

Vzácný moment v českém tanečněvědném diskurzu

Jitka Pavlišová

Viktor Čech. *Choreografický moment v současném umění*. Ústí nad Labem: UJEP, 2018. 99 s.

Když na podzim roku 2019 vyšla publikace Viktora Čecha *Choreografický moment v současném umění*, ihned vzbudila můj zájem, a to hned z několika důvodů. Především je zde explicitní pozornost, jak už sám název vypovídá, věnována u nás dosud stále spíše okrajové oblasti zkoumání, choreografii. Ta je nadto zacílena do spektra současného umění, což je typ výzkumu, jenž je v českém tanečněvědném, respektive uměnovědném diskurzu obecně ojedinělý. Stejně tak je Čechem zkoumaná problematika od počátku vedena výrazně interdisciplinárně a je nazírána z různých perspektiv, čímž do odborné disputace v oblasti humanitních věd vstupuje hned na několika rovinách, totiž tematizací mezinárodně diskutovaných konceptů ať již z oblasti filozofie (J. Rancière, M. Foucault, G. Agamben), výtvarného a vizuálního umění (N. Mirzoeff, M. Connor), performance art (B. Kunst) či přímo tanečních studií (A. Lepecki, S. Banes). Vlastní teze a závěry, které Čech v textu předkládá, tak na jedné straně zachycují myšlenkové transfery a modifikace, jimiž se zabýval a k nimž dospěl během svého doktorského studia vizuální komunikace na Fakultě umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem. Na druhé straně jsou však zároveň také odrazem jeho velmi cenných poznatků a zkušeností coby kurátora současného umění a jakožto recenzenta rozmanitých

akcí, výstav a performancí pro česká periodika (Ateliér, artalk.cz) zaměřená na oblast současného, především vizuálního umění.

Publikace je strukturovaná do šesti samostatných kapitol, jejichž spojníkem je, jak zní v Čechem stanovené úvodní premise, „otázka choreografie – v jejím původním slova smyslu – ‚psaní pohybu‘ a otázka, jak se tento mechanismus projevuje v aktuální umělecké situaci.“ (7 a 12). Tu dále rozvíjí na fokusované prizma výzkumu samotného, jímž je pro Čecha „výskyt choreografických mechanismů i samotného tance na poli současného vizuálního umění v posledních desetiletích.“ (7) Jím se následně zabývá ve vztahu k dalším aspektům vybraných interdisciplinárních projektů, především k času, prostoru, mediálním technologiím, tělu a obrazu. A ač je již v titulu této monografie postulována koncentrace na současné umění, dobrou polovinu svého výzkumu věnuje Čech rovněž specifickému vývoji a analogickým projevům těchto mechanismů od dob moderny a uměleckých avantgard po celé 20. století.

Za signifikantní z oblasti uměleckého tance Čech považuje hned několik příkladů z období taneční moderny, konkrétně pak serpentínový tanec Loïe Fuller jeho efektivní syntézou hry světla, kostýmu a pohybu pohrávající si s divákovou percepcí, *Triadický balet* Oskara Schlemmera

mechanizací (přesněji snad: geometrizací) pohybu a těla v různých časoprostorových konstelacích a Labanovy koncepty choreutiky, eukinetiky i jím navržený systém pohybové notace (*Labanotation*). Ve svých úvahách zde vychází především z Rancièrovy *Aisthesis* (2011), jenž modernu coby nové paradigma nazírá jako komplexní projekt určitého dobového estetického režimu v umění i společnosti a zvolenou perspektivou stírá pomyslné hranice akademických oborových specializací. Obdobným způsobem pak Čech rovněž kontextualizuje vzájemné vztahy „určitých výtvarných a choreografických strategií v rámci chápání uchopení pohybu a linie v prostoru a v obrazovém prostoru v tvorbě výtvarné a taneční avantgardy 10.–30. let“ (18). Ty nadto ještě doplňuje exkurzem do amerického *postmodern dance* 60. let, v němž sledává další „ozvuky“ těchto vztahů a mechanismů. Nebo lépe řečeno, v němž se tyto interdisciplinární vztahy mezi uměními od podstaty protínají a ostré hrany mezi jednotlivými uměleckými druhy a formami se strategiemi liberalizace a demokratizace tanečního projevu eliminují.

