

Jitka Pavlišová

„Tanec-koncept“, „ne-tanec“ nebo „nová choreografie“?

Aktuální německojazyčný teoretický diskurs v oblasti taneční performance¹

Následující studie usiluje o hlubší specifikaci a analýzu dvou v oblasti taneční performance výsostně aktuálních fenoménů. Za prvé a především sleduje jednotlivé vývojové fáze tanečního umění v průběhu 20. století, které svým signifikantním pojetím tance a choreografie v jejich obsahových i formálních kvalitách předznamenaly – minimálně v západní kultuře² – od 90. let 20. století rapidní rozvoj takzvaného konceptuálního tance. Ten tvoří rovněž středobod této studie. Zároveň tato studie poukazuje na odlišná vývojová paradigmatata tance a divadla v průběhu 20. století, jež bylo co do proměn jednotlivých uměleckých odvětví i nejrůznějších modifikací v dílčích uměleckých konceptech a školách stoletím velmi dynamickým.³ Tím se rovněž snaží tyto vývojové příbuzné, přesto však mnohdy odlišné kontexty přiblížit českému uměnovědnému prostředí, v němž je univerzitní zkoumání tance stále ještě ukotveno především v područí teatrologie. Při sledování dané problematiky vychází autorka studie takřka výhradně z aktuální německojazyčné teorie, kde je jak analýza a kontextualizace děl tanečního konceptualismu, tak zejména prizma samostatného (tj. od teatrologických postulátů oproštěného) tanečnického⁴ diskurzu konsekventně zkoumanou problematikou. V neposlední řadě tato studie představuje koncepty několika v německojazyčné oblasti etablovaných, v českém vědeckém prostředí však dosud takřka neznámých tanečních vědců, na něž lze v mnoha ohledech inspirativně navázat zajisté také v kontextu tuzemském. Při koncipování studie jsou stěžejní pojmy *epistémé* a především *dispozitiv* v jejich foucaultovské definici, jež jsou ve sledované oblasti často hlavními výchozími koncepty tanečnického teoretického směřování a jež odkazují rovněž na samotnou aktuální diskurzivně-kritickou taneční praxi.

1 Studie vznikla díky finanční podpoře Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci v roce 2015 z Fondu pro podporu vědecké činnosti FPVC2015/11 v rámci projektu „Současný tanec a performance v období po konceptuálním obratu“.

2 V rámci aktuálního zkoumání interkulturních a transkulturních aspektů v oblasti současného tance a performance je tato specifikace nezbytná, neboť poukazuje na odlišnosti vývojových dispozitivů tance zemí tzv. dominantní západní kultury a zemí s postkoloniálním (respektive neokoloniálním) a postsocialistickým backgroundem.

3 Právě taneční produkce poslední třetiny 20. století velkou měrou přispěly v oblasti teatrologie k formování a odbornému definování jak estetiky performativity (viz Erika Fischer-Lichte. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2011), tak konceptu postdramatického divadla (viz Hans-Thies Lehmann. *Postdramatické divadlo*. Přeložily Anna Grusková a Elena Diamantová. Bratislava: Divadelný ústav, 2007), u nichž akcentace lidského těla, respektive tělesnosti, pohybu a fyzické akce obecně tvoří de facto zásadní platformu jejich teoretického uchopení.

Mnozí současní taneční teoretici však tyto vzájemné paralely a usouvztažnění neuznávají. Například Helmut Ploebst ve svém díle *No wind no word* zřetelně odmítl paradigma postdramatického divadla ve vztahu k tanci a Gabriele Klein spolu s Christou Zipprich umísťují performativní obrat v tanci již do 20. let 20. století. (viz Helmut Ploebst. *No wind no word: Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels. 9 Portraits*. München: K. Kieser, 2001; Gabriele Klein – Christa Zipprich. „Tanz Theorie Text: Zur Einführung“. In: Tytéz (eds.). *Tanz Theorie Text*. Münster: LIT Verlag, 2002, s. 1–14)

4 Taneční věda (Tanzwissenschaft) je v německojazyčné oblasti teprve poměrně nedávno etablovanou samostatnou disciplínou. Od 90. let 20. století výrazně vzrostl i jinde na univerzitách v západní Evropě a USA tanečnický diskurs, ale teprve zřízení samostatné profesury v oblasti taneční vědy na Freie Universität v Berlíně v roce 2003 významně přispělo k jeho současné profilaci a možnosti studovat tento obor na univerzitě na ryze teoreticko-vědecké bázi. K tomu je zapotřebí podotknout, že většina vysokoškolských tanečně studijních oborů například v USA nebo ve Velké Británii v sobě zahrnuje rovněž fyzický trénink a nejrůznější kreativní a performativní cvičení, anebo spadají pod nejrůznější akademie umění, jako je tomu rovněž v případě taneční vědy na pražské HAMU. Stejně tak v Nizozemsku a Belgii je tento obor na univerzitách stále výhradně součástí oboru divadelní věda. (Blíže viz Jurgita Imbrasaite. „Das Begehren des Wissens im Tanz“. In: Milena Cairo – Moritz Hannemann – Ulrike Haß – Judith Schäfer (eds.). *Episteme des Theaters: Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Bielefeld: transcript, 2016, s. 369–379.)

Epistémé a dispozitiv jako klíč k lidskému poznání a vědění

V roce 1966 dokončil Michel Foucault své přelomové dílo *Slova a věci*,⁵ v originále nesoucí podtitul *Archeologie humanitních věd*. Toto pojednání bylo v první řadě nekompromisním zamítnutím a opozicí vůči stávající fenomenologické tradici frankofonní filozofie, současně se však – možná dokonce netušeně – stalo hojně diskutovaným inovativním nazíráním na možnosti a/nebo limity lidského vědění a poznávání dějin myšlení v různých epochách. Foucault v této knize také mimo jiné zavádí svůj klíčový pojem *epistémé*. Ten užívá k označení určitého typu myšlení a poznání, takřkajíc jistého myšlenkového diskurzu, který charakterizuje vždy určitou historickou etapu dějin lidstva. Epistémé je tedy dle Foucaulta soubor pravidel a postupů, určité kognitivní *a priori*, které formuje prostor našeho poznávání a vědění. Je systémem nepsaných a téměř neuvědomovaných pravidel, jenž nám umožňuje jednoznačně klasifikovat věci ve světě, čímž je dělá srozumitelnějšími a uspořádanějšími.⁶ Je konfigurací, jakýmsi rastrem vědění, skrze nějž je stanoven veškerý sociální i vědecký diskurs, „veškerý tok vyslovovaného“.⁷

Jiný foucaultovský pojem *archeologie vědění* je pak specifický způsob analýzy coby určitého odkrývání skrytého, tedy odkrývání epistémé jednotlivých údobí. Za tři nejzásadnější pro rozvoj evropské společnosti a myšlení považoval Foucault epistémé renesanční, klasickou (osvěcenskou) a moderní, k níž se poté vymezuje současná epistémé postmoderní. S ohledem na divadelní oblast a její historický vývoj přinejmenším v západní (evropské) společnosti jsou pak velmi často v aktuálním teoretickém zkoumání kladeny do vzájemných analogií k výše zmíněnému epistémé iluzivního divadla a epistémé antiiluzivních tendencí, které na počátku 20. století radikálně pozměnily klasické pojetí divadla a jejichž konstituování a nejrůznější modifikace pokračovaly až do období divadelní neoavantgardy 60. let 20. století.

