

---

Devadesátá léta 20. století  
v Čechách: postmoderní myšlení  
v současném tanci a taneční vědě



Andrea Opavská

*The nineties of the 20<sup>th</sup> century  
in the Czech Republic:  
postmodern thought in  
contemporary dance and dance  
theory*

**Abstract:** The main goal of this treatise is to clarify the impact of the postmodern way of thinking on dance art in the Czech Republic in the 1990s. More specifically, it deals with the effect of the “Neues deutsches Tanztheater” on the formation of Czech contemporary dance, making use of postmodern choreographic principles in the creation and shape of dance science in this period.

**Keywords:** Czech contemporary dance, German dance theatre, dance anthropology, dance sociology

## Úvod

Inspirací k napsání tohoto textu byla reflexe dění v českém současném tanci<sup>1</sup> v devadesátých letech 20. století, kterou jsem se zabývala v rámci doktorského výzkumu.<sup>2</sup> Ten byl primárně zaměřen na analýzu různorodosti kvalit pohybového materiálu nově se profilujícího českého současného tance, hledání původu jeho inspiračních zdrojů na základě získaných domácích i zahraničních zkušeností tvůrců – Evy Černé a Karla Vaňka, Lenky Flory, Jana Kodeta a Petra Tyce, detailněji popsanych ve čtyřech případových studiích. Tato problematika byla samozřejmě zasazena do širšího kontextu tehdejší společenské situace u nás, proměny estetiky tělesnosti od šedesátých let 20. století a formování pojmu *současný tanec* s jeho obsahovým vymezením. Období devadesátých let minulého století v českém prostředí se muselo vyrovnat s postmoderní perspektivou vnímání světa a jeho nového uchopení, což se projevilo také v tanečním umění, živém i teoretickém. V následujících kapitolách bych se chtěla věnovat konkrétním jevům, v nichž rezonují postmoderní názory, a to napříč tímto oborem, např. vlivu německého tanečního divadla na formování českého současného tance, poukázat na některé postmoderní choreografické principy v tvorbě a jejich problematice čtení a na profilaci české taneční vědy v posledním desetiletí před koncem milénia.

## Vliv německého tanečního divadla v českém současném tanci a jeho reflexe v naší odborné literatuře. Diskuse o performativitě v soudobé německé teatrologii

Problematika formování současného tance v českém prostředí se časově váže k devadesátým létům 20. století. U nás je vnímáme jako pomezí dvou historických etap, kdy ekonomicko-politické změny s sebou přinesly i nová pravidla fungování společnosti, která se snažila vymezit vůči předchozímu režimu.<sup>3</sup> Právě kontext posledního desetiletí minulého století v České republice<sup>4</sup> výrazně napomohl *přerodu scénického tance do současného, jeho profilaci i profesionalizaci* v komunitě tzv. nezávislé scény.

Již od konce osmdesátých let k nám ze zahraničí prostřednictvím seminářů a workshopů s významnými pedagogy, festivalů (např. Mezinárodní týden tance, Tanec Praha,

<sup>1</sup> V názvu záměrně uvádím pořadí, v němž první slovo „český“ odkazuje ke geografickému prostoru a druhé „současný tanec“ je používaným terminologickým spojením.

<sup>2</sup> Andrea Opavská. *Český současný tanec v devadesátých letech 20. století*. Disertační práce. Praha: AMU, Hudební fakulta, katedra tance, 2015.

<sup>3</sup> Například dosavadní státní podpora dříve dozorované kultury se v mnoha ohledech zpochybňovala, což mělo za následek zánik institucionálního zázemí některých kulturních organizací. Na druhou stranu západní země v raných devadesátých letech zaujímaly k zemím bývalého východního bloku tolerantní až vstřícný postoj, zejména v levném poskytování některých služeb a informací, možnost stáží atd. Nový řád nastavil i jiná pravidla umělecké existence, v níž dodnes důležitou roli hraje schopnost zviditelnění sama sebe a vlastních tvůrčích počinů.

<sup>4</sup> 1. ledna 1993 došlo k rozdělení České a Slovenské Federativní Republiky (od roku 1990) na dva státy, Českou republiku a Slovenskou republiku.

Konfrontace, 4+4 dny v pohybu), studentských a pedagogických stáží atd. stále častěji prosakovaly vlivy různých nově se formujících tanečních technik nebo pohybových metod, choreografických postupů a způsobů práce, ale i jiných estetických názorů. Taneční zájem<sup>5</sup> bylo modelováno v intencích určitých domácích možností. Konkrétně šlo o seznámení s metodikami některých technik moderního tance, principy kontaktní improvizace, poznání základních charakteristik crossover a site-specific projektů nebo poetiky butó. Výrazně se podle mého názoru projevoval vliv německého tanečního divadla, nesoucí s sebou i postmoderní principy v tvorbě.

V raném období devadesátých let „emigrovalo“ do německých zemí načas několik významných osobností české taneční scény, např. Eva Černá a Karel Vaněk, Lenka Flory, Jan Kodet, Barbora Krýsllová nebo Eva Zmeková,<sup>6</sup> původně za interpretačními zkušenostmi. Získali je ve spolupráci s prestižními evropskými tanečními soubory, jako byly Choreographisches Theater Freiburg (Eva Černá a Karel Vaněk) vedený Pavlem Mikuláštkem, Czurda Tanztheater (Lenka Flory) v severobavorském Fürthu pojmenovaný podle zakladatelky Jutty Czurdové, Dance Berlin (Jan Kodet) formovaný Izraelcem Josephem Tmimem a Američankou Leanorou Ickstadovou nebo S.A.O.P. Dance Theatre Frankfurt (Jan Kodet) založený Rujem Hortou. Atmosféra zahraničního uměleckého prostředí, zkoumajícího různé možnosti přístupu k uchopení a pojetí tématu, využívajícího postmoderní principy, pronikla později také do choreografické tvorby těchto osobností a s jejich návratem do Čech potažmo formovala způsob uvažování o současném tanečním umění u nás v rovině teoretické i praktické (tvůrčí). Zmiňovaní tvůrci byli ovlivněni především německým (popř. belgickým<sup>7</sup>) tanečním a fyzickým divadlem.

