
Aktualizovaná choreografie
– možnosti a podoby
v (taneční) praxi



Tereza Richterová
Eduard Adam Orszulik
David Richter

*Actualized Choreography
– Possibilities and Forms
in (Dance) Practice*

Abstract: This study focuses on the possibilities of realising choreography as an autonomous structure independent of dance in the sense of the movement of the human body. Central philosophical-theoretical perspective is based on the concept of the *virtual* and the *actual*, in the terms by Gilles Deleuze. *Virtual* includes a number of potential variants which may be executed; the *actual* is a realised unique variant of the virtual multiplicity. Emphasis is placed on the process of actualization or presenting the virtual idea of choreography in real concrete rendering, the aim is to identify and conceptualize various possibilities and forms of this virtual choreography realization in current and recent dance history. Argumentation is focused around three codes which, according to Gabriele Brandstetter, create the matrix of the choreographic

text: *image, language and body*. Through these codes, the virtual idea of choreography can be embodied in the actual structure of the particular medium which determines and designs the (artistic) form of actualized. This process and the virtual-actual relationship are studied in context by using videos and digital technology, in dance notations or verbal descriptions, and also on the plane of imagination and perception that connects with the movement of the body again.

Keywords: virtual, actual, Gilles Deleuze, choreography, dance, body, mediality, notation, language, imagination

Choreografie jako ideální struktura

Vzájemné vztahy tance, těla a choreografie byly v průběhu 20. století různorodě redefinovány a transformovány, což mělo za následek, že definice tance či choreografie pozbyly jednotnosti. Docházelo k narušení chápání jejich hranic a stejně tak přestaly být pojímány jako bezpodmínečně propojené, či dokonce jako synonyma.¹

Můžeme tedy pozorovat i vyhraněné tendence směřující k choreografii a tanci bez lidského subjektu, kdy jsou performery neživé či nelidské entity. Příkladem budiž tvorba Mette Ingvarsenové, v níž svou pozornost obrací mimo jiné k prozkoumávání imateriální choreografie skrze aktéry a „těla“ z páry či vzduchu.² Významným představitelem této tendence je pak William Forsythe a jeho *choreografické objekty*. Právě Forsythe ve své eseji pojímá tanec a choreografii jako dvě oddělené a odlišné praxe. Tradici, jež snoubí podstatu choreografické zkušenosti výhradně s lidským tělem, konfrontuje s možností mechanismů, v nichž sama choreografie „generuje autonomní, dostupné vyjádření svých principů“.³

Mezi další způsoby rozvíjející redefinici tance patří například ta díla, v nichž nefiguruje tanec ve smyslu pohybu a jež pojímají choreografii coby určitý kompoziční princip, který se úzce váže k principům negace a absence, charakteristickým zejména pro konceptuální tanec.⁴ Tyto postupy se rovněž protínají v zájmu o reflexi percepce a dosavadní (převážně divadelní) reprezentaci tance a choreografie. Jak uvádí Jitka Pavlišová: „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 (ať již choreografie, inscenace, performance), která se dala do pohybu a přijala tělesné konstelace.“⁵

Právě s pojetím choreografie jako určité textury či struktury, systému konkrétního díla, který je nezávislý na tanečním těle lidského aktéra, budeme dále pracovat. Pro tyto účely užíváme spojení „choreografický text“, systém znaků, jenž označuje informace/sdělení, které mají být předány či re-prezentovány vnímatelům. Jde tedy o způsob, jakým jsou divákům distribuovány informace.

¹ Diskuse o vztahu tance a choreografie pak formálně vygradovala roku 2004 v souvislosti se soudním procesem vedeným proti dílu *Jérôme Bel* stejnojmenného choreografa. Viz Jitka Pavlišová. „Tanec-koncept‘, ‚ne-tanec‘ nebo ‚nová choreografie‘? Aktuální německojazyčný teoretický diskurs v oblasti taneční performance“. *ArteActa*. 2018, roč. 1, č. 1, s. 16–17.

² Mette Ingvarsen. *Expanded Choreography: Shifting the agency of movement in The Artificial Nature Project and 69 positions*. Stockholm: Stockholm University of the Arts, 2016.

³ „[...] to generate autonomous, accessible expressions of its principles“. William Forsythe. „Choreographic objects“. In: Steven Spier. *William Forsythe and the practice of choreography*. New York: Routledge, 2011, s. 91.

⁴ Srov. s Jitka Pavlišová. Op. cit., s. 17.

⁵ *Tamtéž*, s. 19.

Ač se můžeme věnovat různorodým mezioborovým přesahům, soustředíme se primárně na osobnosti, které jsou obecně etablovány coby choreografové. Zejména pak na aktuální představitele současného tance, potažmo na taneční scénu poslední třetiny 20. století, která dynamicky rozvíjela zkoumané principy. Naším cílem je především identifikovat a stručně popsat choreografické mechanismy, jak se projevují v současné taneční, respektive tanečně-divadelní a tanečně-výtvarné praxi,⁶ a demonstrovat na nich možné podoby vztahů virtuální a aktualizované choreografie na pozadí relací mezi jednotlivými komponenty.⁷

Jak uvádí představitelka německé taneční vědy Gabriele Brandstetterová, tanec „se divákovi prezentuje jako text, jehož matice pohlcuje a mění různé kódy“.⁸ V textu *Defigurative Choreography: From Marcel Duchamp to William Forsythe* se pak zaměřuje na tři kódy – *obraz, tělo a jazyk* – a na strategie jejich integrace do choreografického textu. Tyto komponenty a strategie je příhodné nahlédnout také v případě různých forem re-prezentace choreografického textu, jelikož jej lze distribuovat izolovaně skrze každý z těchto kódů. Například divadelnímu tanci dominuje lidské tělo, notacím a mediálním dílům vizuální obraz, deskripci choreografie zase mluvený či psaný jazyk. Pojímání choreografie jako textu ve smyslu systému jazyka zohledňujícího gramatická pravidla, jazykovou strukturu či syntax je typické právě pro Gabriele Brandstetterovou. Ta choreografii usouvztahuje k lingvistice a její pojmový aparát aplikuje na tanec a choreografii.⁹ Obdobně syntax jakožto principy uspořádání základních prvků tvořících výslednou strukturu choreografie pojmenovává skrze tvorbu Anne Terese De Keersmaekerová.¹⁰

Textem může být choreografie označována rovněž jako „struktura esteticky organizovaných znaků“¹¹ ve shodě se sémiotickým pojetím divadelní inscenace. Stejně jako inscenaci ji tedy lze chápat jako konečnou ideu, jako fixaci myšlenky či představy konečného díla, které se každé jeho provedení, čímž je míněno především konkrétní představení, snaží přiblížit. Například pro Jérôma Bela se pak dílo soustřeďuje kolem struktury jakožto

⁶ Součástí projektu bylo i praktické ověření zkoumané problematiky, z něž vychází lecture performance *Zpřítomněná choreografie*.

⁷ Jak podotýká José Gil směrem k tanečním gestům, jde o nekonečné assembláže, „spojují gesta s jinými gesty; nebo aktuální tělo se všemi aktualizovanými virtuálními těly; nebo stále pohyb s jinými pohyby“. „[...] they assemble gestures with other gestures; or an actual body with all the actualized virtual bodies; or still, a movement with other movements.“ José Gil. „Paradoxical Body“. *TDR: The Drama Review*. 2006, roč. 50, č. 4, s. 30.

⁸ „[...] dance presents itself to the viewer as a text whose matrix absorbs and transfigures a variety of codes. Three of these codes-image, body, and language-will be considered in terms of distinct notions of the concept of ‚figure‘ and strategies of its integration into the choreographic text.“ Gabriele Brandstetter. „Defigurative Choreography: From Marcel Duchamp to William Forsythe“. *TDR: The Drama Review*. 1998, roč. 42, č. 4, s. 38.

⁹ *Tamtéž*.

¹⁰ Viz Bojana Cvejčić – Anne Teresa De Keersmaeker. *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok*. Brusel: Mercatorfonds a Rosas, 2012, s. 16–18.

