, J., Briginshaw, V. A., Hodgens, P., Huxley, M. *Dance Analysis: Theory and practice.* Londýn: Dance Books, 1988. 198 s. ISBN 1-85273-003-X

Albright, A. C. *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover, Londýn: Wesleyan University Press, 1997. 216 s. ISBN 0-8195-6321-8

Au, S. *Ballet and Modern Dance.* Londýn: Thames and Hudson, 1988. 216 s. ISBN 0-500-20219-2

Baumann, Z. *Úvahy o postmoderní době.* 2. vyd. Praha: SLON, 2006. 165 s. ISBN: 80-86429-11-3

Belarmino, V. *Pointe to Point, Fourth Asia-Europe Dance Forum*. Brožura ke Čtvrtému Asijsko-evropskému tanečnímu fóru pořádanému ve Varšavě ve dnech 24. listopadu až 2. prosince 2006. Singapur: ASEF, 2006. 43 s.

Belarmino, V. *Pointe to Point, Third Asia-Europe Dance Forum*. Brožura ke Třetímu Asijsko-evropskému tanečnímu fóru pořádanému v Tokiu ve dnech 6. až 13. září 2005. Singapur: ASEF, 2005. 16 s.

Braidotti, R. *Nomadic Subjects: The Ethnoscapes of Postmodernity*. Proceedings of the conference Reflections on the Human Face, 4th ELIA Conference. Lisabon: Calouste Gulbenkian Foundation, 1996. S. 30 - 35.

Bremser, M. *Fifty Contemporary Choreographers.* London: Routledge, 1999; New York: Routledge, 2000. 223 s. ISBN 0-415-10363-0 (hbk), 0-415-10364-9 (pbk)

Feldenkrais, M. *Feldenkraisova metoda: Pohybem k sebeuvědomění*. 1. Vyd. Praha: Pragma, 1996. 185 s. ISBN 80-7205-058-3

Forsstrom, B., Hampson, M. *Alexandrova technika v těhotenství a při porodu*. Brno: Barrister & Principal, 1996. 127 s. ISBN 80-85947-11-0

Foster, S. L. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance.* Berkeley: University of California Press, 1986. 307 s. ISBN 0-520-06333-3

Fraleigh, S. H. *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987. 284 s. ISBN: 0822935481

Fukač, J., Jiránek, J., Poledňák, I., Volek, J., aj. *Základy hudební sémiotiky I, II, III.* Brno: Masarykova univerzita Brno, 1992, 1994. 233, 303, 251 s. ISBN 80-210-0373-1, 80-210-0566-1, 80-210-0567-X

Giddens, A. *Důsledky modernity*. Praha: SLON, 2003. 200 s. ISBN: 80-86429-15-6

Grau, A., Jordan, S. *Europe Dancing. Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity.* Londýn: Routledge, 2000. New York: Routledge, 2000. 235 s. ISBN: 0415171032, 9780415171038

Hawkes, T. *Strukturalismus a sémiotika.* Brno: Host, 1999. 174 s. ISBN 80-86055-62-0

Hendl, J. *Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace.* Praha: Portál, 2005. 408 s. ISBN 80-7367-040-2

Humphrey, D. *The Art of Making Dances*. New York: Princeton Book Company, 1987. 189 s. ISBN 0-87127-158-3

Kaeppler, A. L. *Dance and the Concept of Style*. In Buchland, T., Gire. G. *Dance, Style, Youth, Identities*. Strážnice: Study Group on Ethnochoreology International Council for Traditional Music, 1998. 45 – 56 s. ISBN 80-86156-15-X.

Kröschlová, J. *Výrazový tanec. Taneční tvorba*. Praha: IPOS ARTAMA, 2002. 194 s. ISBN 80-7068-106-3

Lyotard, J.-F. *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem: Postmoderní situace.* Praha: Filosofia, 1993. 206 s. ISBN 80-7007-047-1

Saussure, F. *Kurz obecné lingvistiky.* Praha: Academia, 1996. 468 s. ISBN 80-200-0560-9

Pavlovský, P., aj. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: Libri a Národní divadlo, 2004. 352 s. ISBN 80-7277-194-9

Stavělová, D., Traxler, J., Vejvoda, Z. *Tanec - záznam, analýza, pojmy*. Sborník z 2. etnochoreologického semináře pořádaného v Praze ve dnech 14. až 15. března 2002. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2004. 158 s. ISBN 80-85010-63-1

Vágner, I. *Svět postmoderních her*. Jinočany: H&H, 1995. 147 s. ISBN 80-85787-75-X

Periodika:

Psychosom. VII. roč., 2009, č. 2. ISSN 1214-6102

Internetové stránky:

http://alexandertechnique.com

http://www.alvinailey.org

http://belarminopartners.com/

http://www.bodymindcentering.com

http://www.britannica.com

http://en.wikipedia.org

http://feldenkrais-method.org

http://www.feldenkraisovametoda.cz

http://www.integralbeing.com/about.htm

http://www.laban.com.au

http://www.labancan.org

http://labanforanimators.wordpress.com

http://www.limsonline.org

http://www.movetolearn.com

http://www.releasedance.com/

http://www.rosalia-chladek.at

http://www.skinnerreleasing.com

http://www.somaticmovementstudies.org