V německém prostředí se tanec a divadlo v posledních třiceti letech staly vzájemně se prostupujícími a inspirujícími sférami, s vědomím specifických charakteristik každého

<sup>5</sup> V sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století existovaly taneční skupiny, jež svou úroveň a ambicemi dosahovaly profesionální úrovně, ačkoli institucionálním zařazením stále náležely do sféry amatérského umění. Suplovaly profesionální soubory moderního tance, které u nás před rokem 1989 neexistovaly. (Jedinou výjimku představoval v letech 1964–1970 Balet Praha, později Pražský komorní balet, pod choreografickým vedením Pavla Šmoka, který byl velmi progresivním baletním souborem bez stálé scény.) Ve svém konkrétním pohybovém, tanečním projevu, novátorském choreograficko-režijním přístupu a uměleckém směřování se přitom zásadně lišily, např. Vysokoškolský umělecký soubor Univerzity Karlovy, Studio komorního tance, Chorea Bohemica nebo Studio pohybového divadla.

<sup>6</sup> Poslední dvě zmiňované zůstaly v zahraničí až do desátých let 21. století. Barbora Krýsllová působila v berlínském souboru Tanzfabrik a Eva Zmeková od roku 1992 do konce milénia vyzkoušela angažmá v několika švýcarských souborech zaměřujících se na taneční divadlo, např. CH Tanztheater – Theater Westend v Curychu (1992–1995), Stadttheater v Bernu (1995), Musical Theater Baden (1997–2000).

<sup>7</sup> V roce 1991 byla Lenka Flory po úspěšně absolvovaném konkurzu přijata do belgického souboru Ultima Vez choreografa Wima Vandekeybuse, aby se spolupodílela na jeho třetí taneční produkci *Immer das selbe felogen* a účinkovala v ní. Její tamní dvouleté působení se zákonitě muselo projevit na jejím celkovém přístupu k divadelní práci, k jevištní prezentaci, na způsobu jejího pohybového vyjadřování, a to v kvalitách spontánnosti, rychlosti, rizika a instinktu v pohybu, něčeho, co slovník současného tance do osmdesátých let 20. století postrádal.

z těchto uměleckých druhů, jež určují jejich jedinečnost.<sup>8</sup> V sedmdesátých letech 20. století žánr tanečního divadla<sup>9</sup> (Tanztheater) prošel renesancí v rámci tzv. hnutí Neues deutsches Tanztheater. Původní myšlenkové teze Kurta Joosse z dvacátých let 20. století byly obohaceny o Artaudovy názory na pojetí tzv. divadla krutosti, ovlivněné paradigmatem postmoderní doby, reakcí na projev masové kultury atd. Směřování německé taneční scény, určované osobnostmi jako Pina Bauschová, Susanne Linkeová, Johann Kresnik, Reinholda Hoffmannová, Gerhard Bohner aj., zásadním způsobem proměnilo uvažování o podstatě taneční výpovědi a její umělecké hodnotě v současné choreografii nejen v Evropě. Dnes představuje „syntetickou pohybovou divadelní formou, která spojuje tanec s prvky činohry, všedními pohyby aj.“<sup>10</sup>

Na druhém, divadelním „břehu“ došlo také k proměně hodnotících kritérií divadelního představení. Dosavadní, již nevyhovující koncepci pojetí divadla „upravila“ soudobá německá teatrologie v devadesátých letech 20. století v tzv. teoriích o performativitě, v nichž právě *pohyb*, jakožto neverbální projev, nově formovala do podoby signifikantního významotvorného znaku. Pohybová účelovost předčila dokonce i původní dialogičnost, která ze základních charakteristik divadelního umění vymizela.<sup>11</sup> Důraz na tělesnost aktérů i přihlížejících představuje výchozí bod, propojující na bazální rovině obě oblasti – tanec a divadlo. Jinými slovy – stala se médiem vzájemné komunikace, sdělování a porozumění sdělovaného, existující v přítomném čase probíhající události (představení).

S potřebou diskuse, týkající se vymezení pojmů souvisejících například s *tanečním divadlem*, *pohybovým divadlem*, *tancem obecně*, se však u nás v devadesátých letech setkáváme více v oblasti *divadelního umění než tanečního*, konkrétně na půdě časopisu *Divadelní revue*. Chápání jednotlivých termínů revidované v rámci této diskuse se stalo podkladovým materiálem slovníku *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*, jehož ediční přípravy se v roce 2004 ujal Petr Pavlovský, teatrolog, kritik umění a estetik, který se soustavně věnoval i taneční problematice. Jiný druh hesel ukrývá encyklopedie Jana

<sup>8</sup> Zatímco soudobá koncepce západního tanečního umění definuje tanec jako „interakci pohybujících se struktur prováděných lidskými těly“, tradiční pojetí divadla na něj nahlíželo jako „na dialog a vespolné jednání postav“. Dorota Gremlicová. „Teoretická východiska analýzy tance – tanec, umění, divadlo: Divadlo“. *Katedra tance – OPPA* [online, cit. 2015-06-02]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2860&inpopup=1>.

<sup>9</sup> Kořeny vymezení pojmu *taneční divadlo* sahají do dvacátých let 20. století, kdy se v rámci diskuse na esenské konferenci střetly dvě koncepce tanečního moderny, jejichž opozitní stanoviska se nejvýrazněji projevila právě ve vztahu k divadlu. Kurt Jooss (žák Rudolfa Labana) obhajoval tezi schopnosti, ba nutnosti tanečního umění komentovat stav světa a situaci člověka v něm, k čemuž je potřeba vyzrálého interpreta ovládajícího velké množství výrazových prostředků. Forma tanečního divadla má být nejvyšší aspirací. V jeho pojetí absorbovala podněty z dobové činohry a baletu. Kontrastní postoj zaujala Mary Wigmanová, hlásající ideu absolutního tance, tance ve stylové čistotě. Dorota Gremlicová. „Taneční moderna: tanec předmětem veřejné debaty zainteresovaných“. *Taneční listy*. 2000, roč. 37, č. 8, s. 16.

<sup>10</sup> Petr Pavlovský (ed.) *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004, s. 268.

<sup>11</sup> Dorota Gremlicová. „Teoretická východiska analýzy tance – tanec, umění, divadlo: Divadlo“.