¹¹ Christopher B. Balme. *Úvod do divadelní vědy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2018, s. 127.

způsobu, kterým je choreografie intelektuálně konstruována. Jeho záměrem pak je, aby i divák tuto strukturu viděl – tedy aby ji *zpřítomnil* nezávisle na fyzičnosti těla. Nevynechává však ani současné působení fyzicky přítomných performerů.¹² Přínosné je rovněž užívání pojmu *choreografie* Viktorem Čechem, který ji pojímá v jejím původním významu – totiž jako „psaní pohybu“.¹³ Slovo *chorégraphie* totiž původně neznamenovalo tvorbu tance, ale bylo označením notace jakožto grafického záznamu pohybu.¹⁴

Choreografický text coby ideální struktura prvků je vázán na médium, skrze které bude uskutečňován, přičemž pohyb lidského těla je pouze jedním, i když nejčastějším prostředkem, který je schopen ideu choreografie re-prezentovat či doslova „vtělit“. Za jakých podmínek tedy choreografický text reálně vzniká a je aktuálně přítomen v konkrétním prostoru a čase? V tomto textu nás zajímají především mechanismy, jak je a jak může být virtuální idea choreografie aktualizována, a zaměřujeme se na různé možnosti a formy tohoto procesu. Na slovo virtuální nahlédneme (tak jak je již v taneční teorii zavedeno¹⁵) ve shodě s výkladem Gilles Deleuzea,¹⁶ kdy virtuální zahrnuje nekonečné množství potenciálních variant (v tanci například určitý typ kroku či pohybu), aktuální pak označuje konkrétní reálně uskutečněnou variantu (například momentální a jedinečné provedení daného pohybu).

Virtuální a aktuální v tanci

Virtuální podle Deleuzeho filozofie tedy není chápáno ve smyslu nových médií a virtuální reality, nýbrž jako ještě nerealizovaný potenciál možností určitých fenoménů.¹⁷ Virtualita zaplňuje prostor mezi tím, co je předpokládáno a představováno, a tím, co je realizováno a aktualizováno, stručně řečeno mezi potenciálem a realizací.¹⁸ V divadelním kontextu pak „virtualita naznačuje neurčitý vztah mezi potenciálem představení a jeho aktualizací“ v podobě představení, která je pokaždé odlišná a originální.¹⁹

¹² Mathieu Copeland. *Choreographing exhibition*. Dijon: Les presses du réel, 2013, s. 51.

¹³ Viktor Čech. „Choreografický moment, archiv a moderna“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2015, roč. 18, č. 1, s. 51.

¹⁴ Více viz Viktor Čech. *Choreografický moment v současném umění*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2018, s. 21.

¹⁵ S pojmem pracují například Mette Ingvartsen a José Gil. Viz Mette Ingvartsen, *Expanded Choreography*, a José Gil, *Paradoxical Body*.

¹⁶ Gilles Deleuze. „The Actual and the Virtual“. In: *Gilles Deleuze – Claire Parnet. Dialogues II*. New York: Columbia University Press, 2007, s. 148–152.

¹⁷ Slovo je odvozeno z latinského *virtualis*, přičemž virtualita nejprve odkazovala na morální ctnost a potenciál akce k dosažení určitého výsledku. Sarah Bay-Cheng – Chiel Kattenbelt – Andy Lavender – Robin Nelson (eds). *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam University Press, 2010, s. 142.

¹⁸ Srov. *tamtéž*, s. 141–142.

¹⁹ „In a theatrical context, virtuality suggests an indeterminate status between the potential of the performance and its actualisation.“ *Tamtéž*.

V knize *Rozdíl a opakování*²⁰ Deleuze ustanovuje tezi, že neexistuje opakování toho samého, ale v každém opakování je již určitý rozdíl. I když se (tančená) choreografie zprvu může jevit, že se znovu a znovu opakuje, obsahuje vždy změnu, již generuje právě opakování – ve smyslu rčení „Nelze vstoupit dvakrát do stejné řeky“. Tento princip platí pro tanec i v tom nejširším smyslu slova. Ač se dvě vazby či dvě představení na první pohled jeví jako totožné, obsahují ve skutečnosti určitou diferenci – rozdílnost. Pokud bychom se touto problematikou zabývali do důsledku, museli bychom konstatovat, že neexistují dva zcela stejně provedené kroky ani například nádechy, natož když se do úvahy zakomponují také neustále se měnící časoprostorové konstelace.

Pojem virtuální je pak spjat rovněž s dalšími deleuzeovskými koncepty, jež se promítají do procesu zpřítomnění choreografického textu, jako je například struktura, idea či právě opakování a s ním související rozdílnost. Virtuální idea choreografie koresponduje s Deleuzeho pojetím idejí jakožto problémů-myšlenek bez definitivního řešení.²¹ Paradoxní povaha možných neboli virtuálních idejí spočívá podle výkladu Tomáše Hauera „v tom, že zaujímají místo mezi existencí a non-existencí. Za druhé proto, že problémy mění svoji povahu tehdy, když se ztělesňují v aktuální struktuře“.²² Strukturu je pak třeba chápat jako jistý druh ideálního „rezervoáru nebo repertoáru, kde všechno virtuální koexistuje“, a celá struktura je tedy mnohostí „virtuální koexistence“.²³ Samotná struktura coby rezervoár potencialit však není totožná s žádnou aktuální realitou a je tedy virtuální. „Přítomné je pak to, v čem je struktura vtělena, to, čím se vtělení vytváří.“²⁴

Tomáš Hauer dále srozumitelně osvětluje vztah virtuálního a aktuálního: „Například organismus lze považovat za biologickou ideu. Každý organismus je ztělesněním obecné struktury druhu, přičemž chromozomy v organismu jsou vyjádřením rozdílných prvků a odlišují konkrétní organismus od ostatních. Chromozomy jako struktura tedy konstituují oblast možného a potenciálního a ta se pak vtěluje v aktuálním a konkrétním organismu.“²⁵

Aktualizace a virtualita jsou navzájem propojeny, lze dokonce říct, že sama virtuální idea je neoddělitelně podmíněna okamžikem aktualizace.²⁶ Tím, co způsobuje přechod *možného* k *aktuálnímu*, je síla, jejíž základní aktivitou je individualizace, avšak tato síla či energie nejsou pouze fyzikálními veličinami, ale zahrnují právě i dimenzi idejí.²⁷ Pro

²⁰ Gilles Deleuze. *Difference and repetition*. New York: Columbia University Press, 1994.

²¹ Tomáš Hauer. *S/krze postmoderní teorie*. Praha: Karolinum, 2002, s. 154.

²² *Tamtéž*.

²³ Gilles Deleuze. „Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?“. In *týž: Pusté ostrovy a jiné texty*. Praha: Herrmann & synové, 2010, s. 201–202.

²⁴ Tomáš Hauer. Op. cit., s. 163.

²⁵ *Tamtéž*, s. 154.

²⁶ Srov. Gilles Deleuze. „The Actual and the Virtual“. In: *Gilles Deleuze – Claire Parnet. Dialogues II*. New York: Columbia University Press, 2007, s. 149–150.

²⁷ Tomáš Hauer. Op. cit., s. 156.

Deleuzea je realita permanentním *procesem individualizace*,²⁸ kdy na sebe materiál bere formu určité fixní podoby. Tímto materiálem je v kontextu choreografie nejčastěji lidské tělo, avšak jak budeme dokládat na vybraných dílech a tvůrcích, také kresba, ornament či jazyk. Například právě tvárnému tanečnímu tělu je vlastní potenciální energie a schopnost uskutečnit se v nespočetném množství konečných podob, třebaže zároveň přechodných a efemérních. Individualizace choreografie a zastoupení jejích kvalit a základních kódů v konkrétních způsobech re-prezentace jsou zdrojem její formy. Zvolené médium a prostředky (plnící funkci určité šablony-matrice²⁹) pak formulují omezení organizace jednotlivých elementů *stávající se* formy. Dalším příkladem individualizace je proces krystalizace, jenž determinuje, která z podob bude aktualizována.³⁰ Individualizace tedy určuje, jakou bude mít choreografie formu, tedy „co to bude“, krystalizace pak nadto udává, „jaké to bude“, jaká z potenciálních variant se v rámci určité šablony realizuje.

