
Prepojenie tanečných
a hudobných umelcov
a tvorba diela



Michaela Dzurovčinová

*The process of connecting
musical and dance artists into
a cohesive functioning organism*

Abstract: The artistic research focuses on mapping the process of connecting musical and dance artists into a cohesive functioning organism. The author describes the processes that, during the artistic practice, led to the achievement of the set goal, presents specific exercises that have proven to be effective, and introduces the reader to the forms and methods chosen for the creation of the performance. The study includes personal statements of the artists involved in the research, their observations, feelings, and insights.

Keywords: dance, music, improvisation, instant composition, open improvisation, scores, synthesis

Úvod

Po dobu siedmich mesiacov prebiehal na akademickej pôde Hudobnej akadémie múzických umení umelecký výskum, ktorý skúmal, do akej miery je možné prepojiť tanečných a hudobných umelcov tak, že samotný divák nebude na prvý pohľad vedieť rozpoznať, kto je profesionálom v ktorom z týchto dvoch umení.¹ Motiváciou pre realizáciu tohto výskumu bol môj pocit nedostatku zapojenia hudobných umelcov do tanečného predstavenia. Zvyčajne je hudobník umiestnený niekde v priestore, zväčša vzadu, odkiaľ produkuje a vytvára živú hudbu, avšak nie je nijak zvlášť zapojený do diania na scéne. Ak aj zapojený je, deje sa tak veľmi jednoduchým spôsobom, ako napríklad prejdením sa po priestore a vrátením sa naspäť do „hudobného“ priestoru. Mojm cieľom bolo plnohodnotne zapojiť hudobníkov do tanečného predstavenia – telom, zvukom a nastavením mysle. Tanečníkov som, naopak, chcela dostať do roviny, kedy ich výrazovým prostriedkom nie je len ich telo, ale ich úlohou je vytvárať aj hudobnú zložku predstavenia. Cieľom bola syntéza týchto dvoch umeleckých zložiek.

V rámci projektu vznikol teoretický text, v ktorom je zhrnutý proces skúšania, spôsoby, prístupy a postupy, ako sme pracovali a snažili sa dosiahnuť vytýčený cieľ. Na realizáciu výskumu som oslovila predovšetkým jazzových hudobníkov, pretože improvizácia je základom jazzovej hudby. Sú to umelci, ktorí sú otvorení a zvyknutí zachádzať za isté naučené formy – často idú za hranicu bežného prístupu k hudbe. Zapojený však mohol byť ktokoľvek, kto bol ochotný ísť za svoje hranice a objavovať. Umelcov zastupujúcich hudobnú zložku tvorili Jan Bára, Jan Michálek, Sarah Jedličková, Olesya Ochepovskaya a Štěpán Hon. Do tanečnej zložky som volila kvalitných mladých tanečných umelcov majúcich dobré technické základy a výbornú tanečnú techniku, pri ktorej posúvajú svoje hranice a skúsenosti s tanečnou improvizáciou. Všetci taneční umelci – Eva Rezová, Alžbeta Mjartanová, Kseniia Serykh, Šárka Říhová a Jan Razima, sú taktiež súčasne študentmi Katedry tanca na HAMU.

Do oboch zložiek bolo oslovených viac hudobných aj tanečných umelcov, ktorí sa zúčastnili niektorých úvodných skúšok, avšak charakter projektu nie je komfortný pre všetkých a niektorí performer sa rozhodli byť súčasťou výskumu a projektu.

Počas siedmich mesiacov sa umelci spolu s kreatívnym tímom stretávali v tanečných sálach, kde spoločne skúmali a kládli si otázky typu: Existujú stratégie tvorby, ktoré sa môžu zdieľať medzi tancom a hudbou? Akým spôsobom sa dá nájsť spoločná reč tela a hudby? Kto je profesionál a prečo? Kde sú spoločné rysy a prístupy v tanci a hudbe?

¹ Definice pojmu profesionál x amatér, doporučení: Petr Macek. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 34–35, 152, 1016. ISBN 80-7058-462-9. Dostupné také z: <https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:ec419550-e8e6-11e3-8e46-5ef3fc9ae867>.

Nebo: *Amatérská scéna: dvouměsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu [IPOS], 13.12.2006, 43(6), s. 3–4. ISSN 0002-6786. Dostupné také z: <https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:08f7d080-42e5-11e4-a450-5ef3fc9bb22f>.

Otázky a odpovede prichádzali prirodzene a postupne počas procesu prepájania hudobných a tanečných umelcov do jedného telesa. Pojmy ako kontrast, kvalita pohybu a zvuku, podpora akcie, reakcia a iné sa objavovali v slovníku hudobníkov aj tanečníkov. Stretnutia na sálach sa pravidelne zaznamenávali audiovizuálnym záznamom. Zachytávajú posun umelcov po všetkých stránkach – tanečnej, hudobnej aj osobnej. Počas skúšok prebiehali pravidelné diskusie. Verbalizovanie pozorovania bolo dôležitou súčasťou procesu, kedy boli umelci nútení formulovať svoje myšlienky do slov. Tým boli vedení sa nad nimi hlbšie zamyslieť a vyvolať podnet na diskusiu a úvahy o pohybe a hudbe. Dôraz sa kládol na zdieľanú, ale aj individuálnu skúsenosť. Myšlienky a postupy som si zaznamenávala písomne alebo prostredníctvom video alebo audiozáznamu, príprava na skúšky mala vždy písomnú formu a spätnú písomnú reflexiu tréningu, čo bolo podkladom pre vznik tohto textu. Po prvej verejnej prezentácii výskumu dostali interpreti dotazník s otázkami, v ktorých mali reflektovať svoju skúsenosť z predošlých siedmich mesiacov. Iný dotazník obdržali aj diváci, ktorí mohli prostredníctvom neho zdieľať svoje pocity a dojmy z predstavenia, ktoré sú použité v texte, takisto ako aj odpovede zapojených umelcov.

Priebeh výskumu a postupy zvolené pre dosiahnutie syntézy tanca a hudby

Tanečné tréningy pre hudobníkov a improvizácia:

V novembri 2022 začali tanečné tréningy, ktoré boli určené pre hudobných umelcov v projekte. Jeden až dvakrát do týždňa sme sa stretávali v tanečnej sále, kde mali hudobníci možnosť vyskúšať si rôzne tanečné techniky ako klasický tanec, techniky súčasného tanca ako floorwork, prácu s partnerom, kde sme sa zameriavalí na prácu s váhou a ťažiskom, boli vedení k improvizácii a práci s predstavou, s priestorom, s napätím a kvalitou pohybu tela, muzikálnosťou. Pracovali sme na zvýšení ich kondičného stavu, silového stavu rôznymi záťažovými a silovými cvičeniami, pracovali sme na správnom držaní tela, na nastavení mysle, aby sme odstránili neistotu, hanbu a pochybnosti, aby boli schopní nechať telo produkovať pohyb slobodne a voľne. V priebehu týchto tréningov sme narazili na rôzne bloky, ktoré hudobníkom nedovoľovali sa slobodne hýbať.

„Jeden z přelomových momentů byl, když jsem si uvědomil, že překážky, které mi bránily v taneční improvizaci, jsou jen v mé hlavě. Že nepotřebuju techniku k tomu, abych mohl začít pohybově improvizovat, ale jen se snažit neřešit, jak to vypadá, a jednoduše se do toho jenom ponořit a být vnímavý k okolí. V podstatě jde úplně o stejné odblokování se jaké jsem zažil (a pořád zažívám) v hudební improvizaci. Zároveň jsem si uvědomil, jak moc jsem uzavřený ve své hlavě a jak málo si uvědomuji své tělo a jeho různé možnosti.“²

² Z odpovedí Jana Bári z dotazníka pre zúčastnených umelcov, realizovaný v júli 2023. Súkromný archív Michaely Dzurovčinovej.

Jan Michálek k tanečným začiatkom v projekte za hudobníkov napísal:

„Nejprve jsme všichni hudebníci byli svázáni určitým studem v sebevyjádření. Později se tyhle sebekritické tendence zmenšovaly a teď jsme mnohem svobodnější v pohybu, a to i s nástroji v ruce, za krkem nebo na zádech.“³

Tanečné hodiny nemali dopad iba na predstavenie v rámci projektu *Out of Comfort*, ale hudobníci si z tejto skúsenosti odnášajú väčšie a vedomé prepojenie mysle so svojím telom aj do čisto hudobnej praxe. Improvizácia⁴ bola súčasťou procesu od úplného začiatku. Tvorivá činnosť založená na improvizácii zohrávala významnú úlohu a slúžila nielen ako prostriedok objavovania, ale aj ako metóda na výskumné účely. Bola nástrojom na objavenie autentického, osobitného vyjadrenia, či už v pohybe alebo hudbe. Prostredníctvom otvorenejších alebo konkrétnejších zadaní sa ako hudobní, tak aj taneční interpreti učili vedome pracovať s priestorom okolo seba, komponovať ho, pracovali s dynamikou a kvalitou pohybu, boli vedení k tomu, aby boli maximálne vnímaví a dokázali vnímať celok a čo od nich dielo potrebuje. „Co performer/-ka, to jiný pohybový slovník, zkušenost, terminologie, přístup k improvizaci, procesu rozhodování, práci s časoprostorem.“⁵ Práve z dôvodu veľkej skupiny performerov a ich individuálnych skúseností bolo potrebné, aby cvičenia prebiehali spoločne v skupinách, aby došlo k vzájomnému obohacovaniu sa, inšpirácii a pochopeniu prístupu druhých.

