

Michaela Raisová, Bohumíra Eliášová

Okamžitá kompozice jako svébytná umělecká disciplína

Předkládáme čtenářstvu první část dvoudílné studie, ve které se pokoušíme popsat fenomén disciplíny taneční improvizace na jevišti. Formu otevřené improvizace na jevišti nazýváme disciplínou, neboť nejde o metodu, techniku, ale o nabývání kondice zkoušením a opakovaným vstupováním do situace otevřené improvizace. V disciplíně se manifestuje určitá psychosomatická kondice¹ (tělesné a duševní rozpoložení, připravenost) performerů, schopnost být v dialogu se sebou, s tím, co vzniká, schopnost pracovat s vodivým napětím.²

V českém prostředí je taneční improvizace na jevišti známá jako okamžitá kompozice (někdy též instantní) nebo volná jevištní improvizace. Někdy se objevuje termín *choreografie v přítomném okamžiku* („real time choreography“, Brandstetter a kol. 2017, 172). Bojana Cvejić sleduje vývoj pojmu v čase od šedesátých let minulého století a cituje při tom Sally Banes, Mary Fulkerson, João Fiadeiru, Ivara Hagendoorna a časopis *Contact Quarterly*. Zmiňuje označení jako např. *neurčená choreografie*, *otevřená choreografie*, *kompozice situačně-reaktivní*, *kompozice z místa*, *spontánní rozhodování* („indeterminate choreography“, „open choreography“, „situation-response composition“, „*in situ* composition“, „spontaneous determination“, Cvejić 2015, 130–134), přičemž udává, že na konci devadesátých let se uchytilo spíše označení *totální* nebo *otevřená improvizace* („total improvisation“, „open improvisation“, Cvejić 2015, 130).³ Cvejić sama nakonec používá i *improvizovaný taneční pohyb* („improvised dance movement“, Cvejić 2015, 132) k označení disciplíny okamžité kompozice, nicméně problematizuje právě ono vnímání vykročení z toku času v okamžiku choreografování v reálném čase, což je pohled, který nabízí Steve Paxton („choreografie *ex tempore*“, „out of time“, Cvejić 2015, 134).

Vymezit tuto disciplínu se na první pohled může jevit jako velmi složité. Okamžitá kompozice nemá jednotný charakter, styl, žánr, je kultivovaná v různých prostředích různými skupinami různé úrovně, od amatérské po profesionální, většinou na alternativní taneční scéně. Co performer/ka, to jiný pohybový slovník, zkušenost, terminologie, přístup k improvizaci, procesu rozhodování, práci s časoprostorem. Uchopení fenoménu nepomáhá ani to, že podstatná část textů o taneční improvizaci je zkušenostně-reflexivní, psaná z pohledu improvizující/ho performerky/a, neboť tato forma

1 Více o pojetí psychosomatické kondice a výkladu tohoto pojmu viz publikovaná kapitola z disertační práce jedné z autorek (Raisová 2021).

2 Vycházíme částečně z terminologie disciplíny Dialogického jednání s vnitřním partnerem, která se v mnohých aspektech, pokud jde o zkušenost zkoušejícího, může jevit blízká disciplíně okamžité kompozice. Jak spolu tyto dvě disciplíny mohou souviset, pokud jde o rozvoj performerské kondice, je předmětem bádání jedné z autorek (Michaely Raisové aka Mish Rais) v rámci tříletého výzkumného projektu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“. Konkrétně se autorka zaměřuje na zkoumání fenoménu dvojedílné (performer-divák) a trojedílné (autor-performer-divák) pozornosti performer/ky v situaci na jevišti při komponování naživo. Ve svém pojetí vychází z přístupu Ivana Vyskočila a vlastního zkoušení disciplíny Dialogické jednání s vnitřním partnerem (Vyskočil [1975] 2021).

3 Není-li uvedeno jinak, texty z angličtiny přeložila Mish Rais. Jak uvádíme v připravovaném článku pro *Taneční aktualitu*, „Okamžitá kompozice jako jazykový problém“ (2023), který je zaměřen na terminologii okamžité kompozice v českém prostředí, český překlad *okamžitá* (instant), který se u nás už relativně uchytil, není uspokojivý, neboť nereflexuje jiné vnímání časovosti v situaci komponování v *reálném* čase na jevišti. V tomto ohledu by snad byl vhodnější název *choreografování/komponování naživo*, místo *okamžitá*. Tato problematika by si zasloužila hlubší diskusi, k níž by stálo za to přizvat fenomenologii.

dlouho unikala pozornosti teoretiků a akademiků (Cvejic 2015, 130). Nicméně, pro snadnější porozumění uveďme, že kořeny tohoto jevištního formátu nacházíme v americké taneční postmoderně (Banes [1979] 2011 a 1993), jakkoli se dnes toto úzké vymezení problematizuje (Burt 2006, 6–12).

Terminologie, o kterou se autoři a autorky textů o taneční jevištní improvizaci a samotní improvizátoři a improvizátorky reflektující svoji zkušenost s okamžitou kompozicí opírají, je většinou odvozena právě z americké taneční postmoderny, a je proto nejčastěji přejímána z angličtiny, a to i v českém kontextu. Často se tak děje osobitě a v souvislosti se zkušeností konkrétní osobnosti, protože většinou dotýčný nebo dotýčná sám/sama disciplínu dlouhodobě kultivuje. Publikací v angličtině, která je i dominantním jazykem studia tohoto fenoménu, není mnoho, mají různý záměr a cíl, většinou jde o studijní materiály pro (začínající) improvizátory (Buckwalter 2010; Tufnell a Crickmay 1990), popisy osobní zkušenosti nebo rozhovory s průkopníky této performativní disciplíny (De Spain 2014; Buckwalter 2010; Albright a Gere 2003; Halprin 1995; Hay 2000; Zaporah 2014), snahu o uchopení a zachycení disciplíny v historických souvislostech (Novack 1990; Banes [1979] 2011 a 1993; Brannigan 2022).

Předmětem textů většinou není improvizace jako jevištní disciplína samostatně, ale improvizace obecně nebo improvizace jako přidružený, související fenomén (např. kontaktní improvizace).⁴ Často se povaha i záměr těchto publikací překrývají a doplňují (De Spain 2014; Buckwalter 2010). Teoretických prací, které se zabývají taneční improvizací jako jevištní formou, je pomálu (Midgelow 2019) a začaly se objevovat až nedávno (Lewis a Piekut 2016; Cvejic 2015; Midgelow 2019) v souvislosti s tím, že se improvizace jako specifická taneční forma, zkušenost nebo kondice začíná kultivovat i na akademických půdách a stává se předmětem seriózního bádání s přesahem do jiných vědních oborů až v posledních deseti letech, a to jak v zahraničí, tak i u nás.⁵ Zajímavé výsledky nabízejí nedávno vydané studie, které se na taneční improvizaci dívají z hlediska její aplikace i v jiném než uměleckém kontextu (např. doplňující vzdělávání dospělých, aplikované divadlo, terapie aj.) a které relativizují otázku improvizace ve vztahu ke spontaneitě v tanci (v připravené choreografii) obecně.⁶

Pokud jde o český kontext, žádná teoretická publikace zabývající se okamžitou kompozicí nebo taneční improvizací nebyla přeložena do češtiny⁷ a v češtině doposud nevznikl původní text, který by se systematicky, do hloubky

4 Viz historie kontaktní improvizace Novack (Novack 1990).

5 Soudíme podle literatury v angličtině, která se taneční improvizaci věnuje v akademickém kontextu, např. výše zmíněné oxfordské publikace apod. Předmět Taneční improvizace (původní název *Metody taneční improvizace*), který nepojímá improvizaci jen jako tvůrčí nebo pedagogický proces, ale jako kompoziční postup, vyučuje na HAMU Bohumíra Eliášová (aka Mirka Eliášová) od roku 2000 díky osvícenému přístupu prof. Ivany Kubicové. Na DAMU se s okamžitou kompozicí mohou setkat studenti prostřednictvím osobností, které disciplínu rozvíjejí. Některé principy jsou využívány např. ve výuce předmětů pohybové disciplíny v gesci Michaely Raisové (KATaP), v předmětu Jany Novorytové (KATaP) nebo Jiřího Lössla (KVD). Na pražské konzervatoři Duncan Centre se improvizace učí od jejího založení. Ve výuce nejde o výuku nástrojů pro okamžitou kompozici, ale improvizace je uplatňovaná především jako proces tvorby a pedagogický nástroj.

6 Např. text Ravn (Ravn 2020), který vychází z fenomenologie vnímání.

7 Výjimkou je publikace Tufnell a Crickmay (Tufnell a Crickmay 2020). Nejedná se ale o teoretickou publikaci, jež by se zabývala okamžitou kompozicí a její kontextualizací. Jde spíše o soubor instrukcí, cvičení a zadání jako impulz k tvorbě.

a v kontextu tímto fenoménem zabýval.⁸ Snad je to proto, že „improvizovaný tanec má možnost se měnit s každým okamžikem, a proto je těžké o něm mluvit nebo psát“ (Buckwalter 2010, 3). Jistě je to ale také proto, že český taneční vědní obor se obrací spíše k tradici postmoderního tance v Evropě a americkou postmodernu dostatečně nereflektuje.

V následujícím textu, který je první částí našeho pokusu popsat taneční improvizaci na jevišti, se snažíme uchopit disciplínu v širším kontextu s odkazem na americkou taneční postmodernu, kterou vnímáme jako její zrod. Kromě sledování určitých tendencí a linií prostřednictvím jednotlivých osobností a uskupení (Simone Forti, Anna Halprin, Merce Cunningham, John Cage, Robert Dunn, Judson Dance Theatre, Grand Union aj.) se krátce věnujeme i fenoménu kontaktní improvizace jako demokratické, nehierarchické formě, která podle nás zásadním způsobem přispěla k rozvoji vnímání a kultivace okamžité kompozice.⁹

Pokud jde o popis vývoje okamžité kompozice, opíráme se výhradně o zahraniční publikace, teoretické texty, internetové platformy různého charakteru v angličtině (webové stránky jednotlivých osobností, které se improvizaci věnují, např. Anna Halprin, David Zambrano, Ivar Hagendoorn či Katie Duck, a projekty, které jsou publikované na internetu ve formě příspěvků i rozhovorů s osobnostmi taneční improvizace). V neposlední řadě také o rozhovory s výraznými autorskými zahraničními osobnostmi, které se improvizaci věnují dlouhodobě a v různých podobách, s nimiž jsme se setkávaly během roku 2021 a 2022 v rámci našeho výzkumu.¹⁰

Konečně je potřeba zmínit, že ke zkoumání fenoménu okamžité kompozice přistupujeme z pohledu improvizátorek, performerek, badatelek. Náš pohled je specifický, neboť se disciplíně věnujeme prakticky, zároveň působíme na akademických institucích a jako výzkumnice se pokoušíme fenomén uchopit nejen z pohledu zkušenostně-reflektivního. Náš pokus je však především snahou vytvořit prostor, v němž o této disciplíně můžeme hovořit, a snad i nabídnout jazyk, jakým o improvizaci jako jevištní formě diskutovat, neboť nám to v českém kontextu chybí.