Idey jsou podle Deleuzeho koncepce „distribucí jednotlivých prvků, které nejsou determinovány ničím jiným než samotným procesem distribuce“.³¹ V našem případě procesem zpřítomnění idey za účelem re-prezentace choreografie. Už samotné slovo re-prezentace odkazuje k principu opakování přítomného, které je stále stejné. To ovšem Deleuze rozporuje. Opakování, znovu-provedení, nikdy není přesnou kopií téhož, nýbrž povaha těchto aktů a objektu spočívá naopak v rozdílnosti a individualizaci jednotlivých momentů. V jejich autonomní identitě. Opakováním tedy vždy vzniká něco nového, jedná se o neustálý proces stávání se. Stejně důsledky plynou také z perspektivy podle Brandstetterové: „Každé opakování ukazuje jinou plochu textu; každé čtení vykresluje novou variantu toho, jak lze figury propojit. Ve struktuře děl se choreografické, přesně stanovené party střídají s mezerami, které tanečníci v každém představení znovu vyplňují.“³²

Princip diference a opakování je zřejmý zejména v choreografickém uvažování Williama Forsythea, který podle Brandstetterové ve svém pojetí choreografie dekonstruuje zdání plynulé linie figur především zviditelněním bazální nespojitosti, mezer v textu. Zejména skrze organizaci matice textu, která v případě improvizovaných pasáží či Forsytheovy *real-time choreography* akcentuje právě míru potencialit připravených k realizaci.³³ Jak poznamenává José Gil, jenž aplikuje Deleuzeho koncepty na problematiku tance: „Neexistuje jediný vizuální nebo kinestetický obraz tančícího těla, ale multiplicita virtuálních

²⁸ *Tamtéž*, s. 155.

²⁹ *Tamtéž*.

³⁰ Srov. *tamtéž*, s. 156.

³¹ *Tamtéž*, s. 154.

³² „Each repetition shows another surface of the text; each reading refigures a new variant of how the figures can be linked. In the structure of the pieces, choreographic, precisely established parts alternate with gaps, which the dancers fill anew in each performance.“ Gabriele Brandstetter. „Defigurative Choreography: From Marcel Duchamp to William Forsythe“. *TDR: The Drama Review*. 1998, roč. 42, č. 4, s. 50.

³³ Srov. *tamtéž*, s. 45–50.

obrazů [...].³⁴

Vycházíme z předpokladu, že zpřítomnění choreografie má různé možnosti konstituování struktury. Konkrétní aktuální ztělesnění prvků struktury a jejich vztahů vytváří odlišné styly a formy artikulace virtuální idey – implikuje tedy realizaci například skrze různé umělecké druhy či formy. Nejčastěji skrze pohyb lidského těla, avšak také skrze nová média, grafické či jazykové deskripce nebo imaginace. Sledovaný princip je příhodné demonstrovat na příkladu hudby, k níž choreografie v mnohém zaujímá paralelu. Například jedna skladba může být aktualizována skrze vlastní hru na nástroje, skrze zpěv, slovní pojmenování jednotlivých tónů a pojmů, aktualizovat se coby re-prezentace nahrávky či zápis v systému symbolů – v notách.³⁵

Aktualizace skrze obraz

Nastíněnou optikou lze ve vztahu k choreografii nahlédnout rovněž druhý význam slova virtuální, tedy „nehmatatelné“ provedení choreografie zprostředkované (novými) médii nebo ve smyslu simulovaného prostředí virtuální reality. Stěžejním médiem, jež začalo být využíváno k re-prezentaci choreografie bez přítomného živého lidského těla, je videoprojekce, možnosti počítačové grafiky a posléze rovněž rozhraní virtuální reality. V současné době je pak výrazný trend medializovaných představení, která pracují s konceptem živosti (liveness) a je jim přisuzována stejná pomíjivost jako běžnému představení. Prostředí internetu a sociálních sítí nadto podporuje rovněž interaktivní zapojení diváků, což přirozeně mění a usměrňuje proces aktualizace choreografie, podporuje individualizaci materiálu a exponuje rozdílnost. Spadají sem jak choreografie založené na multiplicitě obrazů tanečních těl v rámci jevištního díla, tak i ty, které jakožto simulakrum existují již pouze v nemateriální mediální a digitální rovině, přičemž často nemají ani jakoukoli předchozí oporu v žité (tančené) realitě.

V okamžiku, kdy vzniká mediální obraz choreografie zároveň s její jevištní re-prezentací (například v případě snímání právě probíhající jevištní akce), jedná se o dvě současné aktualizace choreografie, z nichž každá je determinovaná odlišnými možnostmi distribuce jednotlivých prvků vlastních tomu kterému médiu. Mediální obraz je přitom často nejdříve určován tělesnou aktualizací choreografie, která je teprve dále přenášena na plátno. Jiné principy však lze hledat v případě, že mediální text předchází samotné performativní realizaci.

Dílo *Dance* (1979) Lucindy Childsové spočívalo v prezentaci živých tanečníků současně s projekcí předtočeného filmu *Sola LeWitta*. Na jevišti a ve filmu se pak nacházeli totožní

³⁴ „There is no single visual or kinesthetic image of the dancing body, but a multiplicity of virtual images [...].“ José Gil. „Paradoxical Body“. *TDR: The Drama Review*. 2006, roč. 50, č. 4, s. 24.

³⁵ Zároveň je v choreografii zřejmě rovněž inspirace hudebními skladebnými postupy a hudebním frázováním. Například v tvorbě Anne Teresy De Keersmaeker. Viz Bojana Cvejčić – Anne Teresa De Keersmaeker. *A Choreographer's Score: Fasse, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok*. Brusel: Mercatorfonds a Rosas, 2012, s. 16.

tanečníci, kteří se mnohdy pohybovali naprosto synchronně, a v některých sekvencích se obrazy reality prostupovaly v jednu. Juxtapozice obou aktualizací téže choreografie však přirozeně zvýrazňuje jejich rozdílnost, která vyplývá ze samotného procesu distribuce a výsledné formy. Video nejenže bylo černobílé, obraz dále zdvojovalo a ztrojovalo či nabízelo/diktovalo perspektivu pohledu,³⁶ ale vytvořilo také určitou permanentní paměť. Také v *Homemade* (1966) Trishy Brownové, kde měla tanečnice během tance na zádech filmový projektor, kontrastuje živě performovaná choreografie s filmovou projekcí její předchozí aktualizace zaznamenané Robertem Whitmanem.³⁷

Jak píše Susan Rosenbergová, strategie umožnily *Homemade* uchopit „choreografické jako oddělené od tančného“³⁸ a stejně jako v případě *Dance* iniciovaly srovnávání uchovaného, re-prezentovaného jednání s živým představením. Vznikl tak vizuální důkaz poskytující materiál pro diferenciaci choreografických gest a jejich filmových obrazových protějšků: „Film *Homemade* metonymicky ohlásil choreografii jako něco existujícího skrze reprezentaci: živě i na filmu. Tato sebe-referenční smyčka demonstrovala velmi tenký rozdíl mezi choreografií a každou z jejích reprodukcí a ukazuje choreografii – jako oddělenou od tance – jako vždy reprodukovanou ve vztahu ke konceptu permanentního modelu, pokud ne ke skutečnosti.“³⁹

Re-prezentace choreografie se tak odehrává na třech úrovních. Je zobrazována jako živá reprodukce paměti těla, jako reprodukce provedené choreografie zachycené na filmu „a ve smyslu ‚originálního‘ představení, pomíjivé události, která je vždy jedinečnou reprodukcí choreografie“.⁴⁰ Trisha Brownová nadto sama usměřňuje, jak a do čeho bude struktura filmu vtělena, jelikož samotnou projekci a tedy akt aktualizace či re-prezentace choreografie determinuje a podmiňuje vlastní fyzickou akci.

Zásadním experimentátorem v oblasti médií, digitalizace a virtuální choreografie je Merce Cunningham. V díle *BIPED* (1999) využíval počítače ke generování pohybu, přičemž virtuální animovaní abstraktní „tanečníci“ (svislé a vodorovné čáry, tečky, shluky) koexistovali s těmi fyzickými ve stejném performativním prostoru. Cunningham využíval jako jeden z prvních choreografů počítačový software LifeForms, který mu jako kompoziční

³⁶ John Rockwell. „Dance: Lucinda Childs and Company“ [online]. *The New York Times*. 1. 12. 1979 [cit. 1. 12. 2020]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1979/12/01/archives/dance-lucinda-childs-and-company.html>.

³⁷ Susan Rosenberg. *Trisha Brown: Choreography as Visual Art*. Middletown: Wesleyan University Press, 2016, s. 25.

³⁸ „[...] the *choreographic* as separate from the danced [...]“. *Tamtéž*, s. 27.

³⁹ „The film of *Homemade* metonymically announced choreography as existing through representation: live and on film. This self-referential loop demonstrated an infra-slim distinction between choreography and each of its reproductions, showing choreography—as distinct from dance—as always reproduced in relation to the concept, if not the actuality, of a permanent model.“ *Tamtéž*, s. 28.