S hudobníkmi sme začali pohybovo improvizovať cvičeniami, kedy mali určenú konkrétnu predstavu, pocit alebo emóciu, ktorú mali telesne znázorniť. Voľba tohto typu zadania bola zrealizovaná preto, že konkrétna predstava bola vždy spojená s istým telesným zážitkom, ku ktorému sa mohli hudobníci vrátiť a pokúsiť sa ju zväčšiť a zintenzívniť pohybom. Tento typ cvičení prebiehal v rôznych obmenách počas troch týždňov, kedy sa postupne hudobníci viac a viac uvoľňovali a dovoľovali si zbaviť sa strnulosti spôsobenej diskomfortom a neistotou v pohybe. Zároveň veľmi prirodzenou cestou objavovali rôzne kvality pohybu.

³ Z odpovedí Jana Michálka z dotazníka pre zúčastnených umelcov, realizovaný v júli 2023. Súkromný archív Michaely Dzurovčinovej

⁴ Slovo improvizácie pochádza z latinského názvu *improviso*, čo v preklade znamená nepredvídané alebo znenadáni. Nejen v tanci, je improvizace označována jako pohotová tvůrčí činnost, při které vznikají autorem či interpretem umělecké kreace bez přípravy (platí nejen v tanci, ale i v umění, v divadle, v hudbě a jakékoliv další tvůrčí činnosti). (Bubeníková 2018, 25).

Vydáme-li se cestou improvizace, otevře se nám krajina vlastní bezprostřednosti, vnímání okamžiku. Tady a teď. Nasloucháme vlastnímu nitru a objevujeme nové schopnosti a možnosti těla i mysli, nové způsoby komunikace. Učíme se dívat, naslouchat, pozorovat, rozhodovat se, hledat vnitřní pravdivost. Improvizace prochází napříč staletími, ale dnešní doba je pozoruhodná tím, že improvizaci zkoumá, pojmenovává, strukturuje. (Eliášová 2013, 8).

⁵ Bohumíra Eliášová – Michaela Raisová. Okamžitá kompozice jako svébytná umělecká disciplína. *ArteActa*, 2023, roč. 6, č. 09, s. 33. <https://arteacta.cz/okamzita-kompozice-jako-svebytna-umelecka-disciplina/> [cit. 26. 12. 2023].

Na otázku „Ako sa vyvíjal váš vzťah k improvizácii?“ hudobník Jan Michálek odpovedal:

„Pocituji stále menší ostych v tělesném sebevyjádření. Jsem si více vědom subjektivnosti vnímané situace a její estetiky – krásy, významu. Jsem v této oblasti méně zatížen tím, co si někdo pomyslí, jak situaci posoudí nebo bude vnímat. Náš výtvar nezůstává materiálně přítomný, takže je pro mne nejdůležitější sdílení, inspirace a kreativita.“⁶

Na skúškach sa kládol veľký dôraz na nehodnotenie druhých, ani seba, pretože to umelcom uzatváralo myseľ, a preto nedokázali opustiť myšlienky blokujúce slobodu v pohybe. Počas jednej zo skúšok sa nemenovanému hudobnému umelcovi stalo to, že nebol schopný vyprodukovať akýkoľvek tanečný pohyb, nebol schopný vstúpiť do priestoru a začať sa hýbať. Po rozhovore s ním sme sa dopracovali k tomu, že túto paralýzu, tento stav spôsobila jeho myseľ, v ktorej sa súdil a pochyboval o sebe.

Z odpovedí interpretov na otázky v dotazníku, vyplýva, že najväčším problémom, s ktorým sa v procese stretli, bolo oprostenie sa od dokonalosti a bezchybnosti. K požadovanému výsledku sme sa dostali len tak, že ako choreografka, tak interpreti, obe strany museli vyvinúť istú snahu ísť za poznané. U umelcov figuroval istý strach z neznámeho. Pre mňa ako choreografku bolo dôležité vytvoriť bezpečný priestor pre interpretov, v ktorom sa nesúdi, akceptuje a rešpektuje všetko, čo doň človek prinesie. Pri improvizácii je kľúčové ukázať interpretom dôveru v ich schopnosti, vnímať každú sekundu skúšobného procesu na sto percent, pretože stačí jedna zle formulovaná veta, jeden nesprávny pohľad a interpret sa môže zablokovat a uzavrieť sa.

„Ze začátku pro mě bylo hodně náročné se projevit v rámci improvizace, a to nejen taneční, ale i hudební. Pro hraní to šlo přece jen rychleji, protože tak nějak víš, co a jak funguje. Šlo o to se oprostít od naučených norem a přestat to tolik řešit. Ale při tanci/pohybu jsem měla jistý blok v tom se cítit svobodně a nebát se projevit – obzvlášť při improvizaci, kde mám najednou přijít s „něčím vlastním“. Víím, že jsem se dostala k zlomovému bodu, když jsme byli na zkoušce jen hudebníci s choreografkou, kde to ze mě najednou opadlo a dovolila jsem si vyzkoušet úplně nové věci – najednou jsem nic neřešila. Víím, že tomu počas zkoušky předcházely cvičení, kde jsem si uvědomila, že je to vlastně jedno a že můžu zkoušet úplně „cokoliv“.“⁷

„[...] stála som na kraji a hľadala správny moment na angažovanie sa. Čím viac som však nad tým premýšľala, tým viac som sťahovala samú seba preč. Choreografka na mňa zakričala,

⁶ Z odpovedí Jana Michálka z dotazníka pre zúčastnených umelcov, realizovaný v júli 2023. Súkromný archív Michaely Dzurovčinovej.

⁷ Z odpovedí Sarah Jedličkovej z dotazníka pre zúčastnených umelcov, realizovaný v júli 2023. Súkromný archív Michaely Dzurovčinovej.

„Nepremýšľaj toľko nad tým a nepochybuj!“ Vtedy som sa pozastavila a uvedomila si, že nie je dôvod toľko prehodnocovať dané impulzy, ale zapojiť sa hneď, ako impulz príde!“⁸

Neskôr sme začali v praxi pracovať s termínmi ako „kontaktná improvizácia“, „okamžitá kompozícia“ alebo „otvorená improvizácia“, ktoré formy, s akými sme pracovali, charakterizujú najviac. S termínom „otvorená improvizácia“ som sa stretla v odbornej eseji Simona Roseho a Ingo Reulecke. Pojem opisujú ako „[...] otvorenosť voči objavovaniu prítomnosti a praxe druhého, ochota byť zraniteľný a prispôsobivý voči tomu, ako môže prax druhého vyvolávať reakciu. Otvorenosť tu súvisí s otvorenou myslou voči kreativite, ktorá sa môže rozvíjať prostredníctvom budovania sebadôvery.“⁹

„Okamžitá kompozícia je odkrytím individuálnych stratégií a rozhodovacích schopností konkrétneho performeru, zároveň je kolektívnym dŕm, které vzniká v probíhající okamžiku. [...] Žádná složka představení není vnímána jako hlavní, význam může vzniknout jakkoli, tanečníci/-ice nevystavují na odiv úroveň taneční techniky, ale schopnost být přítomný/-á a komponovat.“¹⁰

V prípade tohto projektu a výskumu nejde iba o tanečníkov, ako je spomínané v štúdiu, ale aj hudobníkov, ktorí taktiež nepredvádzajú ich level nadobudnutej techniky hry na hudobný nástroj, ale v prítomnom okamihu reagujú na situáciu.

Následne v priebehu decembra sme do improvizčných hodín pridali prácu s hudobnými nástrojmi, na ktoré hudobníci profesionálne hrajú. Pracovali sme s nástrojmi ako s tanečným partnerom, určovala som hudobníkom zadania, podľa ktorých mali hudobne a zároveň tanečne improvizovať. Hľadali sme extrémne fyzické polohy, ktoré značne komplikovali hru na hudobný nástroj a skúmali sme, ako to ovplyvní hudobný výsledok, hľadali sme hranice toho, kedy je ešte možné hrať a kedy nie.

„V určitý moment se skutečně posunulo mé vnímání tělesného pohybu během hry. Zejména nacházení extrémních poloh, ve kterých jsme byli schopni stále ještě obsluhovat své nástroje, mi pomohlo se následně uvolnit v jiných normálních polohách. Také si dovoluji se ještě více pohybovat i v jiných méně performativních situacích, např. koncerty.“¹¹

⁸ Z odpovedí Alžbety Mjartanovej z dotazníka pre zúčastnených umelcov, realizovaný v júli 2023. Súkromný archív Michaely Dzurovčinovej.