Dvořáka, teatrologa, pedagoga DAMU a divadelního organizátora, *Alt. divadlo: slovník českého alternativního divadla*<sup>12</sup> z roku 2000. Soustřeďuje se na oblast alternativních forem divadla a tance v českém undergroundovém prostředí. Zabývá se tanečními nebo jinak tvůrčími skupinami a soubory, jejichž význam pro rozvoj umění v devadesátých letech 20. století byl obrovský, ačkoli dnes již neexistují nebo u nás nepůsobí.

V roce 1995 uspořádala Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně z iniciativy jejího tehdejšího děkana Josefa Kovalčuka první sympozium divadelní antropologie<sup>13</sup> u nás za přítomnosti Richarda Schechnera, amerického divadelního teoretika a jednoho ze zakladatelů tzv. performance studies.<sup>14</sup> Cílem této konference bylo „stanovit vědecká kritéria nové disciplíny a hledat její nejpřesnější vymezení“.<sup>15</sup> Druhá následovala o dva roky později. Účastnil se ji také Nicola Savarese, člen vědeckého týmu International School of Theatre Anthropology vedeného Eugeniem Barbou, s příspěvkem o vztahu herce v situaci performance.<sup>16</sup> Praktickým výsledkem úsilí vědců z oboru Performance studies bylo vydání jejich stěžejní publikace *Slovník divadelní antropologie* právě autorů Eugenia Barby a Nicolý Savareseho. Vyšel v roce 2000 za podpory Divadelního ústavu a Nakladatelství Lidových novin, ve stejném roce, kdy se uskutečnilo i třetí sympozium, které uznalo význam mezioborového přesahu divadelní antropologie.<sup>17</sup>

Ukázky z této Barbovy a Savareseho publikace<sup>18</sup> (*Předexpresivita, Rovnováha, Energie, Celé tělo je oko, Tanec protikladů, Rovnocennost, Mikrokosmos – makrokosmos, Ruce, Tvář a oči, Rytmus*) vycházely pravidelně také jako tematický cyklus ve XXXIII. ročníku

<sup>12</sup> Jan Dvořák. *Alt.divadlo: slovník českého alternativního divadla*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2000.

<sup>13</sup> *Divadelní antropologie* se zabývá „chováním lidských bytostí, které uplatňují svou fyzickou i duševní přítomnost v situacích určených způsobem organizovaných představení podle principů odlišných od těch, které jsou užívány v každodenním životě“. Eugenio Barba – Nicola Savarese. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav – NLN, 2000. Srovnej s vymezením pojmu kulturní antropologie v pozn. č. 42.

<sup>14</sup> *Performance studies* je interdisciplinární obor, formující se v sedmdesátých letech 20. století. Nevychází z divadelního textu. Důraz klade na proces tvorby, nikoli její výsledek, ani kritéria estetická nejsou rozhodující. Důležitým prvkem je tzv. hrací princip. Richard Bauman definuje předmět výzkumu takto: „Plánované, naprogramované, vymezené a participativní události, v nichž jsou symboly a hodnoty dané společností ztělesňovány a rozehrávány před obecenstvem (jako např. rituál, festival, představení, koncert), se v antropologickém úzu často nazývají tzv. kulturní performance.“ Patrice Pavis. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 7.

<sup>15</sup> Ladislava Petišková. „Symposium divadelní antropologie: (Brno 1.–2. 12. 2000)“. *DIVADLO.CZ: Divadelní revue* [online]. 14. 3. 2001 [cit. 2015-06-25]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1610>.

<sup>16</sup> Podobná názorová stanoviska zaujímali představitelé brněnské teoretické školy Divadelní fakulty na JAMU, např. Ivo Osolsobě, Július Gajdoš atd.

<sup>17</sup> L. Petišková. „Symposium divadelní antropologie: (Brno 1.–2. 12. 2000)“.

<sup>18</sup> Úvodní kapitola *Slovníku divadelní antropologie* byla otištěna ve dvouměsíčníku *Svět a divadlo* o rok dříve spolu se studií Jany Pilátové o Eugeniu Barbovi a o jeho dlouhodobé a intenzivní práci v souboru Odin Teatret. Jana Pilátová. „Odin Teatret – třicet let práce“. *Svět a divadlo*. 1994, roč. 5, č. 4, s. 67–88.

*Tanečních listů*, a to již v roce 1995<sup>19</sup> v překladu Dany Kalvodové.<sup>20</sup> Primárně byly určeny pro posluchače tanečních a divadelních škol a všech, kdo se zabývají pohybovým divadlem jako studijním materiálem. Jiný výběr kratších textů byl publikován o něco později v roce 1997 a 1998<sup>21</sup> v *Taneční sezóně* v překladu taneční kritičky Niny Vangeli (*Rozpínající se tělo – Most, Výcvik a východisko, Guru – výuka tanečníka v Evropě, Rytmus – biologické pohyby a tělesné mikrorytmy, Peripetoe – myšlenkové skoky*).

V roce 2003 inicioval Divadelní ústav český překlad slovníku francouzského divadelního teoretika Patrice Pavise pod názvem *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. V souvislosti s tímto autorem je důležité zmínit překlad odborného textu s názvem *Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: divadelní věda či performance studies?* v časopisu *Divadelní revue* z roku 2010, v němž Patrice Pavis popsané analytické metody performance studies aplikuje na příkladu současného tanečního představení Frances Barbeové *Fina Bone China* (2004).<sup>22</sup> Je to jeden z mála odborných textů analyzujících současný tanec kritérii performance studies a publikovaných v českých periodikách.

Česká „porevoluční“ teatrologie se také zaměřovala na překlady textů z cizojazyčné literatury vyjadřujících se k jinému než dosavadnímu vnímání a hodnocení divadla (a to i tanečního nebo pohybového). Patrná je její inklinace k výsledkům bádání právě německé teatrologie, např. *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*.<sup>23</sup> Jde o soubor sedmnácti textů třinácti předních německých odborníků reflektujících obrat k performativitě. Představují fenomenologické, sociologické, estetické, komunikativní koncepty divadla, zdůrazňující roli diváka a přítomnost divadla. Editorem a autorem úvodní kapitoly byl Jan Roubal, teatrolog a pedagog na Univerzitě Palackého v Olomouci a na Janáčkově akademii múzických umění v Brně.