Choreografickým mechanismům amerického *postmodern dance* s důrazem na specifický druh tzv. eventů je v publikaci ostatně věnována vlastní kapitola, v jejímž závěru Čech blíže specifikuje re-enactment jedné z jeho klíčových choreografií, *Tria A* Yvonne Rainer, v realizaci současných umělekyn Zdenky Brungot Svitekové a Anny Sedláčkové v roce 2013. Poukazuje především na fakt, jak „tradičně“ tento projekt v kontextu jiných, aktuálnějších eventů může nyní již působit, zároveň doznává, že navzdory minimalistickému konceptu *Tria A* a podrobným nárokům samotné Rainer na jeho provedení zde výrazně vynikala právě individu-

ální dynamika a osobní fyzické dispozice obou interpretek.

Do třetice je pak výraznější pozornost věnována tvorbě Merce Cunninghama, zejména jeho „multimediální spolupráci“ (39) s jinými osobnostmi a interdisciplinárním přesahům v jeho tvorbě, kterými předznamenal řadu současných uměleckých fenoménů (např. videodance směřující dnes již v tzv. virtuální choreografii). Jeho choreografickou tvorbu nazírá Čech jako spojnicí mnoha protikladů do komplexního pohybového systému, jehož východiskem vždy byla „rigorózní práce s geometrickým řádem podchycujícím pohyb tanečnickova těla v prostoru, jejíž jádro vychází z tradice a disciplíny klasického baletu.“ (40) V cunninghamovském principu choreografického aparátu, založeném na neustálé disciplinaci těla vzhledem k prostorovému řádu a zdůrazňujícím úspornost využitých prostředků pohybů a gest, sledává Čech podnětnou paralelu s dvorskými balety za vlády Ludvíka XIV. a s ohledem na předchozí rozvoj figurativních prostorových vztahů v renesančním a barokním výtvarném umění. Obdobně nazírá i v otázce moci při postulování určitého systému a řádu – tak jako byl Ludvík XIV. představitelem absolutistického monarchy par excellence, je pro Čecha Cunningham prototypem „vysoce autoritativního choreografa, který vše podřizuje, i ten sebemenší pohyb či vzhled tanečníka, jím definovanému řádu a kontrole.“ (44) Tento aspekt je také zásadním rozdílem, který lze sledat mezi choreografickými strategiemi Cunninghama a představitelů *postmodern dance*, na něž měl v mnoha ohledech jinak zásadní vliv (například principy náhody v choreografickém procesu).

Teprve poslední dvě kapitoly směřují zkoumanou problematiku k současnosti a akcentují, jak se tyto choreografické me-

chanismy projevují v projektech dnes aktivních umělců, konkrétně Kelly Nipper, Anne Imhof, Jona Rafmana, Alexandry Pirici a Jiřího Žáka. Čech zde v úvodu stanovenou otázku částečně modifikuje, přičemž u současné tvorby cílí jeho fokus na vztah mezi „scénickým prostorem a performativním gestem v kontextu současné vizuální kultury a obrazových médií.“ (63) Stejně tak se u jednotlivých tvůrců a pomocí různorodých teoretických konceptů konkrétněji zabývá otázkou tělesnosti, obrazového prostoru a tzv. choreografizací lidských těl v dnešní performativní tvorbě a rovněž v kontextu aktuálního diskurzu virtuality a post-human turn.

Kdo by však v této publikaci hledal zaužívané postupy psaní vysokoškolských prací, bude zřejmě překvapen. Čechův text nedisponuje ani sumarizací a kritickou reflexí obdobně nazíraných témat a literatury, ani jednotným metodologicko-teoretickým rámcem, z něhož by terminologicky čerpal a jenž by koncepčně propojoval jeho myšlenkové směřování napříč zkoumanou problematikou. Závěrečné shrnutí či teze, které by uzavíraly Čechův dlouhodobý výzkumný cíl anebo naopak formovaly a otevíraly nové otázky a možnosti zkoumání, zde absentují zcela. Jednotlivé oddíly textu tak mohou tvořit jednotlivé kapitoly publikace, jež místy více, místy méně spojují příbuzné perspektivy nazírání, stejně tak ale mohou fungovat jako samostatné celky bez provázanosti s dalšími vlákny tohoto výzkumu. To se nejvíce projevuje u posledních kapitol, které byly původně koncipovány pro výše zmíněná odborná periodika a pro účely této práce jen doplněny či částečně přeformulovány. Zdali je takto stanovený postup akademického psaní v současnosti relevantní, je patrně na rozhodnutí každého z nás a naší míře očekávání a ote-

vřenosti vůči aktuálnímu vědeckému diskurzu psaní odborného textu.