⁹ Simon Rose a Ingo Reulecke. *Improvisation in Dance and Music*. [online]. 2020 [cit. 2023-07-22]. Dostupné z: <https://www.yumpu.com/en/document/view/65008098/improvisation-in-dance-and-music-an-essay-by-simon-rose-with-ingo-reulecke>.

¹⁰ Bohumíra Eliášová a Michaela Raisová. „Okamžitá kompozícia jako svébytná umělecká disciplína.“ *ArteActa*, 2023, roč. 6, č. 09, s. 37. [cit. 26. 12. 2023]. Dostupné z: <https://arteacta.cz/okamzita-kompozice-jako-svebytna-umelecka-disciplina/>.

¹¹ Z odpovedí Jana Michálka z dotazníka pre zúčastnených umelcov, realizovaný v júli 2023. Súkromný archív Michaely Dzurovčinovej.



Foto: autorka studie



Foto: Anna Benháková

Hľadanie nekomfortných a extrémnych fyzických polôh pre hru na hudobný nástroj.

Dovolím si tvrdiť, že produkovať hudbu a zvuk bolo možné úplne vždy, akokoľvek náročná, krkolomná a nepríjemná poloha tela bola, otázkou bolo len ako. Ak na nástroj nešlo hrať tak, ako je klasicky bežné, hľadali sme možnosti, ako naň hrať iným spôsobom. Používali sme hudobné nástroje nevšedne a inovačne.

Príklad: Cvičenie – Zapojenie hudobného nástroja k tanečnému pohybu

Zadanie, ktoré sa nám výrazne osvedčilo, vyzeralo nasledovne: Hudobníci dostali v jednom cvičení tri slová, ktorých významom boli prevažne pocity, ako napríklad radosť, hnev, nadšenie, strach a podobne. Tieto slová mali jedno po druhom telesne znázorniť. V druhej časti cvičenia si mali zobrať svoj hudobný nástroj, zachovať telesnosť a fyzickosť, ktorú objavili v prvej časti cvičenia, ale do toho hrať na hudobný nástroj, tiež tak, že hudobne interpretovali dané slovo. Hudobný nástroj im pohyb tela do istej miery obmedzil, vytvoril istú prekážku, avšak nie natoľko, že by neboli schopní sa hýbať a tancovať. Týmto cvičením vznikali unikátne krátke, tanečno-hudobné etudy, hudobníci objavovali nové spôsoby, ako hrať na svoj hudobný nástroj a obmedzením tela hudobným nástrojom vznikali nové nevšedné pohyby. Mne tento prístup určil konkrétnejšie smerovanie, ktorým by sa projekt mal uberať. Ako aj Fry vo svojom článku pre *Perspectives of new music* píše, že „je blízky fyzický vzťah medzi performerovým hraným vstupom a zvukovým výstupom. Pri takýchto nástrojoch je nevyhnutný kompromis medzi pohybom človeka (ovládanie vstupu) a hudobným výstupom (inštrumentálnou akustikou).“¹² Počas výskumu sme pracovali s akustickými a elektronickými nástrojmi ako violoncello, saxofón, klavír, rôzne druhy perkusíí, elektronická gitara a elektronické klávesy. Na to, aby zvuk alebo hudba vznikli, je potrebná prítomnosť človeka, ktorý na nich produkuje zvuk. Sami o sebe bez vonkajšieho podnetu hrať nedokážu. Na prvý pohľad sa môže zdať, že je to pre vytvorenie tanečného predstavenia limitujúce, avšak práve toto obmedzenie ponúka novú škálu pohybov a prístupov k pohybu. Môže sa taktiež zdať, že ak má performer tvoriť hudbu/hudobnú zložku zároveň počas toho, ako tancuje, jedno alebo druhé umenie bude strácať na kvalite. V tomto prípade by bolo vhodné zamyslieť sa nad tým, čo spomínaná kvalita vlastne znamená.

Dore Ashtono vyslovuje úvahu, že:

„[...]dnes máme sklon k priemernému akademizmu, ktorý izoluje, ale nikdy nesyntetizuje. Počul som študentov analyzovať obrazy z hľadiska farebnej akcie a dynamickej interakcie foriem a priestoru a ani raz nespochybnili základný symbolický význam obrazu. Zdá sa, že z osnov vypadla dôležitá otázka, prečo to bolo v prvom rade urobené. Jazyk hodnotenia umenia bol znehodnotený.“¹³

Hoci Ashton komentuje výtvarné umenie, jeho úvaha sa dá aplikovať na akýkoľvek iný druh. V projekte *Out of Comfort* sme pracovali prevažne s otázkou, prečo to robíme, nie ako to robíme. Neskôr sme podobné cvičenie skúsili vo dvojiciach, kedy dvojica dostala

¹² Fry. (1982). „Dancing Musicians.“ *Perspectives of New Music*, 21(1/2), 585. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/832895>.

¹³ Dore Ashton (1961). „Quality in Art.“ *Art Education*, 14(7), 6. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/3186604>.

jeden ľubovoľný hudobný nástroj a mali improvizovať tanečne aj hudobne na zadané slová s tým, že spoločne používali jeden hudobný nástroj. Počas týchto cvičení začali hudobníci používať hudobné nástroje viac aj ako rekvizitu, takže sa z nástroja stával ako hudobný a tanečný partner, tak aj rekvizita.

Spoločné tanečné tréningy – spojenie tanečných a hudobných umelcov

Postupom času som si začala uvedomovať, že mi chýbajú skúšky tanečných umelcov, preto od začiatku januára prebiehali tréningy spolu s tanečníkmi. Hudobníci mali k dispozícii viac inšpiračných zdrojov, mali možnosť vidieť, ako taneční umelci pracujú v jednotlivých cvičeniach so svojím telom, mali možnosť pozorovať slobodu, ktorú taneční umelci rokmi praxe získali, a takmer okamžite sa táto inšpirácia prejavila v prístupe hudobníkov k pohybu. Mali možnosť s tanečníkmi zdieľať ich pocity a skúsenosti medzi sebou, diskutovať a pýtať sa. Dôležitým bolo nerobiť rozdiely v prístupe k hudobníkom a tanečníkom. Svojím vedením som sa snažila medzi nimi nerobiť rozdiely, čím sme dospeli k tomu, že sa hudobníci necítili slabší, zaostalejší či menej kvalitní. Hoci si uvedomovali telesné obmedzenia, ktoré boli spôsobené nedostatkom praxe, každou skúškou som pozorovala väčšiu a väčšiu odvahu prekračovať svoje hranice, skúšať nové, nepoznané a nekomfortné polohy pohybu.

„Hudebníci se spíše seznamovali s možnostmi pohybového aparátu a jeho využitím pro sebevyjádření. Tanečníci hledali nové formy ve vztahu k požadavkům vystávajícím z projektu – práce s nástroji, improvizace, spolupráce s netanečníky.“¹⁴

Dôraz som kladla na vzájomné pozorovanie sa, kedy som zámerne pracovala s menšími skupinami a nechávala zvyšok skupiny sledovať dianie v pracujúcej skupine. Po takomto cvičení nasledovala krátka diskusia a zdieľanie svojich myšlienok a pocitov. Taktiež som u tanečníkov pozorovala veľký posun vpred. Tým, že sme pracovali s improvizáčnymi cvičeniami a tým, že ich tanečnými kolegami sa stali hudobníci, sa ich prístup k pohybu menil zo zamerania na výkon, na sústredenie sa na kvalitu a vnímavosť. Praktizovali jednoduchšie a základné pohybové cvičenia, čím boli nútení vrátiť sa k základom a hľadať v nich možnosti posunu napriek vyššej technickej úrovni, na ktorej sa momentálne nachádzali. Tanečníci túto skúsenosť komentovali nasledovne:

„U hudebníků jsem vnímal mnohem větší opatrnost v interakci s jiným tělem a možná i k sobě. Rozdílem mezi námi byla samozřejmě neznalost taneční/pohybové techniky, ale vnímal jsem často větší zápal a chuť překračovat své limity. Právě během tance s hudebníkem jsem byl jím často

¹⁴ Z odpovedí Sarah Jedličkovej z dotazníka pre zúčastnených umelcov, realizovaný v júli 2023. Súkromný archív Michaely Dzurovčinovej.

vytlačen ze své bezpečné zóny, což je jedna z nejlepších věcí, které si z tohoto projektu odnáším. I když někdy jsem se dostával do nebezpečných momentů právě kvůli neznalosti techniky.“¹⁵

„U hudebníků bylo velmi zajímavé pozorovat, jak skrze pohyb poprvé nechávají promlouvat svá těla a nesnaží se dostávat do estetických tvarů, což mě osobně přimělo k tomu, jak znovu najít cestu mimo svůj pohybový slovník a vymanit se ze svých pohybových stereotypů.“¹⁶

Vedenie tanečných tréningov bolo premenlivé, neviedla som ich len ja ako choreografka diela, ale aj taneční interpreti projektu. Táto forma vzájomného vzdelávania sa vytvorila špecifickú energiu v skupine, ktorú by nijak inak nebolo možné vytvoriť. Umelci sa medzi sebou zblížili na inej úrovni, vytvoril sa väčší rešpekt jeden k druhému, umelci boli nútení medzi sebou komunikovať na inej úrovni, pretože sa ich role a „výška“ authority menila. V skupine som však potom neskôr pri tvorbe predstavenia nepozorovala pocit väčšej dôležitosti, nadradenosti ani adorácie určitého jedinca. V porovnaní s mojou pozíciou v projekte bol vzťah medzi mnou a umelcami úplne iný, pretože ja som bola stále v pozícii vedenia, nikdy nie v pozícii vedeného. Tento vzťah a energia je maximálne prirodzená, čo ma však prekvapilo bolo to, aký pozitívny vplyv malo menenie rolí v kolektíve na skupinu.