V oblasti tanečního umění se překlady zahraničních textů objevovaly jen sporadicky. Jednalo se spíše o eseje a úvahy vyjadřující se k aktuálnímu stavu a směřování současného tance na světových jevištích než o zobecňující odborné studie. Jejich autory byli významní zahraniční taneční kritikové (např. francouzský esejista Jean-Marc Adolphe: *Katastrofický tanec devadesátých let*, ředitel European Dance Development Center v Arnhemu Aat Hougée: *Vytváření prostoru pro neznámé*, šéfredaktor Ballett International Tanz Aktuell Johannes Odenthal: *Znovunastolení lidské dimenze v tanci*, Kay Kirchman: *Totalita těla*, významný německý taneční kritik Horst Koepler: *Chaos na berlínské taneční scéně*, performerka

<sup>19</sup> *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 1–10.

<sup>20</sup> Dana Kalvodová byla významná česká teatroložka a orientalistka, odbornice na asijské divadelní kultury. Jako odborná redaktorka připravila k vydání překlad *Slovníku divadelní antropologie* Eugena Barby a Nicolò Savareseho.

<sup>21</sup> *Taneční sezóna*. 1997, roč. 1; 1998, roč. 2.

<sup>22</sup> Patrice Pavis. „Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: divadelní věda či performance studies?“. *Divadelní revue*. 2010, roč. 21, č. 1, s. 7–27.

<sup>23</sup> Jan Roubal (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2005.

a choreografka Ka Rustler: *Zemská přitažlivost kontra primární strach z pádu: Dvacet let kontaktní improvizace*)<sup>24</sup> a v úpravě a překladech Evy Žákové byly otištěny v *Tanečních listech* v roce 1994. Byly převzaty ze zahraničních odborných časopisů, např. *Ballett International Tanz Aktuell*, *Dance Magazine*.

### Čtení choreografického textu v postmoderní tvorbě

Jednota moderního vědění spočívala na univerzální platnosti velkých meta-vyprávění, jimiž společnost vysvětlovala a zároveň legitimovala samu sebe. Kritické parametry aplikované na dnešní svět nemohou být již podmíněné jedním principem či kritériem, který by ho obemykal ze všech stran. Ztratily svůj smysl. Totalita byla rozbita, protože musela uvolnit prostor nové, postmoderní perspektivě, upřednostňující pluralitu, diferenciaci životních stylů, způsobů jednání a forem vědění. Krystalizace a vývoj fenoménu tzv. současného tance se obecně časově váže k nastolenému diskurzu postmoderny. Z hlediska genealogického je současný tanec ve svém vztahu k moderně spíše potvrzením konceptu postmoderny Jürgena Habermase jakožto závěrečné fáze projektu moderny než příkladem Lyotardova paradigmatu, negativně se vymezujícího vůči předchozí historické etapě.

Vzhledem k tomu, že „pro postmodernu je otázka legitimacy otázkou pluralitní přítomnosti“,<sup>25</sup> činí i umělecká reflexe reality jevů z jakéhokoli díla živého umění událost tematicky mnohvrstevnatou a variabilní v jejím dekódování. V tanečních inscenacích se například upouští od souvislého vyprávění děje. Téma se v nich ztvárňuje v obrazech často jen útržkovitě a zkratkovitě. Využívá se proces vrstvení, odkazování a simultánního režijního přístupu. Hraní si s repeticemi a citacemi tak více konvenuje se současným životem naplněným reprodukcí, prezentací a reprezentací.<sup>26</sup> Intertextualita<sup>27</sup> uvnitř choreografického textu, která není jednoduše rozpoznatelná, tak v dnešní době komplikuje jeho čtení. Souvisí s tím i nemožnost striktní identifikace pohybů s konkrétním významovým odkazem, tzn. velmi obtížně se nalézají jednota mezi označovaným (signifié) a označujícím (signifiant).<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Jean-Marc Adolphe. „Katastrofický tanec devadesátých let“. *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 5, s. 5–7. Aat Hougée. „Vytváření prostoru pro neznámé“. *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 7, s. 7. Johannes Odenthal. „Znovunastolení lidské dimenze v tanci“. *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 8, s. 6. Kay Kirchman. „Totalita těla“. *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 8, s. 6–9. Ka Rustler. „Zemská přitažlivost kontra primární strach z pádu: Dvacet let kontaktní improvizace“. *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 6, s. 8–9.

<sup>25</sup> Stanislav Hubík. *Postmoderní kultura: úvod do problematiky*. Olomouc: Mladé umění k lidem, 1991, s. 16.

<sup>26</sup> Janet Adshead-Lansdale. *The struggle with the angel: a poetics of Lloyd Newson's Strange fish (DV8 Physical Theatre)*. Alton: Dance Books, 2007, s. 7.

<sup>27</sup> *Intertextualita* je vyjádřením vztahu textu(ů) k jinému textu (jiným textům) a jejich vzájemné propojenosti, tzn. smysl dodává přítomnost jednoho textu v jiném. Existuje dvojí způsob pojetí intertextuality: obecnější – intertextualita je genetickou podmínkou textu, užší – intertextualita vyjadřuje konkrétní vztahy mezi texty a jejich popis. Petra Maljanovská. „Intertextualita“. In: *Arts Lexicon* [online]. FPH VŠE, 2015, 9. 4. 2015 [cit. 2015-06-25]. Dostupné z: <http://artslexikon.cz/index.php/Intertextualita>.

<sup>28</sup> Janet Adshead-Lansdale. *The struggle with the angel: a poetics of Lloyd Newson's Strange fish (DV8 Physical Theatre)*.



Problematickým se také jeví zařazení daného díla žánrově. Jeho klasifikace přitom podmiňuje porozumění mnohosti vrstev jednotlivých inscenačních výpovědí.