8 Existuje pouze slovenská publikace (Poláková 2010).

9 V druhé části studie, která na tuto navazuje, se věnujeme přijetí, vývoji a uchopení okamžité kompozice v českém prostředí po roce 1989, uvádíme příklady představení, tvůrců a uskupení, které okamžitou kompozici na jevišti realizují, a také otevíráme otázku terminologie, s níž se v rámci této disciplíny nakládá a jež byla díky osobnosti a vlivu Johna Cage přejímána z hudebního oboru. Existuje právě tolik způsobů, jak o improvizaci mluvit, kolik je osobností, jež se této jevištní formě věnují. Nejednotnost v používání pojmů nevnímáme nutně jako záporné, protože odráží specifické pojetí a individuální uchopení osobnosti, což může být inspirativní.

10 Součástí výzkumného záměru jsou workshopy (pro studenty HAMU, DAMU a focus group) a rozhovory se zahraničními osobnostmi (Rosalind Crisp, Julyen Hamilton, Daniel Lepkoff, Wendy Houston, Nita Little, Eva Karczag). Ty představují první generaci tvůrců působících jako performerů i pedagogů v disciplíně okamžité kompozice, kteří vyvinuli vlastní přístup, uchopení i jazyk a předávají je dál. Spolupracujeme rovněž s úzkou skupinou českých tvůrců, pedagogů a teoretiků, tzv. focus group (doc. Jiří Lössl, MgA. Veronika Šimková, Bc. Jana Novorytová, Mgr. Helena Arenbergerová, Mgr. Hana Chmelenská; pokud jde o terminologii, pak i prof. Marta Poláková, doc. Anna Sedláčková, MgA. Zdenka Brungot-Svíteková, Mgr. Hana Polanská Turečková, DiS., Kateřina Dietzová, Rena Milgrom), s jejich reflexemi a dotazníky. Výsledky výzkumu se připravují k dvojjazyčné publikaci v NAMU (česko-anglicky, 2023), součástí výstupu jsou i rozhovory se zahraničními osobnostmi a tři studie o jevištní improvizaci sledující téma z různých úhlů pohledu.

Okamžitá kompozice jako mezidisciplinární dialog

Nejprve se pokusíme vymezit, co myslíme okamžitou kompozicí. Zaprvé, zabýváme se výhradně taneční improvizací na jevišti. Je však důležité říct, že v okamžité kompozici jde zpravidla o dialog více uměleckých disciplín. S tancem se potkává hudba, výtvarné umění, audiovizuální umění, scénografie, lighting design, sound design, slovo (patří sem poezie i herecká improvizace) a nová média. Zatímco v zahraničním prostředí se v souvislosti s okamžitou kompozicí píše o *taneční improvizaci* („dance improvisation“, Banes [1979] 2011 a 1993; Midgelow 2019), v Česku jako by panoval určitý ostych nazývat improvizaci na jevišti tancem.¹¹ Někdy se hovoří o „pohybové“ improvizaci, jako kdyby zde existovala snaha kvalitativně odlišit projev performerů, který má formální vzdělání a určitou technickou pohybovou úroveň, od amatérského pokusu. V tom však spatřujeme jen nepochopení disciplíny okamžité kompozice. V ní totiž nejde o demonstraci technického vybavení performerů, ale o schopnosti komponovat čas a prostor, schopnosti se rozhodovat, rozvíjet situaci, a to jakýmkoli prostředky, které má performer k dispozici. Brilantní tanečník s formálním vzděláním nemusí být nutně brilantní taneční improvizátor.¹² Na druhou stranu, improvizovat na jevišti není „cokoli jakkoli“ („whatever“). Je na první pohled patrné, zda performer/ka ví, co dělá a s čím vědomě pracuje. Pro nezasvěcené může být zpočátku velmi těžké tyto kvality odlišit (Kuhlmann 2004).

Jevištní taneční improvizace je disciplína, není to metoda ani technika. Existuje právě tolik pojetí a přístupů k okamžité kompozici, kolik je performerů a tvůrců, kteří se jí zabývají a kultivují ji právě tím, že se jí věnují. Pokud jde o performerů, sleduje se jeho kondice ve stejný okamžik vnímat prostor, čas, situaci, ostatní performery a partnery ve hře (světlo, zvuk, prostor, hudbu, rekvizitu, další performery a aktéry) a to, co vzniká. Jde o schopnost či připravenost okamžitě se rozhodovat, reagovat a být v dialogu se vším, co je ve hře.¹³

11 Divák se z doprovodných materiálů k představení může dozvědět, že jde o „pohybovou“ improvizaci. Domníváme se, že důvodů pro tuto prezentaci taneční improvizace je více. Za ten nejpodstatnější považujeme fakt, že v československém prostředí kvůli uzavřeným hranicím a kulturně-politické cenzuře v totalitě před rokem 1989 nemohlo dojít k dialogu s taneční postmodernou, k přehodnocení pojmů *choreografie* a *tanec*. Podobný názor nabízí ve své analýze Polanská Turečková (2019).

12 Současně s touto studií připravujeme i studii „Okamžitá kompozice jako jazykový problém“ pro *Taneční aktuality*, ve které podobným způsobem vymezujeme okamžitou kompozici a otevíráme otázku terminologie, zejména pokud jde o uchopení pojmů *choreografie*, *kompozice* a *improvizace* v českém prostředí, a na závěr se věnujeme i otázce, zda je improvizace na jevišti choreografií. Studie vyjde v češtině a angličtině na podzim 2023 v rámci speciálního sborníku „Tanec a slovo“ a je samostatnou, ale podstatnou odbočkou v bádání autorek článku. Na druhou stranu, i v zahraničí se lze setkat s *pohybovou improvizací* („movement improvisation“, Moradian 2021), ale spíše ve zkoumání vztahu *těla a mysli* (body and mind) než v reflexi kvality a povahy jevištního formátu taneční improvizace.

13 Jedním z výzkumných témat projektu je pozornost performerů v okamžiku komponování na jevišti. Ve stejném okamžiku je autorem, performerem i divákem, protože v ten samý okamžik komponuje i analyzuje, viz Vyskočil (Vyskočil [1975] 2021). Přístup Julyena Hamiltona ke dvojí pozornosti performerů v okamžiku improvizace na jevišti, a to performerů a diváků, interpretujeme na základě vlastní zkušenosti z jeho workshopů (poznámky z workshopu Julyena Hamiltona a Barre Phillipse v Puget-Ville, 2018, v Praze 2017, 2019 a 2023, osobní archiv Mish Rais). Důležitý je právě tento vztah mezi tou/tím, kdo situaci prožívá v první osobě, a tou/tím, kdo se na ni v první osobě zároveň dívá z pohledu diváka. Rosalind Crisp rovněž zmiňuje určitou „třetí osobu“, s níž v situaci improvizace navazuje dialog a která v reálném čase vyhodnocuje, co je třeba, viz rozhovor s Rosalind Crisp (Crisp 2022).

Okamžitá kompozice je odkrytím individuálních strategií a rozhodovacích schopností konkrétního performerů, zároveň je kolektivním dílem, které vzniká v probíhající okamžiku. Je velmi těžké hodnotit kvalitativně něco, co se kvalitativnímu hodnocení z podstaty vzpírá.¹⁴ Žádná složka představení není vnímaná jako hlavní, význam může vzniknout jakkoli, tanečníci/ice nevystavují na odív úroveň taneční techniky, ale schopnost být přítomný/á a komponovat. Tato disciplína navazuje na kdysi radikální úvahy o tanci jako odmítnutí techniky, spektakulárnosti, virtuozity.¹⁵ Disciplína vznikala v nových typech demokratických, nehierarchických uskupení a byla otevřená všem bez rozdílu a nároků předchozí zkušenosti (Novack 1990, 207).

Nikdo z mezinárodně uznávaných osobností, představitelů taneční jevištní improvizace, tuto disciplínu nestudoval, právě proto, že je nová a jako průkopníci ji kultivovali a objevovali experimentováním a vlastním studiem, stejně jako jejich žáci.¹⁶ Svůj přístup, kvalitu v rozhodování a prezentaci této připravenosti získávali tím, že se dlouhodobě disciplině věnovali. Všechny tvůrčí osobnosti vyvinuly v rámci této formy vlastní jazyk, terminologii, styl, jakýsi pohybový slovník i určitou rozpoznatelnou „značku“.¹⁷

V USA se od konce padesátých let 20. století, spolu s vývojem okamžité kompozice jako nového performativního formátu, formulovaly nové myšlenky reflektující vnímání a pojetí tance jako takového.¹⁸ Nové teze, čím vším tanec může být, včetně naprosto běžných každodenních pohybů (chůze, civilní pohyb apod.), vznikly v reakci na období moderny. Americký postmoderní proud v tanečním oboru navazující na tento způsob uvažování se již v sedmdesátých letech zejména prostřednictvím mladé generace tvůrců oprošťuje od expresivního, emotivního a významového nároku na pohyb (Banes [1979] 2011).

Označení disciplíny jevištní improvizace za „taneční“, potažmo „pohybovou“, neznamená, že by při okamžité kompozici tanečníci nepoužívali hlas. Jak už jsme zmínily výše, v kontextu americké postmoderny jde o formát, kdy se na jevišti setkávají různé umělecké disciplíny. Nicméně, píšeme o taneční

14 Trisha Brown v publikaci Banes popisuje, jak přistupovali k analýze kompozic na workshopech Merce Cunninghama a Roberta Dunna. Po zhlédnutí ukázky si kladli otázky po smyslu, jako „Měl jsem tento záměr, bylo to zřejmé?“, od čehož se následně rozvíjela diskuse (Banes 1993, 79).

15 Např. *No Manifesto* Yvonne Rainer (Rainer [1964–1965] 2011).

16 Např. David Zambrano i Julien Hamilton v soukromém rozhovoru uvedli, že je někdo jiný upozornil na to, že „improvizuji“ na jevišti. Zambrano si svoje taneční experimenty vykládal jako „radikálně rychlou choreografii“ (Zambrano 2022; Hamilton 2022).

17 Některé z těchto osobností získaly formální taneční vzdělání (např. Julien Hamilton, Rosalind Crisp, Eva Karczag, Nita Little) a improvizaci začaly vyvíjet od chvíle, kdy se s ní setkaly jako s jevištní formou. Jiní k tanci a okamžité kompozici přešli z jiných, neuměleckých oborů, a okamžitou kompozici začali rozvíjet nejprve jako amatéři, později se stali uznávanými a vyhledávanými autoritami (např. Danny Lepkoff, Steve Paxton, David Zambrano aj.). Např. pro disciplínu kontaktní improvizace, která je velmi často využívána i v okamžité kompozici a která také sama o sobě může být jevištní improvizací jako uměleckou formou, nejen praktickou zkušenostní disciplínou, je typické, že ji zpočátku rozvíjeli taneční profesionálové společně s netanečníky, neperformery (Novack 1990).