Hudobné hodiny pre tanečníkov

Ako boli hudobníci vedení k používaniu vlastného tela, tak boli tanečníci vedení k práci s hudobným inštrumentom ako nástrojom na produkciu zvuku, hluku a hudby, tak aj ako s tanečným partnerom. Dôležitá bola taktiež práca s rytmom, ktorý je prirodzene s tancom prepojený. Tanečníci sa však pri jeho tvorbe stretávali s problémami ako rytmus udržať, správne naň zareagovať alebo doplniť základný rytmus o ďalšie rytmické vrstvy. Hudobníci majú rokmi nazerané skúsenosti, kedy prirodzene reagujú na daný rytmus a jeho tempo alebo ho vytvárajú a premieňajú. U tanečníkov som pozorovala, že hoci v tanečnej praxi s rytmom pracujú, či už s hudobným podkladom alebo ich vnútorným individuálnym rytmom, pri jeho vytváraní sa objavuje náročnosť udržania tempa a jednoduchého rytmu. Preto bolo na začiatok potrebné vysvetliť doby v hudbe, ktoré sú základnou jednotkou metra a rytmu. Definícia ťažkých a ľahkých dôb je tanečníkom teoreticky aj prakticky známa, no práca s nimi v pohybe a vedomé používanie potrebovalo pravidelný tréning. Naopak, pojem metrum už bolo potrebné teoreticky vysvetliť a prakticky skrz rytmické cvičenia pravidelne trénovať.

¹⁵ Z odpovedí Jana Razímy z dotazníka pre zúčastnených umelcov, realizovaný v júli 2023. Súkromný archív Michaely Dzurovčinovej.

¹⁶ Z odpovedí Evi Rezovej z dotazníka pre zúčastnených umelcov, realizovaný v júli 2023. Súkromný archív Michaely Dzurovčinovej.



**Teoretická a praktická náuka
hry na cello.**



**Teoretická a praktická náuka
hry na elektronickú gitaru
a používanie loopera.**

Foto: autorka studie



Zapojenie nástrojov ako
scénografický prvok a ich zapojenie
do pohybu.

Foto: autorka studie

Hudobníci dostávali priestor vysvetliť svoje znalosti hry na konkrétny hudobný nástroj tanečníkom, ktorí si to následne skúšali a zoznamovali sa s jednotlivými nástrojmi, učili sa na nich základne hrať a pochopiť techniku hry. Teoretické poznatky sme rovno pretavovali do praxe, kedy tanečníci pracovali s pohybom aj s produkováním zvuku. Cieľom nebolo z tanečníkov urobiť profesionálnych hudobníkov, ale lepšie pochopiť tvorbu zvuku na konkrétnom hudobnom nástroji.

„Myslím, že my tanečníci jsme se nejdříve museli dostat přes více teoretickou fázi, abychom porozuměli jednotlivým nástrojům a věděli, jak s nimi pracovat. S postupem času jsme si však dovolili být drzejší, což v improvizacích vedlo k odvážnějším momentům. Nástroje jsme začali zapojovat víc pohybově, jako scénografický prvek a dostávali je do extrémních pozic. Dostali jsme se opravdu za hranici klasické hry na nástroj, což pro hudebníky byla někdy velká výzva, ale také vystoupení za hranice něčeho, co už dávno znají a věnují se tomu léta.“¹⁷ (obrázky 006-007)
 Popis: Zapojenie nástrojov ako scénografický prvok a ich zapojenie do pohybu.

Premena rolí

Pre projekt je charakteristická interdisciplinárna spolupráca na vysokej úrovni, ktorú okomentovala Sarah Jedličková:

„Interdisciplinární spolupráce umožňuje navázat spolupráci s lidmi z jiných oborů a nahlédnout do problematik jednotlivých disciplín. Rozvíjí to interpreta (jak hudebníka, tak i tanečníka) nově vznikajícími nároky na realizaci daného projevu. Rozšiřuje to schopnost vnímání sebe a svých potřeb/možností/limitů a zároveň vnímání svého okolí – improvizace jak taneční, tak hudební. Každá disciplína má své vlastní nároky na soustředění a vyžaduje jinou formu pozornosti. Jejich propojení a kombinace umožňuje rozšířit kognitivní schopnosti interpretů na více úrovních zároveň.“¹⁸

Po tom, ako boli tanečníci zoznámení s hrou na nástroje, sme role začali intenzívnejšie prepájať a experimentovať s ich kombinovaním. Na nejakú dobu sa stali hudobníkmi tanečníkmi a tanečníci hudobníkmi. Úlohou tanečníkov bolo tvoriť hudbu – navzájom sa počúvať, a v rámci možností a schopností hry na hudobný nástroj vytvoriť hudobný podklad pre hudobníkov, ktorí tancovali vedení hudbou vytvorenou tanečníkmi.

Taktiež sme pracovali s tým, že sa ich role môžu prirodzene premieňať alebo dokonca byť hudobníkom a tanečníkom zároveň. Množstvo skúšok bolo venovaných práve takémuto typu práce, kedy umelec mohol vstúpiť do priestoru ako tanečník, ako hudobník alebo

¹⁷ Z odpovedí Evi Rezovej z dotazníka pre zúčastnených umelcov, realizovaný v júli 2023. Súkromný archív Michaely Dzurovčinovej.

¹⁸ Z odpovedí Sarah Jedličkovej z dotazníka pre zúčastnených umelcov, realizovaný v júli 2023. Súkromný archív Michaely Dzurovčinovej.

ako kombinácia oboch. Záležalo na vlastnostiach hudobného nástroja a technických možnostiach, ktoré umelcom nástroj poskytol. Práca s perkusiami, ako cajon, maracas, darbuka alebo činely, ponúkali omnoho väčšiu slobodu ako napríklad elektronická gitara, ktorá musela byť káblom prepojená s kombom a zapojená do elektriny. Tvorba zvuku bola taktiež do istej miery ovplyvnená pohybom. Pozorovala som aj mentálne obmedzenia spôsobené väčším zamestnávaním hlavy a sústredením sa na zadanie, čo následne ovplyvňovalo fyzickú činnosť. Jedinou podmienkou týchto cvičení bolo to, že stále musí aspoň jeden človek z istej časti zastupovať hudobníka a produkovať zvuk, tvoriť rytmus alebo melódiu. Reprodukovanú hudbu sme zámerne nepoužívali. Táto výmena rolí vytvorila opäť o niečo väčšie pochopenie a prepojenie medzi umelcami, čo potvrdzujú odpovede interpretov na otázky, ktoré im boli položené v dotazníku. Sarah Jedličková napísala, že objavila prepojenia medzi tanečným a hudobným svetom v „prístupe a podobných nárokoch na kvalitu prevedenia v jednotlivých disciplínach.“¹⁹

Na otázku: „Kde ste objavili prepojenia medzi tanečným a hudobným svetom, o ktorých ste predtým netušili?“ odpovedala Alžbeta Mjartanová nasledovne:

„Väčšinu z prepojení moje telo a myseľ vnímali, ale nie vždy si ho uvedomovali. O čom som však netušila, je nakoľko riešime podobné princípy a problematiku pri našich zameraniach. Jedna z nich bola rozhodne rozmanitosť zvukov, ktorá nie vždy musia znieť prívetivo, ale plnia účel, ku ktorému hudobník smeruje. Rovnako ako niektoré pohyby, ktoré nie vždy musia vyzeráť esteticky pekne, ale vyvolávajú emóciu. Omnoho väčšiu silu má, keď sa tieto dva princípy, hudobný a tanečný, spoja.“²⁰

Jan Bára týmto prepojením zistil, že „způsobů taneční improvizace je více, stejně jako u té hudební. [...] Zároveň v obojím platí, že technika se hodí, ale není nezbytná – důležité je vnitřní nastavení a otevřený přístup improvizátora.“²¹

Syntéza jednotlivých zložiek

Kvalitatívne zameranie sa na komplexného interpreta:

V neskoršej fáze projektu som sa s interpretmi zameriavala na kvalitatívne interpretačné aspekty, kedy vôbec nezáležalo na tom, kto je pôvodne tanečník a kto hudobník. Cieľom tréningov bola vnímavosť a napojenie v skupine, práca s očami a pohľadom, sebavedomé bytie na javisku a na scéne v akejkoľvek polohe. Počas takto zameraných tréningov

¹⁹ Z odpovedí Sarah Jedličkovej z dotazníka pre zúčastnených umelcov, realizovaný v júli 2023. Súkromný archív Michaely Dzurovčinovej.