Tyto úvahy můžeme konkretizovat na příkladech z české současné taneční tvorby, vzniklé v devadesátých letech minulého století. Objevují se v nich postmoderní principy, které je velmi těžké zachytit a popsat. V choreografii *Malé modré nic*<sup>29</sup> (s podtitulem živý dialog tance a hudby) si Eva Černá a Karel Vaněk vědomě „pohrávali“ s časem. Natahovali jej a vytvářeli tak podprahové napětí znovu a znovu vyvolávající očekávání, nemající však v sobě ani neklid, ani netrpělivost. Čas jako měřitelná veličina v průběhu představení ztrácel svou reálnou hodnotu. Rozplynul se ve vzájemném imaginárním spolubytí všech zúčastněných – aktérů i svědků jejich jednání. V představení převládalo lenivě tekoucí a málokdy se měnící tempo, umocněné častou pohybovou repeticí. Jen v některých obrazech došlo k nenadálé pohybové eskalaci, jež pak zaujala divákovu pozornost. Motiv časové neukončenosti, typický pro japonský tanec butó, prosákl do díla *Malé modré nic* podle slov Karla Vaňka<sup>30</sup> z jejich předchozí osobní zkušenosti spolupráce s petrohradským souborem Děrevo.<sup>31</sup> Eva Černá a Karel Vaněk se při hledání svého choreografického materiálu opírali o pohybový výzkum vycházející z kontaktní improvizace. Vedl je k odbourání pohybových stereotypů, k většímu spoléhání se na vlastní intuici, k bezprostřednímu zapojení automatismu přirozených reflexů, prohloubení smyslového a periferního vnímání.

Jiným příkladem je choreografie Lenky Floryy ... *a kde je Marie?*,<sup>32</sup> která pracovala s vědomou přítomností interpretů na scéně, tzn. pravdivost reálné pohybové akce vyplývala z vlastní zkušenosti konkrétního člověka. Projevovalo se to konkrétně v přerušování provázanosti toku tanečních pohybů civilními, mimochodem provedenými pohyby a gesty, např. běžnou nestylizovanou chůzí, drobnou úpravou vlasů, reálným pohledem

<sup>29</sup> *Malé modré nic (Živý dialog tance a hudby)*, choreografie: Karel Vaněk, interpretace: Eva Černá, Karel Vaněk, hudba: Irena a Vojtěch Havlovi, světelný design: Vojtěch Kopecký, premiéra: 6. března 1991 ve studiu Rampa OKD v Praze.

<sup>30</sup> Interview s Karlem Vaňkem, tanečníkem, choreografem a jedním ze zakladatelů tanečního dua Černá&Vaněk. Praha, 24. února 2015.

<sup>31</sup> *Děrevo* byla petrohradská (tehdy leningradská) avantgardní divadelní skupina založena Antonem Adassinskym, která u nás v roce 1990 požádala o umělecký azyl a získala ho. Sídliila v objektu na ulici Branická 41 (nynější sídlo Konzervatoře Duncan centre). Zabývala se japonským tancem butó, který přetavila do vlastních ruských divadelních kořenů a zkušeností. V pojetí Děreva je divadlo spíše rituálem, tj. absolutním prožitkem stavu teď a tady, kdy je vše koncentrováno pouze na aktuální přítomnost. Děrevo neusilovalo o vyvolání iluzí cizích lidských příběhů. Nabízelo vlastní příběhy, skrze něž tanečníci hledali sama sebe. A toto hlubinné hledání a procházení vnitřními, mnohdy zasutými prostory člověka Děrevo ve svých divácích evokuje. Inspiruje je hravost nemluvnat, první slyšený zvuk, první pohyby i nehybnost, sny, pocity rovnováhy náměsíčníků atd. Jan Dvořák. *Alt. divadlo: slovník českého alternativního divadla*, s. 62–63. *Derevo e-life – About/O* [online]. 14. 5. 2006 [cit. 2015-06-11]. Dostupné z: <http://www.derevo.org/live/about>.

<sup>32</sup> ...*a kde je Marie?*, choreografie: Lenka Flory, interpretace: Marta Lajnerová, Kristýna Lhotáková, Renáta Smetanová, Petr Opavský, Ondřej Vajsar, hudební dramaturgie: Dan Lentz (uskutečněná v Computer Music Studio na Chopin Akademii ve Varšavě), světelný design: Jan Beneš, premiéra: 27. ledna 1995 v divadle Duncan centre.



na přichozího, který na moment zastaví taneční sekvenci, aby se na ni vzápětí navázalo. V choreografii byl tedy dán velký prostor náhodnosti gest, konaných s plným vědomím jejich původců, nikoli naučených nebo vykalkulovaných. Jde o publikem podvědomě vnímaný, ale silný okamžik zpřítomnění interpreta na jevišti. V choreografickém smýšlení Lenky Flory to představuje důležitý významotvorný element, jež nechává nenápadně problesknout z jinak abstraktnějších pohybových frází.

V roce 1999 měla ve Státní opeře Praha premiéru komorní opera Philipa Glasse *Pád domu Usherů*<sup>33</sup> v režii a choreografii Petra Tycy, v hudebním nastudování Agon Orchestra pod taktovkou Petra Kofroně. Tým inscenátorů v této inscenaci promyšleně vrstvil různé druhy vyjadřovacích prostředků, aby společně podpořili hororovost libreta. Tycův zcela originální a velmi zdařilý osobní vklad představovaly konkrétně taneční scény přirozeně zakomponované do hudební struktury této dvouaktové opery. Významová sdělnost jednotlivých tanečních pasáží vyplývala z promyšlených a zároveň různorodých pohybových kvalit jednotlivých frází i jejich struktur. Jednalo se například o náznaky partnerského tance Rodericka a Madeline vycházející z motivu objetí a jeho ztráty, přičemž pohyb se odehrával většinou vsedě na omezeném prostoru červené pohovky. Byl to i smuteční tanec na začátku druhého dějství, který prozrazoval dobrou znalost klasické taneční techniky autora, ale i principů současného tance, jež používal výhradně jako prostředky sloužící jeho představě. V pohybovém motivu Madeline, opakujícím se stylizovaném pádu, sáhl Petr Tyc k minimalismu. Názorné svědectví o mnohvrstevnatosti režijního přístupu poskytuje právě způsob ztvárnění tragické postavy Madeline, patřící více smrti než životu a zpřítomněné pouze skrze hlas. Divák ji „viděl“ jen prostřednictvím tančící bytosti,<sup>34</sup> která se zjevvala bez závislosti na Madelině zpěvu znějícím prostorem. „Po linii Madelininy role pronikl režisér do spletité tkáně Poeovy předlohy a libreta Arthura Yorinkse nehlouběji, ba dostal se ještě i za ni.“<sup>35</sup> Právě v minimalistických výrazových tanečních prostředcích našel Petr Tyc pohybový ekvivalent ke Glassovu hudebnímu minimalismu.

