

V tanci jde o život

S Ioanou Monou Popovici o prázdném prostoru, svobodě, Rumunsku a Čechách

„Vypěstovala jsem si býčí postoj,“ říká o své životní strategii rumunská choreografka a tanečnice Ioana Popovici. Když se před téměř osmi lety přistěhovala do České republiky, neznala český jazyk, bydlela v bytu bez elektriny, vody a topení. Dnes je uznávanou autorkou: třikrát byla za své choreografie prestižním německým magazínem BalletTanz označena titulem „mladý evropský choreograf, kterého stojí za to sledovat“, předloni získala českou cenu pro nejlepší choreografy. Teď má za sebou premiéru nového představení Luna Plina – Úplněk.

Co je vlastně současný tanec? Je ve vějíři současného umění něčím zvláštní?

Současný tanec – a současné umění vůbec – má výhodu v tom, že se aktivně podílí na umělecké revoluci, evoluci a někdy také involuci, která právě probíhá ve společnosti, do které patří. Dá se říct, že ten, kdo vytváří současné umění, je za něj plně zodpovědný. Stanoví si vlastní pravidla a principy, kdežto třeba balet nebo moderna opakují a užívají principy a techniky, které ustanovili jejich zakladatelé. Současný tanec se stal velmi hybridním uměleckým druhem, který čerpá z konceptuálního umění, divadla i filmu. Je těžké podat nějakou sjednocující charakteristiku, protože jde o dost liberální prostor, v němž si každý autor utváří svá vlastní pravidla. Právě v tom je úplně jiný než balet nebo moderna. Já vidím smysl tance pouze tam, kde se jedná

o obětování, intenzivní práci, posedlost precizností a neuhýbání očekáváním publika. Umění samozřejmě k publiku promlouvá, ale v první řadě vzniká z potřeby vyjádřit čestně sebe sama.

Většina lidí si tanec spojuje spíše s emocemi než s idejemi...

Myslím, že toto spojení je dědictvím klasického baletu, ve kterém krása, éteričnost, téměř sublimovaná tělesnost a dobrá technika tvoří základ. Ale soudobý tanec je úplně jiný. Choreografie se stala uměním, které se bez idejí neobejde, stejně jako se neobejde bez skutečného světa. Pryč jsou utopie nebo naivní sny, které mohou okouzlit jen oko. Ale vím, co máte na mysli. Tanec je bohužel ze své tělesné a pohybové podstaty zatížen velkým handicapem: nedokáže odolát esteticismu. Choreografové se často domnívají, že fyzický výkon je



→ všechno. Ve filmu, výtvarném nebo konceptuálním umění je to samozřejmě úplně jinak, fyzický výkon tu je z velké míry nahrazen mentálním zaujetím, vizí, osobitostí. To mi v tanci často chybí.

Kdy jste začala tancovat?

Bylo mi devět let, když jsem začala navštěvovat baletní školu v Bukurešti, a zůstala jsem tam až do svých osmnácti. Pak jsem šla na univerzitu.

Jak vypadala taková rumunská baletní škola v polovině 80. let?

Byla to taková miniatura vězení. Křik, urážky a dokonce fyzické tresty byly během baletních hodin povoleny. Museli jsme „držet hubu a krok“, dělat jenom to, co nám bylo řečeno, bez možnosti diskuse nebo nějaké alternativy. Jedinými uznávanými druhy tance byly pochopitelně balet a folklor. Každé léto jsem měsíc strávila na táboře, kde jsme se všichni intenzivně připravovali na oslavy Rumunského národního dne, které se tehdy odehrávaly na obrovském stadionu před samotným Ceaușeskem a dalšími pohlaváry komunistické strany. Všichni tam stáli tak ztuhle, až mi připadalo, jakoby byli z vosku. A možná to byli voskové figuriny, zatímco ti praví politici se na to dívali doma na televizi. Trávili jsme na tom stadionu celý den ve čtyřicetistupňových vedrech a prachu, k osvěžení se podávala lepkavě sladká limonáda a děti jako já omdlávaly nebo chytaly úpal. Připadala jsem si tam vždycky jako imbecil. Když se dívám zpátky, zdá se mi, že hlavním smyslem Rumunského národního dne bylo dělat z dětí loutky.

Dnes už je realita baletních škol jiná?