²⁰ Z odpovedí Alžbety Mjartanovej z dotazníka pre zúčastnených umelcov, realizovaný v júli 2023. Súkromný archív Michaely Dzurovčinovej.

²¹ Z odpovedí Jana Bára z dotazníka pre zúčastnených umelcov, realizovaný v júli 2023. Súkromný archív Michaely Dzurovčinovej.

bol môj prístup k hudobným a tanečným umelcom rovnaký. Nezáležalo mi na tom, kto z akého prostredia pochádza, pretože autentické bytie na scéne si každý z nich musí nájsť a preskúmať sám. Zameriávali sme sa a pripravovali na prezent a bytie „tu a teraz“ na javisku, na scéne. To, že človek pôsobí na scénu svojím bytím, nestačí, ide o istú schopnosť prezentnosti, ktorú musí performer dosiahnuť. Myslím si, že to je posledný krok k tomu nehmateľnému, čo odlišuje profesionála od amatéra. Tu sa naskytuje otázka, kto je profesionál a kto amatér. Nad otázkou, kto je profesionál, som sa už zamýšľala a venovala vo svojej bakalárskej práci: Možnosti uplatnenia choreografa súčasného tanca v Čechách:²²

„Profesia umelca je pojem, ktorý je problematické jednoznačne definovať, a je otázkou, či vôbec termín profesia je oprávnené v spojení s tancom/hudbou používať, pretože to z kontextu súčasnej sociológie úplne nevyplýva. Ak hovoríme o profesii ako takej, mala by spĺňať určité vlastnosti, znaky, obsahovať isté spoločné rysy. Jedným zo znakov je znalosť určitých aspektov, ktoré sú na výkon profesie nevyhnutné. V bežnom živote túto znalosť nadobúdajú ľudia na vysokých školách, kde potvrdením o odbornom vzdelaní je vysokoškolský diplom, ktorým sa jedinec odlišuje od ostatných a teda sa stáva akousi profesijnou autoritou. Ďalšími rysmi sú istá profesijná etika – normy spojené s výkonom profesie a združovanie odborníkov do profesijných asociácií, ktorých úlohou je predovšetkým zvyšovanie vzdelania členov asociácie.“²³

Istým spôsobom tvoríme združenie profesionálov vo svojom odbore, v ktorom prebieha toto zvyšovanie vzdelania jeho členov. Myslím si však, že isté kvalitatívne prvky, ako napríklad schopnosť byť tu a teraz na scéne, sú znakom, vlastnosťou, ktorú umelci musia obsiahnuť, aby mali tzv. kvalitu profesionála.

Táto časť procesu tvorby, kedy sa pracovalo na prezente, bola pre mňa zásadná. Istým spôsobom sme sa totiž stále dotýkali amatérskej sféry, keďže tanečníci neboli vyškolenými hudobníkmi, a naopak hudobníci neboli vyškolenými tanečníkmi. Nechcela som, aby výsledný produkt pôsobil amatérsky, aj keď každý z performerov bol v nejaký určitý moment viac či menej amatérom. Práve práca na vzájomnej vnímavosti a prezente viedla k tomu, že výsledné predstavenie nepôsobilo amatérsky, ale malo kvality profesionálneho diela. Veľmi dôležitou súčasťou na ceste k docieleniu prezentu boli oči a práca s pohľadom. Ako performer sme veľmi intenzívne zameraní na svoje telo a pocity, čím máme tendenciu byť prítomní vo svojom vnútri, teda pohľad upriamujeme dovnútra. Ak však pohľad presunieme von, na prostredie a okolie, v ktorom sa nachádzame a otvoríme

²² Michaela Dzurovčinová. *Možnosti uplatnenia choreografov súčasného tanca v Čechách* [online]. Praha, 2022 [cit. 2023-10-16]. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10318/16518>. Bakalárska práca. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce Dorota Gremlicová, s. 11.

²³ Bulínová, Karolína – Burešová, Lucie – Gremlicová, Dorota – Kazárová, Helena – Zilvarová, Daniela. „Potíže s tancem jako profesí.“ *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha: NAMU, 2013, s. 7–9.

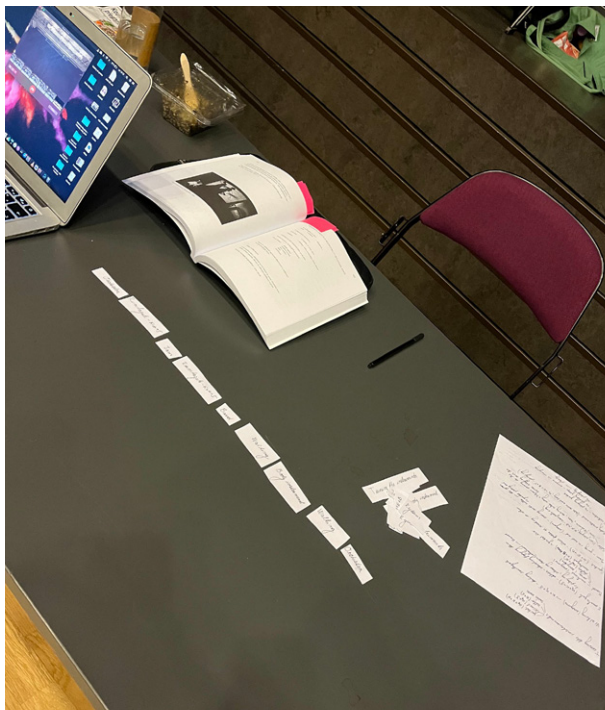
sa viac divákovi, dovoľíme mu priblížiť sa k nám a prežiť s nami niečo neopakovateľné. Táto, na prvý pohľad minimálna zmena, robí polovicu práce na sprítomňovaní a prezente diela. Interpreti v diele *Out of Comfort* musia byť maximálne prítomní „tu a teraz“. Tým, že sme vedome pracovali s „bytím dnu“ a „bytím von“, sme docielili to, že performerí nemali „klapky na očiach“ a slepo nenasledovali nejakú intuíciu alebo zažitý stereotyp, ale boli pripravení prostredníctvom očí prijímať podnety, ktoré ďalej rozpracovávali. Zo spätnej väzby, ktorú sme po predstavení dostali, som si ešte viac uvedomila, že práve to bytie „tu a teraz“ tvorilo obrovské čaro pre diváka, ktorý bol taktiež „tu a teraz“ spolu s interpretmi. Pretože tou otvorenosťou okoliu sa podporilo zjednotenie časopriestoru javiska a hľadiska. Zároveň bola všade naokolo prítomná pominuteľnosť, keďže vznikalo niečo, čo všetci vedeli, že už nikdy nebude zopakované tak, ako to bolo v danom momente vytvorené.

Tvorba predstavenia

Začiatkom februára sme začali pracovať na tvorení krátkého predstavenia, ktoré je umeleckým výstupom výskumu. Pred začatím výskumu bolo mojím plánom vytvoriť predstavenie, ktoré bude pohybovo a hudobne zafixované. Avšak pokusmi niečo zafixovať sa stratilo čaro a sila momentu, ktorý sme sa snažili zopakovať. Hoci sa pohybová pamäť hudobníkov zlepšovala, uvedomila som si, že fixovaním pohybu stratíme veľa času a taktiež istú vzácnosť neopakovateľného momentu.