Mezi odbornou literaturu, která se zabývá fenoménem vývoje současného tanečního umění a napomáhá čtení choreografického textu v postmoderní době, můžeme zařadit dvě

<sup>33</sup> *Pád domu Usherů*, hudební skladatel: Philip Glass, libreto: Arthur Yorinks, dirigent: Petr Kofroně, režie a choreografie: Petr Tyc, pomocný režisér: Lucie Mertová, scénografie a kostýmy: Daniel Dvořák, hudební nastudování: Agon Orchestra (fl/M. Cech, cl/T. Cistecký, fg/P. Hluchán, cor/T. Secký, perc/F. Cech, cht.el/J. Milota, syn/K. Marek, vn/J. Šimunek, l. Lecian, vl/P. Horejší, vc/K. Lecian, cb/I. Bierhanzl), pěvecké role: William/Oldřich Kříž, Roderick Usher/James Clark, Madeline Usherová/Jitka Svobodová, Lékař/Jiří Hruška, Sluha/Pawel Izdebski, taneční interprete: Petra Hauerová, Jaroslav Cemerek, Jan Malík, světelný design: Pavel Dautovský, hudební příprava: Robert Fuchs, Christian Maggio, Šárka Knížetová, hlavní inspicent: Pavel Dostál, české titulky: Tomáš Vrbka, premiéra: 29. května 1999 ve Státní opeře Praha.

<sup>34</sup> Režijní princip, kdy tanečníci na scéně jsou jediným zosobněním postav a suplují přítomnost zpěváků, jejichž hlas vychází ze zákulisí, byl používán již při inscenování oper Ďagilevovým souborem Les Ballets Russes.

<sup>35</sup> Wanda Dobrovská. „Glassova opera je v nabídce našich scén mimořádným titulem“. *Mladá fronta Dnes*. 31. 5. 1999, s. 16.

vědecké studie, a to *Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation* (1999)<sup>36</sup> a *The Struggle with the Angel: A Poetics of Lloyd Newson's Strange Fish* (2007).<sup>37</sup> Žádná z nich však prozatím nevyšla v českém překladu. Jsou spjaté se jménem Janet Adshead-Lansdaleové, profesorky dance studies a vedoucí School of Performing Arts na univerzitě v Surrey, a myšlenkově navazují na její knihu z roku 1988 *Dance analysis: Theory and Practice*.

Janet Adshead-Lansdaleová v prvním případě publikaci vydala. S týmem odborníků zkoumala využití principů post-strukturalismu a literární teorie v taneční analýze. Čtenář se seznamuje se způsobem uplatnění intertextuality ve vztahu k tanci. Na rozmanité šíři příkladů z žánru tanečního divadla, zasazených do kontextu vývoje jiných uměleckých druhů, např. hudby, architektury, filmu, pop-kultury, ukazuje, že intertextualita otevírá nové formy a způsoby čtení tanečního „textu“. V případě druhé publikace je Janet Adshead-Lansdaleová jedinou autorkou. Ve své studii aplikuje interpretační strategie založené na již ověřených post-strukturalistických tezích. Na základě pohybové analýzy rozkrývá strukturu, formu a významotvorný kontext díla *Strange Fish* choreografa Lloyda Newsona. Zasaduje ho do širšího společensko-uměleckého rámce konce 20. století v Evropě, v němž role diváka zásadním způsobem vystupuje do popředí. Zároveň tato práce ukazuje, že na základě širší analýzy konkrétního tanečního díla lze proniknout k vrstvám významů, které interpret konstruuje, ale přitom její závěry mohou mít obecnější výpovědní hodnotu.

### **Antropologické a sociologické směřování taneční vědy**

S příchodem postmoderního principu nazírání na svět se jedním z významných témat 20. století stala problematika tělesnosti, a to v širokém společensko-historickém kontextu. Michel Foucault<sup>38</sup> hovoří o tom, že současná západní společnost je posedlá tělesností, „nezáleží na ničem jiném, jen na skutečnosti těl a intenzitě požitků“.<sup>39</sup> Tělesnost vystoupila z intimního a utajovaného světa jednotlivce a vystavila se na odív veřejnosti. Jako jedno z hlavních témat logicky zaměstnává většinu vědních disciplín, které spojuje určitý způsob reflexe skutečnosti, např. filozofie, sociologie.

Sociolog Zygmunt Bauman ve svých *Úvahách o postmoderní době* napsal, že „lidské tělo je podobně jako myšlenky a city vystaveno společenským tlakům a vlivům [...] tělu, podobně jako myšlenkám a citům, společnost vtiskuje svůj tvar [...] ze suroviny dodané evolucí druhů vytváří stále nové podoby podle stále nových modelů a pomocí stále

<sup>36</sup> Janet Adshead-Lansdale (ed.). *Dancing texts: intertextuality in interpretation*. London: Dance Books, 1999.

<sup>37</sup> Janet Adshead-Lansdale. *The struggle with the angel: a poetics of Lloyd Newson's Strange fish* (DVD *Physical Theatre*).

<sup>38</sup> Michel Foucault (1926–1984), francouzský filozof, historik filozofie a sociálních věd. Usiloval o vypracování dějin jako různých variant konstituování člověka jako subjektu.

<sup>39</sup> Překlad citátu z knihy Michel Foucault – François Ewald. *Dits et écrits: 1954–1988*. Paris: Gallimard, 1994, cit. podle Petr Horák. „Úvodní slovo: O tělesnosti“. *Filozofický časopis*. Praha: Filozofický ústav Akademie věd České republiky, 2011, 59 (1), s. 3–4.

nových nástrojů<sup>40</sup>. Přiznává, že sociologie dlouhou dobu smýšlela o člověku jako o beztělesné bytosti utkané z proudu myšlenek a pocitů. Jako by analýza těla příslušela pouze biologii a fyziologii. V nové etapě je však nucena přiznat lidskému jedinci fakt tělesnosti se všemi jeho sociologickými aspekty.

