

---

Tanečnickova zpráva a divákovovo potěšení.  
Úvahy o teoretických nástrojích pro interpretaci  
komunikačních aspektů *současného tance*



Dorota Gremlicová

*Dancer's message and viewer's pleasure. Reflections on theoretical tools for interpretation of communicative aspects of contemporary dance*

**Abstract:** This essay deals with the phenomenon of *contemporary dance* as a specific way of dance communication. Along with theoretical approaches rooted in the phenomenology and ideas of kinaesthesia and kinaesthetic empathy, often serving as tools for its interpretation, the author tries to apply concepts formulated in the frame of ethnomusicology and ethnochoreology, as participatory/presentational dance, flow and synchronisation in the course of communication. Through these concepts, the importance of participatory communication of a dancer with himself/herself and other dancers in *contemporary dance* has been shown, as well as its relevance for dance in general. The ideas of contemporary Austrian philosopher Robert Pfaller on

interpassivity, or the delegation of enjoyment from doing something as a sign of the contemporary culture and arts, provided a new point of view for understanding the source of the viewer's pleasure while watching a contemporary dance performance.

**Keywords:** contemporary dance, communication, participation and presentation, interpassivity, kinaesthesia

## Úvodem

Pojem *současný tanec*, odvozený z anglického *contemporary dance*, se dnes v kontextu umělecké taneční tvorby a vzdělání a jejich teoretické reflexe vnímá jako distinktivní termín, označující specifickou podobu tance jak z hlediska pohybových kvalit, tak estetických a obsahových hodnot. Obvykle jím rozumíme v nějakém směru experimentální (avantgardní) taneční formu, akcentující princip procesuálnosti v umělecké tvorbě (s významným uplatněním improvizace) a tělesnost tance, která se vyvinula z moderního a postmoderního tance se začleněním dalších tanečních a pohybových systémů, které prošly syntetizací ve vysoce individuálním pojetí jednotlivých tvůrců. Je produktem západní kultury, jejíž momentální realitu reflektuje, ve vědomí tvůrců spíše kriticky, např. ve vztahu ke komercionalismu a kulturnímu průmyslu, společenským problémům (společenská nerovnost, problémy životního prostředí). Jak ovšem poukazují někteří badatelé, nese v sobě i rysy etnocentrismu v tom, jak akcentuje západní normy genderu a sexuality, jak zaujetí současností (reflexivní vědomí přítomnosti) spojuje se Západem a „vysokým uměním“, jak se jeho prostřednictvím uplatňují stíny postkolonialismu při šíření vně západního světa apod.<sup>1</sup> Významová problematičnost pojmu zároveň spočívá v tom, že jakoby uzurpuje kvalitu současnosti v obecném slova smyslu, tedy toho, co se děje, vzniká a vztahuje k současnosti, jen pro určitou výseč současné taneční tvorby a projevu. Toto pnutí je speciálně reflektováno v anglickém jazykovém prostředí, kde může např. v akademickém kontextu vést i k jeho odmítnutí.<sup>2</sup> Přesto pojem získal v západním/evropském i širším prostoru platnost a vstoupil jako termín jak do školských systémů, tak umělecké choreografické praxe a její reflexe, funguje jako společné označení pro set tanečních metod/systémů/technik<sup>3</sup> i žánrově/stylově spojených choreografických počinů. Stal se, jev i pojem, který ho označuje, součástí současné taneční reality a k ní příslušejícího diskurzu.

Výklad fenoménu *současného tance* je rozmanitý a akcentuje jeho různé aspekty a k nim příhodné teoretické přístupy. V tomto mnohotvárném interpretačním poli mají důležité místo ty, které vycházejí z pojmů performativity, přítomnosti a tělesnosti ve vztahu k divadelní/jevištní situaci, teorie vycházející z fenomenologie a v poslední době zvláště inspirativně působily kognitivní teorie a pojem kinestezie a kinestetické empatie.<sup>4</sup> Koncept

<sup>1</sup> SanSan Kwan. „When Is Contemporary Dance?“. *Dance Research Journal*. December 2017, Vol. 49, No. 3, s. 38–52. K působení konceptu *současného tance* v asijské taneční kultuře např. Ananya Chatterjea. „On the Value of Mistranslations and Contaminations: The Category of ‚Contemporary Choreography‘ in Asian Dance“. *Dance Research Journal*. April 2013, Vol. 45, No. 1, s. 7–21.

<sup>2</sup> S. Kwan. „When Is Contemporary Dance?“, s. 38–52.

<sup>3</sup> Tyto pojmy jsou jednotlivými exponenty *současného tance* používány a vykládány různě, v různých vztazích, někdy jsou považovány za distinktivní, jindy za zaměnitelné, což vytváří matoucí významové „klubko“, jehož rozpletení není předmětem tohoto textu.