V prvej fáze výskumu som mala predstavu konkrétnej témy, ktorú bude predstavenie spracovávať. Témou mal byť stres a jeho vplyv na človeka. Pri pokusoch aplikovania témy na niektoré pohybové cvičenia som zisťovala, že táto cesta nie je správna a že téma, ktorá je prítomná prirodzene od začiatku, je práve prepojenie hudobníkov a tanečníkov a situácie, ktoré pri tom vznikajú. Objavovali sa taktiež témy typu chyba ako nový ideál a nedokonalosť. Cítila som veľké obmedzenie formou, snažila som sa pracovať podobne, ako som bola zvyknutá, čo však pre tento projekt nebolo správne. Preto som sa pri tvorbe predstavenia rozhodla pracovať so štruktúrovanou improvizáciou, a tým vytvoriť polhodinové predstavenie, ktoré spracováva prepojenie tanečníkov a hudobníkov v jednu ucelenú zložku. V nej sa nastávajú nedokonalosť a chybovosť ako nové podnety pre vznik niečoho unikátneho. Štruktúra predstavenia bola tvorená formou grafických partitúr (scores)²⁴, ktoré som vytvorila. Partitúr bolo niekoľko, každá mala inú formu, pravidlá, koncept

²⁴ „Každý tvůrce si tak vytváří pro pohybové a vizuální nápady svůj vlastní způsob zápisu, ať už slovní, nebo obrazový, který pak společně s tanečnický interpretuje. Bez vysvětlení zápisu by tanečníci jen velmi těžko pochopili záměr choreografa. [...] Grafická partitura je tanečnický prvotně vnímána jako vyjádření prostorové patery či tvarového omezení. Teprve přesným zadáním prvků, které se mohou používat, vznikají nové taneční situace, které vystupují ze zažitých pohybových i situačních vzorců tanečnicků. Důležitým poznatkem bylo, že grafický zápis se dá chápat i jako inspirace pro časovou a dynamickou složku pohybu – tempo, rytmus, četnost příchodů a odchodů tanečnicků do prostoru, citění celkové dynamiky kompozice a jejího vrcholu, využití různých škál pohybu atd.“ (Bohumíra Eliášová. „Grafické partitury.“ *Živá hudba 2013/4*, s. 206. [cit. 26. 12. 2023]. Dostupné z: <https://ziva-hudba.info/graficke-partitury/>.)



Vyskladanie základnej štruktúry predstavenia – pomenovanie jednotlivých častí štruktúry.

Foto: autorka studie

a ideu. Základ tvorila jedna veľká štruktúra, v ktorej boli pomenované časti predstavenia. Druhú partitúru tvorili prechody medzi jednotlivými časťami. Ďalšou podmnožinou boli „scores“ pre jednotlivé časti, teda detailnejšie popísané akcie, možnosti, hranice alebo počty interpretov v danej časti veľkej základnej partitúry. Interpreti sa tieto „scores“ naučili a podľa nich sa na javisku orientovali.

Dôležitým hľadiskom, ktoré bolo nevyhnutným pre správne smerovanie výskumu a projektu, bola istá vedomosť a schopnosť zdieľania priestoru, rešpektu, vedomostí a názorov, zdieľania času, energie a myslenia. Zdieľanie sa stalo základnou jednotkou celého projektu a to nielen v rámci nášho zoskupenia, ale predovšetkým spolu s divákom. Totálne prepojenie skupiny, ktorá funguje ako jeden organizmus, bolo posledným krokom k fungujúcemu výsledku.

Dynamika v skupine

Počas skúšania som pozorovala, ako sa mení dynamika skupiny a kvalita prevedenia hudobne-pohybových štruktúr od toho, ako často bol jednotliviec súčasťou skúšania. Keď sa stretávala istá skupina ľudí pravidelne, posun vpred – vzájomné vnímanie a počúvanie sa, vnímanie celku a schopnosť vidieť dielo z vonku počas bytia v ňom, bol čím ďalej tým väčší a rýchlejší. Hneď, ako sa do skupiny pridala niekto, kto na skúške nejakú dobu nebol, úplne to zmenilo fungovanie skupiny a muselo sa začínať „odznova“. Mojm zistením bolo, že pri tomto type projektu je veľmi dôležitý výber rôznych typov ľudí, ktorí však do seba istým spôsobom zapadajú a funguje medzi nimi určitý druh neverbálneho napojenia.

To sa mi potvrdilo aj tým, že spočiatku bolo do projektu oslovených 11 interpretov, z ktorých sa nakoniec ustálila skupina 7 ľudí. Spolu medzi sebou vytvárali niečo, čo je jedinečné a neopakovateľné v inom zložení skupiny. Navzájom sa všetci dopĺňali, každý bol niečím inšpirujúci a prínosný pre projekt, vnímal sa v inej sfére. To dokopy vzájomným vnímaním vytvorilo „to“ potrebné pre výsledný produkt, čo okomentoval aj Jan Bára: „Důvěra a společné napojení je moc důležité. Nutnost vzájemného propojení po zkušenosti s tímto projektem vnímám možná ještě zásadněji než předtím.“²⁵ Aby interpreti boli na seba maximálne napojení, muselo predstaveniu a každej spoločnej skúške predchádzať „napojovacie cvičenie“. Ide o polhodinové jednoduché cvičenia/zadania, kde sa umelci sústredia na vnímanie skupiny ako celku. Cvičenia sú popísané v časti venovanej štruktúre hodiny. Pozorovala som markantný rozdiel medzi skúškou aj predstavením, kedy sa toto „napojovacie cvičenie“ urobilo a kedy sa preskočilo. Umelci sa nedokázali stopercentne vnímať, čím viac ľudí bolo prítomných v okamžitej kompozícii, tým náročnejšie bolo vyslať podnet na akciu tak, aby ju pochopili všetci alebo pochopiť vyslaný podnet. Byť absolútne tu a teraz je takmer nemožné bez toho, aby sa naladeniu na prítomné bytie venovala pozornosť.

Štruktúra skúšky

Na začiatok je veľmi dôležité podotknúť, že napriek snahe maximálne umelcov sprítomniť a naladiť jeden na druhého, veľmi záležalo na tom, čo jednotlivec zažil mimo skúšobnú sálu a s akým nastavením a myšlienkami prišiel. Hoci sa sprítomnenie a sústredenie sa na prácu udialo prostredníctvom cvičení, ktoré následne popisujem, nie vždy dokázal byť každý do maximálnej miery „tu a teraz“. Je dôležité sa zmieriť s tým, že pri tvorbe skrz štruktúrovanú improvizáciu alebo pri improvizácii sú lepšie a horšie dni, ktoré ovplyvnia výsledok a tento fakt treba brať ako súčasť procesu. Pre tvorbu určitých cvičení, zadaní a komunikáciu s umelcami bola pre mňa veľkým inšpiračným zdrojom kniha *Tělo, prostor, představa* od Mirandy Tufnellovej a Chrisa Crickmaya.

„Skupinová improvizace vyžaduje otevření pozornosti jak směrem k prostoru, tak k seskupení lidí v prostoru coby neustále se měnící struktúře zvuku, činností, barev a energie. Máme na mysli skupinu, která pracuje rovnoprávně, bez stálých vůdců a následovníků; nejsou zde žádné hlavní a vedlejší prvky. [...] Každý člověk reaguje na ostatní a zároveň je na nich nezávislý, připravený ke změně, ale ne k tomu nechat se pohltit činností někoho jiného. Tato dovednost spočívá ve schopnosti přijmout to, co dělá někdo jiný, za své, ale neztratit nit vlastní myšlenky.“²⁶

²⁵ Z odpovedí Jana Báru z dotazníka pre zúčastnených umelcov, realizovaný v júli 2023. Súkromný archív Michaely Dzurovčinovej.

²⁶ Miranda Tufnell – Chris Crickmay. *Tělo, prostor, představa: poznámky k improvizaci a představení*. Překlad: Olga von Pohl a Tereza Cigánková. Praha: NAMU, 2020, s. 86. ISBN 978-80-7331-541-2.

Práve kvôli väčšej náročnosti, ktorú so sebou prináša skupina, a niekoľkokomesačnom zisťovaní toho, ako získať najlepší možný výsledok, som dospela k tomu, že sme ustálili sled cvičení slúžiacich na napojenie skupiny.

Napájacie cvičenie

Každá spoločná hodina začína napájacím cvičením. Umelci sa na seba naladujú v skupine, kedy stoja blízko seba vo fyzickom kontakte. Celá napájacia časť hodiny prebieha so zavretými očami, aby umelci intenzívnejšie vnímali svoje telo a kontakt s kolegami. Začíname s dychom, kedy umelci hľadajú jeho spoločné tempo, tzv. skupinový dych. Ten pomaly zväčšujú a dostávajú ho viac do tela, kedy skupina začína na pohľad viditeľne pulzovať – dýchať. Dych sa opäť znižuje do prirodzeného stavu a začíname pracovať s dotykom.

Umelci začínajú umiestňovať svoje dlane na telá ľudí okolo seba. Pozornosť je upriamená na vnímanie svojej dlane a intenzity dotyku, ktorý druhému telu umelec odovzdáva. Neskôr sa pozornosť presúva na vnímanie dotykov, ktoré umelec prijíma od ostatných. Pracujeme so zastaveniami, kedy sa vraciame k uvedomeniu si skupinového dychu. Následne skupina pomaly klesá k zemi ako jeden organizmus, kedy buď jedinec poskytne druhému potrebnú oporu, alebo využije telo druhého k plynulému zideniu k zemi. Cieľom je intenzívnejšie prepojenie sa s podlahou a jej vnímanie, zároveň však práca so skupinou, vedomím prijímaním informácií o tom, čo druhí potrebujú, nájdenie spoločného tempa a rytmu k plynulému pohybu. To isté sa opakuje smerom nahor, kedy sa má skupina dostať do stoja ako jeden organizmus. Následne rozvíjame prácu s váhou a ťažiskom, kedy umelci stále so zavretými očami dávajú svoju a prijímajú váhu iných tiel. Práca s váhou a navažovaním sa pokračuje prácou s dotykom, kedy umelci idú do väčšieho risku, ale intenzívnejšie vnímajú váhu druhých a stávajú sa citlivejšími a vnímavejšími. Poslednou úrovňou v práci s váhou v skupine je dvíhanie sa. Jedinec môže byť zdvihnutý do vzduchu a ako on, tak aj skupina musí vnímať, čo ten druhý potrebuje a ako mu môže pomôcť. Všetko stále prebieha so zatvorenými očami a vo veľmi pomalom tempe.