⁴⁰ „[...] and in terms of an ‚original‘ performance, an ephemeral event that is always choreography’s unique reproduction.“ *Tamtéž*.

nástroj umožňoval vytvářet nové pohybové struktury.⁴¹ Můžeme říct, že plnil funkci určitého rezervoáru potenciálních možností.⁴²

Vytvořené „informace“ bylo možné různorodě modifikovat (upravovat pořadí pohybů, přechody, směr pohybu, umístění v prostoru atd.). Nejde ovšem o esenciální změnu jako takovou, nýbrž o re-strukturalizaci z již přednastavených vzorů.⁴³ Což ovšem platí pro ideu choreografie obecně, jelikož ta coby struktura konstituuje oblast možného a potenciálního, jež se pak vtěluje v aktuální a konkrétní realizaci; srovnatelně s organismem, který jako příklad dává Hauer: chromozomy jsou předem dány a existuje jen několik jejich typů, ale nespočetné množství jejich vzájemných kombinací.

Technologie ovšem ještě zcela neumožňovala realizovat Cunninghamovu choreografii nezávisle na aktuální realizaci skrze pohyb lidského těla. Digitální databáze pohybů vznikala snímáním pohybu tanečníků, již měli na těle umístěné senzory.⁴⁴ Cunningham si však nekladl za cíl tyto digitálně vytvořené choreografie převádět zpět na fyzická těla tanečníků, jako například v díle *Hand-drawn Spaces*.⁴⁵ Obdobný princip je pak použit také v díle *Ghostcatching* (1999) choreografa, tanečníka a performerera Billa T. Jonese.⁴⁶ Výsledné datové soubory odrážejí nasnímanou polohu a rotaci tanečnickova těla v pohybu a pohyb je extrahován z těla umělce. Zachycené fráze lze upravovat, zmnožovat, znovu-choreografovat a stávají se stavebními kameny pro virtuální kompozici. S těmito projekty zároveň vystala esenciální otázka, a to, zda je virtuální tanec stále tancem, přičemž někteří tento princip tvorby vnímali spíše jako oscilaci mezi tancem, kresbou a filmovou tvorbou.⁴⁷

Merce Cunningham k problematice píše: „Myslím, že možným směrem by nyní [v roce 1968] bylo vytvořit elektronickou notaci... která je trojrozměrná... mohou to být figurky nebo cokoli jiného, ale pohybují se v prostoru, takže můžete vidět detaily tance; a můžete ho zastavit nebo zpomalit... ukazovala by, kde je v prostoru každý člověk, tvar pohybu a jeho načasování.“⁴⁸

Digitální média tak neslouží jen pro účely aktualizace choreografie ve smyslu její

41 Thecla Chiphorst. *A Case Study of Merce Cunningham's use of The LifeForms Computer Choreographic system in The Making of Trackers*. Diplomová práce. Burnaby: Simon Fraser University, 1993, s. 28.

42 Srov. Viktor Čech. Op. cit., s. 48.

43 Srov. s konceptem transformera u: Gabriele Brandstetter. Op. cit., s. 38.

44 Pohyb se posléze převáděl do sérií pohybujících se bodů na obrazovce, jež se dále mohly převést do polo-lidských animovaných figur nebo mohly být graficky upraveny do *non-human* tvarů a objektů.

45 Kent De Spain. „Dance and Technology: A Pas De Deux for Post-Humans“. *Dance Research Journal*. 2000, roč. 32, č. 1, s. 4.

46 *Tamtéž*, s. 10.

47 *Tamtéž*, s. 5.

48 „I think a possible direction now [in 1968] would be to make an electronic notation... that is three dimensional... it can be stick figures or whatever, but they move in space so you can see the details of the dance; and you can stop it or slow it down... [it] would indicate where in space each person is, the shape of the movement, its timing.“ Thecla Chiphorst. Op. cit., s. 4.

produkce, tedy jakožto prostředek aktuálního – prezentního a konkrétního – estetického zážitku, ale podobně jako tradiční notace rovněž jako nástroj pro uchování choreografie, jako její paměť. V současné době lze pozorovat řadu iniciativ zabývajících se dokumentací, archivací a přenášením tance nebo choreografie. Zejména skrze obnovování a rekonstrukce již „zapomenutých“ děl, systematizování poetických principů a technik, kupříkladu v podobě *Improvisation Technologies* (Forstyhe, 1999), nebo jsou choreografie přepracovávány „prostřednictvím multidisciplinárních perspektiv (např. Forsythe, *Synchronous Objects*, 2009)“.⁴⁹

Komplexní snaha o uchování a zároveň re-konstruování, zpřítomnění či realizování choreografie skrze různé distribuční kanály a možnosti různých médií je patrná z práce Cvejicové a Keersmaekere na publikacích *A Choreographer's Score* (2012, 2014). Jak uvádí Cvejicová, v rámci přípravy knihy se snažily zohlednit tři vrstvy, jež se vážou k dosahování choreografické idey: (1) archiv vázaný ke genealogii projektu, (2) kresby, schémata a další (audio)vizuální materiály zaznamenávající choreografii a (3) slovní popis.⁵⁰ Jejich cílem pak bylo zaměřit se na čitelnost partitury jako kombinace narativní zprávy, formálních schémat a grafických vizualizací, které poskytují komplexní nástroje pro analýzu choreografie⁵¹ a nahlíží tak dílčí „komponenty, kterými byly choreografie koncipovány“.⁵²

Cvejicová rovněž popisuje rozdíly ve druhu a míře výsledné informace, která je aktualizována skrze různá média determinující virtuální ideu: „Proto se text, který stále pochází z rozhovoru, do určité míry liší od videa; rozpor mezi *la parole* a *l'écriture* je také podmíněn dvěma různými médii. Psané slovo kompenzuje přesnost, která mluvenému slovu někdy chybí; video ukazuje pohyb, který nelze dostatečně popsat, ale musí být proveden. Choreografova promluva podrobněji rozšiřuje úvahy o afektivní tóny vyprávění, k nimž je text otupělý.“⁵³

Taneční notace bývá považována za ekvivalent hudebního zápisu pro hudbu a psaného slova pro činoherní divadlo. Úkolem taneční notace je však pokus o přenos čtyřrozměrného pohybu (čtvrtým rozměrem je čas) skrze znaky zapsané na dvojrozměrný papír. Stejně tak je problematický zápis dalších aspektů jako dynamika, kvalita, textura nebo frázování

⁴⁹ „[...] recast choreography via multidisciplinary perspectives (e. g. William Forsythe, *Synchronous Objects*, 2009)“. Bojana Cvejic – Anne Teresa De Keersmaeker. Op. cit., s. 7.

⁵⁰ *Tamtéž*, s. 10–12.

⁵¹ *Tamtéž*, s. 12.

⁵² „[...] components by which the choreographies were conceived [...]“. *Tamtéž*, s. 18.

⁵³ „This is why the text, still sourced from the interview, diverges to some extent from the video; the discrepancy between *la parole* and *l'écriture* is also conditioned by the two different media. The written word compensates for a precision that the spoken word sometimes lacks; the video demonstrates the movement that can't be described enough, but has to be performed. The choreographer's parole fleshes out the account with affective tones of storytelling that the text is numb to.“ *Tamtéž*, s. 12.

pohybu, jejichž demonstrace v mnoha notačních systémech absentuje.⁵⁴ Míra neurčitosti každé notace nemusí být naší optikou vnímána jako hendikep, ale naopak jako prostor pro diferenci a individualizaci. Ač byla vždy primární snahou o nalezení ideální taneční notace fixace, opakovatelnost a garance, že se co nejvíce přibližuje originálu, optikou difference a opakování je tento cíl irelevantní. Re-prezentace není dosažením téhož, nýbrž individualizací a svébytnou aktuální realitou. Z úvah vystávajících v souvislosti se zápisem tance vyplývá, že v případě grafického záznamu je třeba vzít v potaz nejen způsob distribuce struktury zvoleným médiem, ale i její determinaci konkrétními formálními prostředky, skrze které je v rámci procesu krystalizace choreografie aktualizována.