V návaznosti na svá epistemologická zkoumání však Foucault sám pojem epistémé v 2. polovině 70. let revidoval a v prvním svazku svých *Dějin sexuality*⁸ navrhl nový model *dispozitivu*, který Foucaultovo pojetí vědění coby určitého řádu významně rozšiřuje. Zatímco pojem *epistémé* byl Foucaultem zamýšlen čistě diskurzivně (což se též v jeho zkoumání projevilo jako určitá překážka, jako cyklická smyčka znemožňující další posun v rozvíjení tohoto pojmu), *dispozitiv* se zakládá na diskurzivních i nediskurzivních prvcích, které jsou tedy mnohem více heterogenní, mnohačetné, a je tak:

rozhodným heterogenním souborem, který v sobě zahrnuje diskurzy, instituce, architektonická zařízení, regulující rozhodnutí, zákony, administrativní opatření, vědecké výpovědi, filozofické, morální a filantropické poučky, zkráceně: to řečené stejně jako to neřečené.⁹

Co pojem *dispozitiv* zásadně odlišuje od *epistémé*, tkví především v přesunutí pozornosti od heterogenity a nesouměřitelnosti směrem k jejich uspořádání a regulacím. Dispozitiv tak má především ozřejmit spojení mezi těmito prvky daného souboru a jejich poznání/vědění pojmut jako propojující dynamiku, která se formuje v určité konkrétní době, aby vyřešila tehdy imanentní problém ve společenských a kulturních uspořádáních. Na základě toho Foucault dále popisuje dispozitiv jako „formaci, jejíž hlavní funkce v určitém historickém údobí spočívá v tom, aby odpovídala na určitý nouzový stav“.¹⁰ Tak dispozitiv coby dynamická konstelace reaguje na dysfunkčnost nějakého systému a za konkrétním reglementujícím účelem manipuluje věcmi a jejich vzájemnými vztahy. Foucault v této souvislosti mluví o „funkční naddeterminovanosti“¹¹ dispozitivu, tedy o mocensky strategických spojeních diskurzů a praktik, tj. vědění a moci. Jednotlivé diskurzy formují různé formy vědění, přičemž dispozitiv v sobě zahrnuje soubory nejrůznějších mechanismů, které determinují lidskou bytost jako subjekt konkrétního typu vědění a společenské praxe.¹²

Přenesení se model dispozitivu na oblast umění, pak právě divadlo/tanec, respektive prostředky a specifické vlastnosti jejich konstituování jakožto uměleckého díla jsou rozhodujícími kvalitami v úvahách o divadle/tanci coby dispozitivu. Obě tato umění jsou totiž již souborem výsledků jednotlivých naddeterminovaných či determinovaných prvků, a po dobu jejich trvání de facto vždy nestabilním a nikdy neukončeným systémem. Při úvahách nad dispozitivem divadla/tance, přičemž myšleno je zde i konkrétní představení, je pak nehlouběji diskutováno jeho uspořádání, vnímání (percepce) a zkušenost, která z něj vyplývá. Stejně tak se definuje prostor, v němž je možné toto specifické uspořádání manifestovat. Dále se pak vymezují teze týkající se určitého estetického kalkulu, který dispozitiv představení řídí, a do jaké míry je v souladu či v opozici se strategiemi jiných (společenských) dispozitivů. Rozumí-li se konkrétní styl, proud či jednotlivé představení divadelního či též tanečního umění dispozitivem, aby bylo následně možné analyzovat dynamiky tohoto specifického divadelního/tanečního uspořádání a jeho estetický kalkul, pak je třeba především definovat a vzájemně souvztažnit jednotlivé prvky, které se v něm jeví jako obzvláště markantní. S ohledem na oblast divadla a tance se

5 Michel Foucault. *Slova a věci*. Přeložil Jan Rubáš. Brno: Computer Press, 2007.

6 *Tamtéž*, s. 4–5.

7 Didier Eribon. *Michel Foucault (1926–1984)*. Přeložila Věra Dvořáková. Praha: Academia, 2002, s. 176.

8 Michel Foucault. *Dějiny sexuality I: Vůle k vědění*. Přeložil Čestmír Pelikán. Praha: Hermann a synové, 1999.

9 André Eiermann. „Illusion. Episteme. Dispositiv“. In: Milena Cairo – Moritz Hannemann – Ulrike Haß – Judith Schäfer (eds.). *Episteme des Theaters: Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Bielefeld: transcript, 2016, s. 157.

(Pozn. redakce: Pokud není uvedeno jinak, citáty jsou překladem autorky studie.)
10 Parafráze Foucaulta viz: Lorenz Aggermann. „Theater als Dispositiv: Wer spricht? und weitere Fragen zum Dispositiv Theater“. In Milena Cairo – Moritz Hannemann – Ulrike Haß – Judith Schäfer (eds.). *Episteme des Theaters: Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld: transcript, 2016, s. 165–166 (dále jen „Theater als Dispositiv“).

11 K tomuto pojmu i dalším mocenským strategiím v souvislosti s úvahami o dispozitivu viz Michel Foucault. *Dispositive der Macht: Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Přeložili Jutta Kranz – Hans-Joachim Metzger – Ulrich Raulff – Walter Seitter – Elke Wehr. Berlin: Merve Verlag, 1978.

12 L. Aggermann. „Theater als Dispositiv“, s. 166.

tedy může jednat o těla, slova, obrazy a zvuky, nebo o události, aktéry, prostory a možnosti percepce, přičemž základní otázkou vždy je, jak představení tuto „multiplexní změt“¹³ konstituuje a kde se prostřednictvím naddeterminací ukazují ony dysfunkce, z nichž se může vykonturovat určitý dispozitiv.

Nahlízet v současném uměnovědném zkoumání divadlo anebo tanec jako dispozitiv tak umožňuje zohledňovat a analyzovat současně všechny dimenze jejich institucionálního ukotvení, metody a techniky konstituování, ale také vzájemné vztahy produkce a percepce, společenské diskurzy a jejich materiálně-technické praktiky, a dané představení zároveň chápat jako onen vzácný moment, v němž se dispozitiv stává smyslově rozpoznatelným.¹⁴ Pojem dispozitiv bude v této studii využit rovněž ve vztahu k vývojovým etapám postmodern dance a Tanztheatru¹⁵ coby určitých strategií spojení diskurzů a praktik, které k jejich prosazení vedly; a to vzhledem k zaměření studie na formování konceptuálního tance a jeho kontextualizaci s předchozími fázemi směřování tance, zejména v 2. polovině 20. století.