18 Opět je třeba připomenout, že podobnými proměnami prošel taneční obor i v Evropě, ačkoliv východiska pro nové přístupy byla jiná (Burt 2006).

improvizaci, abychom ji odlišili od jiného jevištního formátu, od herecké jevištní improvizace. Ta má jiné kořeny, formy, průkopníky.¹⁹

Okamžitá kompozice jako odkaz americké postmoderny

I v taneční improvizaci je nicméně jasný vliv divadla a jeho forem a hudby.²⁰ Improvizace v tanci a pohybové kultuře je přítomná od pradávna (Kloppenberga 2010, 180–207) a improvizační charakter lze najít jak v historických tancích, v baletu, zejména v sólových výstupech (Stavělová 1999), tak v lidových tancích. Většinou se jedná o improvizaci, která je uplatněná na základě jasně daného půdorysu nebo pohybového rámce. V moderním tanci, jak uvádí Cynthia J. Novack, sloužila improvizace jako prostředek k hledání pohybového materiálu choreografa, nebo jako pedagogický nástroj k vzdělávání tanečníků, ne však jako součást výsledného produktu. Navíc, protože improvizace byla zpočátku často součástí různých rekreačních programů v neakademickém prostředí, oblasti vzdělávání a umění zůstávaly oddělené, a improvizace tak byla implicitně spojována s amatérským způsobem sebevyjádření (Novack 1990, 23–24).

Mluvíme-li o okamžité kompozici, je řeč o specifické kapitole v procesu vývoje tance zejména v USA v druhé polovině 20. století, který se označuje termínem *taneční postmoderna* (Brandstetter a kol. 2017, 47; Banes [1979] 2011). Termín *postmoderní tanec* (postmodern dance) poprvé použila Yvonne Rainer, jak uvádí Sally Banes ve své publikaci *Terpsichore In Sneakers*, a myslela jej čistě chronologicky, jako označení tance, který reaguje na období moderny (Banes [1979] 2011, nestr. [1]; Burt 2006, 6–12). Nicméně, pojem i důvody k jeho použití rozporuje Ramsay Burt, který poukazuje na to, že Banes svým vymezením této formy jako odkazu čistě „americké postmoderny“ opomíjí hned několik faktorů. Jednak vychází pouze z teorie výtvarného umění podle Clementa Greenberga a z jeho definice modernity, ve snaze vymezit tanec jako „čistou formu“ jej vyjímá z kulturně-politického kontextu a konečně fenomén situuje pouze na území USA. Burt nicméně nabízí jiný, alternativní výklad, a sice, že v Evropě také existoval paralelní vývoj taneční jevištní improvizace, má

19 Herecká jevištní improvizace, která je založená na herecké akci, na rozvíjení příběhu a postav slovem, je disciplína odlišná od okamžité kompozice. Málokdy se stává, že by se v rámci herecké improvizace setkali na jevišti tanečníci a herci, kdežto v případě taneční improvizace, resp. okamžité kompozice, se velmi často setkávají umělci z různých uměleckých odvětví. Např. formáty Pražský improvizační orchestr (PIO) a tanečníci (Cremaschi, nd.), a *Po pás* (CreWcollective, nd.). V českých zemích má herecká improvizace pevnou tradici, např. Osvobozené divadlo s improvizací programově pracovalo viz např. Pelc (Pelc 1981). Určité principy improvizace, resp. rozvíjení kondice k okamžité kompozici, lze spatřovat v práci prof. Ivana Vyskočila, zejména v souvislosti s jeho původní disciplínou Dialogické jednání s vnitřním partnerem (DJ). Především jde o bytí v dialogu, ve hře a, jak už bylo naznačeno, trojedinou pozornost v okamžiku před diváky. Ačkoliv nejde primárně o zaměření se na kultivaci dovedností, které jsou potřeba k improvizaci, neboť, slovy autora, „tato disciplína je o ničem a k ničemu“ (výrok je mezi studenty disciplíny legendární a zazněl při mnoha setkáních se studenty, viz archiv studentských reflexí k DJ autorky článku), zkoušení DJ může mít za následek kultivaci psychosomatické kondice, což se projeví i v disciplíně okamžité kompozice, a to v osobnosti performerů na jevišti a jeho schopnosti rozhodovat se tvůrčím způsobem a v souladu s tím, co se odehrává. Více viz Vyskočil (Vyskočil [1975] 2021).

20 Na improvizaci je založena zejména jazzová hudba, která byla silně ovlivněna afroamerickou hudbou. Viz Ross (Ross 2011, 428–462). Jako důležitý zmiňuje vliv afroamerické hudby a tance pro vývoj tance od šedesátých let dál i Novack (Novack 1990, 33–42).

však jiná východiska a aktéry. Burt se věnuje zejména práci Piny Bausch, což má v českém kontextu velmi podstatné konotace pro pochopení, jak je tzv. současný tanec u nás pojímán a jak se vyvíjel v období po druhé světové válce (Burt 2006, 6–12).

K rozvoji jevištní taneční improvizace došlo v USA živelně a v reakci na předchozí uplatňované nároky v tanci, v dialogu s dalšími uměleckými disciplínami a směry. Improvizace jako jevištní forma se objevuje až od konce padesátých let v neotřelém přístupu k tanci Anny Halprin, v šedesátých letech jako výsledek performativních experimentů, jež měly počátek na hodinách Merce Cunninghama a Roberta Dunna a vyvrcholily koncerty v newyorském Judson Memorial Church, a v sedmdesátých letech ji charakterizuje zejména tvorba uskupení Grand Union.

Průkopníci nového myšlení: Cage, Cunningham a Halprin

Zejména v kontextu diskuse o terminologii je cenné si uvědomit, že přímý vliv na vývoj postmoderního tance v USA měl americký skladatel, hudební teoretik a experimentátor John Cage. Ten inspiroval mnohé postmoderní tanečníky svými přednáškami, které otevírají do té doby neprozkoumané možnosti tvorby a zcela odlišné vztahy mezi elementy, jež zahrnují aleatoriku a inspiraci východoasijskými myšlenkovými směry, např. inspiraci *I-t'ingem* (Anon. [2. tis. př. n. l.] 1996) a zen-buddhismem. Podle Jaroslava Št'astného:

Cageovy myšlenky, především ty formulované v jeho knize *Silence*, vyvolaly širokou odezvu a podnítily vlnu tvořivosti u řady umělců, kteří se začali zajímat o otázky náhody v tvůrčím procesu, o zenovou prázdnotu či otevřenost díla, jež začalo být pojímáno jako neuzavřený proces. Cageův příklad povzbuzoval k hledání vlastních cest. (Št'astný 2012, 17)

Průkopníci okamžité kompozice experimentovali po smyslu Cageova výroku, že „jakákoli věc v jakémkoli čase souvisí s každou jinou věcí v každém čase a na každém místě“ (Cage [1961] 2010, 47), zatímco diváci se učili takovou performanci sledovat, rovněž tak, jak navrhoval Cage. Improvizace, která byla kompozičním procesem, se postupně dostala na jeviště jako forma představení. U jednotlivých umělců a umělekyn se uvažování o této formě demonstruje v různých autorských podobách. Někteří se věnují zcela volné improvizaci, jiní pracují s určitými prvky v připravené choreografii, pracují se strukturami, které umožňují tanečníkům a performerům vystupovat zcela autenticky, a přitom sledovat určitá společná pravidla, *úkoľy* (tasks) nebo styčné body. Vytvářejí se tzv. *scores*²¹ a pracuje se s různými škálami těchto struktur.

21 Původně hudební termín pronikl do tanečního oboru patrně s vlivem Johna Cage. Do češtiny se nepřekládá a většina českých i slovenských kolegů a kolegyn, se kterými jsme v rámci výzkumu

Cageův blízký spolupracovník a životní partner²² Merce Cunningham měl také nepopíratelný vliv na improvizaci a rozvoj nového přístupu v tanci, zejména ve využití náhody a v přístupu k použití hudby v představení, ačkoliv improvizaci na jevišti jako takovou neuznával. Cunningham většinou dodržoval předem připravený materiál choreografického výstupu, nicméně někdy pracoval s náhodou a nahodilým výběrem v procesu tvorby, nikoli však jako s aktivní složkou představení. Takový způsob uvažování, v angličtině označovaný jako *neurčitost* (indeterminacy), lze zařadit ke specifickému druhu improvizace. Pouze v tomto smyslu lze u Cunninghama hovořit o improvizaci (Novack 1990, 27–28).

V souvislosti s proměnou vnímání tance v šedesátých letech je potřeba zmínit důležitý nový trend, který v jistém smyslu navazoval na modernitu, nicméně šel ještě dál – je jím obrat k tělu a tělesnosti jako takovým. Šlo o významný posun, o změnu interpretace pohybu v představení. Pohyb začal být představován jako „pouhý“ pohyb, bez dalších konotací a zatěžkání významem a nárokem: „Tanečník je tancem a musí ztvárnit tanec, aby jej odlišil od běžného pohybu, aby se tanec mohl stát vědomým estetickým záměrem. Ztvárnění se uskutečňuje v okamžiku, kdy je tanec prožit čistě vědomě“ (Kuhlmann 2004, 4). Návrat těla tělu a tance tanci souvisel také s novými myšlenkovými proudy ve fenomenologii. Formulaci tance jako vědomě prožitého pohybu nabízí v roce 1987 rovněž Sondra Horton Fraleigh. Ta navrhuje skrze optiku fenomenologie a existencialismu vnímat tělo nedualisticky, jako *tělo-mysl* (body-mind).²³ V tomto pojetí se tělo stává tancem samotným (Fraleigh 1987, 9; Little 2022).

Postupy v tvorbě, které zahrnují principy náhody a nahodilosti, matematické kombinatorické postupy, odlišný přístup k práci s hudbou (do té doby se pracuje s plným respektem k hudebním formám, které mají emocionální nebo psychologický aspekt), otevřenost k performanci – to vše mělo velký vliv na vývoj experimentální tvorby mnohých autorských osobností. Některé z nich tančily v souboru Merce Cunninghama a měly přímou zkušenost s jeho přístupem k tvorbě (např. Steve Paxton a Trisha Brown). Mnohé další, které se potkaly na hodinách a přednáškách Cunninghama a Cage, se později začaly volně sdružovat v Judson Memorial Church, kde probíhaly večery jevištní improvizace v režii uskupení Judson Dance Theatre. Ačkoliv iniciativa působila jen dva roky (1962–64), udala směr dalšího vývoje a ovlivnila jeho aktéry natolik, že mnozí dnes hovoří o *postjudsonovském* pojetí tance a improvizace (post-Judson dance), či dokonce o „postjudsonovské estetice“ (Karczag 2022).

diskutovaly o terminologii, používá anglický tvar. Někteří využívají vlastní překlad v češtině, který však není přesným překladem slova, ale spíše opisem, jenž zachycuje nějaký aspekt práce se score, např. „partitura“, „úkol“, „zadání“ apod. Score je určitá *struktura*, která naviguje účastníky v improvizaci. Může jít o časové, prostorové, pohybové či jiné zadání.

22 O jejich uměleckém propojení a vzájemném ovlivňování viz Northwestern (Northwestern, nd.).

23 Tento termín používá např. Nita Little, viz rozhovor, který byl realizován v rámci našeho výzkumu (Little 2022).

Kromě nepopíratelného vlivu Johna Cage mělo na vývoj okamžité kompozice vliv několik tvůrců a tvůrkyň, kteří se s mladou generací tanečníků setkávali během lekcí a intenzivních choreografických a improvizčních workshopů. Jako jedna z průkopnic improvizace coby jevištní formy je tradičně vnímána Anna Halprin, která působila od padesátých let na západním pobřeží USA, poblíž San Francisca, kam přesídlila z New Yorku společně se svou rodinou. Halprin, která navazovala na svou učitelku Margaret H'Doubler z Wisconsin University, u níž studovala ve čtyřicátých letech, ovlivnila mnoho členů Judson Dance Theatre, a tedy celé nové hnutí v tanci. Její přístup nabízel nový druh svobody v pohybu: volnost následovat intuici a impuls v improvizaci. Tato svoboda vyvěrala z její touhy přiblížit se přírodě, studenti často pracovali v plenéru, obklopeni velkolepou horskou krajinou. Halprin vedla studenty k analytickému studiu anatomie a kineziologie, svými dotazy provokovala k pochopení a analýze pohybu a fyzických změn, kterými účastníci procházeli během improvizací (Banes 1993, xvi). Během výuky začala využívat jednoduché pohybové úkoly (již zmíněné „tasks“), které otevírají velké možnosti, jak s improvizací pracovat, např. nesení těla, pády, seskupování lidí do formací v prostoru nebo obyčejnou chůzi.