Jednotlivé kompoziční strategie diktují formu notace, která je pro každou strategii specifická,⁵⁵ přičemž Cvejičová si klade otázky jako: „Co je potřeba ke ‚skórování‘ [...] tanců v jazyce, který by jim byl vlastní? Je možné [...] abstrahovat choreografii od tančení [...] a do jakých médií by měla být nejlépe uložena?“⁵⁶ Polemiku pak uzavírá tím, že každá choreografie vyžaduje své vlastní podmínky kompozice a zápisu, a proto se budou mezi sebou lišit. Notace navíc zaujímá pozici mezi psaním a pohybem, což samo o sobě nabízí a předznamenává formu grafického zápisu.⁵⁷ Například Keersmaekerová organizuje pohyby v jednotkách zvaných „buňky“ (cells), jež označuje jako vzorce písmeny A, B, C, ... „I když se počet pohybů, z nichž se buňka skládá, může lišit, to, co sjednocuje pohyby v buňce, je princip, podle kterého budou uspořádány do série. Série je definována pořadím buněk, které se proměňuje.“⁵⁸

Pojetí i forma grafického zápisu tance – *chorégraphie* – tedy mohou mít mnoho různých podob. Na francouzském dvoře Ludvíka XIV. se zrodila první taneční notace nazývaná Beauchamp-Feuilletova notace, která užívala kodifikované symboly, písmena či figury. Snad nejvýznamnějším systémem je Labanova kinetografie, jež disponuje soustavou znaků pro jednotlivé části paže, nohy, prsty, hlavu, tvář, části trupu, pas atd. Jedná se o metodu grafického zápisu tance/pohybu, kterou lze použít univerzálně pro jakýkoli styl

⁵⁴ RoseLee Goldberg. „Performance: The Art of Notation“ [online]. *Studio International magazine*. 1976, č. 192 [cit. 3. 1. 2021]. Dostupné z: <https://performamagazine.tumblr.com/post/37760108433/tonight-the-languages-of-dance-performance-the>.

⁵⁵ Srov. Mark Franko. „Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance“. In: Mark Franko – Alessandra Nicifero (eds.). *Choreographing discourses: a Mark Franko reader* [e-book]. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2019.

⁵⁶ „What does it take to 'score' [...] dances in a language that would be proper to them? Is it possible [...] to abstract choreography from dancing [...] and in what media should they best be cast?“ Bojana Cvejič – Anne Teresa De Keersmaeker. Op. cit., s. 9.

⁵⁷ *Tamtéž*.

⁵⁸ „While the number of movements that a cell consists of may vary, what unifies the movements in a cell is the principle by which they will be organized in a series. A series is defined by an order of cells that changes.“ *Tamtéž*, s. 16.

a která dovoluje také různou míru přesnosti zápisu.⁵⁹ Ve druhé polovině 20. století pak na sebe notace vzaly podobu psaní osobních poznámek především v procesu tvorby. Neslouží tedy pouze k tomu, abychom mohli dané taneční pohyby zachytit a následně zrekonstruovat. Jsou také nástrojem pro tvorbu choreografie, určitou primární/výchozí aktualizací, jež otevírá otázku prvenství notace před pohybem. V pozdějších fázích existence choreografie se však může opět oddělit pohyb od choreografického písma (*écriture*) ve prospěch tance, když tanečníci k choreografiím přistupují se separovaným zájmem o konkrétní role a party, které mají interpretovat.⁶⁰

Princip notací rozvíjeli zejména umělci spojení s Judson Church Theatre, přičemž je prostřednictvím choreografií různorodě vizualizovali. Například Trisha Brownová choreografii *Locus* (1975) zaznamenala třemi způsoby notace. Nejprve nakreslila kostku, očíslovala ji a vytvořila posloupnost čísel, kterou potom spojila kresbou. Ve druhé části původní kresbu rozšířila vysvětlujícími poznámkami a kresbami. Nakonec vše předložila tanečnicí, která choreografii neznala. Tímto způsobem se jí podařilo demonstrovat a zviditelnit samotný vztah virtuálního a aktuálního, jelikož představení bylo výsledkem původní choreografické struktury, avšak samotný proces aktualizace záměrně způsobil její změnu.⁶¹ Další z představitelk postmoderního tance Yvonne Rainerová publikovala roku 1974 ilustrovaný katalog svých performancí *Work 1961–73*. Stejně jako v případě publikací Keersmaekerové je choreografický text komplexně re-prezentován skrze různé prostředky jako grafické notace, schémata, kresby, rozhovory, poznámky a komentáře.⁶² Rainer však zmiňuje, že nyní je většina jejích choreografií zapsaná ve slovech, jelikož její dovednost kresby ji limitovala a náčrty statických figur nepovažuje za adekvátní k následnému převedení do pohybu.⁶³

Aktualizace skrze jazyk

Aktualizace a virtuální paměť choreografie využívající možnosti jazyka jsou v tanci od druhé poloviny 20. století čím dál frekventovanější. Místo grafických symbolů snažících se dosahovat charakteru hudební notace se idea choreografie – a procesy vtělení její struktury – začaly pojít s výtvarným uměním. Velký vliv na tuto tendenci měly performance art a happening, které pracovaly s psanými scénáři konceptuálně vymezujícími charakter

⁵⁹ Viz Gabriele Brandstetter, „The Figurative Scripts of Dance: Between Notation, Diagram, and Ornament“. In: Sarah Burkhalter – Laurence Schmidlin (eds.). *Spacecapes. Dance & Drawings since 1962*. Dijon: Les presses du réel, 2017, s. 54.

⁶⁰ Bojana Cvejić – Anne Teresa De Keersmaeker. Op. cit., s. 9.

⁶¹ Srov. RoseLee Goldberg. Op. cit.

⁶² Catherine Quéloz, „Language and Politics as a Driving Force An Interview with Yvonne Rainer“. In: Sarah Burkhalter – Laurence Schmidlin (eds.). *Spacecapes. Dance & Drawings since 1962*. Dijon: Les presses du réel, 2017, s. 20.

⁶³ *Tamtéž*.

události. Významný je například plán (score) Allana Kaprowa pro *18 Happenings in 6 Parts* – „masivní textové a vizuální dílo, samo o sobě téměř autonomní ve svých produktivních poetických důsledcích a performativních potencialitách“.⁶⁴

Aktualizace v podobě scénáře nejsou vázány na performativní akt, nýbrž by se dalo hovořit o materializaci efemérního a virtuálního, jež generuje podobně jako notace nová svébytná umělecká díla. Jinak řečeno aktualizují virtuální možnosti existence choreografie jakožto autonomní struktury mimo událost představení. Jejich realizaci ovšem stále podmiňuje proces percepce. Řeč a písmo, nikoli jako sémantické, nýbrž spíše obrazové či zvukové struktury jsou choreografy rovněž využívány jako východiska pro pohybové vyjádření. Například ve Forsytheově performativní instalaci *Human Writes* (2005) se tanečníci pokoušejí přepsat Všeobecnou deklaraci lidských práv psacími potřebami uchopenými prsty na nohou či ústy.

Choreografové čerpají i ze skupiny jazykových systémů, které jsou zároveň svázány s lidským pohybem a tvoří tak dynamickou strukturu v prostoru a čase podobně jako tanec. Těmito systémy máme na mysli znakový jazyk, který použila například Pina Bauschová v díle *Karafiáty*, nebo techniky indického tance využívající mudry. Z této tradice čerpá Akram Khan, jenž se opírá o rozvinutou choreografickou řeč a narativní formy kathaku.⁶⁵ V choreografii *Zero Degrees* (2005) využívá kompoziční postupy, narativní, pohybové a prostorové struktury propojující pohyb s textem unisono předváděným dvěma tanečnicemi (Akram Khan a Sidi Larbi Cherkaoui) a zároveň doplňování slov fyzickými gesty tvoří dvojí aktuální vyprávění téhož příběhu. Inscenace využívá multiplikaci obrazu jevištní přítomnosti, přičemž principy zrcadlení, opakování a změn v díle umocňují ještě figuríny jakožto alter ega tanečniců.⁶⁶ Jak ovšem zdůrazňuje José Gil, nelze hovořit o zrcadlení v běžném smyslu slova, jelikož to je stejně jako repetice synonymum pro diferenci. Partneři v duu nikdy „nekopírují“ formy ani gesta od sebe navzájem“⁶⁷ ale naopak se jedná o (dvě) rozdílné aktualizace virtuálního obrazu.⁶⁸

Do *Zero Degrees* je jazyk zahrnut za účelem vyprávění příběhu, což implikuje spíše divadelní použití jazyka, zároveň jsou exponovány i rytmické či melodické kvality řeči vycházející z hudební a taneční praxe. Text slouží jako taneční interpunkce vymezující různé pohybové úseky a pomáhá tak „rytmicky organizovat materiál“.⁶⁹ Mette Ingvarsenová

⁶⁴ „[...] massive textual and visual work, almost autonomous in itself in its prolific poetic ramifications and performative potentialities“. Allan Kaprow – André Lepecki. *Allan Kaprow: 18/6: 18 Happenings in 6 Parts, November 9/10/11 2006*. Göttingen: Steidl, 2007, s. 47.