Ač výzkum Viktora Čecha v mnoha (výše zmíněných) ohledech považuji za podnětný a často též vybízející k další diskuzi, přesto jsem při jeho recepci narazila na několik opakujících se nesouladů, které obzvláště v teatrologickém a tanečnickém diskurzu nelze nekriticky přejít a bez výhrad akceptovat. Především se často jedná o terminologicky vágní a velmi zobecnující chápání tanečního a divadelního umění i jejich historiografického vývoje. Z dílčích formulací vyplývá, že Čech divadlem a divadelností stále rozumí především jeho orientovanost na dramatickou strukturu, narativní významovou linku a principy reprezentace (například v kapitole V), což jsou aspekty, které byly v umělecké praxi i jejich teoretické reflexi nejpozději v druhé polovině 20. století definitivně překonány. Ještě výrazněji se tato zjednodušení projevují v nazírání na tanec, kde Čech pod pojmem choreografie často zamýšlí prostě pohyb, respektive „choreografizovaný“ či „strukturovaný“ pohyb. I to je však prizma, které bylo zejména v 90. let prostřednictvím představitelů tzv. konceptuálního tance výrazně revidováno, zpochybněno a de facto nahrazeno perspektivami, které choreografii od tance či tzv. choreografizovaného pohybu v jistém slova smyslu spíše osvobozují.

Na jiných místech, kdy se snaží čtenáři určitou choreografii zkonkrétnit a přiblížit, dopouští se Čech opětovně diskutabilních tezí a definic, například když v kapitole VI mluví o dalším rozměru „strukturované řeči těla a s ní spojených estetických konvencí, pramenících především z výrazového (Ausdruckstanz) a současného tance.“ (87) Čech zde nekriticky operuje s pojmy výrazový a současný, které jako by pro něj

samořejmě generovaly určitý zažitý kánon, ať co do taneční/pohybové techniky či soudržného estetického kódu. Přitom oba tyto dispozitivní jsou založeny na široké škále rozmanitostí přístupu k tělu, pohybu, choreografii a na de facto individuálním směřování každého z reprezentantů. A pokud v období formování výrazového tance lze ještě do určité míry hovořit o určitých estetických konvencích, které jsou dobově ukotveny v (taneční) moderně a uměleckých avantgardách, pak pro toliko hybridní, otevřenou a nejednoznačnou fázi nazývanou současný tanec tento úzus již definitivně neplatí.

Analogické lze opakovaně shledat i u dalších formulací, například když Čech považuje Loïe Fuller za průkopnici „uměleckého tance“ (tím je přece ale i balet, dle kontextu je zde zamýšlen spíše moderní tanec) nebo když taneční umění shrnuje pod obecné označení „taneční divadlo“ (to

ale pojímá jen určitý konkrétní dispozitiv tance od Kurta Joosse, přes Pinu Bausch po jejich následovnický). A koneckonců i úvodní premisa chápání pojmu choreografie jakožto „psaní pohybu“ by v aktuálním tanečnickém zkoumání, v němž je textocentrický model výzkumu zprostředkování vědění již překonán, patrně hned od počátku čelila množství spekulací a nutnosti re-definice.

Co mě však při čtení této publikace výslovně zarazilo, je množství jazykových a stylistických chyb, které v textu i přes to, že prošel jazykovými korekturami, zůstalo. A ať již se jedná o mnohdy velmi krkolomné věty, častá vyšínutí z vazby nebo opakovaně chybná znaménka interpunkce při tvorbě souvětí, všechny tyto prohřešky ubírají na kvalitě i profesionalitě této jinak co do českého uměnovědného prostředí stále ještě ojedinělé práce.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.