<sup>4</sup> K těmto teoriím a pojmům obecně a ve vztahu k tanci a *současnému tanci* speciálně např. Jan Roubal (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005; Mark Franko. „Editor’s Note: What Is Dead and What Is Alive in Dance Phenomenology?“. *Dance Research*

kinestezie slouží k pochopení individuálního prožitku při provozování tanečních pohybů, intimního a soukromého vnímání vlastního těla i společenského konstruování takového prožitku. Kinestezie se stala i nástrojem pro hledání distinktivních rysů *současného tance* ve vztahu k dalším tanečním stylům a žánrům vzhledem ke krucální roli vnímání těla v pohybu v jeho specifických praktikách.<sup>5</sup>

Záměrem této studie je poukázat na teoretické koncepty, které mohou postihnout vlastnosti tohoto fenoménu, které nejsou v ohnisku pozornosti výše zmíněných východisek. Otázky, které stojí v pozadí záměru, se týkají dvou sfér existence *současného tance* a jsou propojené zájmem o komunikaci, která se v něm jeho prostřednictvím uskutečňuje. První se týká toho, kdo s kým v *současném tanci* komunikuje, kdo komu posílá taneční zprávu. V tomto případě stojí v pozadí hypotéza, že zvláště důležitá je komunikace tanečnicka se sebou samým a s ostatními tančícími. Druhá se vztahuje k publiku a jeho důvodům, proč se dívá na *současný tanec*, když v něm má tak důležitou roli komunikace mezi tančícími, které se divák nemůže přímo účastnit.

### Adresát taneční zprávy

*Současný tanec*, jako taneční žánr a styl i metody/techniky, je situován ve sféře tance určeného pro podívání, pro který z nedostatku tanečně specifických rozlišovacích pojmů používáme označení divadelní či jevištní, případně umělecký. Znamená to, že se předpokládá jeho předvádění před publikem, jemuž by měla být přednostně určena taneční zpráva. Určitost této zprávy je ovšem problematizována tím, že se zároveň pracuje s koncepty otevřeného díla, chápaného jako proces, ne uzavřený, fixovaný tvar, s uplatněním improvizčních prostředků v kompozici, interaktivity vztažené k publiku a významu jeho aktivní spoluúčasti na tvoření a výkladu produkce.

Většina tanečních metod/systémů/technik *současného tance* se soustřeďuje na tanečnickův prožitek vlastního těla a na vědomé sledování toho, co tělo při tanci pociťuje. K rozvíjení senzitivity tohoto typu sebereflexe v pohybových zážitcích využívají různé prostředky, typicky spojující pohyb s psychosomatickými podněty a vjemy a s důrazem na osobní angažovanost tanečnicka v hledání řešení pohybových situací. Z toho pramení sebereflexivní, sebestředné, na sebe soustředěné taneční jednání, v němž je žádoucí schopnost maximálního ponoru do vlastního tanečního/pohybového zážitku, což je jedním z aspektů pojmu kinestezie, zmíněného výše. Kompetence tanečnicka *současného*

*Journal*. Winter 2011, Vol. 43, No. 2, s. 1–4; Noël Carroll – William P. Seeley. „Kinesthetic Understanding and Appreciation in Dance“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Spring 2013, Vol. 71, No. 2, s. 177–186; Shantel Ehrenberg. *Kinaesthesia and Visual Self-Reflection in Contemporary Dance*. Palgrave Macmillan, 2021; Jaana Parviainen. „Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance“. *Dance Research Journal*. Summer, 2002, Vol. 34, No. 1, s. 11–26; Helen Thomas. *The Body, Dance and Cultural Theory*. Palgrave Macmillan, 2003.

<sup>5</sup> S. Ehrenberg. *Kinaesthesia and Visual Self-Reflection in Contemporary Dance*.

*tance* se podstatnou měrou ustavuje jeho schopností prožívat pohybové zkušenosti svého těla, ovládat a modelovat jeho fyzické pocity, formovat je do pohybů, což potom uplatňuje při tanečním představení. V choreografické rovině patří k typickým tvůrčím nástrojům *současného tance* improvizace, často skupinová (a idea společného autorství). Při improvizaci s partnerem nebo partnery se k pohybovému zpytování vlastního těla připojuje nutnost vnímat prožitky partnerova těla, korigovat, ovládat a rozvíjet vzájemnou interakci v pohybech. To umožňují specifické kompetence rozvíjející schopnosti reagovat, kooperovat, předvídat a souznít v pohybech. Oba uvedené aspekty *současného tance* se vztahují ke komunikaci a jejím adresátům. V prvním případě je adresátem sám tančící, ve druhém se komunikuje mezi spolutančícími.