⁶⁵ Srov. Yana Meerzon. „On men and objects: staging the divided subjectivity of displacement in zero degrees“. *Theatralia*. 2019, roč. 22, č. 2, s. 115.

⁶⁶ Srov. *tamtéž*, s. 113 a 118.

⁶⁷ „[...] they do not ‚copy‘ forms or gestures from each other“. José Gil. Op. cit., s. 25.

⁶⁸ *Tamtéž*, s. 24–25.

⁶⁹ Yana Meerzon. Op. cit., s. 113.

oproti tomu zkoumá samotnou aktualizaci choreografie nikoli skrze materialitu, nýbrž skrze mluvení o ní.⁷⁰ Ve svém zkoumání *extended choreography* – různých forem rozšířené choreografie – obrací pozornost mimo jiné i k choreografii performované v materii jazyka a skrze ni. V rámci jazykové nebo řečové choreografie používá jazyk k vytváření imaginárních pohybů a imaginární reality představení.⁷¹ Na tomto principu Ingvartsenová vystavěla zejména dílo *Speculations*, kde byl jazyk použit jako choreografický materiál k vytvoření imaginární reality v myslích diváků.⁷²

Rovněž se zamýšlí, proč jsou *Speculations* spíše problémem choreografickým nežli divadelním. Souvisí to podle ní s procesem tvorby, jelikož choreografie nikdy neexistovala jako psaný text, ale pouze v praxi jejího pronášení-aktualizace. Dílo tak vznikalo „uplatněním určitých pohybových strategií na řeč [...] spíše než literárním nebo divadelním použitím jazyka“. Zejména pak na opakování prožívané zkušenosti, jež se běžně používá k porozumění pohybu, „což znamenalo definovat řečový úkol, formulovat jeho cíle a procvičovat ho až do zvládnutí jeho provedení“.⁷³

Obdobné taneční postupy popisuje u lecture performance *Véronique Doisneau* (2004) založené na (choreografizované) řeči Jérôme Bel: „S textem pracuji choreograficky; moje technika není divadelní. Když jsem začínal pracovat na *Véronique Doisneau*, použil jsem choreografická pravidla. Protože Véronique byla tanečnicí a byla zvyklá na tato pravidla, mluvil jsem s ní o textu, jako bych mluvil o pohybu. Spoléhalí jsme na časovost, počítali jsme, udávali tempo. Byli jsme daleko od psychologického nebo sémantického přístupu.“⁷⁴

Skrze jazyk se může choreografie manifestovat také coby popis struktury a pohybů, jak je tomu v případě *Speculations*, které Ingvartsenová v disertační práci *Expanded Choreography* aktualizovala právě prostřednictvím psaného slova.⁷⁵ O samotném publikování textu pak Ingvartsenová hovoří jako o příležitosti prodloužit choreografii, umožnit jí nadále aktivně produkovat pohyb a myšlení.⁷⁶ Stejně tak jazyk může kromě obrazného popisu použít koncepty odborné taneční a choreografické terminologie. Tento moment se objevuje během jednoho z oddílů taneční výstavy *Retrospective* Xaviera Le Roye

⁷⁰ Mette Ingvartsen. Op. cit., s. 8.

⁷¹ Ingvartsenová si pohrává rovněž s principy meta-reality či dvojí reality. Viz *tamtéž*, s. 2, 55.

⁷² *Tamtéž*, s. 8.

⁷³ „It was made by applying certain movement strategies to speech, [...] rather than a literary or theatrical use of language. [...] Applying these kind of movement principles to speech meant defining the speech task, articulating its aims and practicing it until mastering its execution.“ *Tamtéž*, s. 56.

⁷⁴ „I work with text choreographically; my technique isn't theatrical. When I began *Véronique Doisneau*, I applied choreographic rules. Since Véronique was a dancer and was used to these rules, I spoke to her about the text like I was speaking about movement. We relied on temporality, we counted, we set the pace. We were far from a psychological or semantic approach.“ Mathieu Copeland. Op. cit., s. 52.

⁷⁵ Mette Ingvartsen. Op. cit., s. 57.

⁷⁶ *Tamtéž*, s. 138. Tento princip prodloužení choreografie je bezděčně uplatňován i v rámci různých přednášek, lekcí, diskusí, dramaturgických úvodů či lecture performancí.

a konceptuálně jej rozvinula např. Zuzana Žabková, která vytvořila na základě popisu francouzskou baletní terminologií a jeho slovenského překladu báseň, již lze chápat jako jednu z forem aktualizace choreografie.⁷⁷

Podstatným materiálem aktualizujícím choreografickou strukturu je tedy materiál jazyka jak v psaném textu, tak v mluvené řeči. Je nejen strukturou předcházející nebo podněčující samotnou fyzickou akci, ale i aktualizací, jež z ní vychází nebo existuje nezávisle paralelně vedle ní. Slovo je pak dvojnásobnou aktualizací, jelikož tvoří jednak svou vlastní strukturu, metastrukturu, jednak podněčuje představivost recipientů a vytváří/aktualizuje imaginativní obraz, mentální projekci diváků.

Aktualizace skrze tělo

Podněcení představivosti v myslích diváků otevírá další možnost, jak aktualizovat ideu choreografie skrze imaginaci, rozpomínání, vnímání či souhrnně řečeno skrze kognitivní procesy a funkce. Můžeme říci, že každému jedinci v mozku vzniká individuální re-representace⁷⁸ choreografie. Moment vnímání jakékoli formy její aktualizace se vztahuje k době estetického zážitku recipienta a v důsledku má notace či psaný text obdobně efemérní charakter jako taneční představení. S tím rozdílem, že aktualizace probíhá na mentální úrovni a zdánlivě se neprojevuje v objektivní materialitě.

Při prozkoumávání různých tvůrčích přístupů choreografů se ukazují jako stěžejní tři východiska ovlivňující vztah virtuálního a aktuálního v kontextu choreografie. Jedná se o (1) nové a alternativní způsoby čtení a pojmání tanečního těla/subjektu, (2) diasporu tance/pohybu a choreografie a (3) reflexi vnímání a konvencí divadelní recepce i re-representace. Změny v nahlížení na lidskou tělesnost se vážou k filozofické dekonstrukci člověka jakožto subjektu, stejně jako k rozvoji technologií. Právě spojení pohybu a technologie změnilo možnosti aktualizace choreografické struktury, jež není determinována fyzikálními a fyziognomickými možnostmi a disponuje neohraničenými možnostmi realizace tvůrčovy vize,⁷⁹ obdobně jako u fantazie a imaginace. Diskutovaný proces odtělesnění v souvislosti s příchodem nových médií a nového pojetí člověka však mnoho teoretiků rozporuje.⁸⁰ Například i jedna z nejvýznamnějších teoretiček technologické kultury Katherine Hayles tvrdí, že každá informace musí mít své materiální médium a každé vědomí své tělo.⁸¹

⁷⁷ Viktor Čech. „Umělkyně svlékaná ne zcela donaha (svým kritikem)“ [online]. *Artalk.cz*. 21. 4. 2014 [cit. 21. 3. 2021]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2014/01/24/umelkyne-svlekana-ne-zcela-donaha-svym-kritikem/>.

⁷⁸ Pojem reprezentace je v diskurzu neurověd používán jako synonymum pro imaginaci a neuronové vzorce. Viz např. Peter Blaser – Anita Hökelmann. „Mental reproduction of a dance choreography and its effects on physiological fatigue in dancers“. *Journal of Human Sport and Exercise*. 2009, roč. 4, č. 2.

⁷⁹ Kent De Spain. Op. cit., s. 2.

⁸⁰ Katherine Hayles. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies In Cybernetics, Literature, And Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000, s. 2–3.

⁸¹ *Tamtéž*, s. 41, 198.