Letní workshopy začala pořádat v roce 1959 v jejím domovském přírodním studiu a divadle, ve kterém je taneční plocha umístěna přímo mezi sekvojemi.²⁴ V roce 1959 Halprin založila The San Francisco Dancers Workshop, neziskovou organizaci zabývající se současným uměním. Experimentální workshopy inspirované svým formátem Bauhausem byly otevřeny nejen tanečníkům, ale i vizuálním umělcům, hudebníkům, hercům, architektům, básníkům, psychologům a filmařům. Tato otevřenost vůči jiným oborům, nejen uměleckým, byla typická po celou dobu vývoje okamžité kompozice jako jevištního formátu. Totéž platí pro rozvoj formy kontaktní improvizace, jež s disciplínou improvizace na jevišti souvisí také, o čemž píšeme dál. Mezi studenty Anny Halprin patřili zejména Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Meredith Monk nebo Robert Morris, úzce spolupracovala také se skladatelem minimalistické hudby La Monte Youngem (Banes [1979] 2011, 8). Umělci společně vytvářeli performance, které byly prezentovány v rámci festivalů na mnoha místech Evropy a Kanady.

V šedesátých letech tvořila Halprin improvizované události a happeningy také ve veřejném prostoru a zapojovala do nich i diváky, např. v rámci týdenního projektu *Citydance*. Okamžitou kompozici jako takovou poprvé použila v projektu *Apartment 6* společně s Johnem Grahamem a A. A. Leathem. Jednalo se o totální improvizaci vycházející ze skutečných vztahů mezi performery (Halprin 1995, 190). Díky této několik let trvající zkušenosti začala k práci s improvizací přistupovat jinak a pracovala se zaměřením na pozornost.

24 Architektem tohoto studia byl muž Anny Halprin, Lawrence Halprin, bývalý student Bauhausu. Halprin se nechala Bauhausem přímo inspirovat v podobě formátu workshopů jako „setkání tvůrců různých druhů umění“. Více viz Janevski a Lax (Janevski a Lax 2018, 16 a Halprin (Halprin 1995, 75).

Pro tento způsob práce začala používat termín *zkoumání* (exploration), aby odlišila volnou improvizaci od strukturované.²⁵ Rozvíjením svého přístupu se postupně dostala k používání *scores*, ať už volněji nebo konkrétněji vymezených: *otevřených* nebo *uzavřených* („open scores“, „closed scores“, Halprin 1995, 199). Později vytvářela participativní projekty určené pro velké skupiny tanečníků i netanečníků, které byly inspirované mýty a rituály, např. *Circle the Earth*, *Planetary Dance* aj.

Hodiny experimentální kompozice Roberta Dunna

Naprosto zásadní pro vývoj postmoderního tance byly kompoziční workshopy Roberta Elise Dunna, které probíhaly ve studiu Merce Cunninghama v New Yorku v letech 1960–1962. Ty ovlivnily kompoziční a choreografické myšlení bezmála celé generace postmoderních tvůrců. Příznačné je, že workshopy probíhaly na popud Johna Cage a později byla tato setkání spojována skrze jejich aktéry i s formáty *Happenings* a *Events* (Banes 1993, 1).

Do doby, než se podobně smýšlející umělci začali sdružovat a experimentovat, ať už na workshopech či při jiných příležitostech, platilo, že choreografie byla vyučována v těsném spojení s hudbou a těžila z tohoto tradičního vztahu. Dunn, ovlivněn Cagem v analytickém přístupu ke kompozici, se ve svých lekcích zaměřoval na skladebné postupy současných skladatelů, kromě Johna Cage např. Karlheinz Stockhausena nebo Pierra Bouleze. Používal principy náhody a neurčitosti v časové složce kompozic a využíval Cageovu teorii o zvuku a tichu, inspiroval se principy a myšlenkami zen-buddhismu, taoismu, fenomenologie a existencialismu.

V těchto workshopech se přirozeně propojovaly osobnosti napříč uměleckými disciplínami a žánry. Tanec, hudba, herectví, výtvarné umění, poezie se spolu potkávaly v nové generaci neoavantgardních umělců a umělekýň působících v Greenwich Village v New Yorku. Pracovalo se s grafickými partiturami,²⁶ abstraktním zadáním času, s kompozičními strukturami Erika Satieho, ale

25 Halprin popisuje, že během *zkoumání* pracovali s určitým tématem, např. s prostorem, přičemž svoji pozornost soustředili na různé možnosti jeho uchopení. Během procesu se objevily informace, které později začala nazývat *zdroje* (sources). Proces *zkoumání* byl podle Halprin mnohem konkrétněji zaměřen a pod kontrolou, na rozdíl od improvizování (Halprin 1995, 191).

26 *Grafické partitury* (graphic scores) v tanci jsou inspirovány zejména hudbou, reprezentují způsob zápisu odlišný od tradiční notace. Jde o grafická díla, obrazy, které umožňují volnější interpretaci hudby nebo tance. Jedním z hlavních průkopníků tohoto přístupu byl John Cage. Jeho dlouhodobý přítel a kolega Merce Cunningham grafické partitury používal pro zápis svých choreografií, v pozdějších letech využíval v tvorbě počítačový program Life forms. V postmoderním tanci partitury začala používat také Anna Halprin, ale i Simone Forti, Yvonne Rainer (např. v *Trio A*), Trisha Brown a další. Pokusy o zaznamenání tance a vytvoření jednotného notačního systému lze vysledovat v průběhu historického vývoje tance (notace Beauchamps-Feuilletova, notace Benesh Movement, Labanova kinetografie). Do dnešní doby však nevznikl jednoduše použitelný systém zápisu, který by umožňoval jeho praktické využití při tvorbě choreografie. Každý tvůrce si vytváří pro pohybové a vizuální nápady svůj vlastní způsob zápisu, ať už slovní, nebo obrazový, který pak společně s tanečníky interpretuje. Jinými slovy, bez vysvětlení zápisu by tanečníci jen velmi těžko pochopili záměr choreografa. V roce 2010 vznikl projekt Motion Bank, který iniciovala Forsythe Company a který se zabývá možnostmi využití nových technologií pro vytvoření notace a *scores* v tanci (MotionBank, nd.). Více viz Victoria Watts (Watts 2010) nebo Bohumíra Eliášová (Eliášová [2013] 2016).

inspiračními zdroji byl i Bauhaus,²⁷ myšlenky Heideggera a Sartra a opět zdroje z východní filozofie jako zen-buddhismus, taoismus a také meditace (Banes 1993, 5).

Pojem *choreografie* se rozvolnil a získal nové možnosti výkladu v souladu s nově uvědomovanými principy a objevovanými přístupy. Podle nich choreografové nemusí předepisovat konkrétní pohyb tanečníkům, ale spíše určují pohybový slovník, princip, strategii, od nichž bude pohyb dál odvozován (Banes 1993, 6–7). Vycházelo se z nové úvahy, že lidské tělo a jeho projevy jsou samy o sobě plné významu, a proto je potřeba především vytvořit správné podmínky, a to zejména pomocí technik sloužících k uvolnění (Release Technique),²⁸ aby bylo možno vznikající význam a impulzy usměrnit (Banes 1993, 7). Dunn se v tomto ohledu odvolával na výrok Jeana Cocteaua „klademe pastí poezii“, když mluvil o uvolnění fyzické aktivity a generování významu na základě grafických struktur *scores* (Banes 1993, 7).

Dunnovy workshopy začaly probíhat na podzim 1960 a trvaly do jara 1961. Mezi prvními studenty byli např. Steve Paxton, Yvonne Rainer, Simone Forti, Robert Morris, Marni Mahaffay a Paulus Berenson. Druhý workshop pořádal Robert Dunn společně se svou první ženou Judith Dunn, a to od podzimu 1961 do jara 1962. K původní skupině přibyli další studenti jako Trisha Brown, Ruth Emerson, Alex Hay, Deborah Hay, Fred Herko, Al Kurchin, Dick Levine, Gretchen MacLane, John Herbert McDowell, Joseph Schlichter, Carol Scothorn, Elaine Summers, Valda Setterfield a David Gordon. Třetí workshop trval čtyři týdny, začal v červenci 1962 a byl inzerován jako „hodina experimentální kompozice“ (Banes 1993, 2). Vedli ho Merce Cunningham, Judith Dunn a Robert Dunn (byť ten se výuky téměř neúčastnil). Cunningham zde poprvé učil svoji *Suite by Chance*. Ke stávajícím přibyli další studenti, a to Lucinda Childs a Meredith Monk, studentky Judith Dunn ze Sarah Lawrence College (Banes 1993, 1–34). Většina z výše jmenovaných se později etablovala jako originální umělecké osobnosti, které taneční obor, a nejen ten, posunuly dál.

Způsob, jakým tito tvůrci pracovali, stojí za zmínku, protože odráží pokusy o – do té doby věc nevídanou a dnes ve společnosti znovu rezonující – nehierarchické, demokratické uspořádání tvůrčího uskupení a o takový přístup ve společné tvorbě přímo na jevišti.²⁹ To se otisklo jednak do okamžité

27 Významnou roli v tomto směru sehrála i experimentální vysokoškolská instituce Black Mountain College v Severní Karolině, která vychovala a ovlivnila celou generaci amerických avantgardních umělců a umělek. Cunningham zde založil svoji taneční skupinu a Cage předvedl svůj první hudební happening. Viz Eva Díaz (Díaz 2015, 53) nebo také Renáta Spisarová-Kotík (Spisarová-Kotík 2022).

28 Crisp, Karczag i Lepkoff zmiňují, že se v 70. a 80. letech setkali s do té doby neznámým pojetím tréninku těla, s technikou uvolnění (Release Technique, neboli Anatomical Release Technique), jež je v přímém protikladu k do té doby přetrvávající tréninkové technice Graham, Hortona, Cunninghama, a to prostřednictvím setkání s Mary O'Donnell Fulkerson, která v té době začínala spolu s dalšími, např. s Joan Skinner, s experimentální výukou založenou na pohybech fázi vývoje dítěte. Tato nová vlna v pedagogice tance šla ruku v ruce s novým pojetím tance, který byl spíše přirozeným osobitým vyjádřením než demonstrací technické úrovně určitých naučených pohybů. Viz např. rozhovor s Rosalind Crisp (Crisp 2022).