V etnomuzikologii a etnochoreologii se pro interpretaci faktorů svázaných s adresátem hudební či taneční zprávy využívá dvojice pojmů *participační* a *prezentační* hudba či tanec (modus apod.).<sup>6</sup> Jsou chápány jako ideální typy, které jsou oba ve skutečnosti v různém poměru přítomné v každém hudebním či tanečním aktu. Primárně participací tanec je takový, v němž je podstatou věci účast, vlastní tančení, děláním tance, a to se sebou samým i (a především) s ostatními. Taneční zpráva se posílá mezi tančícími. Prezentační tanec se dělá proto, aby se někomu předvedl, aby se na něj někdo jiný, netančící, díval. Tančící odesílají svou zprávu přihlížejícím. Z tohoto vymezení typologie tance na ose mezi participací a prezentací je patrné, že *současný tanec* je intencionálně prezentační, některé jeho vnitřní vlastnosti jej však výrazně posouvají k pólu participace.

Turino i Nahachewsky ve svých analýzách participací a prezentačního modu hudby a tance dále uvažují o tom, jak se přibližování k těmto konceptuálním pólům projevuje ve zvukovém a pohybovém uspořádání obou fenoménů a v jejich komunikačním řádu. Docházejí k tomu, že polarizace na participací-prezentační ose se projevuje ve specifických kvalitách zacházení s konstitutivními jednotkami a specifickými kvalitami hudby a tance. Turino např. dokládá u participací hudby inklinování k opakovanému repetování krátkých jednotek a využívání melodických formulí bez zásadních variací, omezené využívání kontrastů, předvídatelnost průběhu skladby.<sup>7</sup> V participacím tanci Nahachewsky identifikoval význam mikroskopických pohybů (doteků) a pohledů pro vyjednávání, které se děje v průběhu tance mezi tančícími a týká se zejména časového vývoje tančení, uplatnění jednotlivých stavebních jednotek v průběhu ve své podstatě improvizované formy (improvizačně dohromady skládané formy). Zejména u tance je zřetelné, že taneční zpráva se mezi tančícími posílá na krátkou vzdálenost.<sup>8</sup> Faktura

<sup>6</sup> V angličtině *participatory* a *presentational*. K těmto pojmům a jejich využití především Thomas Turino. *Music as Social Life. The Politics of Performance*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 2008; Andriy Nahachewsky. „Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories“. *Dance Research Journal*. Spring 1995, Vol. 27, No. 1, s. 1–15.

<sup>7</sup> T. Turino. *Music as Social Life. The Politics of Performance*, s. 28–51.

<sup>8</sup> A. Nahachewsky. „Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories“, s. 1–15.

hudebního a tanečního dění je obvykle „hustá“, tedy jednotliví aktéři neprovádějí zvuky a pohyby zcela stejně, začátky a konce bývají otevřené, neurčité. Důležité je, aby se lidé připojili, ne přesná podoba jejich participačních výkonů. Repetitivnost a vyjednávání přispívají k synchronizaci aktérů, která je nositelem socializační a komunikační funkce participačního uměleckého jednání. Synchronizace však neznamená identičnost výkonů v obsahové ani kompetenční rovině. Zaujetí aktérů pro děláni hudby a tance je dáno tím, že hlavním smyslem této činnosti je dosáhnout prožitku tzv. flow na individuální, případně kolektivní úrovni.<sup>9</sup> V prezentační podobě provozování hudby a tance se vynořují odlišné znaky. Mnohé rysy aktivity jsou dány pozorností k divákovi a potřebou zajistit, že se bude soustředit na předváděné dění. Celek je proto pečlivě koncipován, obvykle s využitím kontrastů různého typu, menším podílem opakování, a naopak s uplatněním zásadnějších variací, formy jsou celkově rozsáhlejší a komplikovanější. U prezentačního tance nesou zprávu hlavně makroskopické pohybové jednotky, pozorovatelné na dálku z pozice diváka.<sup>10</sup>