Tanec v postmoderním světě rovněž představuje určitý koncept tělesnosti s výpovědní hodnotou o dané společnosti a její kultuře, neboť je to specifická forma projevu společenského jednání. Sociolog Paul Filmer vnímá tanec „as a nonverbal mode of communication and expression that inheres in body movement“,<sup>41</sup> který se stal předmětem studia kulturní,<sup>42</sup> potažmo taneční antropologie. Ta svými metodami a výzkumem reflektuje status tance v různých kulturách, jeho odlišné významy a působení ve společenském kontextu (tzn. jejím předmětem studia nejsou profesionální nebo scénické taneční projevy, u nichž důležitou roli hraje jejich estetická forma). Hledá hranice mezi tanečním a netanečním pohybem, specifika „lidského“ tance, snaží se zjistit, do jaké míry je tanec naučenou aktivitou nebo předem danou v lidské přirozenosti apod. Taneční antropologie se ve své systematizaci a klasifikaci tohoto společenského jevu opírá o metodologické postupy strukturalismu a sémiotiky. „Taneční symbol je studován v celé struktuře prvků. Sémantická dimenze vedla ke sledování funkce tanečního projevu v určitém kontextu se zřetelem na tančící i přihlížející.“<sup>43</sup> Daniela Stavělová v roce 1999 v *Tanečních listech* publikovala text s názvem *Tanec a antropologie*,<sup>44</sup> kde poukázala na genealogii tohoto oboru, popsala rozdíl mezi choreologickým přístupem evropské tradice (soustředění se na tance a taneční příležitosti vlastní kultury) a přístupem kontextovým americké tradice (zaměření pozornosti na taneční kulturu jiných národů) a „dnešní“ propojení obou tendencí, kdy je tanec vnímán a následně studován jako kulturní proces.

Tanec, jakožto určitý fenomén a specifický způsob komunikace v rámci konkrétního sociokulturního systému, odehrávající se synchronně ve vztahu s jinými jevy, se stal předmětem studia další vědní disciplíny – taneční sociologie. Perspektivu jejího pohledu a smysl výzkumu naznačila Dorota Gremlíková ve svém článku *Tanec a společnost*

<sup>40</sup> Zygmunt Bauman. *Úvahy o postmoderní době*. 2. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002, s. 63.

<sup>41</sup> Paul Filmer. „Methodologies in the Study of Dance: Sociology“. In: Selma Jeanne Cohen. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004, s. 360–362.

<sup>42</sup> Kulturní antropologie: „Antropologické pojetí kultury nemá hodnotící funkci. Díky tomu lze charakterizovat a klasifikovat různá společenství v čase a prostoru podle jejich specifických kulturních prvků a komplexů. To umožňuje komparativní výzkum sociokulturních systémů (kultur, subkultur, kontra kultur) v čase a prostoru. Být kulturním antropologem z tohoto hlediska znamená studovat způsob života typický pro určitou společnost. Antropologické pojetí kultury chápané jako systém artefaktů, sociokulturních regulativů a idejí sdílených a předávaných členy určité společnosti se prosadilo zejména v sociální a kulturní antropologii, archeologii, etnografii, etnologii, sociologii, psychologii a kulturologii.“ Václav Soukup. *Přehled antropologických teorií kultury*. 2. vyd. Praha: Portál, 2004, s. 15.

<sup>43</sup> Daniela Stavělová. „Tanec a antropologie“. *Taneční listy: časopis o umění pohybu*. 1999, roč. 36, č. 5, s. 12.

<sup>44</sup> *Tamtéž*.

z roku 1999 těmito slovy: „Sociologický výzkum tance neznamena jen kvantitativní měření četnosti určitého sociálního jednání ve spojitosti s tancem, ale také kvalitativní porozumění lidskému jednání v tanci. Taneční sociologie podobně jako antropologie nabízí studiu tance novou, podobnou, ale v prostředcích osobitou perspektivu: chápání tance ne jako věci, díla, ale jako jednání, v němž člověk uskutečňuje společenskou interakci [...] je způsobem, jak jinak tanec interpretovat.“<sup>45</sup>

Jak z těchto citací vyplývá, koncem devadesátých let se začala česká taneční věda, reprezentovaná především odbornou obcí teoretiků na katedře tance HAMU, Dorotou Gremlicovou a Danielou Stavělovou, ubírat právě těmito směry. Dala svému dosavadnímu historicko-teoretickému bádání další antropologicko-sociologický rozměr, v němž pokračuje dodnes. Zájem o tyto obory je podle mého názoru rovněž projevem postmoderního přístupu k realitě světa.

Zkoumaná problematika postmoderního vlivu na směřování českého tanečního umění u nás není v odborné literatuře uceleně zpracována ani popsána. Kromě zmiňované literatury a odborných textů se určitým dílčím aspektům věnuje několik diplomových a disertačních prací z katedry tance HAMU.<sup>46</sup> Také tato stať pouze nastiňuje určité možné úhly pohledu na dané téma. Je to náčrtek, nechávající velký prostor pro další kladení otázek, bádání a objevování vztahů a souvislostí.

<sup>45</sup> Dorota Gremlicová. „Tanec a společnost“. *Taneční listy: časopis o umění pohybu*. 1999, roč. 36, č. 6, s. 13.

<sup>46</sup> Daniela Klívarová. *Tanec a struktura: Umělecké taneční styly na počátku 21. století*. Disertační práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2009. Elvíra Němečková. *Nederlands Dans Theater*. Diplomová práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 1996. Táž. *Jiří Kylián: Sonda do choreografického procesu*. Disertační práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2009. Věra Ondrašíková. *Světelný a zvukový design v choreografii 20. století*. Disertační práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2010. Táž. *Taneční duet v současném tanci*. Diplomová práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2003. Petr Opavský. *Sólový tanec*. Diplomová práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2003. Kateřina Stupecká. *Minimalismus, invence v současné taneční tvorbě*. Diplomová práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2016.