Dispozitivы postmodern dance a Tanztheatru jakožto předvoj tanečního konceptualismu

Pojetí tance jako konceptu se samo sebou neobjevilo v 90. letech z ničeho nic. Mělo své dva, co do formy a styčných myšlenkových aspektů, přímé výrazné předchůdce, které předpřipravily půdu pro sebereflexivní diskurzivní rozvoj tanečního umění a etablovaly jej. Zároveň obě tato myšlenkově i formálně radikální údobí opětovně poukazují na složité proměny taneční epistémé v průběhu celého 20. století. Na samém sklonku minulého století zformovaný konceptuální tanec tak není v podstatě ničím jiným než konsekventním vyústěním a potvrzením všech převládajících fází vývoje dispozitivů tance 20. století.

Prizmatem současného vědeckého nahlížení na tanec jako koncept a jeho nejpodstatnější vlivy, jimiž jsou často nejrůznější filozoficko-sociologické studie, lze totiž nalézt obdobnou analogii již u zrodu moderní epistémé tance na přelomu 19. a 20. století. V souvislosti s aktuální reflexí počátků rozvoje moderního tance v jeho fázi tzv. svobodného tance v 10. až 30. letech¹⁶ lze spolehlivě doložit, že se také tehdy jeho představitelé a představitelky intenzivně zabývali filozofií a koncepty jednotlivých myslitelů přímo ovlivňovaly jejich uměleckou tvorbu. Je například známo, že myšlenkovou „biblí“ Isadory Duncan na samém počátku formování její vize svobodomyslného tance byla Nietzscheho filozofická prvotina *Zrození tragédie z ducha hudby*,¹⁷ a byl to

13 *Tamtéž*, s. 167.

14 *Tamtéž*.

15 Ve studii je záměrně užíván originální německý termín pro označení této umělecké formy tance oproti jeho českému ekvivalentu „taneční divadlo“, aby se zamezilo určitým terminologickým i výkladovým nesrovnalostem, které v českém uměnovědném prostředí dosud přetrvávají, tj. úzu označovat pojmem „taneční divadlo“ jakoukoliv uměleckou produkci na jevišti, jejíž dominantu tvoří tančící či jinak choreografizované se pohybující (lidská) těla.

16 K této chronologizaci viz: Constanze Schellow. *Diskurs-Choreographie: Zur Produktivität des ‚Nicht‘ für die zeitgenössische Tanzwissenschaft*. München: epodium, 2016, s. 227 (dále jen *Diskurs-Choreographie*).

17 Viz: Max Niehaus. *Isadora Duncan: Triumph und Tragik einer legendären Tänzerin*. München: Heyne, 1988, s. 191.

právě rovněž Nietzsche, který s nastupující modernou svými myšlenkami ovlivnil celou řadu nejen tanečních umělců.¹⁸

Počátky moderního tance, jež jsou ve své první fázi spjaty s rozvojem takzvaného nového či častěji *svobodného tance* odrážejí až programové směřování jednotlivých jeho představitelů. Mnohem více než o formování a rozvíjení specifické inovativní taneční techniky šlo totiž v této fázi především o myšlenkové hnutí, probíhající jak na úrovni filozofických úvah nad podstatou a posláním formujícího se svobodného tance, tak v přístupu k lidskému tělu a tělesnosti. Zároveň je toto období patrně vůbec prvním dispozitivem principu *negace* v tanci, tedy explicitní citací toho, čím tento svobodný tanec není, a vymezováním se vůči tomu, s čím by mohl být konfrontován.¹⁹ Jedna z nejvýznamnějších představitelky současné taneční vědy, německá teoretička Gabriele Brandstetter, v této souvislosti rovněž poukazuje na fakt, že termín „svobodný tanec“ dodnes není jednotně adekvátně užíván, a v jedné ze svých publikací navrhuje označovat tímto pojmem všechny aspekty tance moderny, které tehdy proklamovaly jeho osvobození se od formálních omezení klasického baletu.²⁰

John Schikowski ve svých *Geschichte des Tanzes* (Dějiny tance) vydaných již v roce 1926 uvádí jiný příkladný projev aspektu negace, a sice že „moderní taneční styl nevyrostl pouze z ryze uměleckých kořenů, ale reagoval spíše na tehdy všeobecně společenský poznatek, že se lidské tělo skrze neracionální životní a pracovní návyky kapitalistického věku dostalo do neblahého sevření, zmrzačení a zakrnění“²¹. Tento citát ovšem neodráží jen mechanizaci a technizaci lidského světa na počátku 20. století, zároveň totiž také symbolicky charakterizuje pozici a vnímání klasického tance, vůči kterému se taneční moderna vymezuje: jako „mechanické znásilňování“,²² tedy jako proces instrumentalizace a mechanizace, v němž již člověk není pánem svého těla, ale sluhou nějakého vyššího principu, a tělo nástrojem, vykonávajícím fyzickou činnost proti své přirozenosti a vůli.²³

Tato vstupní kontextualizace tance prizmatem současného poznání a vědění s tehdejšími vlivy a reflexí tance tak citelně prokazuje, že diskurzivní myšlení o tanci je obsaženo již v době etablování svobodného tance coby zformování opozičního dispozitivu vůči klasickému baletu.

18 Kromě *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872) velmi výrazně rovněž filozofickým spisem *Tak pravil Zarathustra* (1883).

19 Tento aspekt se navíc stane, jak bude dále blíže předvedeno, stále dominantnějším znakem vývoje tance v průběhu 20. a na počátku 21. století.

20 Blíže viz Gabriele Brandstetter. *Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Fischer, 1995.

Z tohoto heterogenního pole by však měly být zároveň vyčleněny všechny taneční školy moderního tance na počátku 20. století, kde se vytvářely zcela konkrétní cvičební a tréninkové metodiky a pohybový kánon, jež odpovídaly určitému myšlenkovému pojetí tance a jeho praktikování, například Labanův koncept výrazového tance (Ausdruckstanz) nebo Dalcrozova rytmická gymnastika. Nutno podotknout, že oba tyto průkopníci a jimi vedené školy měly výrazný vliv také na představitelky meziválečné taneční avantgardy u nás (např. Miru Holzbachovou, Jarmilu Jeřábkovou, Jarmilu Kröschlovou, Milču Mayerovou, Jožku Šarševou ad.).

21 John Schikowski. *Geschichte des Tanzes*. Berlin: Büchergilde Gutenberg, 1926, s. 130.

22 Tuto formulaci užil ve vztahu k baletu H. Brandenburg (viz Hans Brandenburg. *Der moderne Tanz*. München: Georg Müller, 1917, s. 16).

23 Blíže viz C. Schellow. *Diskurs-Choreographie*, s. 230–231.

Pokud se tedy první rezonance principů negace v oblasti uměleckého tance objevují již ve fázi svobodného tance, pak krátká, leč o to dynamičtější fáze *postmodern dance*²⁴ v 60. letech 20. století v USA z něj učinila základní kritérium tvorby umělců, soustředěných kolem Judson Dance Theater v New Yorku. Na rozdíl od expresivity *modern dance*,²⁵ jak ji ve své tvorbě razila především Martha Graham, a přísnému formalismu cunninghamovské²⁶ taneční avantgardy v 50. letech rozvíjeli choreografové Judson Dance Theater osobitý minimalistický taneční styl, v mnoha aspektech ne nepodobný projevům současného tance. Právě Judson Dance Theater v letech 1962–1964 a na počátku 70. let z něj částečně vzešlou Grand Union lze považovat za předchůdce současného tance, přičemž styčné paralely obou tanečních forem tvoří zejména minimalismus pohybového jazyka a choreografické struktury.