Z charakteristik a pojmů, které zazněly ve vztahu k participačním rysům aktivit, jako je muzicírování a tančení, se pro *současný tanec* a jeho praxi a pro otázky této studie zdají být některé inspirativní. Mohli bychom např. uvažovat o paralelách v uplatnění mikroskopických pohybů, zejména doteku, který má zvláštní, signifikantní roli např. v kontaktní improvizaci.<sup>11</sup> Týká se to také pojmu flow, který formuloval psycholog Mihaly Csikszentmihalyi pro vysvětlení toho, jak člověk (individuum) může prostřednictvím hudby a tance dosáhnout plnější integrace svého já (Self). Flow znamená stav zvýšené koncentrace, kdy si je člověk natolik vědom aktivity, kterou dělá, že všechny ostatní myšlenky, záměry, rušivé elementy zmizí a on je plně přítomen v současném konání. Ocitá se v jakémsi bezčase, mimo normální čas, v transcendovaném stavu normálního já. I když je aktivita, kterou člověk dělá, potenciálně vyčerpávající nebo nebezpečná, prožitek flow s ní spojený je osvobozující a uklidňující. Aby bylo možné tohoto stavu dosáhnout, musí nastat rovnováha mezi nároky dané aktivity a dovednostmi (kompetencí) aktéra (nerovnováha vede k frustraci nebo ztrátě zájmu), což zároveň podporuje koncentraci a pocit jednoty s tím, co člověk provozuje sám a s ostatními aktéry společně. Flow znamená požitek, potěšení, a proto se člověk k aktivitě, která ho poskytuje, ochotně vrací. To, jestli prožije flow, je rozhodující pro pocit dobrého (zdařilého, úspěšného) muzicírování a tančení v participačním modu.<sup>12</sup> Vzhledem k tomu, že každý prezentační tanec musí nutně zahrnovat i někoho, kdo participačně tančí, je prožitek flow něčím, co

<sup>9</sup> T. Turino. *Music as Social Life. The Politics of Performance*, s. 28–51.

<sup>10</sup> *Tamtéž*, s. 51–65; A. Nahachewsky. „Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories“, s. 1–15.

<sup>11</sup> H. Thomas. *The Body, Dance and Cultural Theory*, s. 102–108.

<sup>12</sup> Mihaly Csikszentmihalyi. *Flow: The Classic Work on How to Achieve Happiness*. London: Rider Books, 2002; T. Turino. *Music as Social Life. The Politics of Performance*, s. 4–5; A. Nahachewsky. „Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories“, s. 1–15.

se týká jak jeho individuálních aktérů, tak kolektivu účinkujících. V *současném tanci*, tolik soustředěném na prožitky vlastního těla, je vhodné vzít relevanci tohoto pojmu v úvahu pro vysvětlení motivace jeho aktérů a dosahování pocitu uspokojení.

Pro interpretaci participačního aspektu *současného tance* má potenciál i pojem synchronizace, který Turino převzal od Edwarda T. Halla.<sup>13</sup> V jeho pojetí je synchronizace neverbální součástí harmonické sociální interakce, komunikace, při níž se synchronizují pohyby a tělesný jazyk aktérů (zrcadlení postojů a pohybů rukou, gest apod. při konverzaci). Tato synchronizace neverbálních projevů je ve společenské interakci zdrojem nevysloveného pocitu klidu, zdrojem pocitu bytí pospolu, hluboce vnímané podobnosti, identifikace s ostatními. Je tedy nositelem pocitu sociálního bezpečí a přináležitosti. Při participačních aktivitách založených na synchronizaci, jako jsou typicky hudba a tanec, lidé zakoušejí pocit jednoty bezprostředně a přímo; podmínkou synchronizace je přitom pozornost k spoluaktérům.<sup>14</sup> Principy synchronizace jsou nutnou součástí i improvizovaných postupů v *současném tanci*, včetně jí podněcovaných identifikačních pocitů spolupracujících tanečníků. Stejně jako participační muzicírování a tančení ustavuje zřejmě i společná improvizace, sdílený pocit flow a synchronizace ve skupině tanečníků *současného tance* *communitas*, „rituální“ společenství.<sup>15</sup> Kontext skupin *současného tance* připomíná i další rys spojený s dosažením pocitu flow a synchronizací a to je podmínka dlouhodobé opakované kooperace a sdílení stejného stylu. Metody/techniky *současného tance* budující sdílené taneční kompetence, společné „objevování“ pohybu a improvizování jsou obdobami takového dlouhodobého participování v *communitas*. Zprávy adresované tanečnický sobě samým a spolutanečnickům zřejmě tvoří podstatnou složku komunikace v *současném tanci*.

### **Proč být divákem *současného tance***

Z předchozí pasáže můžeme vyvodit, že ke specifikům *současného tance* patří podstatná role participačních aspektů, i když jako celek a intencionální umělecký fenomén se definuje jako prezentační tanec. Pozorný divák si tuto jeho významnou participační povahu uvědomuje jak v cvičebních technikách/metodách, tak a zejména při sledování tanečních představení, přičemž může mít zčásti pocit jakési nepatřičnosti plynoucí z toho, že pozoruje něco, co není k pozorování určené, co je soukromou věcí tanečníků samých. Participační tančení jako takové totiž nezná diváky, jen další potenciální spoluúčastníky, participanty, kteří se (ještě) do tance z různých důvodů nezapojili. Divák *současného tance* se ocitá v paradoxní situaci, kdy je mu prezentováno, jak spolu lidé participačně

<sup>13</sup> Edward T. Hall. *Poza kulturą*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.

<sup>14</sup> T. Turino. *Music as Social Life. The Politics of Performance*, s. 41–44.