29 Novack zmiňuje vliv uskupení fyzického divadla na vývoj formy kontaktní improvizace a formátu otevřené improvizace. Vliv se netýkal jen fyzických experimentů, ale i zkoumání hranic divadla, politického i společenského rozměru v tvorbě těchto skupin (např. Living Theatre, Open Theater, San Francisco Mime Troupe, Bread and Puppet a Performance Group). Viz Novack (Novack 1990, 49).

kompozice jako disciplíny, v níž žádná složka představení není dominantní a jde o hledání a vytváření dialogu v okamžiku, který probíhá. A pak, hledal se nový způsob tvorby a fungování v tvůrčím kolektivu. Nešlo jen o nový materiál, hledaly se nové principy tvorby, komunikace, mezioborové spolupráce (Novack 1990, 58). Jak popisuje Trisha Brown:

Hodiny byly otevřené komukoliv, kdo se chtěl zúčastnit. Choreograf, podobně jako v hodinách Roberta Dunna, představil svůj tanec a skupina o něm později diskutovala. Shodli jsme se už v počátcích, že nebudeme hodnotit stylem ‚Tohle se mi nelíbilo‘, ale choreograf se ptal po smyslu ‚Tohle byl můj záměr, bylo to zřejmé?‘. Podle toho se odvíjela i diskuse. (Banes 1993, 79)

Je potřeba dodat, že kromě kultivace možností v rámci formátu jevištní improvizace šlo i o kultivaci divácké pozornosti, respektive o nové nároky, které sledování těchto performancí vyžadovalo. Diváci tradičních tanečních a divadelních formátů do té doby plnili spíše pasivní roli a u tance sledovali estetické nároky, technické provedení tanečníků a tanečnic, příběh či expresivitu.³⁰

Velcí hráči malého newyorského hřiště

První koncert, jak byly performance zprvu nazývány (celý název byl *Concert of Dance*, všimněme si, že se uplatňují pojmy z hudebního oboru), se uskutečnil 6. června 1962 a pořádali jej studenti choreografických workshopů Roberta Dunna v prostoru Judson Memorial Church. Událost se setkala s velkým ohlasem u diváků. Těchto koncertů se uskutečnilo více a každý byl specificky zaměřen. Například třináctý z nich byl uspořádán s podtitulem *A Collaborative Event with Environment* a čtrnáctý, který se konal 27. 4. 1964, měl podtitul *A Program of Improvisations* (Janevski a Lax 2018, 27, program 6).

Na podzim 1962 už Robert Dunn ve svých workshopech nepokračoval, ale Steve Paxton vyzval na popud Yvonne Rainer zájemce, aby se dál scházeli a pokračovali v rozvoji svých konceptů a diskusí. Tak vznikla skupina tanečníků, hudebníků a umělců, kteří vešli ve známost jako Judson Dance Theatre. Během dvou let si postupně vytvořili svoji specifickou estetiku a tvůrčí postupy (Banes 1993, 38). Podle Banes se tanec vydal vstříc tanci, ke své vlastní identitě, oprostil se od historického závazku vyústit v divadelní tvar a být interpretován tradičním způsobem, jako divadelní podívaná. Judson Dance Theatre představoval nové, nedivadelní pojetí tance, což se jednoznačně odlišovalo od estetiky a pojetí převládajících do té doby (Banes 1993, 79).

30 Fenomén rozvoje pozornosti diváka a to, jaký dopad měl a má zpětně na kultivaci performerské kondice, jsou-li diváci zároveň též tvůrci a performery, případně proměna role diváka a její dopad na rozvoj formy okamžité kompozice jako takové, by stálo za to prozkoumat do větší hloubky v samostatné studii.

Mezi nejvýraznější členy skupiny Judson Dance Theatre patřili Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Deborah a Alex Hayovi, David Gordon, ale také výtvarníci Robert Rauschenberg, Robert Morris nebo Andy Warhol (Banes [1979] 2011, 13).³¹ Každý týden se tito umělci scházeli, aby experimentovali a diskutovali o svých nápadech. Během své existence uskutečnili 16 koncertů, které byly složené z více různých představení. Estetika Judson Dance Theatre byla velmi nejednotná, což bylo právě to, co ji definovalo: různorodost, pluralita přístupů a názorů, spolupráce mezi jednotlivými uměleckými disciplínami (tanec, literatura, hudba, výtvarné umění, film, nová média), tedy individuální přístup každé osobnosti.

Rády bychom v této souvislosti zmínily *No Manifesto* Yvonne Rainer z roku 1965 (Rainer [1964–1965] 2011). Rainer v něm odmítá jakékoli omezení tance na taneční techniku, velké emoce, krásu, spektakulárnost nebo předem dané prostorové zákonitosti. Důraz klade na demokratický přístup k tvorbě, rozvíjení improvizace jako jevištní formy a důraz na proces tvorby a diskusi o ní. Některé choreografické postupy byly založeny na principech náhody a nahodilosti, zkoumaly minimalistické struktury i strukturovanou improvizaci, objevovaly pohybový slovník jednoduchých civilních pohybů nebo pohybů nestylizovaných, vycházejících z anatomie těla, přirozeného pohybu a fyzikálních zákonů (např. pády). Rainer rozvíjela konceptuální přístup k tanci. Umělci experimentovali s formou i vztahy mezi jednotlivými složkami (např. hudbou, objekty, technologiemi apod.). Tanec vytvářeli jak tanečníci, tak netanečníci (např. v choreografii *We Shall Run*).

Naprosto určující byl princip rovnoprávnosti v procesu rozhodování všech členů podílejících se na tvorbě a důraz na zacílený vědomý choreografický proces tvorby. Dalšími stavebními principy byly satira, citace, juxtapozice nebo verbální komentáře. Cokoliv se prezentovalo jako *tanec*, bylo zkoumáno v souvislostech choreografické konvence, od fyzických pohybů těla po akce vizuálních umělců nebo prostředky filmového média. Tento nový přístup byl prosazován nejen tanečnický uskupení, ale všimla si jej i taneční kritička Jill Johnston, která práci Judson Dance Theatre sledovala v kontextu paradigmatu amerického moderního romantismu (Banes 1993, 13–14).

Dalším aspektem tvorby Judson Dance Theatre byla jiná práce s prostorem a publikem, narušování prostoru proscénia. S každým koncertem se otevírala základní otázka, co to vůbec tanec je, jak se může komponovat a prezentovat. Skupina tak byla směrodatná nejen pro vývoj formátu okamžité kompozice, ale pro rozvoj celého tanečního, potažmo performativního oboru.

31 Burt připomíná nesporně důležitý vliv Banes, která propojila výtvarné umění s postmoderním tancem, ale jedním dechem dodává, že její nesprávná aplikace a pojetí terminologie pramenily z neporozumění východiskům výtvarného umění a toho, co představovala moderna. Susan Sontag označovala uskupení Judson Dance Theatre jako „neoduchampské“ a „dadaistické“, pro Banes nebyl postmoderní tanec netanečním. Viz Burt (Burt 2006, 10–12).

V roce 1964 se cesty původních osobností tohoto uskupení rozešly. V letech 1965–1968 fungovala v prostoru Judson Memorial Church nadále tzv. druhá generace tvůrců. Jejimi hlavními představiteli byli Meredith Monk, Kenneth King a Phoebe Neville. Ti více experimentovali s novými technologiemi, ve spolupráci s inženýry z Bell Telephone Laboratories, na popud Roberta Rauschenberga (Banes [1979] 2011, 14).³²

Po rozpadu původní skupiny se jednotliví tvůrci vydali na vlastní cestu zkoumání a experimentování. Mezi nejvýraznější osobnosti patřil Steve Paxton, který se věnoval pohybovému výzkumu i jeho teoretické reflexi. Typické pro něj bylo používání běžných civilních pohybů, zejména chůze, sedu, lehu a především zastavení. Paxton zkoumal běžný pohyb, jeho používání a vliv fyzikálních zákonů na něj. V choreografii ho zajímalo vytváření rámců pro běžné pohyby, zejména chůzi (např. choreografie *Satisfyin' Lover* pro 42 performerů, Banes [1979] 2011, 71). V roce 1972 stál u zrodu nové formy partnerského demokratického tance – kontaktní improvizace.³³ Jeho vznik předznamenal pátý taneční koncert s podtitulem *Jag Vill Gärna Telefonera* (*I would like to make a phone call*) uspořádaný v Judson Memorial Church v roce 1964. Zde poprvé Steve Paxton použil kontaktní improvizaci (Janevski a Lax 2018, 23 a 145, program 10).

Trisha Brown rozvíjela disciplínu improvizace společně se Simone Forti a Dickem Levinem. Zkoumala, jak improvizaci zadávat, vymezovat, zacílit, strukturovat, ale také jak využívat fragmentaci předem připraveného materiálu. Zejména v počátcích tvorby byla improvizace součástí jejich choreografických struktur. Později se Brown věnovala spíš konceptuálnímu přístupu k choreografii, i když improvizace byla vždy součástí procesu její tvorby.³⁴ Zabývala se umísťováním tance do nedivadelních prostorů, vytvářela site-specific představení, své choreografie přenášela např. na střechy domů (*Roof Piece*) nebo nechala zavěsit tanečníky na lana, aby se pohybovali po stěnách (*Walking on The Wall*).³⁵

Simone Forti, další výrazná osobnost postmoderního tance, se s novými přístupy a směry v tanci seznámila jednak na workshopech Anny Halprin, a pak na hodinách Merce Cunninghama. Podílela se na několika událostech ve formátu *Happenings*. Ačkoliv nebyla členkou Judson Dance Theatre, vystupovala v rámci jejich koncertů, intenzivně se věnovala výzkumu improvizace a jejímu uplatnění na jevišti. Zajímali ji přirozený pohyb, studovala pohyb zvířat a zkoumala podobnost jejich pohybových vzorců (Poláková 2010, 28). Forti byla propojená s uměleckou experimentující neoavantgardní scénou vznikající

32 O této konkrétní spolupráci Rauschenberga a Paxtona viz Janevski a Lax (Janevski a Lax 2018, 23 a 145).

33 V angličtině se používá ustálený výraz s velkými písmeny Contact Improvisation, ačkoliv tato forma nikdy neprošla autorizací. Dle ústních zdrojů (rozhovor s Nitou Little, která rovněž stála u zrodu a rozvoje této formy) Paxton odmítá hlídat, kdo tuto formu dále vyučuje a jak s ní nakládá. Každá z osobností, která se kontaktní improvizací věnuje, ji předává podle svých vlastních zkušeností. Viz též Banes (Banes [1979] 2011, 57–76), Novack (Novack 1990) a Cvejčić (Cvejčić 2019).

34 Rozhovor s Evou Karczag (Karczag 2022).

35 Viz Banes (Banes [1979] 2011, 77–96).

ve Village v New Yorku, pořádala performativní události a festivaly, na nichž se setkali Paxton, Rainer, Brown a další. Jejím významným příspěvkem do diskuse o nově vznikajících tendencích v tanci a performanci bylo její dílo *Dance Constructions* (série happeningů uvedená nejprve v Reuben Gallery v New Yorku během roku 1960, později i v půdním prostoru Yoko Ono).³⁶ Vyvinula improvizací metodu propojující řeč a pohyb, kterou nazvala Logomotion.³⁷

Yvonne Rainer, která experimentovala s fragmentací, opakováním, plynutím bez vrcholu, kontrastu a používáním variací, začleněním náhodných pohybů, používala kompoziční postupy hudebního minimalismu, vytvářela tanec určený pro tanečníky i netanečníky, např. *Trio A*,³⁸ a výrazně přispěla k tomu, že obsahem tance může být samotný pohyb. Významný byl její projekt *Continuous Project-Altered Daily (CP-AD)* z roku 1969, inspirovaný sochařskou tvorbou Roberta Morrisse, který každý den pro své diváky obměňoval svoji vystavovanou práci (sochu z hlíny a železa). Rainer vytvořila na základě této práce představení, jež se neustále proměňovalo v různých aspektech, od učení a zkoušení pohybového materiálu, obměňovala finální tvar představení, zahrnovala variace vztahů během představení, systematizovala postup nastudování materiálu.³⁹ Tento projekt se stal výchozím bodem pro založení Grand Union, skupiny improvizujících performerů, kteří se setkávali při různých příležitostech po dobu šesti let (1970–76) a zabývali se experimentální choreografií a improvizací.