Ačkoliv styl jednotlivých členů Judson Dance Theater byl velmi různorodý, v základních kompozičních principech se všichni shodovali. K nejvýraznějším inspiračním zdrojům jejich tvorby patřily soudobé umělecké postupy ve výtvarném umění, jako byl pop-art a fluxus, a především pak spolupráce s Johnem Cagem i Mercem Cunninghamem. I když představitelé postmodern dance odmítali jeho již zmiňovaný striktní formalismus, inspirovali se principem strukturované aleatoriky v tanci, který si osvojili rovněž ve vlastní umělecké tvorbě. Jedná se o princip, kdy jsou určité, předem dané pohyby předváděny a do díla zakomponovány dle principu náhody. Od Cage pak choreografové kolem Judson Dance Theater převzali myšlenku, kterou rozvíjel ve většině svých hudebních kompozicích, a to že všechny tóny a zvuky mohou být hudbou. To se v dílech postmodern dance projevilo tak, že banální každodenní pohyby i *stasis*, tedy momenty zastavení, které dosud tvořily pouze horizont taneční struktury, byly do děl cíleně integrovány jako stěžejní choreografické prostředky. Do třetice pak byla centrálním kompozičním principem představitelů postmodern dance improvizace, která poskytovala dostatečné experimentální pole při hledání náhodně objevovaných, nekoordinovaných pohybů.

Představitelé Judson Dance Theater pracovali se svými těly jako s objekty, což znamená, že na ně nahlíželi jako na jakýkoliv jiný předmět nebo materiál, a právě v této své materiálnosti a konkrétnosti byla těla tanečníků demonstrována. Obzvláště markantní byl pohybový jazyk Yvonne Rainer, jedné z čelných reprezentantek postmodern dance, který tvořily

24 Pojem *postmodern dance* odkazuje na čistě americký fenomén vývoje tance v 2. polovině 20. století, počínaje tvorbou představitelů Judson Dance Theater a pokračující zhruba do 80. let 20. století. Je nutné užívat jej v anglickém originálu, aby se tímto odlišil jako specifický americký taneční dispozitiv oproti jiným různorodým tendencím v umění (tedy i tanečním) 2. poloviny 20. století, které se velmi povšechně a zobecněně označují za „postmoderní“. (Více k dispozitivům *modern dance* a *postmodern dance* a jejich formování na americkém kontinentě viz Gabriele Brandstetter. „Klidový stav/pohyb“. Přeložil Petr Pytlík. In: Dita Dvořáková (ed.). *Tanec, prostor a světlo: antologie současné německojazyčné taneční vědy*. Brno: JAMU, 2017, s. 42–68.) Autorka tyto dispozitivy ve své velmi podnětné studii rovněž konfrontuje s evropským prostředím a poukazuje na paralely i odlišnosti vývoje tanečního umění na obou kontinentech.

25 Anglickým termínem *modern dance* – oproti pojmu *moderní tanec* označujícímu celou jednu vývojovou epistémou tance 1. poloviny 20. století – se v této studii rozumí pouze ty moderní taneční techniky, které se konsekventně rozvíjely díky americkým představitelům a představitelkám taneční moderny, zejména však Doris Humphrey (techniky vycházející ze dvou styčných bodů tance/těla *fall* and *recover*) a Marthy Graham (techniky založené na principech *contraction* a *release* s důrazem rovněž na nejrůznější dechová cvičení).

26 Myšlen je zde nejvýraznější představitel americké taneční avantgardy Merce Cunningham.

„osamostatněné části těla“.²⁷ Ty pak sebou táhly zbylý tělesný korpus, objevovaly a zkoumaly význam rukou, osahávaly a porůznu manipulovaly s tělem, s nímž byly spjaty.²⁸

Taneční produkce Judson Dance Theater předznamenaly následující vývoj rovněž dramaturgicky. Definitivně totiž vykonaly proces oddramatizování tance, o němž se zasazovala mimo jiné také taneční avantgarda 50. let. Struktura postmodern dance byla výsostně heterogenní, zároveň však jednotvárná a výrazně redukováná. Místo rozvíjení lineární dramaturgie dominovaly principy fragmentarizace, repetice a zpomalování, což vedlo k zdůraznění významu percepce těla, času a prostoru.

K nejdůležitějším členům Judson Dance Theater, alespoň co se týče perspektivy současného a konceptuálního tance, patřili Yvonne Rainer a Steve Paxton. Oba byli kmenovými činiteli při formování tohoto uskupení v letech 1962–1964 a jejich spolupráce pokračovala až do 70. let také v Grand Union. Oba nadto rozvinuli charakteristický pohybový a choreografický styl, který měl neodmyslitelný inspirativní dopad rovněž pro další generace. Steve Paxton je považován za průkopníka kontaktní improvizace, která se mezitím stala pevnou součástí každého tanečního vzdělání, Yvonne Rainer dokonce formulovala základní principy minimalismu v tanci – který sama ve svých choreografiích razila –, mezi něž řadí například eliminaci a minimalizaci tanečního frázování, rozvíjení a vrchol, variace, rozmanitost a virtuozity. Ty shrnula v několika tezí do svého programového manifestu negace dosavadní choreografické tradice:

NO to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make believe no to the glamour and transcendence of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to the style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving and being moved.²⁹

Bezprostřední reakcí na tehdejší taneční experimenty představitelů Judson Dance Theater byl teoretický diskurzivní model *tance a ne-tance* Michaela Kirbyho, který vytvořil analogicky ke svému výkladu *acting* and *not-acting*.³⁰ Záměrem Kirbyho bylo, aby praktické užívání tohoto modelu vedlo k spolehlivému rozpoznání tance coby umělecké formy od ne-uměleckých praktik.³¹ Na základě schématu tří na sobě nezávislých kontinuí (pravidelnost, proudění energie a formalizování pohybu) určil Kirby taneční stupeň jednotlivého pohybu. Dle nich je pak tanec oproti formě ne-tance vždy relativně rytmickým pohybem, který předpokládá rovněž určité svalové vypětí a vykazuje

27 Viz Pirkko Husemann. *Ceci est de la danse: Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy and Jérôme Bel*. Norderstedt: (FK) medien, 2002, s. 20 (dále jen *Ceci est de la danse*).

28 *Tamtéž*.

29 Yvonne Rainer. „NO manifesto“. In: Táž. *A woman who...* Baltimore 1999, s. 16.

(Vzhledem k údermosti těchto tezí je citovaný text manifestu ponechán v originálu.)

30 Michael Kirby. „On Acting and Not Acting“. *The Drama Review*. 1972, roč. 16, č. 1, s. 3–15.

31 Nešlo mu tedy o to, hodnotit tanec v jeho kvalitách, jak je občas interpretováno.

určitou formální pravidelnost.³² Na základě tohoto trojího zařazení umožňuje Kirbyho schéma poměrně exaktní posouzení pohybu. Pokud je určitá pohybová forma ve všech třech kontinuích prokazatelná spíše ve své negativní rovině, lze přepokládat, že se jedná o formu ne-tance.