V případě choreografie se tedy jedná o problematiku ideality netělesného a potenciálního – virtuálního, která je připravena se vtělit či ztělesnit. Ať již doslova skrze možnosti těla, nebo za přispění lidského subjektu skrze jiné nosné médium.⁸² Dokonce i virtuální realita se realizuje skrze tělesnost, jelikož divák je do prostředí nejen ponořen, ale zároveň s ním ze své externí pozice interaguje. To znamená, že choreografie vždy prochází skrze lidské tělo. Minimálně na úrovni percepce, jelikož podle kognitivních teorií je fenomén dotvořen až v mysli vnímatele. Avšak samotné vnímání je tělesným procesem nejen v mentálním smyslu slova, ale rovněž svou fyzickou a fyziologickou podstatou.

Maaïke Bleekerová se v textu *Corporeal Literacy: New modes of embodied interaction in digital culture* soustředí na chápání percepce skrze dimenzi tělesnosti.⁸³ Píše, že všechny komunikační technologické systémy sdílí těla svých uživatelů a vyžadují specifickou gramotnost. Tu chápe jako způsob zpracování informací, jejich ukládání a přenosu, jenž kromě toho, že je užitečným nástrojem, hluboce ovlivňuje naše myšlení. Tělesná gramotnost (*corporeal literacy*) pak poukazuje na tělesnou povahu těchto kognitivních procesů a upozorňuje na vztah mezi tělesnými praktikami a způsoby myšlení: „Vnímání je tedy způsob jednání. Není to něco, co se nám stává, ale něco, co děláme. Je to něco, co se učíme dělat. [D]ěti se učí vnímat zrakem, sluchem, stejně jako čichem, dotekem, propriocepcí a kinestézií. Z tohoto aktivního zapojení smyslů vzniká zkušenost našeho okolí, která je současně viditelná, slyšitelná i hmatatelná.“⁸⁴

Podle Bleekerové vytváří umělecká praxe založená na zkušenosti a zážitku specifické situace, v nichž se komunikace odehrává skrze několik smyslových metod, což posiluje performativní charakter procesu vnímání a kognice zaměřený zejména na tělesnou dimenzi těchto praktik. Také kognitivní procesy myšlení, učení či rozpomínání se projevují v těle, což znamená, že při střetnutí jedince s choreografickou strukturou je tato aktualizována nejen skrze lidské tělo, ale v samém důsledku také skrze jeho pohyb, čímž de facto získává charakter tance v jeho tradičním smyslu slova.

Pohyb lidské materie je totiž již na buněčné úrovni neoddělitelným průvodcem naší existence. Nás však zajímá situace, kdy je tělo cíleně motivováno ke konkrétní aktualizaci choreografického textu a fyzicky ji realizuje, což se projevuje v činnosti nervové soustavy i například ve svalové aktivitě. Je třeba si uvědomit, že aktualizace a virtualita jsou navzájem spjatá a vzájemně se podmiňují. To se manifestuje rovněž v procesu geneze

⁸² V případě dematerializace choreografie dochází Ingvarstsen k závěru, že řečová choreografie musí „projít tělem odesílatele, aby mohla existovat a být sdělena“. „[...] had to pass through the body of the transmitter in order to exist and be communicated“. Mette Ingvarstsen. Op. cit., s. 57.

⁸³ Maaïke Bleeker. „Corporeal Literacy: New modes of embodied interaction in digital culture“. In: Sarah Bay-Cheng – Chiel Kattenbelt – Andy Lavender – Robin Nelson (eds.). Op. cit., s. 38.

⁸⁴ „Perceiving therefore is a mode of acting. It is not something that happens to us but something we do. It is something we learn to do. [C]hildren learn to perceive through sight and hearing as well as through smelling, touch, proprioception and kinesthesia. From this active engagement, an experience of these surroundings emerges as both visible, audible, and tangible, and all at the same time.“ *Tamtéž*.

idey choreografie, která vzniká coby virtualita a zároveň již určitá forma aktualizace v mysli choreografa. Choreografie je často pojímána jako způsob myšlení prostřednictvím pohybu, ovšem je zřejmé, že o ní můžeme uvažovat rovněž jako o pohybu generovaném myšlenkou a naopak. V posledních desetiletích se rozvinulo zkoumání choreografického myšlení iniciované osobnostmi jako William Forsythe nebo Wayne McGregor, jenž například vyvinul nástroje k tvorbě pohybového materiálu choreografie prostřednictvím úkolů využívajících ztělesněné mentální obrazy.

Vztah tance a mentální reprezentace zkoumají rovněž odborníci z oborů neurověd, kteří pomocí zobrazovacích metod dokládají, nakolik se mentální aktivita projevuje v činnosti lidského těla. Ve výzkumu zabývajícím se mentální reprodukcí choreografie dostala skupina profesionálních tanečníků za úkol představovat si se zavřenýma očima určenou a dříve osvojenou choreografii.⁸⁵ Výsledkem bylo, že „mentální reprodukce motorických akcí ovlivňuje všechny asociační oblasti mozkové kůry, přestože není zahrnuta výkonová část akce ve smyslu jejího provedení. [...] zvýšená nervová aktivita způsobená mentální koncentrací také vede prostřednictvím příslušných vegetativních spojení ke změně srdeční, respirační a svalové aktivity. Tímto způsobem mohou události v minulosti vést k podobným mentálním a vegetativním reakcím, jaké existují za skutečných tanečních podmínek“.⁸⁶

Imaginace se tedy váže rovněž k paměti, jejíž stopa není aktuální, nýbrž se jedná o virtuální obraz. Co jej aktualizuje, to je proces rozpomínání.⁸⁷ Způsob, jakým se promítá do lidského těla vnímání tance ve smyslu kinestezie,⁸⁸ zkoumal také projekt *Watching Dance: Kinesthetic Empathy*. Project, z něhož vyplynulo, že při sledování již známého a oblíbeného pocítovali diváci potřebu pohybu, která byla mnohdy bezděčně realizována, a divák tak doprovázel sledovaný pohyb svým vlastním pohybem.⁸⁹ Důležitým momentem

⁸⁵ Peter Blaser – Anita Hökelmann. Op. cit., s. 129.

⁸⁶ „[...] the tendencies in the results confirm similar investigations proving that mental reproduction of motor actions affect all association areas of the cortex, despite the performance part of the action in the sense of its execution not being included. [...] the increased neural activity due to mental concentration also leads, via the relevant vegetative connections, to a change in cardiac, respiratory and muscle activity. In this way, events experienced in the past can lead to similar mental and vegetative reactions such as exist under the actual conditions of a dance.“ *Tamtéž*.

⁸⁷ „Jak ukazuje Bergson, paměť není aktuálním obrazem, který se tvoří poté, co byl objekt vnímán, ale virtuálním obrazem koexistujícím se skutečným vnímáním objektu. Paměť je virtuální obraz současný se skutečným objektem, jeho dvojníkem, jeho ‚zrcadlovým obrazem‘.“ „For, as Bergson shows, memory is not an actual image which forms after the object has been perceived, but a virtual image coexisting with the actual perception of the object. Memory is a virtual image contemporary with the actual object, its double, its 'mirror image'.“ Gilles Deleuze. „The Actual and the Virtual“. In: *Gilles Deleuze – Claire Parnet. Dialogues II*. New York: Columbia University Press, 2007, s. 150.

⁸⁸ Více k otázce vnímání tance a kinestetické empatii viz Lucie Hayashi. „Květ mezi jevištěm a hledištěm: Zeamiho estetické teorie v kontextu současného výzkumu teorie performativních umění“. *Živá hudba*. 2017, roč. 8, s. 88–90.

⁸⁹ Šárka Havlíčková Kysová. „Metafory, kterými hrajeme. Perspektivy a meze české kognitivní teatrologie“. *Theatralia*. 2015, roč. 18, č. 1, s. 81.

jsou v této souvislosti také takzvané zrcadlové neurony, tj. síť mozkových buněk, jež se aktivují při vnímání záměrné motorické akce. „Když se pouze díváme na akci, kterou provádí někdo jiný za určitým cílem, neurální síť v našem mozku se chovají, reagují, shodně jako ty v mozku člověka, který námi sledovanou akci provádí.“⁹⁰ Zrcadlové neurony zároveň umožňují číst nebo předvídat jednání tanečníků, což je podpořeno kompozičními principy mnohých choreografií založených na opakování, čímž se zároveň stávají pro diváka známými a snadněji vtělenými.⁹¹

Centrálním konceptem obsaženým v tanečním a choreografickém diskurzu vztahu virtuality a její aktualizace se tedy ukázal být *rozdíl a opakování*. Re-prezentace je zásadním kompozičním principem ve struktuře choreografie hned v několika rovinách a bez ohledu na způsob její distribuce: (1) na úrovni základních stavebních jednotek choreografie – jednotlivých buněk či vzorců, které se během jednoho díla stále repetitivně opakují, varíují či akumulují; (2) jako vnitřní struktura jedné konkrétní aktualizace / jednoho díla, využívající například zdvojení „jevištní“ přítomnosti, skupinové choreografie, intertextuality a obecně juxtapozice textů; (3) jako autonomní a individuální aktualizace choreografického textu skrze konkrétní formu, která se opakuje/liší představení od představení či například provedení mluveného od kresleného (4) a nakonec v tělesné rovině zakoušena jako realita choreografie (tančená či vnímaná) a paralelní mentální obraz, představa či vzpomínka.⁹²

Literatura

- Balme, B. Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2018.
- Bay-Cheng, Sarah – Chiel Kattenbelt – Andy Lavender – Robin Nelson (eds.). *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam University Press, 2010.
- Blaser, Peter – Anita Hökelmann. „Mental reproduction of a dance choreography and its effects on physiological fatigue in dancers“. *Journal of Human Sport and Exercise*. 2009, roč. 4, č. 2, s. 129–141.
- Brandstetter, Gabriele. „Defigurative Choreography: From Marcel Duchamp to William Forsythe“. *TDR: The Drama Review*. 1998, roč. 42, č. 4, s. 37–55.
- Burkhalter, Sarah – Laurence Schmidlin (eds.). *Spacecapes. Dance & Drawings since 1962*. Dijon: Les presses du réel, 2017.
- Chiphorst, Thecla. *A Case Study of Merce Cunningham's use of The LifeForms Computer Choreographic system in The Making of Trackers*. Diplomová práce. Burnaby: Simon Fraser University, 1993.
- Copeland, Mathieu. *Choreographing exhibition*. Dijon: Les presses du réel, 2013.

⁹⁰ *Tamtéž*, s. 78.

⁹¹ Srov. *tamtéž* a Gabriele Sofia. „Divadlo jako živý systém. Neurovědy, biologie a komplexita při studiu vztahu mezi hercem a divákem“. *Divadelní revue*. 2010, roč. 21, č. 1, s. 53–60.

⁹² Ve studii vynecháváme afektivní rovinu choreografie, která je součástí prožitku tance, emocí navázaných na paměť i například dynamiku řeči. Studie pojímala choreografii zejména coby ztělesnění formálních prvků struktury, avšak je třeba brát v potaz, že rovněž afektivní rovina se do aktuálních podob choreografie promítá a nelze ji zcela oddělit.

- Cvejčić, Bojana – Anne Teresa De Keersmaeker. *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok*. Brusel: Mercatorfonds a Rosas, 2012.
- Čech, Viktor. „Umělkyně svlékaná ne zcela donaha (svým kritikem)“ [online]. *Artalk.cz*. 21. 4. 2014 [cit. 21. 3. 2021]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2014/01/24/umelkyne-svlekana-ne-zcela-donaha-svym-kritikem/>.
- Čech, Viktor. „Choreografický moment, archiv a moderna“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2015, roč. 18, č. 1, s. 46–47.
- Čech, Viktor. *Choreografický moment v současném umění*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2018.
- De Spain, Kent. „Dance and Technology: A Pas De Deux for Post-Humans“. *Dance Research Journal*. 2000, roč. 32, č. 1, s. 2–17. Dostupné z doi: 10.2307/1478270.
- Deleuze, Gilles. *Difference and repetition*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Deleuze, Gilles. „The Actual and the Virtual“. In: Gilles Deleuze – Claire Parnet. *Dialogues II*. New York: Columbia University Press, 2007, s. 148–152.
- Deleuze, Gilles. „Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?“. In: Týž. *Pusté ostrovy a jiné texty*. Praha: Herrmann & synové, 2010, s. 192–218.
- Forsythe, William. „Choreographic objects“. In: Steven Spier. *William Forsythe and the practice of choreography*. New York: Routledge, 2011, s. 90–92.
- Franko, Mark. „Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance“. In: Mark Franko – Alessandra Nicifero (eds.). *Choreographing discourses: a Mark Franko reader* [e-book]. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2019.
- Gil, José. „Paradoxical Body“. *TDR: The Drama Review*. 2006, roč. 50, č. 4, s. 21–35.
- Goldberg, RoseLee. „Performance: The Art of Notation“. *Studio International magazine* [online]. 1976, č. 192 [cit. 3. 1. 2021]. Dostupné z: <https://performamagazine.tumblr.com/post/37760108433/tonight-the-languages-of-dance-performance-the>.
- Hauer, Tomáš. *S/krze postmoderní teorie*. Praha: Karolinum, 2002.
- Havličková Kysová, Šárka. „Metafor, kterými hrajeme. Perspektivy a meze české kognitivní teatrologie“. *Theatralia*. 2015, roč. 18, č. 1, s. 65–84.
- Hayashi, Lucie. „Květ mezi jevištěm a hledištěm: Zeamiho estetické teorie v kontextu současného výzkumu teorie performativních umění“. *Živá hudba*. 2017, roč. 8, s. 78–101.
- Hayles, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies In Cybernetics, Literature, And Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- Ingvartsen, Mette. *Expanded Choreography: Shifting the agency of movement in The Artificial Nature Project and 69 positions*. Stockholm: Stockholm University of the Arts, 2016.
- Kaprow, Allan – André Lepecki. *Allan Kaprow: 18/6: 18 Happenings in 6 Parts, November 9/10/11 2006*. Göttingen: Steidl, 2007.
- Meerzon, Yana. „On men and objects: staging the divided subjectivity of displacement in zero degrees“. *Theatralia*. 2019, roč. 22, č. 2, s. 109–121.
- Pavlišová, Jitka. „Tanec-koncept‘, ‚ne-tanec‘ nebo ‚nová choreografie‘? Aktuální německojazyčný teoretický diskurs v oblasti taneční performance“. *ArteActa*. 2018, roč. 1, č. 1, s. 5–22.
- Rockwell, John. „Dance: Lucinda Childs and Company“ [online]. *The New York Times*. 1. 12. 1979 [cit. 1. 12. 2020]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1979/12/01/archives/dance-lucinda-childs-and-company.html>.
- Rosenberg, Susan. *Trisha Brown: Choreography as Visual Art*. Middletown: Wesleyan University Press, 2016.
- Sofia, Gabriele. „Divadlo jako živý systém. Neurovědy, biologie a komplexita při studiu vztahu mezi hercem a divákem“. *Divadelní revue*. 2010, roč. 21, č. 1, s. 53–67.

Studie je výstupem z projektu „Principy komunikace“ řešeného v roce 2020 v rámci studentské grantové soutěže HAMU.

Bc. et BcA. Tereza Richterová, Dis. (autorka studie a metodologie) je absolventka osmiletého tanečního oboru Janáčkovy konzervatoře v Ostravě. Pohybuje se v oblasti profesionálního tance, taneční pedagogiky, kritiky a zejména taneční teorie. Těžištěm jejího zájmu je tanec a taneční tělo ve vztahu ke konceptům poststrukturalistické filozofie. V současnosti je studentkou návazného magisterského oboru Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová studia na Univerzitě Palackého v Olomouci a oboru Taneční a pohybové divadlo a výchova na Janáčkově akademii múzických umění.

MgA. Eduard Adam Orszulik, DiS. (historická rešerše a praktický výzkum) je absolvent tanečního oboru Janáčkovy konzervatoře v Ostravě. V současnosti je doktorandem na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze v oboru Choreografie a teorie choreografie. Vedle studia se jako nezávislý umělec profesně profiluje jako choreograf, tanečník, performer a pedagog se zaměřením na současný tanec a performance art. Je spoluzakladatelem a uměleckým vedoucím souboru SZ2 taneční grupa a zakladatelem performativní platformy PO_KO_ŘEN.

Bc. David Richter (teoretická rešerše a konzultace) je absolvent Janáčkovy konzervatoře a Gymnázia v Ostravě, obor klasická kytara. Vystudoval psychologii na Univerzitě Palackého v Olomouci, kde aktuálně dokončuje magisterské studium. Ač se profesně profiluje coby psycholog, zůstává nadále v kontaktu s uměnovědami a uměleckou výchovou. Jiné vědecké pozadí mu umožňuje nahlížet specifika myšlenkového diskurzu současného tance z odlišné perspektivy.