CP-AD mělo velký vliv na práci skupiny Grand Union především v počátcích. Grand Union vzniklo jako uskupení performerů, kteří chtěli zkoumat improvizaci jako jevištní formu. Během své existence uváděli svá improvizovaná představení po celých Spojených státech, a pomohli tak proměně vnímání improvizovaných představení. Typická pro tuto skupinu byla její nehierarchičnost ve vedení. Nápady a iniciativy všech členů měly stejnou důležitost a váhu a všichni členové měli také stejnou zodpovědnost. Zpočátku skupina pracovala především s pohybovými strukturami, později, postupným hraním, se vytvořily jevištní postavy vytvořené na základě určitých typických znaků jednotlivých členů skupiny (např. Steve Paxton vystupoval jako „jemný Ježíš“, David Gordon coby „okázale provokující rock star“, Nancy Lewis jako „zplhlý klaun“ apod.). Cílem představení nebylo prezentovat postavy, hrát role, ale naopak ukazovat vztahy, kontakt a interakce mezi performery a jednotlivými složkami díla a tím, co vzniká. Typické pro představení bylo

36 Více viz MoMA (MoMA, nd.).

37 Více viz Movement Research (Movement Research, nd.).

38 *Trio A* se stalo symbolem postmoderního tance. Tato choreografie byla součástí rozsáhlejší práce s názvem *The Mind Is A Muscle*. *Trio A* bylo ikonickým příkladem postmoderního přístupu k taneční kompozici a bylo a je uváděno jak tanečníky, tak netanečníky. V českém prostředí toto dílo uvedly Zdenka Brungot-Svítěková a Anna Sedláčková v roce 2013. Více viz Čech (Čech 2018, 56–60).

39 Nejprve performer/ka hledá svůj původní pohybový improvizovaný materiál, poté pracuje na jeho rozpoznatelnosti, a potom tento obsah a pohybový styl uplatňuje v celkové kompozici, ale nekoordinovaně a neřízeně. S tímto materiálem performer pracují a umísťují jej do sol, duetů nebo skupinových sekvencí, jejichž pořadí se může proměňovat, komponují pohybový materiál v přítomném čase. Některé sekvence byly předem známé, jiné vznikaly až během performance. S tím, jak se proměňoval projekt CP-AD během jeho uvedení po Spojených státech, Rainer zpochybňovala a reflektovala vlastní ambivalentní pocity ohledně hierarchie, demokracie, svobody a jejich limitů ve vlastní roli „šéfy“ projektu a hledala způsoby, jak tvořit společně. Viz Baner (Baner [1979] 2011, 206).

např. použití střihu, kdy z konkrétně rozehrané situace postav performeři vystoupí, přejdou do pohybové abstrakce a rozehrají nepředvídatelné souvislosti nebo fantazie. Využívali různé komunikační performativní prostředky jako pohyb, zvuk, řeč, práci s objekty. Nedodržovaly se konvence jevištního vystupování během představení, testovaly se limity divadla. Performeři se chovali civilně, upravovali si oděv, během jednotlivých akcí si povídali, navzájem si komentovali probíhající situace, vysvětlovali divákům, co se děje a jak se právě cítí, nepředvídatelně opouštěli vzniklé akce apod.⁴⁰

Existence skupiny ukázala možnosti, úskalí a limity improvizace jako jevištní formy. Také ukázala, jakou kondici tato disciplína požaduje od improvizátorů, v čem tkví kouzlo představení a jeho atraktivita pro diváky.

Forma kontaktní improvizace jako myšlenkové i taneční hnutí

V souvislosti s kontextem rozvoje tance v sedmdesátých letech bychom neměly opomenout ještě jeden související fenomén, který měl na vnímání, rozšíření a uplatnění okamžité kompozice naprosto zásadní vliv. Jde o impulz, který původně vzešel z výzkumu Stevena Paxtona⁴¹ a který se později rozvinul v celosvětové hnutí s vlastní komunitou – kontaktní improvizaci. Kontaktní improvizace je taneční forma, demokratický duet dvou a více těl:

[Kontaktní improvizace je] spontánním fyzickým dialogem, který může zahrnovat jak nehybnost, tak vysoce energetické výměny. V rámci formy se rozvíjí bdělost, schopnost reagovat na základní instinktivní úrovni. Jde o volnou hru s rovnováhou, v jejímž rámci člověk neustále upravuje své pohyby, upevňuje si ty, které jsou funkční, svým pohybem přináší ve sdíleném okamžiku fyzickou i emocionální pravdivost. Účastníci společnou hrou nabývají informace, dosahují soustředěnosti a živosti. (*Contact Quarterly: Dance & Improvisation Journal*, nd.)

Takto formu definovali její původní průkopníci v roce 1979. Protože forma nikdy neprošla autorizací a zůstala otevřenou, volně přístupnou, od té doby se nabídlo ještě mnoho jiných definic a pojetí, některé z nich se vzdalují od věcného zkoumání „kinestetických možností těla, které se pohybuje skrze kontakt“, a nabízí aktérům spíše komunitní zkušenost, případně osobní prožívání „divoké a atleticky náročné výměny“, jindy jde o „tichý a meditativní dialog“. Každopádně stále platí, že „jde o formu otevřenou všem tělům a tážajícím se myslím“.⁴²

40 Grand Union bylo jedinečné svou schopností vyjádřit široké spektrum materiálu od společenského života přes pracovní prostředí po umění pomocí akce, slov a tanečního pohybu. Přecházelo se z jednoho média do druhého, zcela volně a s lehkostí, během jediného večera. Viz Banes (Banes [1979] 2011, 214).

41 Steve Paxton měl formální taneční vzdělání a dlouholetou zkušenost s gymnastikou. Kromě toho také docházel do hodin Merce Cunninghama, díky čemuž se později přirozeně setkával s výraznými osobnostmi newyorské downtown scény. Vystupoval na koncertech Judson Dance Theatre i Grand Union. K jeho výzkumu srov. např. *Material for the Spine* (Material for the Spine, nd.).

42 Viz *Contact Quarterly: Dance & Improvisation Journal* (*Contact Quarterly: Dance & Improvisation Journal*, nd.).

Kontaktní improvizace jako forma vznikla rozvíjením předchozích experimentů v tanci, zkoumáním možností improvizace a kompozice, zaměřováním pozornosti těla, experimentací s rozšiřováním smyslového vnímání, prohlubováním zájmu o východní filozofie, uplatňováním principů východních bojových umění a jako vědomá práce se stavem těla i mysli. Pokud jde o dopad na performativní umění, zkoumáním fyzických možností těla v dialogu s jiným tělem v rámci limitů fyzikálních daností (např. gravitace) došlo k znovunalézání významu pohybu v pohybu samotném, navrácení se k přirozenosti a spontaneitě chování na jevišti. Původním iniciátorem tohoto zkoumání byl Paxton, který k sobě během krátké doby v sedmdesátých letech přitáhl úzké jádro spolupracovníků, kteří formu rozvíjeli spolu s ním.⁴³

Tato forma se od prvního uvedení představení Steva Paxtona *Magnesium*, jež vytvořil se skupinou studentů z Oberlin College v roce 1972, stala velmi rychle oblíbenou a vyhledávanou. Vznikla skupina kontaktních improvizátorů (většinou původních Paxtonových studentů) s názvem West Coast Touring Group, která v letech 1973–1975 jezdila po západním pobřeží USA s ukázkami této formy v podobě performancí i workshopů. Tyto akce nazývali jednoduše „Přijď, a my ti ukážeme, co děláme“ (Novack 1990, 66).⁴⁴

Představení se uskutečňovala, podobně jako koncerty okamžité kompozice, většinou v neformálních a nedivadelních prostorách: na univerzitách, v galeriích, experimentálních divadlech, ve stodole i v otevřené krajině. Atraktivita této formy tance spočívala v tom, že nikdo nevěděl, co nastane a kam se tanec vyvine (Novack 1990, 70). Nejčastější formou představení byl formát *každý s každým* (round robbin), kdy diváci i tanečníci seděli společně v kruhu na zemi a tanec se odehrával uprostřed. Tento formát se stal později konvencí. Typické pro představení zejména v první fázi bylo používání pádů, *rolování a obrácených poloh těla* (upside down) obrácených poloh těla, práce s váhou, skoky na tělo, nesení těla, přirozené civilní chování tanečníků během tance zahrnující smích, povídání a komentování, upravování oblečení apod. Zřejmý je také vliv Mary O'Donnell Fulkerson a *techniky uvolnění* (Release Technique), kterou vyvíjela spolu s Joan Skinner.⁴⁵ Tanec byl často nekontrolovaný a působil nebezpečně. I proto představoval pro diváky napínavou a vzrušující podívanou. Někdy připomínala atmosféra těchto představení sportovní utkání nebo demonstrace (Novack 1990, 71). V roce 1975 se West Coast Touring Group znovu sešla, s novým členem Davidem Woodberrym, a začala znovu uskutečňovat představení (až do roku 1978) s názvem *ReUnion*. Kromě uvádění představení vyučovali kontaktní improvizaci a snažili se definovat pedagogické postupy a cvičení.

43 Historii vzniku kontaktní improvizace, její východiska, společensko-politické souvislosti a její společenský přesah kvalitně zpracovává publikace Novack (Novack 1990), která představuje tuto formu z pohledu kulturní antropologie v kontextu americké kultury i rozvoje společensko-politické situace. V českém prostředí se kontaktní improvizaci věnovala Eva Černá (Černá 1996).

44 Původní členové skupiny byli Nita Little, Nancy Stark Smith, Curt Siddall, Steve Paxton, Karen Radler. V počátcích se ke skupině přidal i Danny Lepkoff. Viz rozhovor s Nitou Little (Little 2022) a Dannym Lepkoffem (Lepkoff 2022).

45 Viz Dartington Trust (Dartington Trust 2020).

Tuto performativní a explorativní taneční formu zde zmiňujeme kvůli tomu, jakým způsobem měnila dosavadní fungování v tvůrčích a performativních kolektivech a jak přispívala k diskusi o nehierarchickém, demokratickém vedení nejen v zákulisí, ale právě i na jevišti, tedy ve formátu okamžité kompozice. Postupně se tato forma tance velmi popularizovala a věnovalo se jí velké množství lidí a skupin po celých Spojených státech. S tím, jak se kontaktní improvizátoři profesionalizovali, vznikla potřeba se nějak organizovat a registrovat značku. Po diskusi se skupina původních iniciátorů formy rozhodla, že to není v souladu s demokratickými myšlenkami kontaktní improvizace (Cvejić 2019, 58), a tak vznikl v roce 1975 časopis *Contact Quarterly*.⁴⁶ Jednak jako platforma sdružující kontaktní improvizátory a pak také jako prostor pro sdílení nových myšlenek, teoretických reflexí, úvah, postupů a postřehů této komunity.