Rovněž pro stvrzení svých tezí demonstroval Kirby jako příklady par excellence performance někdejších členů Judson Dance Theater. Tak například performance *The Matter* Davida Gordona posloužila Kirbymu jako příkladná ukázka formy tance, ačkoliv v ní Gordon choreografoval pouze každodenní průběh určitého pohybu, a to ležení v imaginární vaně. Celá choreografie sestávala z jediného kontinuálního pohybu, vedoucího od stání k položení a byla zpomaleně a simultánně prováděna skupinou tanečníků. Dle Kirbyho schématu mohla být daná performance ve dvou ze tří kontinuí (proudění energie a formalizování pohybu) přiřazena tanci: zpomalený pohyb s sebou nese pravidelný tok energie a prostřednictvím simultaneity lze rozpoznat zřetelný vztah mezi jednotlivými tanečníky. Tento tanec, v němž se netančí, je tedy dle Kirbyho schématu příhodnou ukázkou tance. Zároveň tento Kirbyho koncept dokládá onen postupný posun tance k jeho ne-taneční konceptuální formě a nezbytné redefinici tance coby pohybového jazyka. Ta ovšem do teoretického tanečního diskurzu vstupuje s notnou dávkou zpoždění, teprve v polovině 90. let v souvislosti s tanečním konceptualismem.

V oblasti současné taneční vědy je s ohledem na aktuální taneční produkce velmi často zohledňován rovněž jiný výrazný aspekt tance, a to coby diskurzivní kritické praxe, čili chápání tance jako vědy, respektive vědění v pohybu. Stěžejní pozornost je pak v jeho zkoumání zacílena především na to, co se jako určité vědění a poznání aktualizuje v těle a prostřednictvím těla, jaká znalost kódů, pravidel a praktické zkušenosti je jim podmíněna a jakým způsobem probíhají vztahy jednotlivých médií, které tyto poznávací akty zprostředkovávají.³³

I pro etablování tance směrem k jeho redefinici a metatanečním diskurzivním rovinám lze v jeho vývoji nalézt v poslední třetině 20. století jeden zásadní předvoj, a sice choreografie Piny Bausch a její koncepci *Tanztheater*.³⁴ Ten zaujal i v úvodních poznámkách této studie zmiňované divadelní teoretiky, kteří se zabývali proměnou divadelní estetiky v období neoavantgardy, a to především proto, že jí nastolené pojetí tance a těl již mnohem více než s formulací významu pracovalo s artikulací energie, a stejně tak nevytvářelo žádnou iluzi, ale postulovalo spíše určitou akci. Do Lehmannova

modelu postdramatického divadla výtečně zapadaly rovněž další charakteristické rysy tvorby Piny Bausch, jako účelnost těla a prostoru, dramaturgické postupy montáže a repetice a „poetika rušení“ jako „střídavé nabourávání textu a jeviště“.³⁵

V kontextu zde zkoumané problematiky je však tvorba Piny Bausch zásadní ještě v jednom ohledu. Je-li totiž u představitelů postmoderní dance za pomoci principů negace výrazný obrat k tomu, jaké pohyby, tedy jaký fyzický aparát, lze nově definovat jako tanec a tedy legitimní součást choreografické kompozice, pak Pina Bausch přichází s jeho definitivním zteoretizováním tím, že otevírá podnes vedenou diskuzi, co všechno lze vůbec jako tanec chápat. Koneckonců její dnes často citovaný výrok „i pohlazení může být tancem“ je v tomto ohledu dostatečně výmluvný. Zároveň do sebe takto prostě implikuje de facto vše, co později jako základní diskurzivní parametry pojmu tanec definuje současná německá teoretička Sabine Huschka:

Především je taneční tělo na rozdíl od materiálů a prostředků jiných umění krajně komplexní a rozporuplný fenomén a konstrukt, neboť je zároveň jak zdrojem, tak také materiálem pohybů, vykonávajícím i iniciujícím orgánem, médiem a instrumentem, transformátorem energií a sopečným útvarům, energetickým polem a tvarem a v tom všem osciluje mezi podmíněností a bezprostředností, cizím a vlastním jazykem a smyslovostí, já a světem, intuicí a kódováním, celistvostí a rozkouskáváním. Těla v tanci se proto situují v určitém svévolně a maximálně kontroverzním napětíovém poli fyzických podmínek, vzorů, norem a instrukcí a kolísají – ať už jako sama se pohybující či jako hybná – mezi vnitřními a vnějšími silami.³⁶

Právě Pina Bausch se členy svého souboru začala tyto aspekty tance zdůrazňovat prostřednictvím její ojedinělé pracovní metody. Ptala se svých tanečníků a tanečnic na nejrůznější (mnohdy základní) otázky a zadávala jim rozličné úkoly, na které museli následně verbálně i nonverbálně odpovídat. Na tento specifický způsob work-in-progress Piny Bausch nazírá taneční teoretik Jeroen Peeters v kontextu etablování konceptu „vědění, respektive myšlení v pohybu“ jako výsostně revoluční:

Je třeba poznamenat, že dosavadní modernistická hierarchie produkce vědění na poli evropského tance zkrachovala v momentě, kdy Pina Bausch začala klást svým tanečníkům otázky a naslouchat jejich odpovědím, čímž prostřednictvím řeči pozice těchto nositelů vědění nově přerozdělila.³⁷

32 Jak Kirby podotýká, jsou tato kritéria pochopitelně aplikovatelná rovněž na ne-taneční pohybové praktiky, jako například na sport. Tělesné pohyby při plavání jsou pravidelné, akrobacie vyžaduje kontrolované, pravidelný tok energie a při basketballu se mezi hráči vytvářejí určité vztahové relace. (Více k této problematice: P. Husemann. *Ceci est de la dance*, s. 15–17.)

33 Blíže viz Katja Schneider. „Inszenierung von Wissen und Partizipation im zeitgenössischen Tanz“. In: Milena Cairo – Moritz Hannemann – Ulrike Haß – Judith Schäfer (eds.). *Episteme des Theaters: Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld: transcript, 2016, s. 359–369 (dále jen „Inszenierung von Wissen“).

34 Ač je s odkazem na zkoumanou problematiku v souvislosti s konceptem Tanztheateru akcentována výhradně osobnost Piny Bausch a její soubor Tanztheater Wuppertal, spadá historie formování tohoto německého fenoménu již na konec 20. let 20. století, kdy jej předložil choreograf a tanečník Kurt Jooss. Jím stanovené postuláty Tanztheateru se v té době nejvíce odrazily v jeho patrně nejstěžejnější, politicky angažované protiválečné choreografii *Zelený stůl* (Der grüne Tisch, 1932). Budiž připomenuto, že rovněž Pina Bausch je Joossovou žačkou a následovnicí.