## Bibliografie

- Adolphe, Jean-Marc. „Katastrofický tanec devadesátých let“. Přeložila Eva Žáková. *Taneční listy*. 1994, roč. XXXII, č. 5, s. 5–7. ISSN 0039-937X.
- Adshead-Lansdale, Janet (ed.). *Dancing texts: intertextuality in interpretation*. London: Dance Books, 1999. ISBN 1852730641.
- *The struggle with the angel: a poetics of Lloyd Newson's Strange fish (DV8 Physical Theatre)*. Alton: Dance Books, 2007. ISBN 9781852731175.
- Barba, Eugenio – Savarese, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Praha: Divadelní ústav – NLN, 2000. ISBN 80-7106-369-X.
- Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. 2. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002. ISBN 80-86429-11-3.
- Derevo e-life – About/O* [online]. 14. 5. 2006. [cit. 2015-06-11]. Dostupné z: <http://www.derevo.org/live/about>.
- Dobrovská, Wanda. „Glassova opera je v nabídce našich scén mimořádným titulem“. *Mladá fronta Dnes*. 31.5. 1999, roč. 10, s. 16. ISSN 1210-1168.
- Dvořák, Jan. *Alt. divadlo: slovník českého alternativního divadla*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2000. ISBN 80-86102-13-0.
- Filmer, Paul. „Methodologies in the Study of Dance: Sociology“. In: Selma Jeanne COHEN. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004, s. 360–362. ISBN 0-19-517369-4.
- Foucault, Michel – Ewald, François. *Dits et écrits: 1954–1988*. Paris: Gallimard, 1994. ISBN 2070739899.
- Gremlicová, Dorota. „Amatérský scénický tanec mládeže a dospělých v letech 1977–1993“. In: *25 Národních a Celostátních přehlídek scénického tance mládeže dospělých 1977–2011*. 1. vyd. Praha: NIPOS-ARTAMA, 2011, s. 26–27. ISBN 978-80-7068-009-4.
- „Amatérský scénický tanec mládeže a dospělých v letech 1993–2011“. In: *25 Národních a Celostátních přehlídek scénického tance mládeže dospělých 1977–2011*. 1. vyd. Praha: NIPOS-ARTAMA, 2011, s. 8–9. ISBN 978-80-7068-009-4.
- „Tanec a společnost“. *Taneční listy: časopis o umění pohybu*. 1999, roč. 36, č. 6, s. 13. ISSN 0039-937X.
- „Taneční moderna: tanec předmětem veřejné debaty zainteresovaných“. *Taneční listy*. 2000, roč. 37, č. 8, s. 15. ISSN 0039-937X.
- „Teoretická východiska analýzy tance – tanec, umění, divadlo: Divadlo“. *Katedra tance – OPPA* [online, cit. 2015-06-02]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2860&inpopup=1>.
- Horák, Petr. „Úvodní slovo: O tělesnosti“. *Filozofický časopis*. Praha: Filozofický ústav Akademie věd České republiky, 2011, 59 (1), s. 3–4. ISSN 0015-1831.
- Hubík, Stanislav. *Postmoderní kultura: úvod do problematiky*. Olomouc: Mladé umění k lidem, 1991. ISBN 80-900604-9-8.
- Hougée, Aat. „Vytváření prostoru pro neznámé“. Přeložila Eva Žáková. *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 7, s. 7. ISSN 0039-937X.
- Kirchman, Kay. „Totalita těla“. *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 8, s. 6–9. ISSN 0039-937X.
- Klívarová, Daniela. *Tanec a struktura: Umělecké taneční styly na počátku 21. století*. Disertační práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2009.
- Maljanovská, Petra. „Intertextualita“. In: *Arts Lexicon* [online]. FPH VŠE, 2015, 9. 4. 2015 [cit. 2015-06-25]. Dostupné z: <http://artslexikon.cz/index.php/Intertextualita>.
- Němečková, Elvíra. *Jiří Kylián: Sonda do choreografického procesu*. Disertační práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2009.
- *Nederlands Dans Theater*. Diplomová práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 1996.
- Odenthal, Johannes. „Znovunastolení lidské dimenze v tanci“. *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 8, s. 6. ISSN 0039-937X.

- Ondrašíková, Věra. *Světelný a zvukový design v choreografii 20. století*. Disertační práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2010.
- *Taneční duet v současném tanci*. Diplomová práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2003.
- Opavská, Andrea. *Český tanec v devadesátých letech 20. století*. Disertační práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2015.
- Opavský, Petr. *Sólový tanec*. Diplomová práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2003.
- Pavis, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.
- „Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: divadelní věda či performance studies?“. *Divadelní revue*. 2010, roč. 21, č. 1, s. 7–27. ISSN 0862-5409.
- Pavlovský, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9.
- Petišková, Ladislava. „Symposium divadelní antropologie: (Brno 1.–2. 12. 2000)“. *DIVADLO.CZ: Divadelní revue* [online]. 14. 3. 2001 [cit. 2015-06-25]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1610>.
- Roubal, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2005. ISBN 80-7008-189-9.
- Rustler, Ka. „Zemská přitažlivost kontra primární strach z pádu: Dvacet let kontaktní improvizace“. Přeložila Eva Žáková. *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 6, s. 8–9. ISSN 0039-937X.
- Soukup, Václav. *Přehled antropologických teorií kultury*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-929-1.
- Stavělová, Daniela. „Tanec a antropologie“. *Taneční listy: časopis o umění pohybu*. 1999, roč. 36, č. 5, s. 12. ISSN 0039-937X.
- Stupecká, Kateřina. *Minimalismus, invence v současné taneční tvorbě*. Diplomová práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2016.
- Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 1–10. ISSN 0039-937X.
- Taneční sezóna*. 1997, roč. 1. ISSN 1212-0839; 1998, roč. 2. ISSN 1212-0839.
- Interview s Karlem Vaňkem, tanečníkem, choreografem a jedním ze zakladatelů tanečního dua Černá & Vaněk. Praha, 24. února 2015.

**Andrea Opavská** absolvovala v roce 2000 FF UP v Olomouci, obor historie a filozofie. V roce 2009 ukončila magisterské studium pedagogiky tance na HAMU v Praze a loni doktorské studium na taneční vědě pod vedením prof. Doroty Gremlicové. V rámci studia byla vybrána na stáž v Artesis Koninklijk Conservatorium v Lieru (Belgii), kam byla pozvána jako pedagog. Vyučovala na Janáčkově konzervatoři v Ostravě a na Konzervatoři Duncan centre v Praze. V současné době je interním pedagogem na katedře tance na HAMU a KALD. Je kmenovým interpretem tanečního souboru LV&C. Získala titul Tanečnice roku, nominaci na Thálie a její taneční sólo *La Loba* bylo oceněno na Fringe Festivalu Edinburgh Herald Angel Award.