<sup>15</sup> Pojem *communitas* formuloval kulturní antropolog Victor Turner, viz Victor Turner. *The Ritual Process*. Chicago: Aldine, 1969. Ve vztahu k participačním uměleckým aktivitám viz T. Turino. *Music as Social Life. The Politics of Performance*, s. 18–20.

tančí. Protože to je však jen část taneční zprávy, která dále obsahuje skutečnou zprávu pro diváka a mnohdy ještě nějaké „úkoly“ k samostatnému dořešení, není v dokonalé pozici voyeur, „čumila“ sledujícího klíčovou dírkou něco zakázaného. Přesto však tato situace vyvolává otázku, co diváka *současného tance* vede k tomu, aby se na něj díval, jaké potěšení mu přináší luštit komplikovanou, nekoherentní, zčásti jemu neurčenou zprávu?

Teoretický diskurz zabývající se *současným tancem* staví vysvětlení této otázky na již komentovaném fenoménu kinestezie,<sup>16</sup> a především kinestetické empatie, která poskytuje nástroj pro pochopení toho, jak můžeme (i v obecné rovině tance jako takového, nejen toho *současného*) díváním prožívat a zažívat obsahy a významy vtělené do pohybů.<sup>17</sup> Autoři Matthew Reason a Dee Reynoldsová vedli dlouhodobý výzkum, v němž studovali, jak konkrétní diváci s různou taneční a diváckou kompetencí reagovali na vybrané typy tance (balet, současný tanec, indický klasický tanec bharata natyam atd.). Jejich interpretace se soustředila na koncepty kinestezie a kinestetické empatie, brali však ohled i na další faktory, jako je schopnost narátorů přesně vyjádřit své mínění týkající se pohybových vjemů z tance a jejich kvalit nebo působnost dalších faktorů ovlivňujících soudy, jako je sympatie, společenská zkušenost, hudební cítění, intelektuální dispozice, případně momentální vstřícnost k vjemům a soustředění. Mezi vjemy diváků, které pro ně byly zdrojem kinestetického potěšení, identifikovali jako významné následující: obdiv k virtuozitě (admiration of virtuosity) zahrnující údiv nad výkonem, očekávání, zda pohyb dokáže tanečník provést, očekávání virtuozity jako „vrcholu“ zážitku; potěšení plynoucí z představy, že člověk sám viděné pohyby provádí (imagining moving), spojené s touhou, někdy lítostí, že to (už) není možné, projektováním vlastního těla zažívajícího dané pohyby; kinestetická responze spojená s hudbou (kinesthetic responses and music), podle své povahy ovlivňující celkově pozitivní nebo negativní vjem z tance; vtělené očekávání a napětí plynoucí z anticipace dalšího vývoje tanečního dění (empathy as embodied anticipation), projevující se pocity proměny dechu, fyzické tenze; smyslové a únikové motivace sledování tance (sensual and escapist motivations in watching dance), jejich naplnění v pocitu potěšení z toho, že se pohyb (např. udržení rovnováhy) daří, je „hezký“, a nelibost, diskomfort, když tomu tak není. Autoři studie docházejí ke konstatování, že kinestetická responze, kterou pozorovali a analyzovali v odpovědích účastníků výzkumu, dokládá významné postavení kinestetické empatie v produkování potěšení plynoucího ze sledování tance, je však užitečné uvažovat diferencovaně nejen o kinestetické empatii

<sup>16</sup> Z obsáhlé literatury ke spojitosti kinestezie a *současného tance* např. S. Ehrenberg. *Kinaesthesia and Visual Self-Reflection in Contemporary Dance*.

<sup>17</sup> Ke konceptu kinestetické empatie a jeho aplikování na publikum tance a *současného tance* speciálně N. Carroll – W. P. Seeley. „Kinesthetic Understanding and Appreciation in Dance“, s. 177–186.; Peter Dickinson. „Textual Matters: Making Narrative and Kinesthetic Sense of Crystal Pite's Dance-Theater“. *Dance Research Journal*. April 2014, Vol. 46, No. 1, s. 61–83; Matthew Reason – Dee Reynolds. „Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance“. *Dance Research Journal*. Winter 2010, Vol. 42, No. 2, s. 49–75.