Po tomto cvičení umelci otvárajú oči a „napojovacie cvičenie“ sa dopĺňa o vnímanie priestoru okolo seba. Pomaly sa rozchádzajú do priestoru, každý individuálne s aktívnymi očami, kedy sa sústreďia na každý detail v miestnosti a zároveň vnímajú kolegov. Chôdza sa zrýchľuje až prechádza do behu. Po správnom napojení sa veľmi zriedka stávalo, že by sa dvaja ľudia zrazili, pretože vzájomné vnímanie a cítenie sa je na vysokej aktívnej úrovni. K behu sa pridáva zadanie, kedy majú umelci ako skupina bez vonkajšieho podnetu rýchlo zísť k zemi, postaviť sa a bežať ďalej. Týmto cvičením nepracujú iba s vnímaním priestoru okolo seba, ale hlavne vnímaním druhých v aktívnejšej forme pohybu a zároveň sa ich telo intenzívne aktivuje a je pripravené na rýchlu akciu.

Po dvoch až troch minútach prechádzame k ďalšej, predposlednej časti napájacieho cvičenia, kedy sa interpreti dostávajú opäť do skupiny. Na podnet zvonku – tlesknutie, sa

umelci majú rozbehnúť a okamžite nájsť nové miesto, kde sa spoja do skupiny. Cvičenie trvá približne 2 minúty.

Záverečné cvičenie neprebieha v skupine, ktorá je vo fyzickom kontakte, ale interpreti sa rozostúpia po miestnosti a so zatvorenými očami majú v rovnaký čas tleskať. Začínajú pomaly, kedy sa snažia nájsť spoločný moment, po ustálení tempa postupne zrýchľujú a ich cieľom je prestať tleskať v rovnaký moment. Toto cvičenie opakujeme päť až šesťkrát.

Cvičenia sme prevádzkovali aj pred predstaveniami a čím viac času sme napájaniu mohli venovať, tým lepšie sa predstavenie podarilo. Počas reprízy v Divadle DISK na napájacie cvičenie neostal čas a z diváckej spätnej väzby, aj z našich subjektívnych pocitov, bolo predstavenie najmenej úspešné.

Po napájacom cvičení pokračuje skúška rôznymi cvičeniami zameranými na instantnú kompozíciu, prácu s komponovaním priestoru, prácu s kontrastom, hľadanie spoločného konca a podobne.

Cvičenia na komponovanie priestoru

Pokračovať cvičeniami zameranými na komponovanie priestoru sa po čase pre zvyšok skúšky preukázali ako funkčné. Interpreti potom vnímali seba, priestor a boli schopní vytvárať zmyslupnejšie výsledky. „Podobne ako ticho alebo nehybnosť, vnímame priestor ako prázdno, mezeru, alebo vzťah medzi vecmi.“²⁷ Vedomá práca s priestorom je jednou z vrstiev, ktoré výslednému dielu určujú jeho kvalitu. Cvičení sme vystriedali mnoho, uvediem príklad jedno z nich.

Vstupovanie do priestoru

Umelci mali v ľubovoľnom čase vstúpiť do priestoru a svojim telom, jeho tvarom, ho nejako ovplyvniť. Mohli tam pobudnúť akokoľvek dlho. Názorne to mohlo vyzerať tak, že do priestoru vstúpil jeden interpret, ktorý si ľahol na zem, následne do priestoru vstúpili dvaja ďalší ľudia, ktorí ostali stáť – jeden čelom k divákovi, druhý otočený chrbtom. Prvý ležiaci človek odišiel a do priestoru vstúpil ďalší, ktorý si ľahol na iné miesto, ale s rovnakým tvarom tela, ako ten čo odišiel a tak ďalej. Tým, že boli interpreti aj „vo vnútri“ aj „von“ mali možnosť skúmať a pozorovať, čo sa deje s priestorom keď doň človek vstúpi a ovplyvní ho tvarom svojho tela. Cieľom cvičenia bolo praktické pozorovanie vplyvu existencie tela v určitom tvare na konkrétny priestor.

Vzťah tanca k hudbe

Kľúčovou a zásadnou súčasťou projektu bola intenzívna práca s prepojením tanca a hudby. Aby umelci lepšie porozumeli druhému umeniu, cvičenia, ktoré nasledovali sa venovali práve vzťahu tanca/pohybu k hudbe/zvuku.

²⁷ Tamtéž.

Jedným zo zadaní, s ktorými umelci pracovali bolo „imitovanie hudobného podkladu“. Pracovali sme príležitostne s reprodukovanou, ale prevažne živou hudbou. Zvyčajne bol jeden človek určený ako hudobník – ten vytváral zvukový podklad na elektronickej gitaru a zvyšok skupiny mal do svojho tela „okopírovať“ zvuky a hudbu, ktoré počul. Tým sme zvyšovali schopnosť fyzického prepojenia sa s hudbou a povedomie o určitých hudobných kvalitách, ktoré môžu byť preložené a prepísané do ľudského tela. Pri používaní reprodukovanej hudby sme sa sústredili na jednotlivé nástroje alebo na spev, čím sme trénovali pozornosť a sústredenie sa na detail v celku.

V kontraste imitácie zvukového podkladu nasledovalo cvičenie, kedy umelci mali „ísť proti hudbe“, ktorú počuli. Princíp bol opäť rovnaký, jeden človek bol hudobníkom a ostatní pracovali iba so svojím telom. Kvalitou, rýchlosťou, intenzitou pohybu mali kontrastovať kvalitám vznikajúcej hudby. Toto cvičenie bolo náročnejšie a omnoho viac frustrujúce a vyčerpávajúce, pretože pohybujúci sa umelci boli nútení veľmi rýchlo a intenzívne pracovať hlavou, uvedomovať si každú časť svojho tela, uvedomovať si zvuk, ktorý prijímali a vnímať jeho kvality a prepísať ich do svojho tela kontrastne.

Cieľom cvičení bola hlboká a vedomá práca s hudobným podkladom.

Vzťah hudby k tancu

V nadväznosti na cvičenia zamerané na vzťah tanca k hudbe nasledovali rovnaké cvičenia s opačným prístupom. Zameriavali sme sa na vzťah hudby k tancu. Jeden človek bol určený pre tvorbu pohybu, zvyšok skupiny reagoval hudobne na tancujúce telo. Opäť sme pracovali s „imitáciou“, teda umelci s hudobnými nástrojmi sa snažili prevziať kvality tanečníka a prepísať ich do zvukového výsledku. Bolo zaujímavé sledovať a skúmať, ako si kto poradí s konkrétnym nástrojom, pretože každý nástroj má iné zvukové možnosti. Otvorenou myslou a kreatívnym prístupom však bolo možné kvality pohybujúceho sa tela premeniť na zvuk iným spôsobom, ako sa na daný nástroj hrá. Čo to prakticky znamená: Tanečník sa pohybuje s veľkým napätím v tele, nástroje ako gitara, cello alebo saxofón túto kvalitu jednoducho prevezmú a melodicky vytvoria napätie, ktoré má tanečník v tele. Perkusie, ako napríklad marakas, túto kvalitu prevezmú náročnejšie. Čo sme však objavili bolo to, že keď hudobník prevzal do svojho tela telesnú kvalitu tanečníka, s ktorou začal hrať/používať hudobný nástroj, vznikol zvuk, ktorý imitoval pohybujúce sa telo. Taktiež zapojením zeme, rôznych častí tela a iných nástrojov vznikali zvuky, ktoré nie sú charakteristickými pre isté druhy nástrojov a dokázali obsiahnuť kvalitu tanečnickovho tela.

Opäť sme pracovali aj s „kontrastovaním tancujúceho umelca“ rovnako, ako sme pracovali s kontrastovaním umelca hrajúceho na hudobný nástroj.

Cieľom týchto cvičení bolo zvedenie spojenia medzi hudbou a tancom, objavenie nových možností hry na hudobný nástroj a rozšírenie spektra zvukov konkrétneho hudobného nástroja.