Samozřejmě už neexistují tyto režimní povinnosti, ale jinak se nedomnívám, že by došlo k hlubokým změnám. Dnešní učitelé jsou žáky komunistického režimu. Způsob, jakým jste vychován, bývá bohužel způsobem, jakým dál vychováte. Znáám několik otevřených lidí, kteří se na těchto školách pokoušeli vyučovat, ale nezapadli a vzdali to. Velmi brzy narazili právě na ten typ lidí, kteří tam vyučovali už za mě.

Revoluce v Rumunsku proběhla, když vám bylo třináct let. Pamatujete si ten čas?

Jsou to spíš jen takové obrazy. Ještě z dob před revolucí si pamatují, že můj otec měl takové malé rádio na baterky. Stával u okna a snažil se chytit Hlas Ameriky, který byl pochopitelně zakázaný. Držel rádio těsně u ucha, protože si je nedovolil pouštět nahlas, a to byl náš jediný způsob, jak jsme mohli zůstat aspoň trochu v obraze.

Diktátorský režim byl v Rumunsku velmi tuhý, proto i změna režimu proběhla tak násilně. Dobře si pamatují všechnu tu střelbu, strach a zároveň společný cíl lidí. A také nářek mnoha těch mladých lidí, kteří museli zemřít, aby konečně nastala změna. Když pak byl Ceaușescu popraven, na zemi před každým domovním prahem ležely noviny, na jejichž každé straně bylo vytištěno jediné slovo: Svoboda. Nikdy jsem si nemyslela, že by komunistický režim podporoval v lidech cokoli dobrého, ale přesto se domnívám, že k sobě lidé měli v té době blíž.



IOANA MONA POPOVICI

*1976, Rumunsko Tanečnice a choreografka. Po absolvování baletní konzervatoře Floria Capsali studovala choreografii na univerzitě v Bukurešti. V Česku žije už téměř osm let a na zdejší scéně se proslavila spoluprací na choreografii Petra Tyce <i>To málo, co vím o sylfidách</i>. V roce 2000 až 2004 byla členkou světově uznávaného ansámblu Charles Linehan Company. Její poslední představení vznikla během uměleckých pobytů v Brazílii, Portugalsku a Jižní Koreji a byla uvedena na řadě festivalů v Evropě a USA. V roce 2007 byla oceněna Cenou Sazky za nejlepší choreografii představení <i>Nanohah – Portrét</i>.

Proč si to myslíte?

Nebylo moc co jiného dělat než se vzájemně navštěvovat a hovořit spolu. Nebylo oč soutěžit, nikdo neměl víc příležitostí než jiný, protože nikdo neměl téměř žádné. Nebylo co vlastnit, a nebylo co bránit a oč bojovat. Jediným způsobem, jak překročit všechna nesmyslná omezení, bylo mluvit s přáteli, chodit do divadla, vyměňovat si knihy a nahrávky. Večer se nesvítilo, protože se musela šetřit elektřina pro Caeușeskovy stupidní průmyslové projekty, takže lidé zapálili svíčku a povídali si.

Po revoluci se to všechno změnilo?

Nejdřív samozřejmě zavládla obrovská úleva a radost, všichni se na sebe usmívali. Ale když se lidé vrátili do reality, museli čelit tomu, že nyní jsou individualitami. Museli se naučit být sami sebou a většina Rumunů to bohužel pochopila tak, že nejsnáze toho dosáhnou skrze agresivní a zároveň až groteskní sobectví. Ale když teď společenskou kritiku ponechám stranou, musím naopak říct, že v kultuře svoboda naopak vybudila mnoho dobrého.

Jak to po revoluci vypadalo přímo na univerzitě?

Vůbec nejzajímavější pro mne byl kurz režie, který spočíval pouze v promítání filmů, záznamů divadelních inscenací a choreografií z celého světa. Všechen ten promítaný materiál přitom patřil jediné ženě, která tu třídu vedla, byl to jakýsi její osobní poklad – více než dva tisíce kazet. Jmenovala se Gina Ionescu, byla to divadelní režisérka, která během komunistické éry působila v disentu. Pár let strávila ve vězení a ani později nesměla režirovat, ale místo toho tajně vybudovala ohromující videotéku, o kterou se po revoluci podělila se svými studenty. Zemřela před pár lety. Její hodiny byly tou nejlepší metodou, jak se stát režisérem: všimát si chyb druhých a na základě toho se jich vyvarovat; ocenit originalitu druhých, abyste mohli najít tu vlastní.