(vtělené a imaginativní propojení já a někoho druhého), ale také kinestetické sympatie (kognitivní a reflektivní responze, jako je obdiv k virtuoziťe nebo projekce emocionálního zaměření do pohybů) a kinestetické „nákaze“ (contagion, infikování diváka tančícími, jejich pohybovými prožitky, kinestezí). Kinestetická empatie/sympatie/„nákaza“ diváka však není jen jedna, má proměnlivou podobu a kvality v závislosti na jeho tanečních kompetencích, osobnostních rysech, podmínkách a kontextech a zejména na druhu, typu, stylu tance.<sup>18</sup>

Výzkumy responze publika sledujícího tanec jako ten představený výše dokládají význam kinestetického zážitku při utváření potěšení z dívání se na tanec. V určité míře to implikuje, že potěšení tanečního diváka je z velké části dáno tím, že se díky kinestetické empatii projektuje do účastníka tance, že prezentační tanec, který je mu předváděn, imaginárně převádí na participační, což má zvláštní význam vzhledem k povaze *současného tance*, diskutované výše. Akcentována je idea propojení jeviště a hlediště, účinkujícího a diváka, z postmoderního kontextu vycházející evaluace interaktivity diváka, jeho inkluze do prezentovaného dění, tedy postupy, které přispívají k rušení exkluzivity uměleckého jednání, k odkouzlení umění, ke ztrátě aury.<sup>19</sup>

Koncept kinestetické empatie implikuje, že taneční divák by chtěl tak trochu „vstoupit“ mezi tančící a stát se participantem, aby dosáhl skutečného požitku ze sledování tance. Motivaci ke sledování a zdroj potěšení z bytí tanečním divákem bychom však mohli nahlížet i z opačného úhlu, pro nějž teoretický rámec formuloval současný rakouský filozof Robert Pfaller ve svém konceptu interpasivity, delegovaného potěšení (delegiertes Genießen).<sup>20</sup> Interpasivní jednání znamená, že člověk nenechává druhé za sebe něco dělat (což je podle Pfallera principem interaktivity, včetně její funkce v umění), ale nechává je místo sebe mít potěšení z jejich dělání, deleguje pasivitu. Jak sám přiznává, podnětem pro rozvíjení úvah o interpasivitě pro něj v 90. letech byla potřeba reagovat na tehdy dominantní koncept interaktivity, tlak v umění i společnosti (politice) protežující začlenění, inkluzi publika do aktivity/díla, vyhlášení participace za vždy žádoucí a přínosný vztah mezi tvůrci a příjemci. V dnešní rozpracované podobě má koncept interpasivity komplexní obsah, který je obtížné stručně shrnout. Pro účely této studie je však stěžejní spojitost mezi interpasivitou a potěšením, požitkem a potenciální možností využít myšlenkový arzenál pro interpretaci situace diváka *současného tance* a hledání odpovědi na otázku, co je zdrojem jeho potěšení. Pfaller poukazuje (a v tom se dotýká výše uvedených jevů a teorií) na to, že požitek ze sledování pro diváka „nedosažitelných“ fyzických aktivit,

<sup>18</sup> M. Reason – D. Reynolds. „Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance“, s. 49–75.

<sup>19</sup> Koncepty odkouzlení světa/umění a ztráta aury jsou chápány v intencích úvah sociologa Maxe Webera a myslitelů frankfurtské školy, speciálně Walter Benjamin. „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“. In: Týž. *Výbor z díla I. Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 299–326.

<sup>20</sup> Robert Pfaller. *Interpassivity. The Aesthetics of Delegated Enjoyment*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.



jako jsou sportovní výkony (nebo *současný tanec*), pramení ze zesílené identifikace s nimi, která je umožněna působením tzv. zrcadlových neuronů, jejichž objev se stal také oporou teorií kinestetické empatie. Pomocí příkladu násilných počítačových her a jejich neprokazatelné souvislosti s násilným reálným chováním ovšem sílu tohoto vztahu identifikace mezi divákem a účinkujícím/aktérem zpochybňuje a příklání se k chápání této vazby spíše v intencích fungování magických rituálů, které mimo jiné fungují jako obranné mechanismy ochraňující jejich aktéry od toho, aby příslušné věci museli dělat i v realitě. Stejný princip spatřuje v Aristotelově konceptu katarze prožívané při sledování (jevištního) uměleckého díla: „skrze soucit a strach očistění [katharsis] takových citů“.<sup>21</sup> Prožitek, který divák pocituje, není vždy příjemný, není to potěšení v radostném smyslu; v umění stejně jako v magických úkonech čelí člověk cizímu/jinému/posvátnému, z něhož může jít hrůza. Interpasivní jednání poskytuje možnost strach z příliš blízkého setkání s posvátným (aurou umění?) delegovat na jiné, ochránit se před ním. Posvátné je ambivalentní, a proto je potenciálně děsivé ho participačně zakoušet. V uměleckém kontextu by to mohlo znamenat, že jsou požitky, potěšení, která divák chce zažít sám, ale také požitky, které chce delegovat. Umění podobně jako magické úkony obcuje s Cizím, Jiným, stojícím mimo reálnou existenci člověka, tím, co je obtížně uchopitelné, nevyzpytatelné, strašidelné. V *současném tanci* se objevuje pohybové jednání, které napíná hranice možností lidského těla, je fyzicky nebezpečné, děsivé: vzpomeňme na některé sekvence v choreografiích Wima Vandekeybuse, v nichž jsou tanečníci neustále ohrožováni svými spolutanečníky. V takových případech by delegování „potěšení“ z takového tanečního zážitku pohybujiícího se těla na někoho jiného dávalo smysl. Pfallerova interpasivita a její pojetí připomíná ambivalentnost kulturních jevů a jejich fungování v lidských rukou, tendenci k černobílému vidění jejich působení: zdánlivá demokratičnost interaktivity, vtahující do procesu umělecké tvorby každého, nabízející potěšení z autentického zakoušení a rušící hierarchické oddělení tvůrce umění a jeho příjemce, např. popřením exkluzivního techné, není automaticky „dobrá“; interpasivita potvrzující distinkci mezi uměním a realitou, tvůrcem a divákem, předávající požitek z přímého zakoušení posvátného druhým, specialistům („obřadníkům“), není automaticky „špatná“.<sup>22</sup>