Okamžitá kompozícia

Záver skúšky mal vždy formu „okamžitej kompozície“,²⁸ kedy umelci dostali jej štruktúru/ formu pomocou mnou vytvorenej grafickej partitúry (scores). Účelom bolo „[...] nabývaní kondice zkoušením a opakovaným vstupovaním do situace otevřené improvizace. V disciplíně se manifestuje určitá psychosomatická kondice (tělesné a duševní rozpoložení, připravenost) performerů, schopnost být v dialogu se sebou, s tím, co vzniká, schopnost pracovat s vodivým napětím.“²⁹

Prevádzkovali sme rôzne formy, stratégie a prístupy, „scores“ boli viac či menej obmedzujúce a prostredníctvom krátkych záverečných okamžitých kompozícií vznikla partitúra pre záverečné predstavenie. Niekedy boli partitúry viac zamerané na vnímanie času, aby interpreti vedeli odhadovať trvanie akcií, frázovanie a vnímanie konca, inokedy bola partitúra postavená tak, že interpreti boli vedení k sústredeniu sa na komponovanie priestoru alebo na prechody medzi jednotlivými pohybovo-hudobnými princípmi. Každá okamžitá kompozícia pracovala s hudobne-pohybovým slovníkom, ktorý sme do tej doby objavili a rozvíjali.

Záver

Počas tohto umeleckého výskumu som sa v praxi pokúsila za obdobie siedmich mesiacov vytvoriť skupinu univerzálnych umelcov – organizmus, v ktorom môže byť každý hudobníkom a každý tanečníkom. Tento proces projektu a predstaveniu priniesol originálny a nevšedný javiskový jazyk a pohybovo-hudobný slovník. Hoci spätná divácka väzba hodnotila umelecký praktický výstup ako úspešný, pretože rozpoznanie toho, kto je hudobník a kto tanečník bolo obtiažne až nemožné, časové obmedzenie siedmich mesiacov posudzujem ako obmedzujúce. Preto v rozvíjaní myšlienky totálneho prepojenia umelcov pokračujem naďalej. Proces syntézy tanečného a hudobného umenia som sa rozhodla otvoriť širšej verejnosti v podobe hudobno-tanečných workshopov, na ktorých spoločne objavujeme ďalšie možnosti využitia tela a hudobných nástrojov, čo má veľký prínos aj pre moju choreografickú prax a pohybovo-hudobný výskum s uzavretou skupinou interpretov.

²⁸ „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 performera, 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.“

(Bohumíra Eliášová – Michaela Raisová. „Okamžitá kompozice jako svěbytná umělecká disciplína.“ *ArteActa*, 2023, roč. 6 , č. 09, s. 36. [cit. 26. 12. 2023]. Dostupné z: <https://arteacta.cz/okamzita-kompozice-jako-svebytna-umelecka-disciplina/>.)

²⁹ Bohumíra Eliášová – Michaela Raisová. „Okamžitá kompozice jako svěbytná umělecká disciplína.“ *ArteActa*, 2023, roč. 6 , č. 09, s. 33. [cit. 26. 12. 2023]. Dostupné z: <https://arteacta.cz/okamzita-kompozice-jako-svebytna-umelecka-disciplina/>.

Čo však výrazne vnímam, že tento proces priniesol a nebolo to mojím prvoradým zámerom, bolo obohatenie tanečných a hudobných interpretov v ich čisto tanečnej a hudobnej praxi. Tanečníci sa stali viac muzikálnymi, virtuóznjšími a vnímavejšími k práci s hudobným podkladom. Hudobníci sú si viac vedomí svojho tela, majú ho viac pod kontrolou, vedia uvoľniť prebytočné napätie v tele počas koncertov a skrz pohyb kompenzovať dopady hry na konkrétny nástroj na telo.

Vo všeobecnosti som pozorovala väčšiu toleranciu a akceptáciu inakosti v skupine, prijatie chyby ako niečoho prirodzeného, obohacujúceho a inšpirujúceho. Vnímala som nárast odvahy vykročiť do neznáma u zúčastnených umelcov, pretože boli pravidelne vystavovaní diskomfortu a nepoznanému. Tieto aspekty posunuli umelcov na ich profesionálnej aj osobnej úrovni.

Do procesu tvorby sa viac dostala hra a radosť z objavovania, ktorá priniesla väčšie uvoľnenie napätia a umožnila prítok nových nápadov a možností.

Literatúra a zdroje

- Ashton, Dore (1961). Quality in Art. *Art Education*, 14(7), 6. <https://doi.org/10.2307/3186604>
- Bubeníková, Marie. *Taneční improvizace v hodinách estetické výchovy*. online, magisterská diplomová práce, vedoucí Mgr. Martina Želazková. Ústav hudební vědy: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2018. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/i9avh/DP__Bubenikova.pdf. [cit. 2023-12-26].
- Bulínová, Karolína, Burešová, Lucie, Gremlicová, Dorota, Kazárová, Helena, Zilvarová, Daniela eds. *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením. Potíže s tancem jako profesí*. Praha: NAMU, 2013.
- Dzurovčinová, Michaela. *Možnosti uplatnění choreografů současného tance v Čechách* [online]. Praha, 2022 [cit. 2023-10-16]. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10318/16518>. Bakalářská. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce Dorota Gremlicová.
- Eliášová, Bohumíra, Raisová, Michaela. Okamžitá kompozice jako svébytná umělecká disciplína. *ArteActa*, 2023, roč. 6 , č. 09, <https://arteacta.cz/okamzita-kompozice-jako-svebytna-umelecka-disciplina/> [cit. 26. 12. 2023]
- Eliášová, Bohumíra. *Grafické partitury*. Živá hudba 2013/4. On-line <<https://ziva-hudba.info/graficke-partitury/>> [26. 12. 2023].
- Eliášová, Bohumíra. *Improvizční postupy v současném tanci*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2013. ISBN 978-80-7331-269-5.
- Fry. (1982). Dancing Musicians. Perspectives of New Music, 21(1/2), 585. <https://doi.org/10.2307/832895>
- ROSE, Simon a Ingo REULECKE. *Improvisation in Dance and Music*. [online]. 2020 [cit. 2023-07-22]. Dostupné z: <https://www.yumpu.com/en/document/view/65008098/improvisation-in-dance-and-music-an-essay-by-simon-rose-with-ingo-reulecke>

Prílohy

Dotazník pre interpretov

Kde ste objavili prepojenia medzi tanečným a hudobným svetom, o ktorých ste predtým netušíli?

Aké spoločné prístupy ste objavili medzi tanečnou a hudobnou tvorbou?

Aké rozdiely ste pozorovali v prístupe tanečníkov k pohybu a hudobníkov k pohybu?

Aké rozdiely ste pozorovali v prístupe tanečníkov k hudbe a hudobníkov k hudbe?

Ako sa vyvíjal váš vzťah k tvorbe, k improvizácii?

Nastal pre vás počas skúšania nejaký zlomový moment/momenty? Aký/aké?

Čo bolo pre vás najväčšou výzvou? Najväčším diskomfortom?

Ako vás projekt posunul vo vašom profesijnom a osobnom fungovaní?

V čom vidíte potenciál na rozvíjanie ďalej?

Where did you discover connections between the worlds of dance and music that you had no idea about before?

What common approaches have you discovered between dance and music?

What differences have you observed in the approach of dancers to movement and musicians to movement?

What differences have you observed in the approach of dancers to music and musicians to music?

How did your relationship with creation and improvisation develop?

Were there any turning points/moments for you during the rehearsals? What kind?

What was the biggest challenge for you? The biggest inconvenience?

How did the project move you in your professional and personal functioning?

What do you see as potential for further development?

Dotazník pre divákov

Bola v predstavení časť, ktorú by ste charakterizovali ako najobľúbenejšiu? Aká? Prečo?

Aké pocity ste počas predstavenia vnímali?

Napíšte 5 slov/asociácií charakterizujúce dielo, ktoré ste mali možnosť vidieť.

Bola v predstavení nejaká časť, ktorá vás nezaujala/zaujala najmenej? Aká? Prečo?

Položte nám otázky, na ktoré by ste chceli poznať odpoveď.

Was there a part of the show that you would characterize as your favorite? Which one? Why?

What feelings did you perceive during the performance?

Write 5 words that describe the work you have seen.

Was there any part of the performance that was not interesting/interested you the least? Which one? Why?

Ask us the questions you would like to know the answer to.

Tato studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Out of Comfort“ podpořeného z prostředků Účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2023.

BcA. Michaela Dzurovčínová, choreografka, taneční interpretka a lektorka, je v současné době studentkou oboru choreografie a režie v magisterském programu HAMU v Praze. Absolvovala Erasmus+ na CODARTS v Rotterdamu, Dart Summer Intensive v Berlíně, jako choreografka a interpretka byla součástí festivalu PAT v Toyame v Japonsku. Je členkou Dočasná Company, z. s., věnuje se tvorbě dance for camera a choreograficky se podílí na tvorbě činoherních představení, muzikálů, filmových produkcí a hudebních videoklipů. Aktivně působí i jako taneční lektorka pro začátečníky i pokročilé a organizuje vlastní hudebně a tanečně zaměřené workshopy.