Proč jste opustila Rumunsko?

Na základě tanečního konkurzu jsem se stala členkou skupiny Petra Tyce v Liberci. O tom konkurzu jsem se dozvěděla úplně náhodou, když jsem na návštěvě u jednoho přítele v Bukurešti uviděla mezi ostatními papíry i ten zvací dopis. Konkurz jsem úspěšně absolvovala, jenže o několik měsíců později se ukázalo, že současný tanec nepasuje v Liberci do kulturního programu, takže Petr Tyc skupinu rozpustil a já jsem se zase vrátila do Bukurešti. To bylo v roce 2000, kdy ani tam neměl současný tanec žádnou trvalou scénu a podporu, což byl důvod, proč jsem po krátkém čase opustila Rumunsko po druhé. Dalším důvodem byla rostoucí ošklivost společnosti. Rumuni najednou nechťeli vydělavat peníze, ale spousty peněz, nechťeli vlastnit auto, ale dvě auta, místo bytu požadovali tři vily. V takové Bukurešti bylo pro mě obtížné dýchat, kýčovitost zavalila téměř vše. Vrátila jsem se tedy do České republiky, do Prahy, která sice také nezůstala ušetřena, ale vše se tu aspoň projevovalo jaksi uměřeněji. Já osobně jsem se tu navíc cítila jako duch, nerozuměla jsem jazyku, nikoho neznala, takže jsem tím vším byla méně zasažena než doma v Rumunsku.

Co jste dělala v těch prvních letech v Praze, která pro vás byla cizím městem?

Ty první roky byly velkou zkušeností. Dlouho jsem hledala něco, co by mě uživilo. Půjčovala jsem si peníze, žila jsem v holé místnosti na Plzeňské ulici bez světla, bez vody a bez vytápění. V zimě jsem tam seděla v zimních botách, několika svetrech a kabátu. Během dne jsem se snažila najít práci, chodila jsem po supermarketech, jako je Delvita nebo Tesco, jestli bych nemohla aspoň doplňovat zboží, ale protože jsem nemluvila česky, nevzali mě. Obcházela jsme pracovní agentury a uváděla do formulářů, že můžu pracovat ve výrobě nebo nosit cihly. Nakonec jsem začala hlídat děti v jedné anglické rodině, venčila jsem psy a uklízela. A psala jsem domů matce příběhy jako z filmu, aby si o mě nedělala starosti, protože všechno tu jde jak po másle. „Mami, plavby po Vltavě na lodi plné jazzu jsou okouzlující.“ Psaní matce tak byla velkým cvičením v imaginaci. Jednou bych měla vydat pravdivé dopisy, které jsem posílala přátelům, a vedle toho ty pro mou matku. Ty dopisy přátelům a od mých přátel, ve kterých jsme se snažili tu situaci

humorně zlehčovat, mě držely nad vodou. Zároveň jsem si tehdy vypěstovala býčí postoj, nevzdávat to, protože jednoho dne se to musí změnit.

A také se to změnilo – absolvovala jste konkurz do taneční skupiny světově uznávaného choreografa Charlese Linehana. Co vám to dalo? Charlese Linehana jsem potkala v Bukurešti, kde pořádal konkurz pro svůj nový projekt, jehož jsem se zúčastnila. Později mne pozval do Londýna, abych se připojila k jeho stálé skupině. Spolupráce s ním asi ovlivnila můj choreografický rukopis vůbec nejvíc. Předal mi svou posedlost detailem, předal mi zkušenost, že emoce vibrují daleko víc, když zůstávají uvnitř, naučil mě potěšení pracovat dvě hodiny na jediném pohybu, dokud si nejsem zcela jistá – a pokud nejsem, tak se toho pohybu zbavit.

A vy o založení vlastní skupiny neuvažujete?