## Závěrem

*Současný tanec* se v perspektivě teoretických konceptů a přístupů, které jsme použili, jeví jako specifický případ, který charakterizuje ambivalentní komunikační povaha, kombinující zvláštním způsobem participační a prezentační povahu ve smyslu dělání a pozorování tančení, a podobně ambivalentní povaha ve vztahu k divákovi jako příjemci prezentované taneční zprávy, kombinující interaktivní (a v jiném slova smyslu participační)

<sup>21</sup> Aristoteles. *Poetika*. Praha: Orbis, 1962, s. 41.

<sup>22</sup> R. Pfaller. *Interpassivity. The Aesthetics of Delegated Enjoyment*.

jednání diváka s interpasivním chováním a vnímáním. Díky zvláštnosti jeho pohybových principů, principů týkajících se generování pohybů v kinestetickém sjednocení tanečnickova vědomí vlastního těla, je v něm participační posílání taneční zprávy sobě samému a spolutanečnickům vrozenou vlastností. Z pozice diváka je logickým krokem obdobné soustředění na imaginaci takové participace, zprostředkovanou kinestetickou empatií a s ní spojenými způsoby percepce. Akcentem na procesualnost, zakotvení v okamžiku přítomnosti, improvizaci, tělesnost má mnoho společného s tanečními styly, jako byl americký postmoderní tanec 60. a 70. let, reprezentovaný např. tvůrci kolem Judson Church Theatre, intenzivně pracujícími s idejemi odkouzlení umění, jeho demokratizace zjednodušením techné a legitimizací všedních pohybů jako prvků tance, začleněním netanečnicků a diváků, s otevřenou povahou díla opřenu o improvizaci apod. *Současný tanec* ale zároveň vykazuje i rysy, které míří jiným směrem: uplatnění psychosomatických přístupů, kontaktní improvizace, „výzkumu“ těla v pohybu přineslo specifickou kvalitu tanečního projevu, který dosud nepředstavitelným způsobem rozvíjí možnosti tančícího těla, umožňuje vytvářet mimořádně sofistikované, komplikované pohybové sekvence, bohatě nuancované v kvalitách pohybu. To jsou vlastnosti, které spíše odpovídají Pfallerově konceptu umění, jehož podstatnou složkou je distinkce, hierarchie mezi odesílatelem (taneční) zprávy a jejím příjemcem v podobě diváka, umožňující interpasivitu, delegování; umění využívajícího rituálních praktik, uplatňujícího princip „jako kdyby“, ustavující distinkci mezi uměním a realitou, běžným tělem a tančícím tělem.<sup>23</sup>

Signifikantní postavení participačního tance v primárně prezentační taneční formě, jakou *současný tanec* je, vyzývá k zobecnění týkajícímu se tance jako takového, a toho západního „jevištního“/„divadelního“ zvláště. Potěšení z tančení, posílání taneční zprávy sobě samému a jejího sdílení s ostatními spolutanečnický je patrně tím nejsilnějším elementem, který spojuje všechny variabilní podoby tance, stejně jako prožitky flow a synchronizace s participačním tancem svázané. Nedávné orálněhistorické výzkumy mezi tanečnickými amatéry, účastníky folklorního hnutí a hnutí scénického tance u nás jednoznačně ukázaly, že i když se jednalo o aktivity intencionálně prezentační, pro jejich aktéry šlo především o participační aspekt dělání tance: tréninky a komunikaci s vlastním tělem prostřednictvím tanečního pohybu, zážitek společného tančení se členy souboru mimo jeviště i na něm.<sup>24</sup> Důležitost uplatnění představy tančení ve vlastním těle v průběhu divácké percepce tance (kinestetická empatie) dále podporuje domněnku, že participační aspekt je jedním z definičních znaků tance jako symbolického kulturního fenoménu a jeho komunikační specifičnosti.