35 Více k této kontextualizaci viz Katja Schneider. *Tanz und Text: Zu Figurationen von Bewegung und Sprache*. München: K. Kieser, 2016, s. 34 (dále jen *Tanz und Text*).

36 Viz Sabine Huschka. „Tanz beschreiben? Vergewisserung und Befragung eines vagen Gegenstands“. *Tanzdrama*. 2002, roč. 66, č. 5, s. 30–33.

37 Viz Jeroen Peeters. „Wie möchten Sie heute arbeiten? Anmerkungen zu einem alternativen choreographischen Modus für die Redeproduktion“. In Sabine Gehm – Pirkko Husemann – Katharina von Wilcke (eds.). *Wissen in Bewegung: Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld: transcript, 2007, s. 117 (Dále jen „Wie möchten Sie heute arbeiten?“).

Pokud by se tato metoda měla podrobněji rozvést, pak průběh (i s ohledem na konstituování onoho vědění) probíhal zhruba následovně:³⁸

Na počátku v podstatě nikdo nic nevěděl. Choreografka ani členové a členky souboru netušili, jaké odpovědi a v jaké formě by si měli uchovat, jak by měl probíhat umělecký proces a jak bude vypadat výsledný tvar. Neznalost průběhu a výsledku procesu zkoušení ale umožnily podíl na konstituování oblasti vědomostí/poznávání, v níž všechny v tvůrčím procesu zúčastněné osoby sdílely stejně slibné východisko „ne-vědění“ a z této pozice společně vytvářeli ono „vědění“. Při jeho konstituování pak procházeli několika fázemi a stupni tohoto procesu, „otevírali svůj soukromý archiv (vědění 1), obraceli se zpět ke své umělecké expertíze (vědění 2), aby vědění 1 performativně transformovali, což bylo následně choreograficky zpracováno Pinou Bausch (vědění 3), která se však při tom neorientovala na etablované umělecko-teoretické programové koncepty (vědění 4), ale vytvářela vlastní nové estetické vědění (vědění 5).“³⁹

Pina Bausch je svým postmoderním dekonstruktivním přístupem k choreografii i podněcujícími diskurzivními metodami v procesu zkoušení a především tehdy výsostně novátorskou formou work-in-progress v mnoha ohledech dodnes nepřekonaná. Na tomto místě by také mohla být jmenována celá řada jejích přímých pokračovatelů i osobností, které choreografický způsob myšlení Piny Bausch výrazně ovlivnily. Pro záměry této studie však zůstane stěžejní její vliv v onom zásadním aspektu konstituování vědění a participace na choreografickém procesu a v kontextualizaci možných směrů a diskurzivních praktik, jimiž jej následně (přímo i nepřímo) rozvíjejí právě ti choreografové a tanečníci, kteří se zasloužili o etablování fáze konceptuálního tance na samém sklonku dynamického 20. století.

Tanec a performance v / po konceptuálním obratu: teze, diskuze a konkluze

V 90. letech došlo v oblasti uměleckého tance k radikální změně paradigmatu (či též dispozitivu), která se záhy v jeho percepci i kritické reflexi začíná etablovat pod pojmem konceptuální tanec. Jedná se o vývojovou tendenci tance, u níž pro všechny její představitele⁴⁰ platí dvě specifické charakteristiky: propojování myšlení/vědění s taneční praxí a fakt, „že se v něm stále méně tančí“. ⁴¹ Tento druhý jmenovaný rys byl zpočátku velmi problematicky přijímán jak odbornou veřejností, tak především diváky. Zproblematizování pojmu tance a jeho negace v konceptuálně laděných artefaktech bylo následně dovršeno takřka do dokonalosti v roce 2002, kdy návštěvník International Dance Festival of Ireland Raymond Whitehead podal na tento festival

38 Na tomto místě vychází studie z výzkumů Jeroena Peeterse a Katji Schneider, kteří se konstitucí vědění a participace v tvorbě Piny Bausch blíže zabývají. (Více: K. Schneider. „Inszenierung von Wissen“, s. 360–361; J. Peeters. „Wie möchten Sie heute arbeiten?“.)

39 Viz K. Schneider. „Inszenierung von Wissen“, s. 360.

40 Za všechny lze na tomto místě zmínit alespoň několik patrně nejvýraznějších jmen: Xavier Le Roy, Meg Stuart, Jérôme Bel, Vera Mantero, Laurent Chétouane, Boris Charmatz, či též William Forsythe.

41 P. Husemann. *Ceci est de la danse*, s. 7.

dublinskému soudu žalobu bezprostředně poté, co zhlédl taneční performanci *Jérôme Bel* (1995) od stejnojmenného francouzského choreografa. ⁴² Důvodem jeho žaloby byl argument, že pořadatelé v programu a propagačních materiálech prý záměrně uváděli špatné a mylné informace, čímž pouze zmatli a zneužili všechny ty, co těmto informacím uvěřili a zakoupili si na dané představení vstupenku. Svou žalobu se následně Whitehead snažil potvrdit důkazy, že v informační brožůře k *Jérôme Bel* bylo sice explicitně uvedeno, že dílo je „návratem k základním principům tance“, ⁴³ co ovšem mohl následně coby divák skutečně zhlédnout, bylo „všechno jen ne tanec“. ⁴⁴ Soudní proces se v roce 2004 opravdu uskutečnil, ovšem v neprospěch žalujícího. Jak soud celou situaci vyhodnotil, Jérôme Bel ve svém díle sice použil taneční princip *ex negativo*, ale způsob myšlení nad jeho formou a postupy byly ryze choreografické, tj. vlastní Belově umělecké vizi. Navíc v demokratické společnosti je legitimní svobodou každého umělce, aby si své dílo sám kategorizoval. ⁴⁵ Ač tedy Raymond Whitehead požadovaných 38.000 eur nakonec nevysoudil, podařilo se mu svou kauzou něco velmi podstatného: jeho případ rozpoutal neutuchající řadu analýz a terminologicko-teoretických disputací nad takto pojatými tanečními koncepty, u nichž výrazně dominují principy negace tradičního ukotvení pojmu tanec a převažuje diskurzivní seberefrenční vypořádání se s médiem tance a jeho znaků.

Zmiňovaná taneční teoretička Constanze Schellow v úvodních kapitolách své studie o současných diskurzích v oblasti tzv. nové choreografie coby formy založené na *absentnosti* tradičního tanečního kódu ⁴⁶ shromáždila několik pojmů, které se snažily tyto konceptuální projevy v tanci od 90. let terminologicky zaštitit a již v názvu samotném explicitně poukázat na jeho základní tendenční výlučnost. Zejména v oblasti odborné taneční kritiky a vědecké kontextualizace tohoto nového fenoménu se počátkem 21. století začalo objevovat hned několik terminů jakožto možných ekvivalentů pojmenování. Charakteristické pro všechny tyto pojmy je, že označují vývojovou linii tance, která imanentně vedla k již zmiňovanému konceptuálnímu obratu, jehož postuláty jsou v oblasti tance a pohybové performance ve výrazné míře přítomné i v současnosti. Nelze rovněž přehlédnout, že všechny jsou založeny na dříve popsaném, od proměny epistémé již od dob moderny se prosazujícím principu negace: negativita, ne-tanec, ne-pohyb, absence, kritická praxe,

42 Této kauze se obsírněji, rovněž diskurzivní metodou, věnuje ve své publikaci Constanze Schellow, která ji také pojala jako určitý prolog a zformulovala na ní své výchozí teze ke zkoumané problematice. Více: C. Schellow. *Diskurs-Choreographien*, s. 18–26.