Ale ano, nejraději bych se do toho pustila s tanečnicí z mého posledního představení *Luna Plina*. Chci založit skupinu, která nebude závislá ani na komerčním principu, ani na popularitě, protože právě to jsou věci, které nutí mít jednu nebo dvě premiéry ročně a určitý počet představení měsíčně, čímž se z toho stává taneční továrna. Já nevěřím, že premiéra, která přijde po dvou měsících zkoušení, může přinést něco nového. Podívejte se na současný tanec v České republice. Těch několik málo skupin, které něco objevují a jsou osobité, vystupuje víc v zahraničí než tady – například LaS Company. Jinak tu choreografie trochu zatuhla, představení jednoho autora vypadají stejně jako před pěti lety, co hůř – vypadají stejně jako představení jiného autora. Neexistuje vývoj, a to je hlavně proto, že neexistuje žádný výzkum. Pokud se mi jednou podaří vlastní skupinu založit, chtěla bych v trénincích položit důraz právě na výzkum. Osobně vždy ráda vyměním jistotu za pocit svobody a riskování.

Během minulého roku jste pracovala v Portugalsku, Brazílii nebo v Koreji. Je pravda, že tanec nerespektuje kulturní hranice, protože jeho univerzálním jazykem je tělo a pohyb?

To pravda není. Tanec se sice nepotýká s jazykovými bariérami, na jaké narážejí film nebo divadlo, ale kulturní identita zůstává, podobně jako zůstává v otitulkovaném filmu nebo v divadelní inscenaci z Vietnamu. Tanec závisí na sociální realitě místa, kde vzniká. Tak je současný brazilský tanec velmi expresivní, krutý a plný krve, protože sociální realita je taková. Jihokorejsťí choreografové jsou zase trochu naivní, nedostává se jim kuráže, kdežto portugalský tanec je vysoce konceptuální.

Vaše poslední dvě představení „Work in Regress“ a „Luna Plina“ připomínají spíš pohybové divadlo. Proč se dnes jako choreografka vzdáváte tance?

Děsí mě rutina. Neschopnost pohybu z jednoho bodu do druhého neznamená nic jiného než otravu – duše je mrtvá. Proto si s každým dalším představením dávám nový cíl. S tím souvisí, že se stále bráním říkat, jaký můj styl je, protože ho vlastně pořád hledám. Ještě žádný svůj styl nemám a odkládám den, kdy si nějaký

osvojím. Snad mám svůj rukopis, který je patrný ve všech mých dílech – koncentrovanost výrazu, způsob interpretace a atmosféra. Jednoho dne se však také může stát, že už nebude nic dalšího k prozkoumávání, a já doufám, že pak mě zdravý rozum přiměje, abych se tance skutečně vzdala. Vlastně se to může stát během několika málo let.

Ale zatím jste na vrcholu. V roce 2007 jste obdržela Cenu Sazky, nejvyšší ohodnocení choreografa v Čechách - přineslo vám to něco? Především přinesla mně a třem tanečnickům, Veronice Kolečkářové, Janu Švecovi a Florianu Tilzerovi, možnost pracovat čtyři měsíce na dalším projektu, aniž bychom vedle toho museli vykonávat nějakou vedlejší práci. Během těch čtyř měsíců jsme si užívali toho luxusu, že jsme se mohli soustředit pouze na projekt a být pouze umělci. Měli jsme čas zkoušet na jevišti spousty věcí, z nichž jsme nakonec většinu nepoužili – a to je velký luxus. Když je k dispozici potřebný čas a podmínky, mohu si pohrávat s myšlenkami, zkoušet všechno možné, nechat za sebou dvacet různých náčrtků.

O vaší metodě zkoušení se říká, že je velmi náročná. V čem spočívá?

Obcházela jsem pracovní agentury a uváděla do formulářů, že můžu pracovat ve výrobě, nosit cihly...

V roce 2007 byla oceněna Cenou Sazky za nejlepší choreografii představení Nanohah – Portrét.

V roce 2007 byla oceněna Cenou Sazky za nejlepší choreografii představení Nanohah – Portrét.

Moje metoda od tanečníků vyžaduje, aby se přeměnili v nepopsaný list, v příslovečnou tabulu rasu. Chci, aby místo aktivování znalostí a odpovědí, které si již dříve ozkoušeli, dosáhli jakéhosi čerstvějšího stavu bytí. Pouze když se interpret vrátí na počátek a nalezne bod, kde nic nezná a nevlastní, kde nic není jisté ani omezené, může dospět k nečekané zkušenosti, která i jeho překvapí. Řekla bych, že „být překvapený“ je motto mé metody, tím bojuji s arogancí a neproblematickým přesvědčením interpreta: to je všechno, co můžu udělat, to je všechno, co vím, to není možné, a koneckonců takhle to úplně stačí.