Kontaktní improvizace dosáhla největší popularity v USA v osmdesátých letech. Pak se toto hnutí rozdělilo do dvou proudů a stalo se buď „technickým prostředkem pro taneční představení, nebo společenskou zájmovou aktivitou“ (Černá 1996, 42).⁴⁷

Tato taneční forma měla nepopíratelný vliv na disciplínu okamžité kompozice. Improvizaci na jevišti jako takovou pomohla zpopularizovat a přiblížit širšímu publiku a otevřela možnosti i dalším formám improvizovaných představení. Mnoho tvůrců (původně kontaktních improvizátorů) se postupně začalo zabývat dalšími otázkami a formami improvizace na jevišti a vyvíjelo vlastní improvizací systémy – byli mezi nimi Lisa Nelson (Tuning Scores), Nancy Stark Smith (Underscore), Steve Paxton (Material for Spine), Daniel Lepkoff (Movement improvisation as Exploration/Research), Nita Little (různé formy Embodied Communication), Nina Martin (Ensemble Thinking) a další.

Připomeneme zde, že osobnosti první generace postmoderního tance rovněž vyvíjely a pojmenovávaly svoje pohybové a improvizací přístupy. Zmínme například Simone Forti (Logomotion), Annu Halprin (Five Stages of Healing Process A Movement Ritual, Moving Toward Life) a také Susan Sgorbati (Emergent Improvisation).

Okamžitá kompozice jako jazykový problém a otevřená otázka

Pokusily jsme se v českém prostředí vůbec poprvé představit disciplínu okamžité kompozice z pohledu určitého kontextu vývoje a formulovat hlavní

46 Viz *Contact Quarterly: Dance & Improvisation Journal* (*Contact Quarterly: Dance & Improvisation Journal*, nd.). Platforma představuje a propojuje jednotlivé tvůrce, učitele, ale i události týkající se kontaktní improvizace po celém světě. Od počátku je hlavní editorkou Lisa Nelson, další významní spolupracovníci jsou Nancy Stark Smith, Steve Paxton, Daniel Lepkoff, Elisabeth Zimmer, Christina Svane, Roger Neece.

47 V roce 1980 proběhla konference *Improvisation: Dance as Art-Sport*, která představila kontaktní improvizaci akademickému světu. Ta zahrnovala panelové diskuse, jednotlivé lekce a představení. Kromě toho ukázala hnutí jako aktivní celonárodní organizaci. V rámci konference se prezentovaly soubory nejen z USA, ale také Kanady. Další národní konference, která proběhla v roce 1983 v New Yorku, ukázala, kam se forma od svého vzniku posunula a kam směřuje. Proběhlo devět představení, otevřená diskuse a dlouhý improvizovaný tanec otevřený všem, tzv. *kontaktní jam* (contact jam). Více viz Černá (Černá 1996, 40–43).

tendence, z nichž tato forma čerpá. Stručně jsme vysvětlili, co tato disciplína obnáší a co se v ní (ne)sleduje, na jaká východiska navazuje. Zmínily jsme, že vymezit tuto disciplínu může být na první pohled poněkud složité, neboť improvizace na jevišti nemá jednotný styl a každá osobnost má svoje vlastní strategie komponování a pracuje se svou vlastní zkušeností. Nicméně, sledují-li se určité vývojové okamžiky prostřednictvím jednotlivých osobností a uskupení v kontextu newyorské scény šedesátých a sedmdesátých let, které svými experimenty pomáhaly, aby se tento jevištní formát stal svébytným a plnohodnotným uměleckým vyjádřením, je to naopak úkol poměrně snadný. Situace se může zdát komplikovanou, vezmeme-li v potaz nejnovější texty, které problematizují pojmenování „postmoderní tanec“ (Banes [1979] 2011) a které se věnují vývoji tohoto formátu v Evropě, ačkoliv v tomto kontextu existují jiná východiska (Burt 2006, 6–12). Tato oblast se jeví zejména v českém kontextu jako velmi důležitá pro další bádání.

Neméně důležitým se jeví sledovat téma jevištní (taneční) improvizace v kontextu jiných oborů, zejména fenomenologie, aby se texty neopíraly jen a pouze o zkušenostně–prožívací strategie popisu disciplíny, což je skutečnost, kterou kritizuje např. Bojana Cvejić (Cvejić 2015, 125).

Pro účely našeho výzkumného záměru jsme zvolily používání pojmu *okamžitá kompozice*, ačkoliv jsme si vědomy, že toto pojmenování není na české taneční scéně bezvýhradně používáno. Můžeme se setkat s *otevřenou kompozicí*, *otevřenou* (open) *improvizací*, *jevištní pohybovou improvizací* aj. Slovo *okamžitý* je rovněž problematické, protože otevírá diskusi, pokud jde o fenomenologii vnímání (jak v roli performerera, tak diváka) času a doby trvání okamžiku, jehož prožití se liší v osobnosti performerera a diváka (dokonce i performerera v téže situaci na jevišti a jiného diváka, který sleduje totéž). Přílehlavější by snad bylo označení *choreografie/komponování naživo*, přičemž by se nám v označení objevilo slovo *choreografie/kompozice*, kterým zahraniční osobnosti často označují svoji tvůrčí činnost a popis akce v okamžiku před diváky. Většina z nich se neoznačuje slovem *tanečník/tanečnice*, ale *composer – ten/ta, kdo komponuje*. Navazují tak na určitou tradici přejímání hudebního pojmosloví do tanečního oboru v období od padesátých let v souvislosti s osobností Johna Cage.

V průběhu našeho bádání jsme se potýkaly s jazykovými překážkami, což nás nakonec inspirovalo k malé, avšak – jak se ukázalo – velmi podstatné výzkumné odbočce. Oslovily jsme osobnosti, které mají s okamžitou kompozicí dlouhodobou zkušenost a s terminologií zacházejí, protože zároveň působí v pedagogické roli. Takto vznikl materiál, který se zčásti chystáme představit v kontextu taneční scény,⁴⁸ zčásti v připravované publikaci⁴⁹ a zčásti v dalším článku o okamžité kompozici, který na tento navazuje.⁵⁰ V něm se pokoušíme

48 Připravovaný článek „Okamžitá kompozice jako jazykový problém“ bude publikován v češtině a angličtině na platformě *Taneční aktuality* ve speciálním vydání zaměřeném na tanec a jazyk, na podzim 2023.

49 Výsledným výstupem našeho projektu je dvojazyčná publikace, jež se připravuje pro vydání v NAMU (2023).

50 Článek nyní připravujeme k vydání. Mapuje postupné pronikání tohoto směru a postmoderního tance do Československa od 90. let do současnosti prostřednictvím konkrétních osobností, projektů a událostí.

zmapovat, jak se s improvizací na jevišti zachází v českém prostředí po roce 1989, pokud jde o jevištní formát, nikoliv možnosti tvůrčího nebo pedagogického procesu. V této druhé části studie uvádíme zevrubně příklady představení, projektů, umělců a umělekyn a platform, které okamžitou kompozicí představují českému publiku od devadesátých let až do současnosti.

Otázky, které předkládáme ve studii zpracované pro *Taneční aktuality* a které jsme v rámci našeho výzkumu pokládaly kolegyním a kolegovi, se týkaly pojmů *improvizace* (jak ji kdo vnímá, jak ji kdo definuje), *choreografie*, *kompozice* (zatímco v zahraničí jde o velmi často využívaný pojem, v českém prostředí je situace jiná), *score*, abychom nakonec položily otázku, jež se v kontextu tanečního oboru v Česku může zdát radikální: zda je improvizace na jevišti choreografií. Zdá se totiž, že se místo postmoderny obracíme spíše k moderně. Proč tomu tak je a do jaké míry to ovlivňuje přijetí okamžité kompozice jako plnohodnotného a svébytného uměleckého jevištního formátu, nabízíme k úvaze jako otevřenou otázku.

Tato studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci výzkumného projektu DKR „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“ podpořeného z prostředků institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytl MŠMT v letech 2021–2023, v gesci Mgr. Bohumíry Eliášové, Ph.D. (aka Mirky Eliášové, HAMU, katedra tance), Mgr. MgA. Michaely Raisové, Ph.D. (aka Mish Rais, DAMU, katedra autorské tvorby a pedagogiky) a Lizzy Le Quesne (University of Coventry, Centre for Dance Research).

Michaela Raisová (aka Mish Rais)

Vystudovala sinologii a anglistiku a amerikanistiku na FF UK (Mgr., 2011) a autorské herectví a jeho psychosomatiku na Katedře autorské tvorby a pedagogiky (KATaP, DAMU, MgA., 2015, a Ph.D., 2020). Jako performerka se od roku 2014 věnuje převážně vlastní autorské tvorbě (uskupení Částečné znejistění), projektově spolupracuje s různými domácími a zahraničními tvůrci a skupinami v různých rolích (dramaturgyně, performerka, lektorka, výzkumnice, moderátorka). Má za sebou řadu zahraničních stáží. Dlouhodobě, teoreticky i prakticky, se věnuje fenoménu okamžité kompozice a kultivaci psychosomatické performerské kondice. Od roku 2017 je členkou uskupení CreWcollective a mezinárodní sítě PAC (Performing Arts in Contexts, od 2022). Od roku 2015 působí jako pedagožka na KATaP, garantuje výuku pohybové disciplíny (2018) a vede anglický BA/MA program Authorial Acting (2021). Kromě toho působí jako překladatelka a editorka na volné noze.

Bohumíra Eliášová (aka Mirka Eliášová)

Česká choreografka, taneční pedagožka a performerka. Je absolventkou magisterského i doktorského programu Choreografie Katedry tance HAMU, kde dnes působí jako pedagožka. Současně učí děti a neprofesionální tanečníky všech věkových kategorií na ZUŠ Klapkova v Praze a v rámci vzdělávacích a popularizačních workshopů. Od roku 2008 spolupracuje s orchestrem Berg na site-specific představeních na živě interpretovanou hudbu soudobých skladatelů. Věnuje se tvorbě dětských interaktivních představení i experimentálních představení pro dospělého diváka, je zakladatelkou souboru Eli a kol. a držitelkou několika cen (např. Prix de Intellect cena ČTP 2000). Dlouhodobě se zaměřuje na využití principů improvizace v současném tanci a okamžitou kompozici.

Abstrakt

Autorky (Raisová–Eliášová) předkládají první část dvoudílné studie, v níž se zabývají fenoménem taneční improvizace na jevišti, která představuje českému prostředí vůbec poprvé historický kontext a souvislosti, v nichž forma okamžité kompozice vznikala od šedesátých let minulého století v USA. Autorky představují zásadní osobnosti a uskupení působící na newyorské scéně (Anna Halprin, Simone Forti, Judson Dance Theatre, Grand Union aj.) a naznačují linii vývoje a uvažování v postmoderním tanci, včetně vlivu kontaktní improvizace a Johna Cage. Studie se také dotýká terminologie a představuje výzkum autorek v širším kontextu. Českému čtenáři přináší vůbec poprvé ucelený přehled o dostupné zahraniční literatuře a dalších zdrojích k tomuto tématu, současný oborový dialog a naznačuje další možnosti bádání.

Klíčová slova: postmoderní tanec – okamžitá (instantní) kompozice – improvizace na jevišti – současný tanec – kontaktní improvizace – Judson Dance Theatre – John Cage – Grand Union – Steve Paxton – Anna Halprin – Merce Cunningham – Yvonne Rainer

Abstrakt

The authors (Raisová–Eliášová) present the first part of their essay in two parts, in which they introduce dance improvisation on stage for the first time in the Czech context through relevant figures and historical development of the form that has been originating since the 1960s in the USA. The study presents key players that experimented in the New York scene of the 1960s and 1970s (Anna Halprin, Simone Forti, Judson Dance Theatre, Grand Union etc.) and suggests a lineage of development and thinking in postmodern dance, including the

influence of Contact Improvisation and John Cage. The authors also touch upon terminology and introduce their research work in a broader context. The Czech reader is, for the first time, presented with an overview of relevant literature and other sources connected to this topic, current dialogue regarding the theory of instant composition (or real-time choreography) and proposes other possible course for the next research.

Keywords: postmodern dance – instant composition – real-time choreography – dance improvisation on stage – contemporary dance – contact improvisation – Judson Dance Theatre – John Cage – Grand Union – Steve Paxton – Anna Halprin – Merce Cunningham – Yvonne Rainer

Seznam zdrojů

Albright, Ann Cooper a David Gere. 2003. *Taken By Surprise: A Dance Improvisation Reader*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Anon. (2. tis. př. n. l.) 1996. *I-t'ing: Kniha proměn*. Přeložil Oldřich Král. Praha: Maxima.

Banes, Sally. 1993. *Democracy's Body: Judson Dance Theatre, 1962-1964*. Durham, NC: Duke University Press.

—— (1979) 2011. *Terpsichore In Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Brandstetter, Gabriele a kol. 2017. *Tanec, prostor a světlo: antologie současné německojazyčné taneční vědy*. Sestavila Dita Dvořáková. Přeložili Petr Pytlík a Markéta Polochová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění.

Brannigan, Erin. 2022. *Choreography, Visual Art And Experimental Composition 1950s-1970s*. Londýn a New York: Routledge.

Buckwalter, Melinda. 2010. *Composing While Dancing: An Improviser's Companion*. Madison: University of Wisconsin Press.

Burt, Ramsay. 2006. *Judson Dance Theatre: Performative Traces*. Londýn a New York: Routledge.

Cage, John. (1961) 2010. *Silence: Přednášky a texty*. Přeložili Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl. Praha: Tranzit.

Contact Quarterly: Dance & Improvisation Journal. Nd. „About Contact Improvisation (CI).“ Navštíveno 7. června, 2023. <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/about/index.php>.

Contact Quarterly: Dance & Improvisation Journal. Nd. Contact Quarterly: Dance & Improvisation Journal. Navštíveno 7. června, 2023. <https://contactquarterly.com/>.

Cremaschi, George. Nd. „PIO. Pražský improvizační orchestr.“ Navštíveno 1. června, 2023. <https://www.georgecremaschi.com/pio.html>.

CreWcollective. Nd. „Po pás.“ Navštíveno 1. června, 2023. <http://crewcollective.cz/projects/po-pas/>.

Crisp, Rosalind. 2022. „A Dance Practise Of ‚Choreographic Improvisation‘: An Interview With Rosalind Crisp (2022).“ Rozhovor vedly Mirka Eliášová, Lizzy Le Quesne, Mish Rais. *Independent Dance*, 1. června, 2023. <https://independentdance.co.uk/library/choreographic-improvisation-rosalind-crisp/>.

Cvejić, Bojana. 2015. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. London: Palgrave Macmillan.

Cvejić, Bojana. 2019. „A Physical Quest for Natural Rights (Steve Paxton).“ Navštíveno 7. června, 2023. https://www.academia.edu/40690471/A_Physical_Quest_for_Natural_Rights_Steve_Paxton_email_work_card=title.

Čech, Viktor. 2018. *Choreografický moment v současném umění*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně.

Černá, Eva. 1996. „Kontaktní improvizace.“ Diplomová práce, HAMU. Uložena v Knihovně HAMU, sign. H_P1626.

Dartington Trust. 2020. „Mary Fulkerson at Dartington.“ Naposledy změněno 14. července, 2020. <https://www.dartington.org/mary-fulkerson-at-dartington/>.

De Spain, Kent. 2014. *Landscape Of The Now: A Topography Of Movement Improvisation*. Oxford a New York: Oxford University Press.

Díaz, Eva. 2015. *The Experimenters: Chance And Design At Black Mountain College*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.

Eliášová, Bohumíra. (2013) 2016. „Grafické partitury.“ *Živá hudba* 4: 206–208. <https://ziva-hudba.info/graficke-partitury/>.

Fraleigh, Sondra Horton. 1987. *Dance And Lived Body: A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press.

Halprin, Anna. 1995. *Moving Toward Life: Five Decades Of Transformational Dance*. Sestavila Rachel Kaplan. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Hamilton, Julyen. 2022. „Rozhovor s Julyenem Hamiltonem.“ Rozhovor vedly Michaela Raisová, Bohumíra Eliášová, Lizzy Le Quesne. V rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“. Osobní archiv Michaely Raisové a Bohumíry Eliášové.

Hay, Deborah. 2000. *My Body, The Buddhist*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Janevski, Anna a Thomas J. Lax. 2018. *Judson Dance Theatre: The Work Is Never Done*. New York, NY: The Museum of Modern Art/MoMA.

Karczag, Eva. 2022. „Rozhovor s Evou Karczag.“ Rozhovor vedly Michaela Raisová, Bohumíra Eliášová, Lizzy Le Quesne. V rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“. Osobní archiv Michaely Raisové a Bohumíry Eliášové.

Kloppenber, Annie. 2010. „Improvisation In Process: ‚Post-Control‘ Choreography.“ *Dance Chronicle* 33 (2): 180–207.

Kuhlmann, Heike. 2004. „What Are Specific Values Of Dance Improvisation In Performance?“ Osobní archiv Michaely Raisové a Bohumíry Eliášové.

Lepkoff, Danny. 2022. „Rozhovor s Dannym Lepkoffem.“ Rozhovor vedly Michaela Raisová, Bohumíra Eliášová, Lizzy Le Quesne. V rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“. Osobní archiv Michaely Raisové a Bohumíry Eliášové.

Lewis, George E. a Benjamin Piekut. 2016. *The Oxford Handbook Of Critical Improvisation Studies*. 1. sv. Oxford: Oxford University Press.

Little, Nita. 2022. „Rozhovor s Nitou Little.“ Rozhovor vedly Michaela Raisová, Bohumíra Eliášová, Lizzy Le Quesne. V rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip“. Osobní archiv Michaely Raisové a Bohumíry Eliášové.

Midgelow, Vida L. 2019. *The Oxford Handbook Of Improvisation In Dance*. New York: Oxford University Press.

MoMALearning. Nd. „Dance Constructions. Simone Forti.“ Navštíveno 7. června, 2023. https://www.moma.org/learn/moma_learning/simone-forti-dance-constructions-1961/.

Moradian, Ann Lenore. 2021. „Dancing with Complexity: Fear and Trembling.“ *Performance and Mindfulness* 4 (1): 1–22. <https://doi.org/10.5920/pam.828>.

MotionBank. Nd. „MotionBank“. Navštíveno 7. června, 2023. <http://motionbank.org/en.html>.

Movement Research. Nd. „Simone Forti.“ Navštíveno 7. června, 2023. <https://movementresearch.org/people/simone-forti>.

Northwestern. Nd. „Cage and Cunningham.“ Navštíveno 7. června, 2023. <https://sites.northwestern.edu/cageanddance/jcmc/>.

Novack, Cynthia Jean. 1990. *Sharing The Dance: Contact Improvisation And American Culture*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Pelc, Jaromír. 1981. *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost.

Polanská Turečková, Hana. 2019. „Po pás: CreWcollective a posun v chápání tance.“ *Operaplus. cz*, 12. října, 2019. <https://operaplus.cz/po-pas-crewcollective-a-posun-v-chapanitance/>.

Poláková, Marta. 2010. *Sloboda objavovať tanec*. Bratislava: Divadelný ústav.

Rainer, Yvonne. 1964–1965. „No Manifesto.“ *1000Manifestos.com*, 3. března, 2011. <https://1000manifestos.com/yvonne-rainer-no-manifesto/>.

Raisová, Michaela. 2017, 2018, 2019, 2023. Poznámky z workshopů Julyena Hamiltona a Barre Phillipse v Puget-Ville, 2018 a v Praze 2017, 2019 a 2023. Osobní archiv Michaely Raisové.

Raisová, Michaela. 2021. „Vířivé kroužení, vynořování, zanořování: O výchově k řeči na KATaP.“ Ústav pro výzkum a studium autorského herectví. Navštíveno 29. 5. 2023. <https://www.autorskeherectvi.cz/post/virive-krouzeni-vynorovani-zanorovani-o-vychove-k-reci-na-katap-2021>.

Ravn, Susanne. 2020. „Investigating Dance Improvisation: From Spontaneity To Agency.“ *Dance Research Journal* 52 (2): 75–87.

Ross, Alex. 2011. *Zbývá jen hluk: Naslouchání dvacátému století*. Přeložil Petr Kopet. Praha: Argo, Dokořán.

Spisarová-Kotík, Renáta. 2022. „Black Mountain College jako zhmotněný sen. Zpráva o ‚detašovaném Bauhausu‘ v Severní Karolíně.“ *Český rozhlas*, 5. ledna 2022. <https://vltava.rozhlas.cz/black-mountain-college-jako-zhmotnenny-sen-zprava-o-detasovanem-bauhausu-v-8201664>.

Stavělová, Daniela. 1999. „Lidový tanec v proměnách prostoru a času: K možnostem klasifikace lidové taneční kultury.“ *Český lid* 86 (1): 1–14.

Šťastný, Jaroslav. 2012. „John Cage – usměvavý Frankenstein? (část 3).“ *Živá hudba* 3 (květen): 53–70. <https://ziva-hudba.info/john-cage-usmevavy-frankenstein-cast-3/>.

Tufnell, Miranda a Chris Crickmay. (1990) 2020. *Tělo, prostor, představa: Poznámky k improvizaci a představení*. Přeložila Tereza Cigánková a Olga Pohl. Praha: NAMU.

Vyskočil, Ivan. (1975) 2021. „Předmět: Jevištní improvizace.“ Ústav pro výzkum a studium autorského herectví. Navštíveno 31. 1. 2023. <https://www.autorskeherectvi.cz/post/předmět-jevištní-improvizace>.

Watts, Victoria. 2010. „Dancing the Score: Dance Notation and Différance.“ *Dance Research: The Journal of Society for Dance Research* 28 (1): 7–18. <http://www.jstor.org/stable/40664448>.

Zambrano, David. 2022. „Rozhovor s Davidem Zambranem.“ Rozhovor vedly Michaela Raisová, Bohumíra Eliášová, Lizzy Le Quesne. V rámci výzkumu „Improvizace jako choreografický, autorský a tvůrčí princip.“ Osobní archiv Michaely Raisové a Bohumíry Eliášové.

Zaporah, Ruth. 2014. *Improvisation On The Edge: Notes From On And Off The Stage*. Berkeley CA: North Atlantic Books.