43 *Tamtéž*, s. 18.

44 *Tamtéž*.

45 Zde lze připomenout podobnou problematiku z oblasti činoherního divadla – texty Elfriede Jelinek. Některé touto autorkou přímo deklarované „divadelní texty“ připomínají na první pohled také spíše prózu než tradiční dramatické texty. Při hlubším analytickém zkoumání a zejména při inscenování těchto textů lze však jednoznačně konstatovat, že velkou měrou disponují (sebereflexivní) divadelností textu. (Více k této problematice viz Barbora Schnelle. *Elfriede Jelinek a její divadlo proti divadlu. Analýza divadelní estetiky Elfriede Jelinek na základě vybraných her*. Brno: Větrné mlýny, 2006; Zuzana Augustová – Jan Jiřík – Daniela Jobertová (eds.). *Horizonty evropského dramatu. Současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. Praha: NAMU, 2017; Jitka Pavlišová. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Doktorská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Katedra divadelních studií, 2012.)

46 Viz: C. Schellow. *Diskurs-Choreographien*. Kapitola Einleitung.

exhausting dance, neuzavřenost, defigurativní choreografie,⁴⁷ nulová figura, nulový bod, *null events, still act*, ne/viditelnost, *disfigure-performance*, či produktivita ne-ukázaného, ne-předváděného a ne-vyždřeného.⁴⁸

Konceptuální tanec, či též tanec-koncept,⁴⁹ předkládá v dílech jednotlivých tvůrců především rozšířený vztah chápání pojmů tanec a choreografie jako formující se podoby metatance, čili tance diskurzů, respektive se stává určitým metadiskurzivním dispozitivem. Jak uvádí sám jeden z nejvýraznějších průkopníků této tendence Xavier Le Roy v komentáři ke svému konceptuálnímu tanečnímu dílu *Product of Circumstances* (1999), ocitáme se v bodě, kdy se „myšlení stalo tělesnou zkušeností“.⁵⁰ Na základě absence tanečního tělesného pohybu v jeho tradičním vnímání minimálně v západní kultuře⁵¹ se pak choreografie o to více stává médiem kritické reflexe obrazů a konceptů těl a podob jejich tradiční divadelní reprezentace.⁵² Tyto nové náhledy/pohledy na tělo – například jako jeho možné perspektivy nebo jako výpovědi o něm – jsou jednotlivými tvůrci prezentovány především proto, aby diváka upozornili na určitou determinovanost jeho vlastního vnímání.⁵³ To „taneční“ v choreografiích založených na vztahu tanec-koncept již nespočívá v tanci těl, ale spíše v oné specifické vlastnosti choreografie, která se projevuje v oscilaci mezi diskurzy inscenace a vnímání. Namísto těla je to spíše mechanismus a struktura díla samotného (at’ již choreografie, inscenace, performance), která se dala do pohybu a přijala tělesné konstelace.⁵⁴ To znamená, že se tak choreografie jakožto inscenované řazení těl v časoprostorových texturách stává reflexivním procesem. Je postulována jako myšlení skrze tělo, kterému je stejně tak jako dříve vlastní pohyb a tělesnost, nemusí se však již (výhradně nebo přednostně) zakládat na konceptu takzvaně inscenovaných těl. Právě tímto posunutím tělesnosti a procesuálnosti od reálného těla k choreografické textuře se pak nejvíce provokují a manifestují nové způsoby vnímání.

47 Obecně vzato, právě principy defigurace, desorganizace a dekompozice tvoří základní slovník konstituování konceptuálně laděných choreografií.

48 *Tamtéž*, s. 28–29.

49 V současném tanečnickém diskurzu se často používá distinkce pojmů „tanec-tanec“ a „tanec-koncept“ pro rozlišení tradičního pojetí „choreografií s tancem“ a těchto nových choreografií s pouze malou nebo žádnou mírou tance, resp. tančení. (K této problematice blíže: C. Schellow. *Diskurs-Choreographien*, s. 130.)

50 Leonie Otto. „Tanz als Denkweise. Laurent Chétouanes *Hommage an das Zaudern*“. In: Milena Cairo – Moritz Hannemann – Ulrike Haß – Judith Schäfer (eds.). *Episteme des Theaters: Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld: transcript, 2016, s. 381. (dále jen „Tanz als Denkweise“)

51 Tato lokální specifikace je zde opětovně zdůrazněna především proto, že zejména evropská tradice myšlení a rovněž tedy vývoj filozofie myšlení, vědění a poznání jsou od počátku zásadně formovány principy duality (svět pozemský – svět věčný, tělo – duše atp.), vůči nimž se mimo jiné také současné diskurzivní myšlení v tanci snaží vymezovat a v jednotlivých dílech je různorodě analyzovat a problematizovat. (Více viz K. Schneider. *Tanz und Text*, s. 12–13.)

52 Pojem reprezentace je pro stávající studii zásadní nejen s ohledem na jeho terminologické ukotvení v oblasti divadelněvědného zkoumání, ale rovněž pro Foucaultův pojem epistémé v kontextu tzv. archeologie vědění. Princip reprezentace je dle Foucaulta stěžejní znak jedné z nejzákladnějších epistémé evropské kultury, tzv. klasické epistémé, vrcholící v období osvícenství, vůči níž se posléze radikálně vymezila epistémé moderní. S ohledem na vývoj (evropských) divadelních forem je pak de facto celé 20. století obdobím krize reprezentace a jejího překonání v umění. Jak však uvádí Pirkko Husemann ve své studii, byl v tomto ohledu vývoj tance vůči jiným uměním výrazně opožděný. I přes rozmanitý vývoj, kterým tanec v průběhu 20. století prošel, zůstal oproti jiným uměním po dlouhou dobu takřka výhradně v zajetí víry v autenticitu (těla) a čitelnosti (pohybu), což spočívalo především v jeho zásadním spojení s tělem jako materiálem a znakem. Až období konceptuálního obratu vyvolalo onu změnu paradigmatu, v němž byly tyto dosud dominantní choreotypy, tj. stereotypy v tanci, definitivně překonány. (Více viz P. Husemann. *Ceci est de la danse*, s. 10.)

53 *Tamtéž*, s. 8.

54 *Tamtéž*.

Sounáležitost performerů a diváků, vlastní divadelnímu anebo tanečnímu umění, se stává místem určitého „spolupachatelství“, v němž „tady a teď“ probíhají současně produkce a recepce taneční situace jako vzájemně zkrřížené a na sebe poukazující procesy. Vztaženo na zde zvolenou perspektivu nazírání na kontextualizaci tance směrem k jeho konceptuální rovině, tematizují od 90. let 20. století choreografové ve svých dílech zcela explicitně základní determinovanost těla, pohybu a choreografie tím, že se zaměřují na současné aktivní dispozitivu uměleckého, kulturního, sociálního, politického a vědeckého druhu jako na jejich předpoklady a tím je zároveň zasazují do svých děl jako umělecké prostředky.