<sup>23</sup> R. Pfaller. *Interpassivity. The Aesthetics of Delegated Enjoyment.* .

<sup>24</sup> Dorota Gremlicová – Jiří Lössl – Elvíra Němečková. *Tanec jako záliba. Amatérské soubory scénického tance v českých zemích druhé poloviny 20. století.* Praha: NIPOS, 2021; Daniela Stavělová et al. *Tíha a beztlíže folkloru. Folklorní hnutí druhé poloviny 20. století v českých zemích.* Praha: Academia, 2021.

## Literatura

- Benjamin, Walter. „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“. In: Týž. *Výbor z díla I. Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 299–326.
- Carroll, Noël – Seeley, William P. „Kinesthetic Understanding and Appreciation in Dance“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Spring 2013, Vol. 71, No. 2, s. 177–186. [online] [cit. 28. 1. 2023] Dostupné z <http://www.jstor.com/stable/23597553>.
- Csikszentimihalyi, Mihaly. *Flow: The Classic Work on How to Achieve Happiness*. London: Rider Books, 2002.
- Dickenson, Peter. „Textual Matters: Making Narrative and Kinesthetic Sense of Crystal Pite's Dance-Theater“. *Dance Research Journal*. April 2014, Vol. 46, No. 1, s. 61–83. [online] [cit. 28. 1. 2023] Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/43966104>.
- Ehrenberg, Shantel. *Kinaesthesia and Visual Self-Reflection in Contemporary Dance*. Palgrave Macmillan, 2021.
- Franko, Mark. „Editor's Note: What Is Dead and What Is Alive in Dance Phenomenology?“. *Dance Research Journal*. Winter 2011, Vol. 43, No. 2, s. 1–4. [online] [cit. 28. 1. 2023] Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/23266961>.
- Hall, Edward T. *Poza kultura*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.
- Chatterjea, Ananya. „On the Value of Mistranslations and Contaminations: The Category of 'Contemporary Choreography' in Asian Dance“. *Dance Research Journal*. April 2013, Vol. 45, No. 1, s. 7–21. [online] [cit. 28. 1. 2023] Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/23524723>.
- Klimczyk, Wojciech. *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*. Krakow: Korporacja Ha!art, 2010.
- Kwan, SanSan. „When Is Contemporary Dance?“. *Dance Research Journal*. December 2017, Vol. 49, No. 3, s. 38–52. [online] [cit. 28. 1. 2023] Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/10.2307/48634337>.
- Nahachewsky, Andriy. „Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories“. *Dance Research Journal*. Vol. 27, No. 1, s. 1–15. [online] [cit. 28. 1. 2023] Dostupné z <http://www.jstor.org/stable/1478426>.
- Parvianen, Jaana. „Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance“. *Dance Research Journal*. Summer 2002, Vol. 34, No. 1, s. 11–26. [online] [cit. 28. 1. 2023] Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/1478130>.
- Pfaller, Robert. *Interpassivity. The Aesthetics of Delegated Enjoyment*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- Reason, Matthew – Reynolds, Dee. „Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance“. *Dance Research Journal*. Winter 2010, Vol. 42, No. 2, s. 49–75. [online] [cit. 28. 1. 2023] Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/23266898>.
- Roubal, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005.
- Thomas, Helen. *The Body, Dance and Cultural Theory*. Palgrave Macmillan, 2003.
- Turino, Thomas. *Music as Social Life. The Politics of Performance*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 2008.

Tato studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Současné přístupy v taneční pedagogice. Analýza a komparace vybraných pohybových systémů, somatických metod, tanečních technik a výukových strategií“ podpořeného z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytl MŠMT v roce 2022.

**Prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.** (1966) vystudovala teorii tance / taneční vědu na Akademii múzických umění v Praze, tamtéž byla jmenována profesorkou v oboru taneční věda. Působí na katedře tance Hudební a taneční fakulty AMU v Praze (od roku 1992), zabývá se historií tance v moderní době, tancem jako sociálním jednáním, analýzou tance. Je spoluautorkou publikace Bakka, Egil et al. (eds). *Waltzing Through Europe: Attitudes towards Couple Dances in the Long Nineteenth Century*. Open Book Publishers, 2020. Podílela se na projektech a publikacích zaměřených na tanec v českých zemích druhé poloviny 20. století, např. Lanzová, Isabella et al. *Různé břehy. Choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2011; Stavělová, Daniela (ed.). *Tíha a beztíže folkloru. Folklorní hnutí druhé poloviny 20. století v českých zemích*. Praha: Academia, 2021; Gremlicová, Dorota – Lössl, Jiří – Němečková, Elvíra. *Tanec jako záliba. Amatérské soubory scénického tance v českých zemích druhé poloviny 20. století*. Praha: NIPOS, 2021.