A nepodobáte se jednomu českému režisérovi, který po hercích chtěl, aby vyskočili půl metru vysoko, tam na několik vteřin vyčkali a pak zase spadli na zem?

To je zvláštní, v Rumunsku taky takový režisér existoval. Jmenoval se Aureliu Manea, byl to geniální divadelní režisér, který žil v 70. letech, a ten opravdu skončil v blázninci, kde nařkal, že herci nedokážou levitovat. Ale já přece netvrdím, že by tanečníci měli být nadlidmi schopnými zázraků. Mluvim o tom, že když se potýkáme s přirozenými hranicemi člověka, je možné hledat různé cesty… vykoupení. Za tím účelem připravuji trénink, který obsahuje několik cvičení či situací, které interprety tlačí na hranici neznámého a nejistého.

Například?

Vyžadovalo by to delší vysvětlování, protože ta cvičení jsou založena výhradně na silném emocionálním nebo mentálním napření. Stručný a jednoduchý příklad: chodit dlouho se sklenicí naplněnou vodou až po samý okraj, ze které nesmí spadnout na zem ani jediná kapka. Někdy to ještě ztěžuji tím, že jim zavazuji oči, takže se pohybují v absolutní tmě.

Co se během tvůrčího procesu a zkoušení neustále snažím omdítat, je jednoduché sebeuspokojení a sebestředný postoj, který omezuje jak kreativitu, tak interpreta jako lidskou bytost. Něčeho dosáhnout, něco objevit, k tomu člověk musí mít schopnost otevřít se a nechat se překvapit. To je podmínka sine qua non a tu umožňuje vnitřní prázdnota. Když se chci vyhnout rutině, musím srovnat se zemí vše, co jsem vytvořila dřív, a začít znova. Zní to jako paradox, ale bez prázdnoty se nikdy nemohu stát sama sebou.

Takže vnitřní prázdnota je důležitá nejen v tanci, ale v životě vůbec?

Život je největší učitel tance. Způsob, jak se díváme na život, je způsobem, jakým přistupujeme k tanci. Jedno od druhého nelze oddělit. ■

JAN NĚMEC
Autor je redaktorem měsíčníku Host.
FOTO MATĚJ STRÁNSKÝ

+ INZERCE
Ministerstvo zahraničních věcí ČR
v souladu s ustanovením § 7 odst. 1 písm. d), f), g), j) zákona č. 218/2000 Sb., usnesením vlády ČR č. 1333 ze dne 3. 11. 2008 o Zásadách vlády pro poskytování dotací ze státního rozpočtu České republiky nestátním neziskovým organizacím ústředními orgány státní správy a na základě Memoranda o porozumění o vzniku »Česko-polského fóra« podepsaného dne 14. listopadu 2008
VYHLAŠUJE výběrové řízení na podporu nových a rozvoj stávajících neziskových projektů směřujících k rozvoji česko-polských vztahů. Jsou preferovány projekty vypracované a realizované společně s polským partnerem. Musí se uskutečnit v roce 2009. Příklady vhodných aktivit: - společné projekty českých a polských subjektů v prioritních oblastech zahraniční politiky obou zemí - vědecké a výzkumné projekty, semináře a konference - společné projekty vysokých škol včetně výměny hostujících profesorů a studentských projektů - společné projekty a výměnné programy škol všech druhů (kromě 1. stupně ZŠ) - společné kulturní projekty a akce - společné projekty obcí a krajů
O dotace na česko-polské projekty v rámci Česko-polského fóra se mohou ucházet zejména: občanská sdružení, obecně prospěšné společnosti, nadace a nadační fondy, příspěvkové organizace (školy, kulturní instituce apod.), školské právnické osoby, územní samosprávné celky, veřejné výzkumné instituce, vysoké školy, církevní právnické osoby a zájmová sdružení právnických osob
Příjem přihlášek končí dne 31. března 2009 v 16 hod. Výsledky budou zveřejněny do 27. dubna. Kontakt: Kanceláře strategie, analýz a projektového řízení 224 182 708, 224 182 711
Další informace a kontakty naleznete na stránkách www.mzv.cz/cesko-polske_forum