Jedním z výlučných znaků děl tanečního konceptualismu (směrem do současnosti) v jeho usouvztažení například s jinou radikálně inovativní linií vývoje tance postmodern dance je jeho určitý návrat ke konvenci, respektive tematizace „konvencí“. Konceptuální choreografové se totiž, namísto aby zkoumali nové formáty, prostory a pracovní koncepty, a tím současně zahladili stopy mezi uměním a životem (coby do určité míry základní premisa postmodern dance), navracejí hned v trojím ohledu k tradiční divadelní konvenci. Za prvé institucionálně tím, že své celovečerní choreografické projekty nabízejí jako reprodukovatelné produkty nejrůznějším tanečním institucím, platformám a scénám. Za druhé prostorově, protože často koncipují svá díla opět v prostorách tradičně uspořádaných „kukátkových“ jevišť. A za třetí tematicky, protože v choreografických konceptech pojem „tanec“ podrobuji diskuzi prostřednictvím formy inscenace.⁵⁵ V dílech konceptualismu totiž nebyl postaven do popředí tanec, respektive formy takzvaného tančení, nýbrž sama choreografická idea. Tak – dle definice německého tanečního teoretika Geralda Siegmunda – dochází počínaje 90. lety k procesu tzv. emancipace choreografie od tance, čili procesu, kde se v dílech již netančí, ale v empatickém slova smyslu choreografizuje.⁵⁶ Konceptuální choreografové se tedy myšlenkově nezabývali pouze kategorickou otázkou podstaty tance („co je to tanec?“), nýbrž rovněž a především otázkou možných způsobů jeho percepce („jak je tanec vnímán?“).

Konceptuální tanec coby radikální forma uměleckého díla otevřel obrovský prostor jeho dalšího rozvíjení směrem do současnosti. Největší rezonance dosáhl v té formě dnešních choreografií anebo performancí, které lze souhrnně definovat spojením „tanec (jako) věda“ případně ve formě od konce 90. let se etablojící *lecture performance*,⁵⁷ jakožto přímé odnoži tanečního konceptualismu. Tato umělecká forma opírající se o vědecký aspekt svého

55 Více: *Tamtéž*, s. 23.

56 Gerald Siegmund. „Choreographie und Gesetz: Zur Notwendigkeit des Widerstands.“ In: Nicole Haitzinger – Karin Fenböck (eds.). *Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*. München: epodium, 2010, s. 120.

57 Za průkopníka tohoto formátu je považován jeden z čelných reprezentantů tanečního konceptualismu Xavier Le Roy. Za jedno z prvních děl nesoucí přízvisko *lecture performance* je považováno právě *Product of Circumstances* (1999). V něm Le Roy neustále osciluje mezi dvěma prostory, diskurz, dispozitiv: mezi textem o něm, jeho vzdělání coby makrobiologa a následném přechodu k choreografické činnosti, přednášeným za řečnickým pultem jím samým, a přímým „citováním“ překotných pohybů z různých tréninků a choreografií z jeho počátků tanečnicka a choreografa. I přes neoddělitelné propojení myšlení a tance šlo Le Royovi v tomto díle především o pohnutí myšlenek, které se uskutečňovalo skrze zastavení tělesného pohybu. (Více viz L. Otto. „Tanz als Denkweise“, s. 381.)

konstituování „lecture“ i v praktickém uchopení funguje jako určitá forma teoretizující přednášky, která si na jedné straně klade za cíl zkoumat základní divadelně specifické koncepty jako reprezentaci a performativitu, na straně druhé předkládá nejrůznější, k pojmu „věda“ se vztahující společensko-kritické otázky (jako např. co lze společensky charakterizovat jako „vědění“ a jak se vědění vytváří). Mluvené slovo a text jsou konstituujícími znaky této umělecké formy, která je zároveň svou podstatou uzpůsobena jako vymezení se současného tance proti označování tance coby plynulé motoriky. Forma lecture performance rozšiřuje příklad toho, jak je tanec sám uchopen jako modus myšlení, vědeckého bádání a porozumění, tedy jako specifická forma vědění.⁵⁸ To, že se choreografové a jejich tvůrčí aktivity staví do pozice badatelů, dokládá i způsob terminologického vymezení těchto děl: kromě lecture performance se lze v oblasti současného tance, respektive tzv. nové choreografie, setkat s označením analýza, rešerše nebo umělecký výzkum. Ač tedy přirozeně nadále platí, že věda a umění jsou dvě rozdílná sociální a diskurzivní pole s odlišnými prostředky konstituování vědění, praktikami a metodami, dochází na poli současného tance coby vědění k jejich vzájemnému sblížování a prozkoumání. Současný tanec, v němž se neustále protínají dispozitivы aktuální umělecké a vědecké praxe, není tedy již pouze onou sebereflexivní analýzou, která zohledňuje především vlastní myšlenkové pozadí, ale též diskurzivním polem vlastní oborové disciplíny.

Umělecký tanec, který v průběhu 20. století prošel zásadními obsahovými a formálními proměnami, dostal neuvěřitelnému obratu: z naprostého okraje odborné a vědecké reflexe se dostal do centra pozornosti. A co více, ze strategií možností vědeckého zkoumání a poznání nadto dokázal učinit centrální formální i tematický aspekt jednotlivých choreografických analýz. Koncepty tance jako myšlení a tance jako vědění se tak staly určitou diagnózou současnosti, kde se již sama tanci neodmyslitelná *prézentnost* stala fundamentální filozofickou platformou. Závěrem budiž tedy spolu s „duchovním otcem“ současného tanečnického diskurzu Foucaultem parafrázovaně vysloveno sumarizující shrnutí této nové choreografie: vše, co se v ní dělá, zkoumá a analyzuje, se dělá proto, abychom si dokázali vysvětlit a zodpovědět, kým, kde a proč dnes jsme.

Resumé:

Studie se zabývá v českém prostředí dosud málo reflektovaným fenoménem konceptuálního tance, který se výrazně rozvíjel zejména v 90. let 20. století a který se rovněž zasloužil o novodobou zvýšenou teoretickou pozornost věnovanou tanečnímu umění a o nutnost revize a redefinice pojmů *tanec* a *choreografie* v tanečnickém diskurzu vůbec. Ve studii jsou rovněž akcentovány ty centrální dispozitivы tance v průběhu 20. století, které tento fenomén zejména principy *negace* a *absentnosti* dílčích aspektů tradičního tanečního kódu předznamenal. Zároveň jsou zde představeny teoretické koncepty několika významných současných tanečních vědců z německojazyčné oblasti, o něž se studie ve svém obsahu opírá a dále je rozvíjí.

Klíčová slova:

taneční věda, taneční teorie, konceptuální tanec, choreografie, moderní tanec, modern dance, postmodern dance, Tanztheater, epistémé, dispozitiv, negace, absentnost

Autorka působí na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci