

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Obraz a pojetí lidského těla v díle
Marie Chouinard**

Tereza Richterová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Obraz a pojetí lidského těla v díle Marie Chouinard* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

Tereza Richterová

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování vedoucí práce Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D. za to, že mi Marii Chouinard objevila a za cenné rady, trpělivost a čas, který mi při psaní bakalářské práce věnovala. Rovněž bych chtěla poděkovat Nině Vangeli za zapůjčení literatury a festivalům *Tanec Praha* a *ImPulsTanz Vienna* za vstřícnost a poskytnutí potřebných materiálů. V neposlední řadě děkuji svému muži Davidovi za jeho postřehy a společné diskuze nad tématem práce.

OBSAH

ÚVOD.....	5
1. TVORBA MARIE CHOUINARD V KONTEXTU VÝVOJE TANCE A DIVADLA V DRUHÉ POLOVINĚ 20. STOLETÍ A JEJICH TEORETICKÝCH REFLEXÍ	5
1.1. AMERICKÁ AVANTGARDA	6
1.2. ELEKTROAKUSTICKÁ A ALEATORNÍ HUDBA	10
1.3. AMERICKÝ TANEC	12
1.4. DIVADELNÍ ANTROPOLOGIE, VÝCHODNÍ UMĚNÍ A RITUÁL	18
1.5. PERFORMATIVNÍ OBRAT	22
1.6. FEMINISMUS A GENDER	28
1.7. INTERTEXTUALITA	32
1.8. INTERMEDIALITA.....	35
2. TĚLO V TVORBĚ MARIE CHOUINARD	40
2.1. TĚLO JAKO ALFA A OMEGA.....	42
2.2. TĚLO JAKO MATERIÁL	45
2.3. TĚLO JAKO MÉDIUM	49
2.4. TĚLO JAKO ANDROGYNNÍ FENOMÉN.....	53
2.5. TĚLO JAKO HIEROGLYF.....	57
2.6. TĚLO JAKO MÖBIOVA PÁSKA	62
2.7. TĚLESNÝ PARADOX	70
ZÁVĚR	74
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY.....	77
SEZNAM PŘÍLOH.....	86
1. INFORMAČNÍ PŘÍLOHA – LE SACRE DU PRINTEMPS, BODY_REMIX/LES_VARIATIONS_GOLDBERG, HENRI MICHAUX: MOUVEMENTS87	
2. PŘEHLED TVORBY MARIE CHOUINARD.....	93

Úvod

Bakalářská práce *Obraz a pojetí lidského těla v díle Marie Chouinard* si klade za cíl představit tvorbu kanadské choreografky Marie Chouinard a její taneční skupiny *Compagnie Marie Chouinard* v kontextu obecných vývojových tendencí tance a divadla druhé poloviny 20. století. Dále pak uchopit a pojmenovat pozici a vlastnosti lidského těla v její tvorbě s akcentem na skupinové choreografie pro taneční soubor. Tělo platí za základní vyjadřovací prostředek tanečního umění a sama Marie Chouinard preferovala v rané fázi své tvorby označení „body artist“ před přívlastkem performerka, tanečnice či choreografka. Proto pokládám zaměření bakalářské práce za přirozeně vyplývající a dokonce žádoucí. Dalším z cílů práce je rozšířit všeobecné povědomí o této výrazné umělkyni, o které lze v českém jazyce najít textů jen poskrovnu.

Ač *Compagnie Marie Chouinard* navštívila Českou republiku v rámci festivalu *Tanec Praha* již třikrát,¹ je ve srovnání s jinými současnými choreografy a skupinami světové úrovně pro tuzemskou uměleckou obec téměř neznámá. Toto tvrzení nepředkládám jako obecně platný fakt, avšak vycházím z vlastní zkušenosti. I přesto, že se v oblasti tance pohybuji již více než deset let, bylo i pro mne jméno Marie Chouinard ještě donedávna cizí a totéž mohu říci také o svých známých, jež jsou na poli profesionálního tance aktivní. Čím je ono vakuum způsobeno, netuším, avšak chtěla bych z něj jméno choreografky, jejíž práce mne nyní hluboce oslovuje, vynést. Nemůže se zde jednat ani o, jinak pravděpodobnou, geografickou vzdálenost, jelikož velký počet svých premiér uvedla choreografka v „sousední“ Vídni.

Od roku 1978 prezentovala Marie Chouinard svá autorská sóla a performance, jejichž poetika se postupně vyvíjela až k založení taneční skupiny *Compagnie Marie Chouinard* v roce 1990. Její tvorba se vyznačuje mimořádnou

¹ Roku 2001 (*Les Solos 1978–1998*), 2007 (*Le Sacre du printemps; Chorale; Les 24 préludes de Chopin*) 2014 (*Le Sacre du printemps; Henri Michaux: Mouvements; In Museum*).

interdisciplinarity a kromě oblasti tance a performance je činná také jako autorka poezie či experimentálního filmu a proběhlo již několik výstav jejích kreseb.² Na své jevištní tvorbě se podílí rovněž jako návrhářka kostýmů, autorka vokálních partů či light designerka. Proto je třeba brát v úvahu, že se práce zaměří pouze na jeden, sice nejmarkantnější, výřez její umělecké činnosti.

Podklady pro napsání bakalářské práce jsem aktivně vyhledávala více než rok. Rešerše zahrnovala mimo jiné návštěvu všech dostupných (tj. v Evropě uvedených) titulů, mezi které v roce 2017 patřilo *Le Sacre du printemps* (Svěcení jara, 1993), *Henri Michaux: Mouvements* (Henri Michaux: Pohyby, 2011) a *Jérôme Bosch: Le Jardin des Délices* (Hieronymus Bosch: Zahrada pozemských rozkoší, 2016). Jelikož *Compagnie Marie Chouinard* vydala oficiálně na DVD pouze *Le Sacre du printemps* a *bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG* (Remix těla/Goldbergovy variace) a na emailovou žádost o poskytnutí nahrávek odpověděla zamítavě, rozhodla jsem se kontaktovat příslušné festivaly. Konkrétně festival *Tanec Praha* a *ImPulsTanz Vienna*.

I přes ochotu kanceláře festivalu *Tanec Praha* se mi v jejich archivu podařilo získat pouze záznam rozhovoru ředitelky festivalu Yvony Kreuzmannové s přední tanečnicí *Compagnie Marie Chouinard* Carol Prieur ve zpravodajském pořadu České televize z roku 2001. Ovšem i ten obsahuje pro mne hodnotný materiál v podobě ukázek z titulu *Les Solos 1978–1998* (Sóla 1978–1998), k jehož záznamu jsem nezískala přístup. Obdobnému účelu mi slouží krátký dokument *CAROL PRIEUR danseuse/dancer COMPAGNIE MARIE CHOUINARD* věnovaný zmíněné tanečnici souboru. Od *ImPulsTanz Vienna* jsem vyzískala několik záznamů, jež uvádím v seznamu pramenů.³

V rámci tuzemských zdrojů vycházím převážně z rozhovorů a recenzí Niny Vangeli otištěných v revue *Taneční zóna*. Jelikož s Marií Chouinard realizovala několik rozhovorů a viděla většinu z jejího repertoáru, troufám si ji označit za největší

² Jedna také v Praze během festivalu *Tanec Praha 2014*.

³ Jedná se převážně o sestříhané verze oproti celému představení, avšak jejich délka se v průměru pohybuje okolo třiceti minut, což pokládám za čas dostatečný pro předání stěžejních informací o díle.

znalkyni Marie Chouinard u nás a vnímám její texty (které se povětšinou shodují také s mým pohledem) jako směřodonné. Z cizojazyčných zdrojů mi byla při psaní výchozím bodem kniha *Compagnie Marie Chouinard: Marie Chouinard Company*⁴ Jedná se především o obrazově hutnou a graficky hodnotnou publikaci obsahující anotace a fotografie k inscenacím. Ty jsou proloženy kritickými či odbornými příspěvky. Čerpám převážně z textu Roberta Racina, který je významnou kulturní osobností a dlouholetým spolupracovníkem Marie Chouinard, a z nejoborněji zpracovaného příspěvku *The Madness of Bodies that Celebrate*⁵, jehož autorem je Andrée Martin.⁶ Na konci knihy se nachází faktografický souhrn děl, ocenění, spolupracovníků i literatury totožný s tím, který lze najít na oficiálních webových stránkách *Compagnie Marie Chouinard*,⁷ o které se rovněž opírám.

Publikace však mapuje pouze činnost *Compagnie Marie Chouinard*, tedy od roku 1990 do roku 2010, kdy byla kniha ke dvacátému výročí skupiny vydána, proto se pro mne její webové stránky staly v tomto směru zdrojem stěžejním. Informace o tvorbě před rokem 1990 čerpám také z dobových recenzí, především vydaných v *The New York Times*, jehož odborní redaktori se Marii Chouinard průběžně věnovali již od roku 1980.

Bakalářská práce je rozdělena do dvou částí. První kapitola s názvem *Tvorba Marie Chouinard v kontextu vývoje tance a divadla v druhé polovině 20. století a jejich teoretických reflexí* zasadí v několika podkapitolách tvorbu Marie Chouinard do odpovídajících souvislostí a teoretických východisek, které na její vybrané tituly aplikují. *Kanadský slovník* umělkyni označuje za „královnu avantgardy“⁸, avšak často se s jejím jménem uvádí rovněž přívlastek *postmoderní* či *současný*, proto je

⁴ CHOUINARD, Marie. *Compagnie Marie Chouinard: Marie Chouinard Company*. Montréal: Éditions du Passage, 2010.

⁵ MARTIN, Andrée. The madness of bodies that celebrate. In CHOUINARD, Marie. *Compagnie Marie Chouinard: Marie Chouinard Company*. Montréal: Éditions du Passage, 2010, s. 116-117.

⁶ Andrée Martin je doktorem estetiky a pedagogem působícím na katedře tance v rámci *Université du Québec*.

CHOUINARD, Marie. *Compagnie Marie Chouinard: Marie Chouinard Company*, s. 174.

⁷ *Compagnie Marie Chouinard* [online]. Dostupné z: <<https://www.mariechouinard.com>>.

⁸ MARSH, James H. *The Canadian encyclopedia*. 2000 (ed.) [Google Books online]. Toronto, Ontario: McClelland & Stewart, 2000 [cit. 18. 2. 2018]. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=wR_aSFyvuYC&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false>, s. 464.

žádoucí vymezit, co tato přízviska pro tvorbu Marie Chouinard znamenají. Kapitola zahrnuje rovněž kontext hudební, při jehož zpracování vycházím z knihy Miloše Navrátila *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*.⁹ Ač se bakalářská práce věnuje především kontextu americkému, cituji tuto publikaci s vědomím, že s hrozbami druhé světové války došlo v mnoha ohledech k přesunu hudební tvůrčí síly do USA a následnému paralelnímu, globálnímu vývoji.¹⁰ Začleněna je také kapitola věnovaná feminismu a genderu, ve které čerpám převážně z textů *Choreographing Difference the Body and Identity in Contemporary Dance*¹¹ a *Incalculable Choreographies: The Dance Practice of Marie Chouinard*,¹² jejichž autorkou je Ann Cooper Albright.¹³ Jelikož v analytické části práce nebudu tvorbu a pojetí těla Marie Chouinard nahlížet touto optikou, rozhodla jsem se vzhledem k odborným textům, jež tak činí, poskytnout více prostoru tomuto analyticko-teoretickému pohledu na aspekt feminismu v tvorbě Chouinard v kapitole první.

Kapitola *Tělo v tvorbě Marie Chouinard*, jež tvoří druhou část bakalářské práce, se v několika podkapitolách zaměří na analýzu obrazu a pojetí těla v repertoáru *Compagnie Marie Chouinard* s akcentem na tituly *Le Sacre du printemps*, *bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG* a *Henri Michaux: Mouvements*.¹⁴ Jelikož si téma práce žádá nahlédnout tělo z vícero úhlů pohledu, učiním tak nejdříve z pozice *Estetiky performativity* Eriky Fischer-Lichte¹⁵, která pro svou akcentaci tělesnosti nabízí vhodné analytické nástroje k tomuto zkoumání. Na pojetí

⁹ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: Montanex, 1993.

¹⁰ Do USA emigrovali i tak výrazní představitelé evropské hudby první poloviny dvacátého století jako Igor Stravinský či Arnold Schönberg.

¹¹ COOPER ALBRIGHT, Ann. *Choreographing difference the body and identity in contemporary dance* [e-kniha, Google Books online]. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1997 [cit. 13. 3. 2018].

¹² COOPER ALBRIGHT, Ann. *Incalculable Choreographies: The Dance Practice of Marie Chouinard*. In: GOELLNER, Ellen W. a Jacqueline SHEA MURPHY. *Bodies of the text: dance as theory, literature as dance*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1995, s. 157-181.

¹³ Tanečnice a akademická pracovnice působící v oboru genderových a feministických studií. <<https://www.oberlin.edu/ann-cooper-albright>>.

¹⁴ Je namístě zdůraznit, že *bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG* jsem měla možnost vidět pouze ze záznamu, *Henri Michaux: Mouvements* naopak pouze v rámci jednoho představení, zatímco *Le Sacre du printemps* jsem navštívila v divadle a k dispozici mám rovněž dva videozáznamy různých představení.

¹⁵ Erika Fischer-Lichte viz FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011.

těla dále aplikuji teze představené v teoretických statích Antonina Artauda a v neposlední řadě i filozofický koncept těla-bez-orgánů, jehož autory jsou Gilles Deleuze a Félix Guattari, jak jej pro potřeby těla tanečního uchopil ve své studii *Paradoxical Body* José Gil.¹⁶

Jelikož je mateřským jazykem Marie Chouinard francouzština, vycházím z originálních názvů děl uvedených na francouzské verzi jejich webových stránek, kterými se rovněž řídím v případě klasifikace a zařazení titulů. Ty Marie Chouinard rozděluje s teoretickou přesností, jak je patrné i z přílohy této práce. Svou práci dělí na sóla, instalace či performance, které je nutno chápat v intencích původní performance šedesátých let akcentujících přítomnost a materiální tělesnost aktérů. Ač je experimentátorkou a baletní formu většinou dekonstruuje, označuje svá ansámblová díla nejčastěji jako balety¹⁷, popřípadě jako choreografie. Pro lepší porozumění dílům opatřuji jejich názvy i cizojazyčnou literaturu překladem. K publikacím, jež cituji ze slovenského jazyka, originální verzi neuvádím a cituji je pouze v jazyce českém.

¹⁶ Profesor filosofie působící v Lisabonu a Paříži. Autor publikací o těle a tanci.

Viz GIL, José. *Paradoxical Body* [online]. *TDR: The Drama Review*, 50(4), 2006 [cit. 12. 11. 2017], s. 22. Dostupné z: <<http://muse.jhu.edu/article/206577>>.

¹⁷ Často tak činí ve formulaci „balet o x jednáních“, z níž jakoby zaznívala ironizující ozvěna romantické baletní tradice.

1. Tvorba Marie Chouinard v kontextu vývoje tance a divadla v druhé polovině 20. století a jejich teoretických reflexí

Kapitola postupně představí vývoj umění druhé poloviny 20. století, s důrazem na severoamerický kontinent, přičemž těžištěm výkladu je tanec a k němu se vážící oblasti vztahující se rovněž k tvůrčí činnosti Marie Chouinard. Cílem každé z podkapitol je podat stručný kontextuálně-teoretický přehled a popsané fenomény demonstrovat na korespondujících příkladech vybraných ze široké palety jejího díla.

Nejdříve je stručně specifikován vznik a historické pozadí americké avantgardy¹⁸ a to nejen ve Spojených státech amerických, ale také v Kanadě. Pro tvorbu Marie Chouinard důležité jevy, kterých se kapitola pouze výčtově dotkne, rozpracují podrobněji dílčí podkapitoly. Zařazena je kapitola mapující výřez hudebního vývoje zkoumané doby, jelikož jsou tanec a hudba úzce spjaty a dlouhodobě se vzájemně ovlivňují.¹⁹ Text o samotném tanci obsahuje rekapitulaci jeho evoluce od místně zaměřené avantgardy v polovině 20. století až po současný tanec globálnější podstaty. Jak je zjevné například u Andream Kotteho²⁰, tanec a rituál jsou si velmi blízko, což prozkoumává kapitola věnující se divadelní antropologii související se zájmem o východní kultury a rituál, rovněž typickým pro divadelní vývoj sledovaného období.

¹⁸ Takzvaná historická avantgarda v Evropě spadá do první poloviny 20. století a svého vrcholu dosáhla v období mezi světovými válkami. Hnutí a reformy v divadelní a obecně umělecké obci po druhé světové válce jsou na evropském kontinentu pojmenovávány jako *druhá divadelní reforma* (BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma? studie*. Brno: JAMU, 1993.) a v německojazyčném prostředí jako *neo-avantgarda* (Pojem užívá např. Hans-Thies Lehmann viz LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. či Erika Fischer-Lichte viz FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011.; FISCHER-LICHTE, Erika (ed.). *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen; Basel: Francke, 1998.).

¹⁹ Dokonce by se mohlo zdát, že dějiny tance byly do počátku 20. století spíše dějinami hudebních skladatelů a až od té doby nejsou choreografie prováděné bez hudby či zvuku ojedinelé, dochází k paradoxní situaci, jakoby absence hudby ještě více zdůrazňovala její existenci.

²⁰ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. Praha: KANT, 2010. Disk, s. 104-107.

Všechny zařazené oblasti protíná od šedesátých let performativní obrat, jehož dosah, historické a teoretické vymezení, jak jej uchopila v publikaci *Estetika performativity*²¹ Erika Fischer-Lichte, nesmí být opomenuty. Fenomény a konstrukty performativity, jež jsou v knize popsány, jsou usouvztažněny k performancím a choreografiím Marie Chouinard, což nejlépe demonstruje šíří její umělecké seberealizace. S termínem performativita operuje také feminismus a genderová studia, jejichž představitelky se choreografickým raným sólům věnují a které zaujímají v sociálně-kulturním vývoji od druhé poloviny 20. století směrem do současnosti výsadní postavení.

Poslední desetiletí 20. století souvisejí s rozmáhajícím se postmoderním či poststrukturalistickým užíváním intertextuálních odkazů v umění, jejichž možnosti a četnost významně ovlivnily vývoj technologií a s nimi spojená intermedialita. Častá je pro umělecký tanec (kromě svícení, hudby a zvuku) především práce s filmovým médiem, které zároveň narušuje některé postuláty performativního obratu. Způsoby zacházení s oběma tendencemi jsou takřka neomezené a jen obtížně lze stručně shrnout do obecně platných kategorií. Proto je využití intertextuality a intermediality ilustrováno především na vybraných příkladech z tvorby Marie Chouinard.

1.1. Americká avantgarda

Po druhé světové válce docházelo k výrazným globálním změnám ve všech oblastech života, kulturu a umění nevyjímaje. V americkém kontextu bylo na tomto poli vlajkonošem výtvarné umění, které přesunulo své těžiště jak geograficky, z předválečné a meziválečné Paříže do New Yorku, tak esteticky a formálně, směrem k akční malbě, body art či performance.²² V divadle pak tyto změny vrcholily od poloviny padesátých do poloviny osmdesátých let, kdy „došlo

²¹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011.

²² RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2011, s. 269-275.

ve Spojených státech k explozi divadelní aktivity,²³ spojené se zkoumáním a redefinicí divadelního umění. Zmíněné období získalo ve Spojených státech označení *avantgarda*, jelikož, na rozdíl od Evropy, Amerika svou „*vlastní avantgardou*“ do té doby neprošla. Stabilní oficiální kultura, vůči níž by se avantgarda vymezovala, zde totiž „*až do poloviny 20. století neexistovala*.“²⁴ Vzhledem ke koloniální historii se do Ameriky po dlouhou dobu „*importovala mistrovská díla evropského umění*“²⁵ a to jak výtvarného, tak hudebního, literárního i divadelního.

„Umění z dovozu“ tvořilo většinu divadelní produkce také v Kanadě, kde však byla situace po druhé světové válce složitější, a to především ve frankofonní provincii Québec, domovině Marie Chouinard. Ač je pro obě severoamerické federace status evropských kolonií již minulostí, cítí se být někteří obyvatelé Québecu kolonizováni stále.²⁶ Od šedesátých let 20. století zde probíhala *tichá quebecká revoluce*, projevující se především v nacionalistických a separatistických tendencích francouzsky mluvících obyvatel.²⁷ V druhé polovině 20. století měl tedy kanadský avantgardní umělec možnost stavět se do mnoha radikálních opozic, ať už vůči Kanadě jako takové, nebo vůči sousedním Spojeným státům. Ty byly kritizovány převážně pro svou angažovanost ve válce ve Vietnamu a přílišný kulturní, mediální,

²³ ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 11.

²⁴ Tamtéž, s. 19.

²⁵ RUHRBERG, WALTHER (ed.). *Umění 20. století*, s. 269.

²⁶ „V kanadském případě dochází [...] k paradoxní situaci, v níž se kolonizující osadník (francouzský Kanadán) dostává do pozice trojitě kolonizovaného (ve vztahu k Francii, k Anglo-Kanadánům a k Britskému impériu).“

PŠENIČKA, Martin. *Postkolonialismus a kanadské jeviště* [online]. Brno: 2007. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. [cit. 3. 2. 2018]. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/14890/ff_d/>, s. 35.

Dokazují to i dvě referenda o odtržení provincie Québec od Kanady v letech 1980 a 1995.

Viz ROVNÁ, Lenka a Miroslav JINDRA. *Dějiny Kanady*. Praha: Lidové noviny, 2000, s. 291-302.

²⁷ S nimi je spojena vlna québeckého terorismu vážící se především k roku 1970 a ke *Front de libération du Québec* (Fronta za osvobození Québecu, zkráceně FLQ), k jejímž požadavkům se přihlásili také studenti. Teroristé unesli dva veřejné činitele jako rukojmí, z nichž jeden byl zavražděn a federální vláda vyhlásila v celé zemi stav ohrožení.

Srov. ROVNÁ, JINDRA. *Dějiny Kanady*. s. 292.

politický i ekonomický vliv na kanadskou společnost.²⁸ Další z možných vymezení se obracelo vůči komerčnímu a hlavnímu proudu divadla.²⁹ I přes odmítání populárního umění Spojených států, probíhala mezi oběma zeměmi kulturní výměna, která se však v tomto případě pohybovala spíše v intencích anarchistického undergroundu.³⁰

K americké tvůrčí expanzi došlo v důsledku poválečné deziluze, imigrace evropských umělců, technického pokroku a kvůli snaze vymezit se vůči nastupujícímu establishmentu, konzumnímu způsobu života a vojenské politice Spojených států amerických. Inspiraci však avantgarda čerpala také ze směrů první poloviny 20. století, z odkazu Gertrudy Steinové, Antonina Artauda a Bertolta Brechta, akčního malířství Jamese Pollocka a v neposlední řadě ji nacházela „ve skladbách a teoriích Johna Cage“.³¹ Divadlo odmítlo doposud prosazované konvence, „přesvědčení i očekávání tradičního publika a radikálně změnilo dosavadní estetické i organizační principy tvorby“.³² Začaly se slévat nejen „hranice mezi divadlem, tancem, hudbou a výtvarným uměním“,³³ ale také „mezi uměním a životem“.³⁴

Tendence se projeví zejména v nových žánrech jako happening a performance, v příklonu k rituálu a politické orientaci, v reformě divadelního prostoru, který měl začlenit do „procesu divadla“ i diváky, a v kolektivní tvorbě, jíž postupem času

²⁸ ROVNÁ, JINDRA. *Dějiny Kanady*, s. 266.

²⁹ Ve druhé polovině 20. století bylo kanadské divadlo rozdělené do čtyř sektorů: komerční produkce, ústřední hlavní proud, alternativní divadlo a radikální avantgarda. Což je stav analogický k USA hierarchii Broadway, off-Broadway a off-off Broadway.

Viz. ROVNÁ, JINDRA. *Dějiny Kanady*, s. 348.; ARONSON, *Americké avantgardní divadlo*, s. 45-73.

³⁰ „Poválečná americká experimentální divadla jako Living Theatre, Mime Troupe, Bread and Puppet nebo Open Theatre společně s činností Petera Brooka a Jerzy Grotowského představovala pro nastupující generaci kanadských divadelníků vzor [...]“

PŠENIČKA. *Postolonialismus a kanadské jeviště*, s. 98.

³¹ ARONSON, *Americké avantgardní divadlo*, s. 15.

³² Tamtéž, s. 13.

³³ Tamtéž, s. 13.

³⁴ Tamtéž, s. 27.

vystřídala „*formalistická, vysoce intelektuální a strukturovaná avantgarda, která ztělesňovala ideu umělce jako jednotlivce*“.³⁵

Raná sólová tvorba Marie Chouinard se vyznačovala prolínáním jednotlivých uměleckých druhů³⁶ a vstřebávala avantgardní rysy experimentálního, anarchistického zaměření, vystupujícího proti společenským normám a souvisejícího s osvobozením těla.³⁷ Jeho nahota hrála v americkém avantgardním divadle „významnou úlohu [...] jako ‚kulturněrevoluční‘ potenciál protestu. ‚Chodit nahý‘ znamenalo ‚odmítat systém‘ a zároveň ‚souhlasit s tělem‘“.³⁸ Podoby, jakými Chouinard na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let „souhlasila se svým tělem“ měly absolutní a zároveň i revoluční charakter. Když v krátkém výstupu nazvaném *Petit danse sans nom* (Taneček beze jména, 1980) nejprve obřadně přišla na scénu s kbelíkem v ruce, poté vypila sklenici vody, a nakonec se do kbelíku rozkročená čelem k divákům vyčůrala³⁹, byl tento „taneček“ zakázán.⁴⁰ Stejně tak jistě vzbudila senzaci i pobouření událost *Danseuse-performeuse cherche amoureux ou amoureuse pour la nuit du 1^{er} juin* (Tanečnice-performerka hledá milence, či milenku na noc z 1. června, 1981) kde vydražila samu sebe zájemci z publika, či její masturbace v jedné z částí *Marie chien noir* (Marie černý pes, 1982).⁴¹

Sloučením funkce režiséra a herce v individualizovaného performerera, který začal dominovat performance osmdesátých let, nastal slovy Richarda Schechnera konec

³⁵ ARONSON, *Americké avantgardní divadlo*, s. 102.

³⁶ To lze sice říci i o její tvorbě po roce 1990, kdy má však taneční stylizovaný pohyb dominantnější postavení, než je tomu v hodnoceném období.

³⁷ „*Tradice potlačení pudů [...] byla v Americe šedesátých let nejen živá, ale přímo dominovala. Vitální tělo naplněné slastí bylo z veřejné kultury vyloučené.*“

FISCHER-LICHTE, Erika. *Dejiny drámy: epochy identity v divadle od antiky po současnost*. Bratislava: Divadelný ústav, 2003, s. 481.

³⁸ Tamtéž, s. 481.

³⁹ Srov. HARRIS, William. DANCE; Obsessed With the Body's Formations and Functions. *The New York Times* [online]. 23. 4. 2000 [cit. 26. 9. 2017]. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/2000/04/23/arts/dance-obsessed-with-the-body-s-formations-and-functions.html>>.

PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: studijní texty Konzervatoře Duncan Centre*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005, s. 21.

⁴⁰ SZPORER, Philip. Neznámé pustiny Marie Chouinard. *Taneční zóna: revue současného tance*. Praha: Sdružení pro podporu revue současného tance, 2014, **18**(2), s. 30.

⁴¹ Tamtéž, s. 33.

avantgardy, jelikož byl názoru, že introspektivně zaměřený jedinec nemůže nahradit koncepci kolektivní tvorby.⁴² „*Ve skutečnosti byla osmdesátá léta ve znamení růstu aktivit alternativního – byť ne nutně avantgardního divadla.*“⁴³ Schechnerovo proroctví podle Arnolda Aronsona naplnil až prudký rozvoj technologií od poloviny osmdesátých let, který zásadně proměnil divácké vnímání směrem k roztržitým fragmentárním „odkazům“ způsobujícím, že avantgarda, která bojovala proti konvencím dramatického divadla, neměla nadále své opodstatnění.⁴⁴

1.2. Elektroakustická a aleatorní hudba

V rámci americké avantgardy došlo také k prudkému a specifickému vývoji hudby, která se rozdělila na tři základní proudy. „*Racionálně budovanou hudbu dodekafonickou a seriální, technicky založenou hudbu elektroakustickou (konkrétní a elektronickou) a systémově uvolněnou hudbu aleatorní a témbrovou.*“⁴⁵ Nastupující generace skladatelů chtěla „*vycházet z nového hudebního jazyka*“ založeného především na čerstvě objevených technických možnostech, „*jak je to zjevné na příkladu tzv. technické hudby, podněcené elektroakustickými výzkumy,*“⁴⁶ a na poznávání mimoevropských kultur a staré hudby. Začalo se užívat „*neobvyklých rytmických a modálních řad, mikrointervalových postupů, artikulačních zvláštností [...] a neobvyklého instrumentáře*“, čímž se „*dosavadní hranice hudby značně rozšířily a pozbyly své normativní platnosti*“.⁴⁷

Koncem šedesátých let se vlna radikálního experimentátorství uklidnila a vystřídalo ji období stylové plurality a syntézy starých i nových způsobů kompozice. Z toho důvodu lze hudbu od sedmdesátých až devadesátých let označit jako postmoderní.⁴⁸ Elektroakustická hudba pak byla v nastupující éře rozšiřování a zdokonalování

⁴² ARONSON. *Americké avantgardní divadlo*, s. 169.

⁴³ Tamtéž, s. 169.

⁴⁴ Tamtéž, s. 186-188.

⁴⁵ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: Montanex, 1993, s. 83.

⁴⁶ Tamtéž, s. 77.

⁴⁷ Tamtéž, s. 77-78.

⁴⁸ Tamtéž, s. 118-122.

počítačových technologií už jen krůček ke zvukovým uměním a sound designu a není proto divu, že se choreografové i tanečníci „od sedmdesátých let stále více a více inspirojí zvukem a elektronickou hudbou“.⁴⁹ V elektronické hudbě „vzniká primární zvuk (tón) uměle, vybuzen elektronickou cestou, je dále zpracován a formován modulováním a filtrováním. [Elektronická hudba] není vázána přirozenými tradicemi mechanických nástrojů a možnostmi hráčů, může použít libovolnou rychlost sledu tónů, barevnou, rytmickou a dynamickou proměnlivost“.⁵⁰ Konkrétní hudba se od elektronické „lišší tím, že primární tón není vyroben uměle, nýbrž hudebním nástrojem, lidským hlasem nebo má původ v konkrétních zvucích kolem nás, které se pak dále pomocí elektroakustických přístrojů zpracovávají a upravují“.⁵¹

Marie Chouinard, která používá elektroakustickou hudbu v drtivé většině svých baletů⁵², trvale spolupracuje se sound designerem Edwardem Freedmanem a skladateli Louisem Dufortem a Robertem Racinem. Při představeních nejčastěji zaznívá elektronická akusmatická hudba, jež bývá doplněna vokálními projevy tanečníků, kteří pomocí hlasu a dechu tvoří svou vlastní hudební a zvukovou partituru přímo na jevišti.⁵³ Konkrétní hudbu, při jejíž tvorbě byl modifikován předem nahraný lidský hlas, obsahuje balet *bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG* (Remix těla/Goldbergovy variace, 2005), kde je takto nakládáno s promluvami významného kanadského interpreta Goldbergových variací Glenna Goulda⁵⁴, či v *Chorale* (Sbor, 2003). Se zvuky jako takovými pak Marie Chouinard hojně pracovala v sólech, zejména v *L'après-midi d'un faune* (Faunovo odpoledne, 1987), kde pohybem aktivovala senzory připevněné na různých místech

⁴⁹ PAŠMIK, Jaroslav. Tanec a zvuková umění: Křik těla. *Taneční zóna: revue současného tance*. Praha: Sdružení pro podporu revue současného tance, 2001, 5(4), s. 28-29.

⁵⁰ NAVRÁTIL. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*, s. 88.

⁵¹ Tamtéž, s. 93.

⁵² Výjimku tvoří *Le Sacre du printemps* (1993, Igor Stravinský), *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1994, Claude Debussy) *Les 24 préludes de Chopin* (1999, Frédéric Chopin), *Gymnopédies* (2013, Erik Satie) a zčásti také *bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG* (2005, Johann Sebastian Bach).

⁵³ Nejvýraznější je tato tendence v první skupinové choreografii Marie Chouinard *Les Trous du ciel* (Díry v obloze, 1991).

⁵⁴ GOULD, Glenn. *A State of Wonder: The Complete Goldberg Variations 1955 & 1981* [CD]. Sony Classical, 2002.

těla, vyvolávající odpovídající odezvu v databázi zvuků⁵⁵, a objevují se také ve stepařském sóle pro Lucii Mongrain *Étude no 1*. (Etuda č. 1, 2001). V jeho průběhu stepuje tanečnice na speciálně ozvučené desce, která generuje spektrum plechových a tříštivých zvuků, a vytváří tak „*real time processed sound*“.⁵⁶

Poslední jmenované tituly pracují kromě elektronického počítačového zvuku také s aleatorikou, paralelním produktem americké avantgardy spjatým především s osobností Johna Cage. Aleatorická hudba bývá rozlišována na aleatoriku absolutní (velkou) a relativní (řízenou, malou). V zásadě se jedná o skladebnou techniku „*v níž je větší či menší část procesu tvorby i reprodukce hudebního díla svěřena prvkům náhody*“ a při „*každém opakování se tedy výsledný tvar díla značně mění*“.⁵⁷

Princip hry, v tomto případě náhody, vycházel z Cageovy fascinace *Knihou proměn* a zenbuddhismem. V prostorových kompozicích stavěl na roveň hudbu, výtvarné umění, divadlo i tanec,⁵⁸ čímž přispěl k rozvinutí multimediálních a hraničních forem hudby, zejména k její teatralizaci, která se projevuje akcentací vizuální podoby samotného vzniku hudby. Tyto tendence vyústily v happeningy či *events/události*, na kterých spolupracoval s podobně smýšlejícími umělci.⁵⁹

1.3. Americký tanec

Ke Cageovým spolupracovníkům patřil v první řadě avantgardní choreograf a tanečník Merce Cunningham a výtvarník Robert Rauschenberg, kteří roku 1953

⁵⁵ SZPÓRER. Neznámé pustiny Marie Chouinard, s. 33.

Oficiální webové stránky Compagnie Marie Chouinard [online]. [cit. 29. 1. 2018]. Dostupné z: <<https://www.mariechouinard.com/afternoon-of-a-faun-188.html>>.

⁵⁶ ROCKWELL, John. Tapping Silver Toes and Heels. *The New York Times* [online]. 15. 12. 2005 [cit. 30. 9. 2017]. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/2005/12/15/arts/dance/tapping-silver-toes-and-heels.html>>.

Oficiální webové stránky Compagnie Marie Chouinard [online]. [cit. 29. 1. 2018]. Dostupné z: <<https://www.mariechouinard.com/etude-no-1-181.html>>.

⁵⁷ NAVRÁTIL. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*, s. 95-96.

⁵⁸ ARONSON, *Americké avantgardní divadlo*, s. 36-50.

⁵⁹ NAVRÁTIL. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*, s. 96, 112.

založili *Merce Cunningham Dance Company*, kde dále rozvíjeli a uplatňovali principy náhody a Cunninghamovu ideu absolutního tance, formalistického stylu zcela abstraktního tance vyznačujícího se precizním a minimalistickým pohybem. Tanec, hudba i scénografie zároveň získaly status autonomního absolutního umění a umělci tvořili až do premiéry nezávisle na sobě. Tato východiska dala vzniknout částečně improvizovaným představením nazývaným *events/události*.⁶⁰ Cunningham vytvořil i přes své experimentování vlastní pohybový styl „*charakterizovaný čistými, téměř klasickými liniemi, prudkými změnami těžiště, rytmu, směru, přerušováním pohybu*“,⁶¹ jenž získal označení Cunninghamova technika a status srovnatelný s předválečnými technikami *modern dance* svázanými s osobnostmi jako Marta Graham či Doris Humphrey⁶², v jejichž souborech působil. Z toho důvodu se stal jako představitel taneční avantgardy pojítkem mezi *modern* a *postmodern dance* vzešlým z iniciativy jeho žáků a tanečniců s cílem vymezit se vůči jím propagované estetice a stylu moderního tance. Tento „*čistě americký fenomén*“⁶³ spadá do období šedesátých až osmdesátých let 20. století a jeho počátky jsou spjaty s činností *Judson Church Theatre*.⁶⁴ Vyznačoval se užíváním pohybů vycházejících z každodenního běžného života, které mohli provádět i neškolení tanečníci a lze jej označit také za minimalistický, jelikož redukoval choreografii na jednoduché pohyby a vzorce, často prováděné repetitivně.⁶⁵

Marii Chouinard přivedlo na dráhu tanečního umění zhlédnutí performance postmoderní tanečnice Simone Forti, díky níž odhalila přirozené výrazové

⁶⁰ PETIŠKOVÁ, VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století*, s. 106-112.

⁶¹ Tamtéž, s. 106.

⁶² Potažmo José Limona, který techniku posléze metodicky rozpracoval a obvykle nese jeho jméno.

⁶³ BRANDSTETTER, Gabriele. Klidový stav/pohyb. In DVOŘÁKOVÁ, Dita (ed.). *Tanec, prostor a světlo: antologie současné německojazyčné taneční vědy*. Brno: JAMU, 2017, s. 47.

⁶⁴ Soubor působící v letech 1962–1964 v kostele Judson Church v Greenwich Village na newyorském Manhattanu. Jeho členy byli např. Steve Paxton, Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown či Lucinda Childs.

Tamtéž, s. 47.

⁶⁵ ARONSON. *Americké avantgardní divadlo*, s. 109-110.

a umělecké možnosti tance, které baletu, s nímž byla obeznána, nepřisuzovala.⁶⁶ Ač však využila repetitivnosti v uvedení svého prvního sóla *Cristallisation* (Krystalizace, 1978, 1979)⁶⁷ a choreografie *Dimanche matin, mai 1955* (Nedělní ráno, květen 1955, 1979), v níž tančila sólo při zvucích zvonů, sestávající z opakujícího se vyskakování, padání a pohupování,⁶⁸ konotuje se sólem *The Bells* (Zvony, 1961) Yvonne Rainer⁶⁹, je některými tanečními kritiky z generace amerického *postmodern dance* vyloučena.

“*Marie k této škole nikdy opravdu nenáležela [...]. Tento imaginativní vesmír [snahu porozumět animálnímu tělu člověka] překročila k nadpřirozenému a magickému.*“⁷⁰ Navíc se v dílech jako *Cristallisation*, *Petite danse sans nom* nebo *Marie Chien Noir* přibližuje spíše estetice performance art než tance:⁷¹ „*Dalo by se také pozorovat úsilí Chouinard o vytvoření jedinečných divadelních zážitků, [...] v nichž zvuk, osvětlení, kostýmy, rekvizity a dekorace, byly pro dílo tak ústřední jako tanečnickova vlastní fyzická účast; není pro ni strohý, obnažený, ne-nesmyslný jazyk amerických postmodernistů.*“⁷²

⁶⁶ HARRIS, William. DANCE; Obsessed With the Body's Formations and Functions. *The New York Times* [online]. 23. 4. 2000 [cit. 26. 9. 2017]. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/2000/04/23/arts/dance-obsessed-with-the-body-s-formations-and-functions.html>>.

⁶⁷ Premiéra proběhla v únoru 1979 v galerii *Véhicule Art* v Ontariu, avšak některé zdroje, včetně webových stránek choreografky, označují za datum premiéry rok 1978. V tomto případě se může jednat o soukromé vystoupení Marie Chouinard, kterému byl přítomen Rober Racine a popisuje jej v textu: RACINE, Rober. *Cristallizing joy, life, and love*. In CHOUINARD, Marie. *Compagnie Marie Chouinard: Marie Chouinard Company*, s. 15.

⁶⁸ SZPÖRER. *Neznámé pustiny Marie Chouinard*, s. 32.

⁶⁹ Srov. ARONSON. *Americké avantgardní divadlo*, s. 109.

⁷⁰ „*Marie never really belonged to this school [...]. This imaginative universe [a quest to understand the animal body of the human] transcended into the supernatural and the magical [...].*“

PONTBRIAND, Chantal. Preface. In CHOUINARD, Marie. *Compagnie Marie Chouinard: Marie Chouinard Company*, s. 10-11.

⁷¹ CRABB, Michael. *Compagnie Marie Chouinard, the first twenty years*. In CHOUINARD, Marie. *Compagnie Marie Chouinard: Marie Chouinard Company*, s. 40-41.

⁷² „*One could also observe Chouinard's concern for creating unique theatrical experiences [...] in which sound, lighting, costumes, props and décor were as central to the work as the dancer's own physical participation; not for her the austere, stripped-down, no-nonsense vernacular of the American post-modernists.*“

Tamtéž, s. 40-41.

Je nepopíratelné, že již v sólech osmdesátých let dospěla k vysoké míře stylizace a nechala civilní oblečení a pohyby *Judson Church Theatre* za sebou. Například v *Earthquake in the Heartchakra* (Zemětřesení v srdeční čakře, 1985) měla modrý obličej, který jako koruna doplňovala stříbrná, staniolová ozdoba na hlavě.⁷³ V choreografii *S.T.A.B. – Space, Time and Beyond* (Prostor, čas a věčnost, 1986) pomalovala nahé tělo červenou barvou, oblékla lesklé boty a helmu, z níž trčel zvláštní bičík či cop.⁷⁴ Tento vyumělkovaný vzhled ještě umocnil fyziologicky nepřirozený, ale přesto bezprostředně vypadající pohyb, který v jejích choreografiích přetrvává doposud.

Gabriele Brandstetter se v textu *Klidový stav/pohyb*⁷⁵ pokouší označení *postmodern dance* aplikovat i na evropské prostředí a chápe jej přitom spíše jako tanec v období postmoderny či poststrukturalismu od sedmdesátých let, který splývá s pojetím a vymezením *současného tance* jakožto velmi volného eklektického a syntetického směru, jenž může libovolně nakládat s principy již známých tanečních či jiných uměleckých systémů a žánrů i somatických⁷⁶ metod.⁷⁷ Charakteristický je příklon k přirozenosti tanečního těla, jeho specifické konstituci, viditelným svalům, potu a dechu. Tanečníci *contemporary dance* ale v současné době čím dál více „demonstrují přesné, a přece nenucené virtuózní ovládnutí těla. Příznačné je směřování k bezbariérovému ‚bezešvému‘ pohybu, beztížnému a nehlučnému.“⁷⁸ Lze tedy identifikovat dvě protichůdná pojetí současného tance, mezi nimiž se

⁷³ Srov. Ukázky práce Compagnie Marie Chouinard. In: CAROL PRIEUR *danseuse/dancer COMPAGNIE MARIE CHOUINARD* [dokumentární film] [online, přístup na heslo]. Režie Isabelle Hébert. Compagnie Marie Chouinard, 2015 [cit. 12. 1. 2018]. Dostupné z: <<https://vimeo.com/162835484>>.

⁷⁴ Srov. RACINE. Crystallizing joy, life, and love. In CHOUINARD, Marie. *Compagnie Marie Chouinard: Marie Chouinard Company*, s. 17.

⁷⁵ BRANDSTETTER. Klidový stav/pohyb. In DVOŘÁKOVÁ, Dita (ed.). *Tanec, prostor a světlo: antologie současné německojazyčné taneční vědy*, s. 42-67.

⁷⁶ Trénink tanečníků Compagnie Marie Chouinard tak zahrnuje kromě baletu nebo jógy také Body-Mind Centering, Continuum Movement, Action Theater Improvisation nebo Feldenkraiovu metodu.

BRYAN, Hilary. The Petri Dish: Somatic Praxis, Embryology, Becoming in Marie Chouinard's The Rite of Spring. In: HUNTER, Lynette, Elisabeth KRIMMER a Peter LICHTENFELS. *Sentient performativities of embodiment: thinking alongside the human*. Lanham: Lexington Books, 2016.s. 65-63.

⁷⁷ NÁVRATOVÁ, Jana a Roman VAŠEK. *Tanec v České republice*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2010, s. 55.

⁷⁸ PETIŠKOVÁ, VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století*, s. 24.

umělci pohybují a které kombinují. Pohyb glorifikující bezprostřednost, gravitaci a svobodu těla, proti němuž stojí tanec založený na precizní technice a artikulaci kroků, hudby i prostoru.

Brandstetter zdůrazňuje, že je zapotřebí rozlišovat mezi *pohybovým kódem choreografie*⁷⁹ a *metodikou, konceptem tvorby choreografie*⁸⁰, skrze který lze k postmodernímu (poststrukturalistickému, současnému) tanci přistupovat a definovat jej. Tím dochází k jeho odlišení „*od tanečních stylů a ,tanečních škol‘, které si vytvořily jasně rozpoznatelný, definovaný pohybový kód*“.⁸¹ Dodává, že „*stejně jako ve výtvarném umění i v tanci je jedním (ale pouze jedním) možným charakteristickým znakem pro postmodernu dominance konceptuálního. Často to znamená, že rámec a pravidla kompozice pohybu se stávají samotnými základními kategoriemi práce*“.⁸²

Při aplikaci tezí na tvorbu Marie Chouinard v euroamerickém kontextu⁸³ lze dojít k určité spojitosti mezi ní, Annou Teresou de Keersmaecker a Williamem Forsythem ve způsobu tvorby na základě matematických struktur,⁸⁴ jelikož je známá svým zájmem o matematiku a výrokem o posvátné geometrii nacházející se v každé

⁷⁹ Proti *modern dance* zaměřeném na: *produkt; „vynalézání“ nového pohybového kódu; umělecký záměr, vědomou výstavbu (jako kompozici); jednotný pohybový kód (pro všechny tanečnický) jako „styl“; stojí postmodern dance* změřený na: *proces; novou organizaci různých pohybových kódů; hru; náhodu (jako generátor „kompozice“) individuální pohybový kód.*

BRANDSTETTER. Klidový stav/pohyb. In DVOŘÁKOVÁ, Dita (ed.). *Tanec, prostor a světlo: antologie současné německojazyčné taneční vědy*, s. 53.

⁸⁰ Proti *modern dance* pracujícím se: *zdůrazněným frázováním; dramatickým vývojem; charakterem; introspekci; komplexitou pohybového materiálu/kompozice; virtuozitou; narativitou; stojí postmodern dance* využívající: *řazení pohybových prvků bez přechodu nebo s výrazným zlomem; rovnoměrné rozdělení energie; figuru; průběh dle zadání úkolu; jednoduchost pohybového materiálu – komplexitu jako efekt akumulace; libovolné provedení (např. všední formu); fyzickou přítomnost/akci.*

Tamtéž, s. 53-54.

⁸¹ Tamtéž, s. 50.

⁸² Tamtéž, s. 54-55.

⁸³ V současnosti je taneční svět natolik propojen a jednotliví tvůrci i interpreti mezi oběma kontinenty cestují tak pravidelně, že je téměř nemožné a zřejmě i nežádoucí posuzovat je odděleně. Samotná *Compagnie Marie Chouinard* je pravidelným návštěvníkem evropských festivalů, pro které tvoří choreografie, z nichž nejčastěji spolupracuje s *ImpulsTanz Vienna* a v posledních letech s *La Biennale di Venezia*, kde Chouinard (v letech 2017–2020) zastává funkci ředitele taneční sekce.

⁸⁴ Srov. PETIŠKOVÁ, VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století*, s. 172-179, 192-197.

věci⁸⁵, kterou chápe jako problematiku stavby, konstrukce veškeré hmoty a její struktury skrývající se za vším, a často hovoří o matematických strukturách vesmíru: „*Choreografie pracuje se strukturou, atomy a celý Vesmír od počátků hledají nové a nové struktury.*“⁸⁶ Způsob její tvorby je také strukturovaný. Po zkouškách maluje na bílé kartičky ideogramy pohybů a pozic pro danou choreografii, které následně kombinuje.⁸⁷

S Forsythem se setkávají také v bodě improvizace během představení. Například v *Le Sacre du printemps* (Svěcení jara, 1993) je improvizace hojně zastoupena skrze speciální parametry, jež Marie Chouinard nazývá „choreographic systems“. Ty artikulují „*specifický pohyb a konceptuální rámce, v nichž tanečníci prozkoumávají psychofyzické stavy, impulzy a touhu, které se objevují okamžik za okamžikem*“.⁸⁸ Rozdíl mezi oběma choreografy spočívá v impulsu, cíli pohybu, jelikož Forsythovi tanečníci jsou instruováni zvnějšku přicházejícími pokyny, zatímco tanečnick Marie Chouinard je poháněn a korigován více zvnitřněnou motivací.⁸⁹

Z komparace choreografické práce Marie Chouinard s jejími neméně významnými montrealskými generačně spřízněnými souputníky Édouardem Lockem, Ginette Laurin a jejich soubory *La la la Human Steps* a *O Vertigo* vyplývá, že největší rozdílnost mezi nimi je způsobena odlišným pohybovým kódem. Chouinard totiž nesdílí jejich virtuózní akrobatickou podstatu pohybu, která strhává pozornost

⁸⁵ „*Géometrie sacrée dans toutes les choses.*“

VANGELI, Nina. *Mystika, exploze, geometrie: Vídeňské setkání s Marií Chouinard. Taneční zóna: revue současného tance.* Praha: Sdružení pro podporu revue současného tance, 2014, **18**(2), s. 38.

⁸⁶ VANGELI, Nina. *Mystika, exploze, geometrie: Vídeňské setkání s Marií Chouinard,* s. 39.

⁸⁷ VANGELI, Nina. *S Marie Chouinard za hranicí zřejmého. Taneční zóna: revue současného tance.* Praha: Sdružení pro podporu revue současného tance, 2012, **16**(1-2), 44-46, s. 45.

⁸⁸ „*These systems articulate specific movement and conceptual frameworks within which the dancers explore psycho-physical states, impulses, and desire that emerge moment to moment.*“

BRYAN, The Petri Dish: Somatic Praxis, Embryology, Becoming in Marie Chouinard's *The Rite of Spring*. In HUNTER, KRIMMER, LICHTENFELS. *Sentient performativities of embodiment: thinking alongside the human,* s. 65.

⁸⁹ Příkladem je takzvaná „poslouchající chůze“ (*marche d'écoute*), kdy si mají tanečníci představit, že jsou jejich ruce sluchovými orgány a poslouchají prostor, který je obklopuje.

Tamtéž, s. 65.

na materiální těla tanečníků, nýbrž přítomná těla odkazují na „něco“, co je mimo fyzický či racionální dosah a stávají se „pouhými“ prostředníky tohoto sdělení.

1.4. Divadelní antropologie, východní umění a rituál

Důraz na posvátnost a rituálnost tance, tolik signifikantní pro Marii Chouinard, se úzce pojí s poválečným obratem pozornosti směrem od dobové euroamerické kultury. Zájem umělců směřoval především k samotnému herci/tanečníkovi, zemím Orientu a ke zrodu divadla v podobě rituálů a obřadů, „jejichž původní funkci chtěli někteří divadelníci obnovit.“⁹⁰ Z těchto popudů vzniklo mnoho „mezinárodních center nebo laboratoří, soustřeďujících se především na výzkum herecké tvorby“.⁹¹ Mezi nimi zaujímá výsadní pozici *International School of Theatre Anthropology* – *ISTA* založená roku 1979 Eugeniem Barbou a ustanovující nový studijní obor zabývající se „lidskými bytostmi v situaci strukturovaného divadelního představení“⁹² – divadelní antropologii. Stěžejní jsou pro něj termíny *každodenní chování* (lókadharmí) a *nekaždodenní chování* (nátjadharmí) artikulující zvláštní způsob užívání těla, jenž lze nazvat také tělesnou technikou.⁹³ *ISTA* je zaměřena právě na „studium principů tohoto nekaždodenního užívání těla a jejich aplikaci v tvůrčí práci herce/tanečníka,“⁹⁴ pro jejichž poznání podnikali umělci i badatelé terénní výzkumy a sebezkušenostní pobyty v Jižní Americe, Africe či Asii.⁹⁵

Stranou trendu nezůstala ani Marie Chouinard, která se při své návštěvě Tibetu věnovala studiu buddhistického učení, dva měsíce meditovala v klášteře v nepálském Káthmándú a pobývala na Barmě a Bali, kde se učila i tanec válečníků

⁹⁰ HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. století*. Praha: Pražská scéna, 2000, s. 211.

⁹¹ Tamtéž, s. 211.

⁹² BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Praha: Divadelní ústav, Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 5.

⁹³ Srov. Tamtéž, s. 6-7.

⁹⁴ Tamtéž, s. 5.

⁹⁵ Inspirace východní kulturou nebyla ve světě uměleckého tance novinkou ani výjimkou. Do prostředí Orientu zasazovala svůj příběh libreta romantických a postromantických baletů, taneční umění orientu bylo vyučováno na Denishawn School. Z východní kultury čerpali i Maurice Béjart, Lester Horton či Carolyn Carlson.

Baris.⁹⁶ Studium balijských tanců se zdatně projevuje v pohybovém a výrazovém slovníku Marie Chouinard. Zejména v určité „baletní parafrázi“ tance protikladů, tak jak jej lze vidět „na základní pozici balijského tance, která se zrakům západního diváka může jevit jako extrémně stylizovaná. Tato pozice je výsledkem důsledného přetvoření některých tělesných partií v pozici *keras* [silný, tvrdý, rázný], zatímco jiné části těla zaujímají pozici *manis* [jemný, měkký, delikátní].“⁹⁷ Podobnost s balijským divadelním uměním je v případě Marie Chouinard možné nalézt také v akcentaci a tenzi paží a prstů ruky, jejich fixaci v precizních pózách⁹⁸ i ve výrazu tváře⁹⁹, čímž jako ojedinělá výjimka narušuje skutečnost, že „na Západě se tančí nohama, na Východě rukama“.¹⁰⁰ V postavení těla jejím i jejích tanečniců lze identifikovat vysazenou, avšak většinu času zpevněnou pánev¹⁰¹ i snížené těžiště, rozkročené a pokrčené dolní končetiny, které občas zdobí také balijský zdvižený palec.¹⁰² Východní esprit choreografií Marie Chouinard je pojmenován i kritiky, zejména v recenzích zmiňujících se o sólu *Earthquake in the Heartchakra* (Zemětřesení v srdeční čakře, 1985),¹⁰³ a tanec z Bali je rovněž součástí pohybového tréninku interpretů *Compagnie Marie Chouinard*.¹⁰⁴

⁹⁶ SZPORER. Neznámé pustiny Marie Chouinard, s. 32.

Baris je mužský tanec kladoucí důraz na vyjádření emocí pomocí výrazu tváře a pohybu očí, které „těkají ze strany na stranu po nepřátelích“.

VOZÁBOVÁ, Jana. *Divadelní umění na Bali* [online]. Praha: 2008. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta. [cit. 15. 3. 2018], s. 92. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/17582/DPTX_0_0_11210_ASZK10001_119308_0_62569.pdf?sequence=1>.

⁹⁷ BARBA, SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie*, s. 10.

⁹⁸ Viz Tamtéž, s. 102-104, 111.

⁹⁹ Viz Tamtéž, s. 16, 130-132.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 151.

¹⁰¹ Viz Tamtéž, s. 232.

¹⁰² Viz Tamtéž, s. 75.

¹⁰³ KISSELGOFF, Anna. The Dance: Marie Chouinard of Montreal. *The New York Times* [online]. 26. 10. 1985 [cit. 30. 9. 2017]. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/1985/10/26/arts/the-dance-marie-chouinard-of-montreal.html>>.

KISSELGOFF, Anna. Beasts and Rites That Have Outgrown Primal Shock. *The New York Times* [online]. 29. 4. 2000 [cit. 26. 9. 2017]. Dostupné z: <<https://www.nytimes.com/2000/04/29/arts/dance-review-beasts-and-rites-that-have-outgrown-primal-shock.html>>.

¹⁰⁴ BRYAN. The Petri Dish: Somatic Praxis, Embryology, Becoming in Marie Chouinard's The Rite of Spring. In HUNTER, KRIMMER, LICHTENFELS. *Sentient performativities of embodiment: thinking alongside the human*, s. 59.

Toto hledání „nových forem jazyka v avantgardním divadle [...] vedlo k pokusům o vytvoření nových mýtů a rituálů“. ¹⁰⁵ Podle Andrease Kotteho sahají rituály od „jednoduchých rituálních aktů (pokřičování, pozdrav) až ke komplexním strukturám jednání (císařská korunovace, zasedání sněmu). Konají se na náboženském nebo světském poli“ a pro užší pojetí rituálu je charakteristický právě „vztah k mýtu (dromenon)“. ¹⁰⁶ Vztah k mýtu a náboženství prvotních civilizací se promítá do vůbec první skupinové choreografie Marie Chouinard *Les Trous du ciel* (Díry v obloze, 1991), která je inspirována kulturou původních obyvatel Kanady Inuitů ¹⁰⁷, v průvodním slovu k baletu *L'Amande et le diamant* (Mandle a diamant, 1996) se Marie Chouinard odvolává k tantrické symbolice a tradici ¹⁰⁸, v *Chorale* (Sbor, 2003) odkazuje černými rovně střiženými parukami a protáhlými očními linkami k egyptské civilizaci, v jejímž duchu také občas staví své tanečnice do pozic, kde pánev a nohy zaujímají polohu z profilu a ramena z ánfasu. ¹⁰⁹ V souvislosti s mytologií nelze opomenout její zpracování řecké báje v *Orphée et Eurydice* (Orfeus a Eurydika, 2008) či *Le Sacre du printemps* (Svěcení jara, 1993). To má však velmi málo společného s původním slovanským rituálem, snad jen „posvátný kruh“ světla vymezující prostor kolem individualizovaných těl tanečnic.

Ač bývá v souvislosti s Marií Chouinard hovořeno o ritualismu ¹¹⁰, je založení její tvorby velmi odlišné od Schechnerova „znovuzkříšení“ iniciačních rituálů v *Dionysos in 69* (Dionýsos pro rok 69, 1968) ¹¹¹ či od dalších experimentálních rituálů v podobě kolektivního spoluprožívání určité události a vyvolávání procesu přeměny. Transformace se však dožaduje Marie Chouinard také, což dokládá

¹⁰⁵ ARONSON. *Americké avantgardní divadlo*, s. 81.

¹⁰⁶ KOTTE. *Divadelní věda: Úvod*, s. 106.

¹⁰⁷ SZPÖRER. Neznámé pustiny Marie Chouinard, s. 33.

¹⁰⁸ CHOUINARD, Marie. *Compagnie Marie Chouinard: Marie Chouinard Company*, s. 49.

¹⁰⁹ Compagnie Marie Chouinard. *Chorale*. [Záznam veřejné generální zkoušky – výňatky]. Choreografie a režie Marie Chouinard. 5. 6. 2003.

¹¹⁰ Viz např. KISSELGOFF, Anna. The Dance: Marie Chouinard of Montreal. *The New York Times* [online]. 26. 10. 1985 [cit. 30. 9. 2017]. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/1985/10/26/arts/the-dance-marie-chouinard-of-montreal.html>>.

¹¹¹ Srov. ARONSON. *Americké avantgardní divadlo*, s. 93-97. FISCHER-LICHTE. *Dejiny drámy*, s. 478-482.

prohlášením, že „tanec je vždy uměním těla, které se transformuje. Ustanovením prostoru a času, toto tělo transformuje prostor i čas a řád věcí. Transformuje také své svědky.“¹¹²

Její směřování je shodné spíše se smýšlením Antonina Artauda, který „svou koncepcí divadla krutosti fascinoval divadelníky po druhé světové válce a od šedesátých let vyvolal lavinu interpretací a pokusů, jak vizi uskutečnit“.¹¹³ Vlastní interpretaci Artaudových manifestů předkládá v knize *Herec v moderním divadle* také Jan Hyvnar, jenž texty podrobil kritickému čtení a Artaudovu vizi divadla nazývá „abstraktním divadlem-rituálem, který není zakotvený v nějaké osvojené tradici mýtů a kosmologií,“ nýbrž je zasazen do „univerzálních přírodních sil a principů, které jako aktivní síly zaplňují prázdný prostor.“¹¹⁴

Z těchto důvodů, tedy díky vysoké míře abstraktnosti a díky odvržení známých principů a konvencí divadla, jsou podle něj Artaudovy ideje ve všech přednesených požadavcích těžko realizovatelné, ovšem právě tento popis abstraktního divadla-rituálu koresponduje s tvorbou Marie Chouinard nejvíce. Artaudovu žádost o „témata kosmická, univerzální“¹¹⁵ splňuje svým proklamovaným hledáním tajemství prvotního, základního vlnění a vibrací života beze zbytku.¹¹⁶ Lze dokonce říci, že Marie Chouinard svým prozatímním dílem vytyčila linii ontologického baletu či tance, jehož transcendentní a vesmírné poselství se snaží soustavně naplňovat v jeho obsahu, formě i tématech. Pojítek mezi Artaudem a Marií Chouinard lze najít daleko více¹¹⁷, počínaje balijským divadlem, kterému

¹¹² „Dance is always an art of the body that transforms itself. By entering space and time, this body transforms both space and time and the order of things. It also transforms its witnesses“.

Oficiální webové stránky La Biennale di Venezia 2017 [online]. *Introduction by Marie Chouinard artistic director of the dance department*. [cit. 31. 10. 2017]. Dostupné z: <<http://www.labiennale.org/en/dance/2017/introduction-marie-chouinard>>.

¹¹³ HYVNAR. *Herec v moderním divadle*, s. 212.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 217

¹¹⁵ ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann a synové, 1994, s. 141.

¹¹⁶ Srov. CHOUINARD, Marie. *Une recherche, organique et organisée, de l'onde fondatrice*. Oficiální webové stránky Compagnie Marie Chouinard – Quelques mots de Marie [online]. 2000 [cit. 22. 11. 2017]. Dostupné z: <<https://www.mariechouinard.com/quelques-mots-de-marie-46.html>>.

¹¹⁷ Srov. kapitola 2.5. Tělo jako hieroglyf.

fascinovaný francouzský vizionář věnoval studii *O divadle z Bali*¹¹⁸, a konče požadavkem na transformaci umělců i diváků, které má podle Artauda zasáhnout divadlo jako mor.¹¹⁹ Hyvnar pojmenovává dvě cesty, kterými se pováleční umělci vydali při realizaci Artaudových myšlenek. První cestou je snaha o absolutní identitu bytí a smyslu, která však v divadle podle Hyvnara není možná a kam „směřovaly povrchní imitace, které končily v křiku a hysterii“.¹²⁰ Druhou cestou je interpretace blízká také práci Marii Chouinard spočívající v dosažení „rozšířeného vědomí“ spjatého se stavy entuziasmu a posedlosti, které jsou „návratem k počátkům a vypojetím z historie“.¹²¹

1.5. Performativní obrat

Skutečnost, že se u „*antropologů divadla dostal do centra pozornosti*“ herec, který se snažil „*zdůraznit svou přítomnost, své zde jsem a existuji*“,¹²² souvisí s rostoucím důrazem na materiálnost těla, přítomnost a procesualnost divadla pojící se s performativním obratem. Ten se projevoval rozvolněním „*hranic mezi uměleckými druhy, jež od poloviny šedesátých let prosazovali umělci, kritici, vědci i filozofové*“,¹²³ jelikož všechny druhy umění inklinovaly „*k seberealizaci skrze představení. Místo fixních děl umělci nabízeli události, jichž se neúčastnili pouze oni, ale do nichž byli zahrnováni i recipienti, přihlížející, posluchači a diváci*“.¹²⁴ Důsledkem byla redefinice vztahu mezi diváky a aktéry i posun „*znakového statusu jednotlivých jednání a jejich potencionálních významů*“¹²⁵, kdy materiální status nabývá své vlastní existence. „*To znamená, že účinek působení*

¹¹⁸ ARTAUD. *Divadlo a jeho dvojenec*, 59-67.

¹¹⁹ Viz Tamtéž, s. 14-34.

¹²⁰ HYVNAR. *Herec v moderním divadle*, s. 216.

¹²¹ Tamtéž, s. 216.

¹²² Tamtéž, s. 211.

¹²³ FISCHER-LICHTE. *Estetika performativity*, s. 27.

¹²⁴ Tamtéž, s. 27.

¹²⁵ Tamtéž, s. 27.

objektů i aktů přestává být závislý na významech, které jim lze přiřadit, a vzdaluje se jakýmkoli pokusům o interpretaci.“¹²⁶

Samotný proces uvažování tohoto konceptu však započal již v polovině padesátých let, kdy pojem „performativní“ použil John L. Austin ve spojení s mluvními akty.¹²⁷ Dalším zlomem byla aplikace pojmu „performativní“ v oblasti genderových studií roku 1988 Judith Butler, která jej užila v jiném diskurzu. Zaměřila se především na otázku identity pohlaví, které je determinováno prostředím a kulturou.¹²⁸ Jedním ze stěžejních témat je pro Butler hledání podmínek ztělesnění, které je v jejím pojetí značně determinováno. Je nekontrolovatelné a svobodně nezvolitelné.¹²⁹ Kvůli tomu, že se odvolává „*ke každodennímu jednání a téměř nikdy k estetickým dějům,*“¹³⁰ není její pojetí podle Eriky Fischer-Lichte pro umělecké performance a divadelní představení plně uplatnitelné.¹³¹

Jelikož jsou od šedesátých a sedmdesátých let 20. století „*performativní teorie rozvíjeny ve větší míře v rámci sociálních studií, konkrétně etnologie a sociologie,*“¹³² platí dnes performance za termín či koncept s dosti rozmlženými konturami. V roce 1970 vznikl z iniciativy Victora Turnera a Richarda Schechnera obor *performance studies*, v rámci něhož podle Schechnera „*odkazuje performativita k nejrůznějším tématům*“.¹³³ Patrice Pavis přisuzuje vznik oboru

¹²⁶ FISCHER-LICHTE. *Estetika performativity*, s. 27-28.

¹²⁷ Roku 1955 představil rozdělení výpovědi na *konstativ*, (jímž mluví něco sděluje a konstatuje) a *performativ* (vyslovením, pronesením se mění stav věcí). Ve svých přednáškách *How to do Things with Words* vymezuje tři mluvní akty: *lokuci* – promluvu; *ilokuci* – jež naplňuje performativní funkci výpovědi, záměr, s jakým byla promluva pronesena; *perlokuci* – reakci adresáta. Tamtéž, s. 29-31.

¹²⁸ Performativitu rozlišuje na nereferenční a dramatickou.

Tamtéž, s. 34

¹²⁹ „*Stylizovaným opakováním performativních aktů jsou ztělesňovány konkrétní kulturně-historické možnosti a zároveň tyto akty kulturně a historicky determinují tělo a také jeho identitu.*“

Tamtéž, s. 35

¹³⁰ Tamtéž, s. 37.

¹³¹ Tamtéž, s. 37.

¹³² Tamtéž, s. 38.

¹³³ Cit. dle SCHECHNER, Richard. *Performance Studies. An Introduction*. 2006, s. 123. In PAVIS, Patrice. *Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: divadelní věda nebo performance studies?*. *Divadelní revue*. 2010, **21**(1), s. 9.

skutečnosti, že „pouze anglický výraz *performance* byl ještě schopen pojmut všechny tyto spektakulární praktiky [veškeré možné typy představení, akcí, happeningů a performancí] vznikající po celém světě“.¹³⁴

Erika Fischer-Lichte se od této nepřehledné směsice konceptů odklání a ustanovuje teorii *performance/představení*, *estetiku performativity*, pro jejíž potřeby se obrací „k teoretickému konceptu divadelního představení, jak byl rozpracován v prvních dvou dekádách 20. století“.¹³⁵ Zejména pak k odkazu Maxe Hermanna, díky jehož důrazu na *prézentnost a procesualnost* divadla se divadelní věda vymanila z područí literatury a stala se autonomní vědní disciplínou.¹³⁶

Pro estetiku performativity je stěžejní zrušení zažitých binárních opozic „jako subjekt–objekt nebo označující–označované,“ které „ztrácejí polaritu a jasné vymezení – dostávají se do pohybu a začínají oscilovat“.¹³⁷ Nahlížet lze z těchto pozic například na *performanci Danseuse-performeuse cherche amoureux ou amoureuse pour la nuit du 1^{er} juin*, kde Marie Chouinard postavila samu sebe do role draženého objektu, zároveň však byla jednajícím subjektem, který tuto aukci vykonával a zprostředkoval. Tatáž záměna rolí se objevuje i v případě publika. Byl přihazující divák jednajícím subjektem ovlivňujícím a tvořícím průběh dražby, nebo pouhým objektem, když nevědomky přistoupil na netradiční manipulativní hru

Pozn. 134 „Schechner vyjmenovává z mnoha oblastí právě tři, kde performativita pomáhá pochopit konstrukci toho, co se často jeví jako „přirozené:“ – 1. gender a rasu, které se stávají tím, čím jsou „prostřednictvím *performance*, tzn. opakováním, respektováním konvence, hledáním identity“; 2. princip „obnoveného chování“, jenž „nabádá herce k tomu, aby hrál a reprodukoval jisté chování, jistou společenskou, sexuální, rasovou, psychologickou charakterizaci/identifikaci“; 3. vztah mezi teorií praxí o němž „nám Schechner neříká ani jak vzniká, ani jestli zde funguje princip příčiny a důsledku. Pouze předpokládá, že vazba musí nutně vzniknout či být vybudována“.

PAVIS, Patrice. *Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení*, s. 9.

Více k pojetí *performance* Richarda Schechnera In: SCHECHNER, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav Bratislava, 2009, 341 s. Svetové divadlo. ISBN 978-80-89369-11-9.

¹³⁴ PAVIS. *Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: divadelní věda nebo performance studies?*, s. 7.

¹³⁵ FISCHER-LICHTE. *Estetika performativity*, s. 38.

¹³⁶ Erika Fischer-Lichte dokonce vyslovuje tezi, „že první performativní obrat vnesly do evropské kultury 20. století již výzkum rituálu a založení divadelní vědy –, a ne až příklon k performativity v kultuře šedesátých a sedmdesátých let“.

Tamtéž, s. 41.

¹³⁷ Tamtéž, s. 31.

umělkyně? Podobné principy obsahuje i její mladší sólová performance a instalace *In Museum* (V muzeu, 2012), rovněž akcentující fyzickou spolupřítomnost aktérů a diváků.¹³⁸ V jejich společenství dochází k intimnímu dialogu mezi performerkou a ostatními zúčastněnými, či jen přihlížejícími, a umožňuje i jejich krátký fyzický kontakt.¹³⁹ Během tříhodinového improvizovaného sóla šeptají lidé Marii Chouinard svá přání, která na sebe nechá působit a poté je zatančí „jen pro ně“.¹⁴⁰

Zpochybnění dualismu označující–označované je zase spojeno s percepční multistabilitou divákova vnímání¹⁴¹, jeho oscilací mezi fenomenálním a sémiotickým tělem tanečnicka/herce. Od performativního obratu totiž „*vyvinulo divadlo i akční a performanční umění řadu způsobů, jak upoutat divákovu pozornost k performativnímu utváření materiálnosti představení*“.¹⁴² Důležitým bodem těchto postupů je dominance tělesnosti, jejího utváření, vnímání i jejích účinků, které „*závisí na dvou faktorech: na procesu ztělesnění a fenoménu přítomnosti*“.¹⁴³ V případě přítomnosti rozlišuje Fischer-Lichte několik jejích konceptů: slabý koncept přítomnosti „*kdy na diváky působí fenomenální těla aktérů*“¹⁴⁴; silný koncept přítomnosti jako „*ovládnutí prostoru aktérem a pozornost, kterou tím na sebe strhne*“¹⁴⁵; radikální koncept přítomnosti, skrze kterou „*diváci zakoušejí představitele i sami sebe jako vtělenou mysl, jako neustálý proces „stávání se*““.¹⁴⁶ Erika Fischer-Lichte pojmenovává rovněž čtyři postupy ztělesnění, které zdůrazňují fenomenální materiální tělo herce:¹⁴⁷ „*1. obrat*

¹³⁸ Viz FISCHER-LICHTE. *Estetika performativity*, s. 51-96.

¹³⁹ „*Tato chvilková, pomíjivá divadelní společenství jsou z pohledu estetiky performativity velmi důležitá především ze dvou důvodů. Výrazně poukazují na prolnutí estetických a sociálních aspektů v rámci představení – společenství je založeno na estetických principech, ale jeho členové ho prožívají jako společenskou realitu, i když diváci, kteří jsou vně, ho mohou vnímat jako ryze fiktivní a estetické.*“

Tamtéž, s. 77-78.

¹⁴⁰ VANGELI, Nina. Tanec Praha 2014 aneb o koncích a počátcích civilizace. *Taneční zóna: revue současného tance*. Praha: Sdružení pro podporu revue současného tance, 2014, **18**(3), s. 59.

¹⁴¹ Srov. Kapitola Emerze významu. In FISCHER-LICHTE. *Estetika performativity*, s. 199-230.

¹⁴² Tamtéž, s. 108.

¹⁴³ Tamtéž, s. 110.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 137.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 139.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 143.

¹⁴⁷ „*Akcentováno bývá především napětí, které vzniká mezi fenomenálním tělem představitele, jeho bytím-ve-světě a ztělesněním postavy.*“

ve vztahu performerů a jeho role; 2. zvýraznění a exponování individuálního (těla) představitele; 3. důraz na zranitelnost, křehkost a nedokonalost těla (představitele); 4. obsazování role opačným pohlavím (cross-casting)“.¹⁴⁸

Ač se u Marie Chouinard se ztělesněním určité role/fiktivní postavy nesetkáváme často, lze v jejím díle identifikovat poslední z jmenovaných postupů. Konkrétně v *L'Après-midi d'un faune* (Faunovo odpoledne, 1987)¹⁴⁹, kde tanečnice představuje Nižinského fauna. Šlo by zde dokonce mluvit o jakémisi dvojitým ztělesnění – o zpodobnění fauna objevujícího své sexuální touhy s připevněným ztopořeným penisem,¹⁵⁰ a o reprodukování samotného Nižinského jako mužského tanečníka. Princip cross-casting použila Chouinard i v choreografii *Jérôme Bosch: Le Jardin des Délices* (Hieronymus Bosch: Zahrada pozemských rozkoší, 2016), kde při ztvárnění malby Boha s Adamem a Evou genderovou identitu postav na obraze ve fyzickém předvedení obrátila.¹⁵¹

Erika Fischer-Lichte v souvislosti s estetikou performativity předkládá ještě redefinovaný koncept ztělesnění, který „odkazuje ke všemu, co je znázorněno performativními akty, jejichž pomocí performer při představení ztvárňuje především svou vlastní tělesnost. [...] Tím, že umělci dávají na odiv svou vlastní, specifickou tělesnost, vykonávají procesy, jimiž ztělesňují zranitelnost svého těla, poukazují na jeho bezbrannost vůči násilí, jeho živost a s ní spjatá nebezpečí.“¹⁵² V této souvislosti se Fischer-Lichte obrací zejména k performanci Mariny Abramović *Lips of Thomas* (Tomášovy rty, 1975), kde nahá umělkyně vypila láhev vína, snědla sklenici medu, bičovala se, do podbřišku si vyřezávala hvězdu a spočívala na ledovém kříži.¹⁵³ Marie Chouinard se sice nedopouštěla podobného explicitního

FISCHER-LICHTE. *Estetika performativity*, s. 109.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 117.

¹⁴⁹ Či v pozdější verzi na Debussyho hudbu – *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Předehra k faunovu odpoledni, 1994).

¹⁵⁰ Srov. SZPORER. Neznámé pustiny Marie Chouinard, s. 33.

¹⁵¹ Compagnie Marie Chouinard. *Jérôme Bosch: Le Jardin des Délices*. [Taneční inscenace]. Choreografie a režie Marie Chouinard. Dansens hus Stockholm 21. 10. 2017.

¹⁵² FISCHER-LICHTE. *Estetika performativity*, s. 129.

¹⁵³ Tamtéž, s. 11.

sebezraňování, typického pro zdůraznění tělesnosti, ani se nevystavovala bezprostřednímu ohrožení života, ale jistý druh násilí na sobě i přesto páchala. Zejména zkoumáním krajních poloh těla a jeho fyzických možností.

Rober Racine popisuje, že Marie Chouinard bosá a oděná pouze v červeném kombiné a živůtku, tančila sólo *Cristallisation* (Krystalizace, 1979) v prostoru galerie, kde nebylo za mrazivého kanadského února topení. Svou zhruba dvanáctiminutovou choreografii tančila pětkrát za sebou, takže ve výsledku trvalo představení asi hodinu a Racine zdůrazňuje, že: „*tančit tento kus jednou je samo o sobě náročné, ale tančit jej pětkrát v takových podmínkách, to znamená přiblížit tělo k jeho hranicím, téměř k bodu zlomu.*“¹⁵⁴ Obdobný princip na svém těle zakusila o tři roky dříve rovněž Marina Abramović, která však během performance *Freeing the Body* (Osvobozování těla, 1976) svého bodu zlomu dosáhla. Poté, co se nahá s obličejem omotaným černým šátkem šest hodin pohupovala do rytmu bubnu, zhroutila se vyčerpáním na zem.¹⁵⁵

Materiální tělesnost však Chouinard radikálně akcentovala také v urinačním *Petit danse sans nom*, jehož motivaci později argumentovala tím, že se jednalo o pokus artikulovat limity těla, nakolik je schopna vůlí ovlivnit a kontrolovat smršťování a uvolňování svalstva.¹⁵⁶ Opominout nelze autoerotické pasáže v *Marie chien noir*. Tak jako sebetrýznící se Marina Abramović doslova ztělesňovala „*násilí páchané na vlastním těle*“¹⁵⁷, ztělesňovala v těchto chvílích Marie Chouinard, dalo by se říci, opačný pól rozkoše páchané na vlastním těle s podobným účinkem. V *Marie chien noir* je využito ještě jednoho specifického prostředku utváření materiálnosti –

¹⁵⁴ „*Dancing the piece once is demanding enough, but dancing it five times in such conditions means taking the body close to its limits, almost to breaking point.*“

RACINE, Rober. Crystallizing joy, life, and love. In: CHOUINARD, Marie. *Compagnie Marie Chouinard: Marie Chouinard Company*, s. 15.

¹⁵⁵ Srov. *Freeing the body* [video online]. [cit. 25. 4. 2018] Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=hPHXgmpmRWA>>.

¹⁵⁶ SZPÓRER. Neznámé pustiny Marie Chouinard, s. 30.

¹⁵⁷ FISCHER-LICHTE. *Estetika performativity*, s. 132.

zvířecího těla, v podobě plaza¹⁵⁸, které „bude vždy nevyzpytatelné. Podobně jako lidskému tělu mu nepřísluší status díla, ale charakter události.“¹⁵⁹

1.6. Feminismus a gender

Jak již bylo zmíněno, pojmu performativní užívají i genderová studia a feministické teorie, stejně tak i pojmů ztělesnění či materialita.¹⁶⁰ Za základ moderního feminismu, jako snahy o změnu v pojetí ženy, je „považována kniha S. de Beauvoirové ‚Druhé pohlaví‘ (1949) a hned po ní kniha ‚Mystika ženy‘ (1963) od B. Friedmanové, namířená proti pasivním rolím ženy a proti mužské dominanci“.¹⁶¹ Roku 1966 byla ve Spojených státech založena *Národní organizace žen*, spojená s hnutím za práva žen, jež se rozmohlo v šedesátých letech 20. století¹⁶² a v letech sedmdesátých se ustanovovala teorie feminismu, jíž „vytvářely autorky jako K. Miletová (1970), S. Rowbottomová (1973) a J. Mitchelová (1974), vedené snahou změnit akademický feminismus na zdroj síly“.¹⁶³ Vychází přitom ze dvou premis, které tvrdí, že „v mužsky organizovaném světě existuje útlak žen a jejich znevýhodnění v porovnání s muži“ a že „feministické názory mohou věrohodně hlásat jen ženy“.¹⁶⁴

Další vlna feminismu je spojována s počátkem devadesátých let, kdy se začalo významně operovat s pojmem gender.¹⁶⁵ Na tomto základě se ustanovilo nové pole zkoumání *gender studies*, které „studuje odlišnost pohlaví, zejména sociokulturně

¹⁵⁸ Rober Racine zmiňuje ještětku, Jennifer Dunning zase hada.

Srov. RACINE. *Cristallizing joy, life, and love*, s. 17.

DUNNING, Jennifer. *DANCE: MARIE CHOUINARD*. *The New York Times* [online]. 1. 11. 1982 [cit. 30. 9. 2017]. Dostupné z: <<https://www.nytimes.com/1982/10/24/arts/dance-marie-chouinard.html>>.

¹⁵⁹ FISCHER-LICHTE. *Estetika performativity*, s. 154.

¹⁶⁰ Viz BUTLER, Judith. *Závažná těla: o materialitě a diskursivních mezích "pohlaví"*. Praha: Karolinum, 2016.

¹⁶¹ HARTL, Pavel a Helena HARTLOVÁ. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál, 2010, s. 150.

¹⁶² Tamtéž, s. 150, 182-183.

¹⁶³ Tamtéž, s. 594.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 594.

¹⁶⁵ Gender je „soubor rolí, jež daná společnost a kultura přisuzuje mužskému a ženskému biologickému pohlaví“ nebo „méně často vnitřní identita jedince oproti jeho anatomickému pohlaví“.

Tamtéž, s. 163.

podmíněné rozdíly v jejich sociálních rolích“.¹⁶⁶ Podle Judith Butler, výrazné představitelky tohoto směru, gender utváří ritualizované opakování gest a diskurzů, stylizovaného jednání projevujícího se na povrchu těla.¹⁶⁷

Ann Cooper Albright věnuje v knize *Choreographing Difference, The Body and Identity in Contemporary Dance*¹⁶⁸ kapitoli vývoji, aplikování a přizpůsobení feministické teorie tanci a zmiňuje i koncept Judith Butler: „Butlerové teorie o genderu jako performance označuje sexuální identitu jako posunující se kategorii (která je vědomě ‚hrána‘ navenek), ale nikdy neuvažuje, jak tělo přijímá, produkuje a interaguje s touto velmi silnou psychickou nestabilitou.“¹⁶⁹ Ač její performativní identitu přijímá, zamýšlí se však optikou tance nad tím, co by znamenalo destabilizovat tuto kulturní identitu bez popření skutečné materiální podstaty těla.¹⁷⁰ Ann Cooper Albright v textu rovněž reaguje na rozmáhající se proud feminismu, který se táže, proč vůbec privilegiovat genitálie jako kategorii rozdílnosti,¹⁷¹ když říká, že „pokud v průběhu důsledného feministického zpochybňování kulturních konstrukcí pohlaví a genderu zcela ztratíme kategorii žen, jak pak můžeme vytvořit jakoukoli politickou koalici zaměřenou na práva žen pro ovládání svých vlastních těl“.¹⁷²

¹⁶⁶ HARTL, HARTLOVÁ. *Velký psychologický slovník*, s. 163.

¹⁶⁷ Viz FISCHER-LICHTE. *Estetika performativity*, s. 34-35. PAVIS. *Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: divadelní věda nebo performance studies?*, s. 9.

Po kritice své knihy *Potíže s rodem* soustředí v knize *Závažná těla: o materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“* svou pozornost na materialitu těla a píše: „Jestliže gender spočívá v sociálních významech, které si osvojuje či které přebírá pohlaví, potom v sobě pohlaví nehromadí sociální významy coby přídavné vlastnosti, nýbrž je oněmi sociálními významy spíše nahrazeno“.

BUTLER. *Závažná těla: o materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*, s. 20.

¹⁶⁸ COOPER ALBRIGHT, Ann. *Choreographing difference the body and identity in contemporary dance* [e-kniha, Google.books online]. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1997 [cit. 13. 3. 2018].

¹⁶⁹ „Butler’s theory of gender as performance marks sexual identity as a shifting category (one that is consciously ‘played’ out), but never accounts for how the body receives, produces, and interacts with that very potent psychic instability.“

Tamtéž, s. 39-40.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 40-41.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 37-38.

¹⁷² “If in the course of a rigorous feminist questioning of cultural constructions of sex and gender we lose the category of women altogether, then how can we form any kind of political coalition focused on the rights of women to control our own bodies?”

Tamtéž, s. 37-38.

Tanec je uměleckou formou, ve středu jejíž reprezentační struktury stojí tělo, a která není pouze o specifickém stylu pohybu, ale poskytuje také informace o sociální hodnotě těla v rámci určité kultury.¹⁷³ Tanec může být jak velmi abstraktní, tak i velmi popisný a „může zdůrazňovat identitu těla různě“.¹⁷⁴ Jak je tato identita zdůrazňována v případě Marie Chouinard, sleduje Ann Cooper Albright ve studii *Incalculable Choreographies: The Dance Practice of Marie Chouinard*¹⁷⁵, jež se věnuje jejím třem raným sólům, *Marie Chien Noir*, *S.T.A.B.* a *L'Après-midi d'un faune*. Během něj nastolila Chouinard podle Cooper Albright otázku, co znamená být mužem skrze odmítnutí zůstat v roli ženy a destabilizovala vztahy mezi tělem a genderem, či jazykem a významem:¹⁷⁶ „Jedním z radikálnějších elementů práce Chouinard, zvláště v *Marie Chien Noir*, je její výzva reprezentovat ženskou touhu jako pasivní (a tichou) touhu-být-žádoucí (desire-to-be-desired), touhu po něčem ‚jiném‘.“¹⁷⁷ Na tvorby Chouinard nelze pohlížet ani z pozice feministické filmové teorie (kde je voyeuristický pohled [gaze] diváků na ženskou postavu zprostředkováván režisérem, kamerou a mužským protagonistou)¹⁷⁸ aplikované na tanec, kde tyto tři úrovně nahrazuje pohled choreografa a taneční

¹⁷³ COOPER ALBRIGHT. *Choreographing difference the body and identity in contemporary dance*, s. 34-35.

¹⁷⁴ „[...] dance can foreground a body's identity differently.”

Tamtéž, s. 33-34.

„Některé současné choreografie zaměřují pozornost publika na vysoce kinetickou tělesnost tanečnických těl, minimalizují kulturní rozdíly mezi tanečníky zdůrazněním jejich společné fyzické techniky a schopnosti provést často namáhavé pohybové úkoly. Jiné tance zobrazují znaky společenské identity na těle, užíváním pohybu a textu k vyjádření (často rozvrácení) kulturních významů těchto tělesných označení.“

„Some contemporary choreography focuses the audience's attention on highly kinetic physicality of dancing bodies, minimizing the cultural differences between dancers by highlighting their common physical technique and ability to complete the often strenuous movement tasks. Other dances foreground the social markings of identity on the body, using movement and text to comment on (often subvert) the cultural meanings of those bodily markers.“

COOPER ALBRIGHT. *Choreographing difference the body and identity in contemporary dance*, s. 33-34.

¹⁷⁵ COOPER ALBRIGHT, Ann. *Incalculable Choreographies: The Dance Practice of Marie Chouinard*. In GOELLNER, Ellen W. a Jacqueline SHEA MURPHY. *Bodies of the text: dance as theory, literature as dance*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1995, s. 157-181.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 158.

¹⁷⁷ „One of the more radical elements of Chouinard's work, particularly in *Marie Chien Noir*, is her challenge to the representation of feminine desire as a passive (and silent) desire-to-be-desired, a desire to by someone's ‚other‘.“

Tamtéž, s. 162.

¹⁷⁸ Tento mechanismus popisuje Laura Mulvey v knize *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Srov. CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: AMU, 2008, s. 259-261.

partnera, který prezentuje ženský tanec pohledu (gaze) publika.¹⁷⁹ Díky sólovému založení Marie Chouinard a skutečnosti, že je tvůrkyní i performerkou v jedné osobě, nemá publikum nikoho, kdo by mu její bytí na jevišti zprostředkoval: „*I když se postaví na jeviště, aby byla viděna, aby byla konzumována (ve vysoce kapitalistickém smyslu, že člověk zaplatí, aby ji viděl), vymykají se její činy snadné interpretaci, což způsobuje publiku obtíže s konstruováním narativu touhy, na kterém můžeme participovat obvyklým způsobem.*“¹⁸⁰

Cooper Albright vyzdvihuje především zkoumání vlastního ženského těla Marie Chouinard, jeho transformaci a manipulaci s ním, přičemž k podstatě její sólové tvorby dodává: „*Vzhledem k tomu, že Chouinard odhaluje na jevišti tolik ze svého těla, může se jeden domnívat, že by mohla být považována za ženskou tanečnici par excellence – ‚skutečnou‘ ženu se sexuálními i feministickými konotacemi tohoto slova. Kombinace excentrických, nenarativních sekvencí v tancích Chouinard s děsivou a někdy špinavou blízkostí jejich tělesných funkcí však Chouinard situují mimo bezpečné, tradiční zobrazení ženského těla.*“¹⁸¹

Je nasnadě se ptát, zda považovat Marii Chouinard za feministickou umělkyni, jestli pouze netouží sdělit divákovi vybrané poselství a do založení *Compagnie Marie Chouinard* neměla pro tyto účely jiné než vlastní ženské tělo. Odpovídající rysy, nad kterými se mohou feminističtí badatelé pozastavit, její dílo bezpochyby nese, což dokazuje i Tamar Tembeck¹⁸², jež přezkoumává motivy feministické

¹⁷⁹ COOPER ALBRIGHT. *Incalculable Choreographies: The Dance Practice of Marie Chouinard*, s. 162.

¹⁸⁰ „*Even though she places herself on the stage to be viewed, to be consumed (in the high capitalist sense that one pays to see her), her actions elude a facile interpretation, making it difficult for the audience to construct a narrative of desire in which we can participate in the customary manner.*“

COOPER ALBRIGHT. *Incalculable Choreographies: The Dance Practice of Marie Chouinard*, s. 162.

¹⁸¹ „*Considering that Chouinard reveals so much of and about her body on stage, one might think she would be seen as the female dancer par excellence – a ‚real‘ woman, with both the sexist and feminist connotations of that word. But the combination of eccentric, nonnarrative sequences in Chouinard’s dances with the terrifying and sometimes messy closeness of her bodily functions situates Chouinard outside of the safe, traditional depictions of the female body.*“

Tamtéž, s. 164.

¹⁸² TEMBECK, Tamar. *The Staging of Desire: A Feminist Portrait of Marie Chouinard*. In: TEMBECK, Iro. *Proceedings of Estivale 2000: Canadian dancing bodies then and now: UQAM Dance Department, May 2000*. Toronto: Dance Collection Danse Press/es, 2002, s. 191-198.

reprezentace díla Chouinard a dochází k názoru, že její „auterství“¹⁸³ reprezentuje touhu ženských diváků po sebe-autorství.¹⁸⁴ Nelze však tvrdit, že feministické ideologii podřizuje svá díla, bere ji spíše jako obecný fakt než jako program své tvorby, kterým je například sakralizace tance či matematické struktury. Na otázku ohledně své feministické motivace odpovídá: „*Samozřejmě, že jsem feministka. Pro mě je nepředstavitelné, aby jí nějaká inteligentní žena informovaná o situaci nebyla. Je to jako humanismus. Jistě, že jste humanista. To jsou takové základní věci – jako dýchání. Samozřejmě chcete pro lidi rovnocenný život. To pro mě vskutku není otázkou.*“¹⁸⁵

1.7. Intertextualita

Daleko snáze než feministický element je v díle Marie Chouinard, především v ansámblových choreografiích od devadesátých let, identifikovatelná intertextualita, tolik příznačná pro postmoderní kulturu, jak konstatuje například Gabriele Brandstetter při své snaze uchopit postmodernu v tanci.¹⁸⁶ Cituje při tom

¹⁸³ Tamar Tembeck používá pojem „auteur“ mající svůj původ ve filmové teorii. „*Předpokládaný nebo skutečný ‚autor‘ filmu, většinou ztotožňovaný s režisérem. [...] Identifikace režiséra s filmovým ‚autorem‘ a hodnocení filmu jako autorského díla má dlouhou historii, významným se však tento přístup stal až od 40. let, zejména ve francouzském a angloamerickém myšlení o filmu.*“

THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. Vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 76.

¹⁸⁴ Viz CORNELL, Katherine. Seeing and Experiencing Chouinard: The Body Language of the Spectator. *Ehnologies* [online]. 2008, **30**(1) [cit. 27. 11. 2017], s. 162-163. Dostupné z: <<http://id.erudit.org/iderudit/018840ar>>.

¹⁸⁵ „*Of course I am a feminist. For me, it's impossible for any intelligent woman aware of the situation not to be. It's like humanist. Of course you are a humanist. These are such basic things—it's like breathing. Of course you want equal life for people. That is not even a question for me.*“

DEL ROSSO, Stephanie. MARIE CHOUINARD with Stephanie Del Rosso. *The Brooklyn Rail* [online]. 11. 7. 2016 [cit. 25. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://brooklynrail.org/2016/07/dance/marie-chouinard-with-stephanie-del-rosso>>.

¹⁸⁶ „*V rámci estetické, filozofické a také literárněvědné diskuze se otázka, zda lze postmodernu označit jako ‚epochu‘, otázka, která je v poslední době spíše na okraji zájmu nebo bývá vytlačena ve prospěch jiných určujících kritérií, jeví přinejmenším jako unáhlená. Ještě před zásadními teoriemi k postmoderně, jako je Lyotardova ‚postmoderní situace‘, před úvahami Leslieho Fiedlera, Charlese Jencka, Umberta Ecka, Frederica Jamesona, Albrechta Wellmera [...] se diskuze zaměřovala na kritéria způsobu psaní, čtení a intertextuálních struktur a struktur citátů [...].“*

BRANDSTETTER. Klidový stav/pohyb. In DVOŘÁKOVÁ, Dita (ed.). *Tanec, prostor a světlo: antologie současné německojazyčné taneční vědy*, s. 46.

formulaci Umberta Eca z *Doslovu* ke *Jménu růže*, která předkládá že: „*Postmoderní odpověď na moderní umění záleží v uznání, že minulost nemůže být zničena, protože její zničení vede k mlčení, a že je tedy třeba se k ní vrátit – pohledem ironickým a vůbec ne bezelstným.*“¹⁸⁷ Teorie intertextovosti či intertextuality prezentuje, že „*text je srozumitelný pouze díky vzájemné souhře textů, které mu předcházejí a které jej v transformačním procesu ovlivňují a mění*“.¹⁸⁸ Důležitou roli v tomto vyzdvihování „*vztahu individuálních děl k jiným dílům a k celému kulturnímu systému*“ hrála „*francouzská sémiotická a poststrukturalistická teorie,*“ kde se o „*textech hovoří jako o mozaikách citací, které jsou viditelné i neviditelné, slyšitelné i mlčící; vždy jsou už napsané a přečtené.*“¹⁸⁹

V divadle se tyto tendence projevují například vložением cizího textu do textu hraného či inscenováním různých textů v totožné scénografii, což nás mezi texty nutí hledat spojení.¹⁹⁰ Charakteristické pro intertextualitu jsou citace, aluze, odkazování se k jinému textu obecně, což umožňuje například vznik parodie: „*V inscenaci je tím, kdo cituje, režisér, který vytváří narážky, či odkazuje – což nebývá srozumitelné pro všechny – na jiné inscenace, styly, nebo třeba na konkrétní výtvarné dílo [...]. Citace – pokud to není jen pouhá hra nebo způsob, jak se pochlubit svým kulturním rozhledem – může začlenit hru do nového kontextu, dodat jí nového, často zcizujícího osvětlení.*“¹⁹¹ Divácký zážitek z odkrývání intertextuálně pojednaného díla závisí na míře jeho obeznámení s užívaným cizorodým textem, jehož neznalost sdělení díla sice nenaruší, ale zároveň recipientovi neposkytne radost z rozpoznávání citovaných děl.

Taneční inscenace Marie Chouinard většinou nestojí v kulturním a společenském vakuu, nýbrž jsou ve svých významech mnohvrstevnaté, intertextuální. Odkazují k jiným umělcům a dílům, či je přímo citují. Jejich palimpsestické čtení je ze strany diváka nevyhnutelné, což se projevuje zejména u *Le Sacre du Printemps* (Svěcení

¹⁸⁷ ECO, Umberto. *Jméno růže*. Praha: Argo, 2014, s. 522. (In BRANDSTETTER, s. 46.)

¹⁸⁸ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 208.

¹⁸⁹ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, 2012, s. 36-37.

¹⁹⁰ PAVIS. *Divadelní slovník*, s. 208.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 42.

jara, 1993). Tento Stravinského balet opatřilo svou choreografií mnoho významných osobností tanečního světa¹⁹² a pro obeznámeného diváka je nemožné tyto vrstvy při sledování baletu ignorovat a podvědomě mezi nimi nesrovnávat. Totéž je možno spatřovat i v případě *Body remix/les Variations Goldberg* (Remix těla/Goldbergovy variace, 2005), jejichž předchozí zpracování však nejsou tak kanonická.¹⁹³ Intertextuální narážka je obsažena již v názvu baletu, který využívá Bachových skladeb, jejich volných variací a nahrávek promluv Glenna Goulda. V inscenaci *Cy Twombly Somehow* (Jaksi Cy Twombly, 2017), již Marie Chouinard vytvořila pro *Ballets de Monte-Carlo*, čerpá z výtvarného stylu avantgardního malíře amerického původu Cy Twomblyho¹⁹⁴ a do výčtu je třeba zařadit i *Orphée et Eurydice* (Orfeus a Eurydika, 2008).

Ještě jednoznačnější je princip v *Henri Michaux: Mouvements* (Henri Michaux: Pohyby, 2011) a předchozím sóle *Mouvements, soixante-quatre dessins, un poème, une postface par Henri Michaux, Éditions Gallimard 1951* (Pohyby, šedesát čtyři kreseb, jedna báseň a jeden doslov od Henriho Michauxa, Edice Gallimard 1951, 2005), kde se jedná dokonce o kompletní bibliografický údaj. V tomto případě lze mluvit i o adaptaci původního uměleckého díla, jeho „transpozici z jednoho znakového systému (např. slova) do jiného (např. obrazy)“.¹⁹⁵ Literární a kresebný znakový systém je převeden do audiovizuálního divadelního kódu. Kniha belgického básníka obsahuje inkoustové abstraktní kresby, báseň a doslov. Promítané kresby v *Henri Michaux: Mouvements* ztvárňují tanečníci pohybově, báseň recituje jedna z tanečnic, doslov zaznívá z reproduktoru, a nakonec Marie Chouinard převrací barevné schéma ve shodě s přebalem knihy.¹⁹⁶

¹⁹² Počínaje světovou premiérou Václava Nižinského (1913), následovali jeho příkladu Maurice Béjart, Marta Graham, Pina Bausch, Sasha Waltz či Mats Ek.

¹⁹³ K nejznámějším choreografiím na *Goldbergovy variace* patří verze Jeroma Robbinsa, Heinze Spoerliho a Steve Paxtona.

¹⁹⁴ Oficiální webové stránky Les Ballets de Monte Carlo [online]. *Cy Twombly Somehow*. [cit. 20. 12. 2017]. Dostupné z: <<http://www.balletsdemontecarlo.com/fr/cy-twombly-somehow>>.

¹⁹⁵ HUTCHEONOVÁ. *Teória adaptácie*, s. 32.

¹⁹⁶ Compagnie Marie Chouinard. *Henri Michaux: Mouvements*. [Taneční inscenace]. Choreografie a režie Marie Chouinard. Festspielhaus St. Pölten 9. 6. 2017.

Nejvíce je intertextualita uplatňována v zatím poslední premiéře *Compagnie Marie Chouinard*, baletu o třech aktech *Jérôme Bosch: Le Jardin des Délices* (Hieronymus Bosch: Zahrada pozemských rozkoší, 2016), kde nejenom že přímo promítá na pozadí jeviště známý triptych a po stranách jeho vybrané výřezy, ale rovněž odkazuje ke své předchozí tvorbě. V prvním a třetím aktu využívá pro jevištní předvedení obrazu obdobných konstrukčních principů jako u *Henri Michaux: Mouvements*. V aktu druhém, ztvárňujícím pravé křídlo triptychu – peklo, figurují v anarchii pobíhání a křiku rekvizity z předchozích titulů Marie Chouinard.¹⁹⁷ Autoreferenční a retrospektivní rámec se projevuje i její zálibou v syntézách již existujících titulů pod jeden zastřešující název, což staví díla do jiných kontextů a navzájem si poskytují nové úrovně interpretace.¹⁹⁸

1.8. Intermedialita

Právě intertextualita, rozvoj technologických médií jako nosičů informace a sklon umění ke kombinování postupů z různých uměleckých oblastí¹⁹⁹ tvoří tři základní pilíře intermediality v jejím nejširším významu.²⁰⁰ Podle Patrice Pavise označuje pojem intermedialita „vzájemné působení různých médií, především, co do jejich

¹⁹⁷ Kostru z *Marie chien noir* (1982), pokrývku hlavy s ohonem ze S.T.A.B. (1986), berlíčky a nemocniční vozítko z *bODY_reMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG* (2005), černou chlupatou kouli, veliký hudební nástroj podobný šalmaji, a rafinovanou loutku hada z *Orphée et Eurydice* (2008), masku se čtyřmi tvářemi a paruku dlouhých blond vlasů z *Le Nombre d'Or* (Zlatý řez, 2010), náramek z ostnů z *Le Sacre du printemps* (Svěcení jara, 1993).

¹⁹⁸ *Marie chien noir* (Marie černý pes, 1982), se skládalo ze tří částí – *Mimas*, *Lune de Saturne*, *Chien noir* a *Plaisirs de tous les sens dans tous les sens*; *Crue* (Povodeň, 1986) tvořily *Table of Contents* a *Earthquake in the Heartchakra* a *Drive in the Dragon*; *Trois fois Marie Chouinard* (Tři práce Marie Chouinard, 1998) obsahovalo *Les Trous du ciel*, *Le Sacre du printemps*, *L'Amande et le diamant*; sóla shrnula pod titul *Les Solos 1978-1998* (Sóla 1978-1998).

¹⁹⁹ „Vnějším výrazem druhé tendence je multimedialita jako komplexní povaha uměleckých výtvorů (ať už jsou jimi materiální artefakty či performance): v rámci tohoto konceptu se uplatňují tradičně kompozitní média, jako jsou divadlo či film, kombinování uměleckých postupů v avantgardním umění a trend k mediální fúzi počínající v 60. letech v hnutí Fluxus (v němž se navíc uplatňuje i aspekt interkulturní) a pokračující dodnes s vydatnou oporou překotného rozvoje digitálních technik.“

JEDLIČKOVÁ, Alice. Podoby transmediality: Verbální a piktorální vyprávění. In: SCHNEIDER, Jan a Lenka KRAUSOVÁ, (ed.). *Intermedialita: slovo - obraz - zvuk: sborník příspěvků ze sympozia*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 14.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 14.

*působení na divadelní představení“ a chce se „zabývat souborem těchto interakcí“.*²⁰¹

Pro zkoumání vzájemného působení médií je třeba nejprve definovat, co je pod toto označení zahrnuto: „*Medium z latinského medius znamená ‚nacházející se ve středu, střední‘ nebo od druhé poloviny 18. století také ‚prostřední‘ či ‚prostředkující‘. [...] Množné číslo ‚média‘ se vztahuje na tiskoviny, elektronická a digitální média. Označuje tak jak ‚nosiče informací‘, které informace neovlivňují, tak i ty, kteří je formují.*“²⁰² Médium však může být chápáno také jako *kanál*, jako část *mezilidské komunikace*.²⁰³ Divadlo jakožto syntetické umění, v jehož středu vystupuje mezilidská komunikace, je intermediálním fenoménem samo o sobě. Pro účely kapitoly bude pozornost zaměřena především k novým, digitálním médiím, zvláště k médiu filmovému.

Kotte představuje z pozice divadelní vědy vztah divadla s médii a píše, že každé médium a nové technologie mohou být integrovány do divadelního procesu, ale zároveň mohou být samotné scénické události přeměněny v mediální. Ač divadlo nelze zařadit pod hlavičku masové komunikace a nepotřebuje pro svou existenci technické prostředky, je možné používat divadelní pojmy kompatibilní s médii založené na procesu produkce, kde jsou ideje producentů přeneseny skrze inscenaci aktérů na publikum.²⁰⁴ Dodává však, že „*takový přístup odvozený z komunikačního modelu redukuje oblast divadelněvědného výzkumu na institucionalizované umělecké divadlo a vylučuje řadu scénických událostí*“.²⁰⁵

Na „první mediální změnu“, která přinesla koncem 19. století analogová média jako film a fotografii, navázala na přelomu 20. a 21. století „druhá mediální změna“

²⁰¹ PAVIS. *Divadelní slovník*, s. 207.

²⁰² KOTTE. *Divadelní věda: Úvod*, s. 169.

²⁰³ Podle Wenera Faulsticha. Srov. Tamtéž, s. 171.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 169-170.

„*Autoři, režiséři, dramaturgové, scénografové a jiní účastníci tvoří produkci, která se nazývá divadlem, protože se odehrává před diváky. V tomto vztahu je divadlo prostředníkem a prostředkuje (jako film) mezi producentem a recipientem.*“

Tamtéž, s. 170.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 170.

spočívající v rozvoji digitálních médií a globalizaci komunikace.²⁰⁶ Podle Kerstin Evert se „*tanec jako forma (jevištního umění) jeví jako nejotevřenější pro konfrontaci s výzvami současného technologického vývoje*“.²⁰⁷ Technologie začleňují taneční tvůrci do umělecké práce také „*při kooperaci s uměním performativním, mediálním a s instalacemi*“,²⁰⁸ a zejména filmové médium je používáno i jako praktický pracovní nástroj. Jako prostředek zpětné vazby při natáčení zkoušek či jako archivní a výukový materiál. „*Od začátku devadesátých let 20. století je možné sledovat stále rostoucí počet tanečních skupin, které pracují a experimentují v oblasti tance a nových technologií*“.²⁰⁹ Průkopníkem v kooperaci tance s novodobými technologiemi byl již Merce Cunningham. Ze zavedených současných choreografů lze kromě Marie Chouinard zmínit například jména jako William Forsythe, Jan Fabre či Akram Khan, opomenout nelze skupiny *Troika Ranch* a *Hotel Pro Forma*. S technologiemi a zejména filmem začíná čím dál více pracovat i český choreograf světového formátu Jiří Kylián. „*V tomto kontextu se pohybově technicky tvarované tělo tanečnicka setkává s elektronickými a digitálními technologiemi, které jsou často spojovány s hrozcím ‚zmizením‘ těla*“.²¹⁰

S expanzí filmového média jako prostředku záznamu či jako v divadle užitého prostředku výrazového, vzniká napětí mezi *živostí* (liveness) a *zmizením* reprodukováných těl, která postrádají materiálnost své tělesnosti, svého autentického „tady a teď“, vlastností, jež byly pro vývoj divadla v druhé polovině stěžejní: „*V devadesátých letech si představení s tímto protikladem pohrávala, a dokonce je místy i akcentovala* [...]“.²¹¹ Tato tendence je v případě Marie

²⁰⁶ WIENS, Birgit. Kreativní světlo (Kreatives Licht). Appiův odkaz a intermediální scénografie Hotelu Pro Forma. In DVOŘÁKOVÁ, Dita (ed.). *Tanec, prostor a světlo: antologie současné německojazyčné taneční vědy*, s. 134.

²⁰⁷ Nadšení pro nová média ovšem nebylo v taneční obci jednoznačné. Viz EVERT, Kerstin. Úvod. DanceLab. *Současný tanec a nové technologie*. In DVOŘÁKOVÁ, Dita (ed.). *Tanec, prostor a světlo: antologie současné německojazyčné taneční vědy*, s. 79.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 77.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 77.

²¹⁰ Tamtéž, s. 77.

²¹¹ FISCHER-LICHTE. *Estetika performativity*, s. 100.

Chouinard dobře doložitelná na *Le Nombre d'or (LIVE)* (Zlatý řez [ŽIVĚ], 2010), kde již samotný název odkazuje na „falešnou“ televizní živost a také na určitý návod k ideálnímu „sériovému“ uměleckému tvaru a společenským mediím jako takovým, ve smyslu televize, tisku či internetu.²¹² Během představení je využíváno mola – hanamiči, které užívali již divadelníci první divadelní reformy pro posílení kontaktu a spolupřítomnosti s divákem – na nějž se tanečníci v průběhu představení posadí a jejich tváře jsou vysílány na obrazovkách, jež byly součástí scénografie. Mohou tedy „přítomně“ pozorovat svou „nepřítomnost“ na jevišti.²¹³

Filmové médium použila Chouinard již v *L'Amande et le diamant* (Mandle a diamant, 1996), kde pomocí kamery přenášela na plátno rozostřený obraz na zemi se svíjející tanečnice.²¹⁴ Princip tance a jeho mediálního přenosu v totožném čase využívá i v *Soft Virtuosity, Still Humid, On the Edge* (Jemná dokonalost, Stále vlhké, Na okrajích, 2015). V *Henri Michaux: Mouvements* je promítán předem připravený materiál, který následně ovlivňuje dění na jevišti. Obdobné je využití projekce v *Jérôme Bosch: Le Jardin des Délices*, kde jsou kromě obrazu promítány v třetí části i dvě veliké pozorující oči. Na každé straně portálu jedno. V kontextu intermediality nelze opomenout její práci se zvukem, lidským hlasem i syntetizátory zvuku a s light designem.

Na svém kontě má Marie Chouinard také film a multi-screen film *Cantique no. 1* a *Cantique no. 2* (Chvalozpěv, obojí 2003) založený na mixování mimických pohybů a zvuků, roku 2015 doplněný o stejnojmennou mobilní aplikaci.²¹⁵ Úplné zmizení tanečních těl pak může zažít divák imerzivní instalace *Corps célestes* (Nebeská tělesa, 2013), kde ležící publikum pozoruje počítačově tvarovaný tanec

²¹² Tanečníci si například nasazují jako masky fotografie mimin, seniorů nebo Baracka Obamy.

²¹³ Srov. CITRON, Paula. Marie Chouinard offers musings from 'a strange yet friendly future'. *The Globe and Mail* [online]. 9. 5. 2013 [cit. 20. 1. 2018]. Dostupné z: <<https://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/marie-chouinard-offers-musings-from-a-strange-yet-friendly-future/article11836339/>>.

CHOUINARD, Marie. *Compagnie Marie Chouinard: Marie Chouinard Company*, s. 124-135.

²¹⁴ Compagnie Marie Chouinard. *L'Amande et le diamant*. [Záznam kostýmní zkoušky – výňatky]. Koncepce, choreografie a režie Marie Chouinard. 06. 1996.

²¹⁵ Viz Oficiální webové stránky Compagnie Marie Chouinard [online]. [cit. 19. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://www.mariechouinard.com/cantique-no-1-175.html>>.

promítaný na kopuli planetária. Svou minulost performerky a představitelky živého umění však i přes příklon k novým technologiím nezapře, když říká: „*Co je pro mě důležité – i když původně v tanečním studiu natočené variance prošly stříhem – každá po sobě následující čtyřicetiminutová projekce je trochu změněná; žádný divák neuvidí úplně stejnou verzi. Mám to ráda takhle živé.*“²¹⁶

²¹⁶ VANGELI. *Mystika, exploze, geometrie: Vídeňské setkání s Marií Chouinard*, s. 39.

2. Tělo v tvorbě Marie Chouinard

Fenoménu těla a jeho pojetí se dotkla již předešlá kapitola. Dílčí jevy byly demonstrovány především na rané tvorbě Marie Chouinard, a to zejména z pozice feministického pohledu na ženské tělo i z pozice estetiky performativity. Těžiště jejích sólových výstupů spočívá v přítomnosti a materiálnosti fenomenálního bytí-ve světě, jak bylo demonstrováno, a opírá se spíše o performance než o choreografii. Z toho důvodu může být otázka těla a tělesnosti v rané fázi její tvorby považována za ozřejmenou a stejně tak problematika těl reprodukováných médii, jejichž interpretace je jejich formou dovelké míry již předurčena. Proto se předkládaná kapitola soustředí především na skupinové choreografie pro *Compagnie Marie Chouinard*, ve kterých Chouinard zastává funkci „pouhého“ tvůrce.

Právě ansámblová díla současného tance poskytují variabilní půdu pro pozorování zobrazování těla a toho, jak je prezentováno či co samo reprezentuje. Jelikož se zde stýkají roviny zakoušení i konstruování významů, zdá se velmi vhodné využít konceptu Eriky Fisher-Lichte a jejích tezí o emerzi významů a percepci. Vnímání diváka se podle ní vyznačuje percepční multistabilitou charakterizovanou „*náhlymi a nepředvídatelnými přechody z řádu reprezentace do řádu přítomnosti, a naopak*“.²¹⁷ Řád reprezentace utváří významy, které svou jednotou formují postavu, fikční svět či symbolický systém²¹⁸, řád přítomnosti „*utváří význam na základě fenomenálního bytí vnímaného, což může v recipientovi vyvolat řetězec jiných, s představením nespojitých významů*“.²¹⁹

Probíhá tedy neustálá oscilace mezi dvěma odlišnými způsoby utváření významů. „*Prvním je rádo by ,objektivně‘ daný význam [...]. Druhým je asociativní myšlení,*

²¹⁷ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*, s. 225.

²¹⁸ Tamtéž, s. 214, 225.

²¹⁹ Tamtéž, s. 214.

jehož emerzní charakter je závislý na vnímajícím subjektu [...].²²⁰ Při vnímání těla aktéra jako jeho tělesného bytí-ve-světě pojmenovává Fischer-Lichte toto tělo jako *tělo fenomenální*, oproti tomu aktérovo tělo vnímané jako znak nazývá *tělem sémiotickým*. V případě, že jsou divadelní prvky vnímány v jejich materiálnosti, jsou analogicky percipovány „jako autoreferenční, a tedy v jejich fenomenálním bytí“.²²¹ Pokud aktér svým jednáním odkazuje pouze ke své fenomenální tělesnosti, stává se sama materiálnost označovaným a nedochází tedy k desémantizaci gesta. „Materiálnost, označující a označované se tu setkávají ve své autoreferenčnosti.“²²²

Touto optikou jsou nahlíženy první tři podkapitoly, jež se postupně věnují třem baletům Marie Chouinard – *bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG* (Remix těla/Goldbergovy variace, 2005), *Henri Michaux: Mouvements* (Henri Michaux: Pohyby, 2011) a *Le Sacre du printemps* (Svěcení jara, 1993). Každý z titulů je vystavěn na odlišných principech, a tvoří tak shrnutí různých přístupů k současnému tanci, od čistě formalistní práce až po dílo vycházející z rituální podstaty tance. Fokus kapitol spočívá na prozkoumávání pojetí těla v těchto různě koncipovaných choreografiích a jeho odlišného chování.

Čtvrtá kapitola se zaměří na obraz tanečnicků a tanečnic z hlediska prezentace jejich pohlaví, genderu a sexuality obecně, jelikož se k těmto tělům nedají vztáhnout interpretace, které Ann Cooper Albright přiřkla Marii Chouinard jako performerce-sólové tanečnici. V následující části je práce *Compagnie Marie Chouinard* usouvztažněna k idejím Antonina Artauda. Zejména k jeho snaze definovat novou tělesnou řeč, jež by nebyla založena na konvencích jazyka, ale propůjčovala by si k vyjádření celé tělo aktéra.

Podkapitola s názvem *Tělo jako möbiova páska* představí teoretickou studii José Gila *Paradoxical Body* a její postuláty aplikuje na tělo v choreografiích Chouinard. Poslední kapitola se pokusí shrnout výsledky jednotlivých analýz a vytvořit

²²⁰ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*, s. 211.

²²¹ Tamtéž, s. 203.

²²² Tamtéž, s. 203.

obecnější teze, jež by postihovaly obraz těla v tvorbě Marie Chouinard a její poetiku co nejkompaktněji.

Erika Fischer-Lichte poukazuje na dva hlavní problémy při zpětné analýze představení, a tedy i funkce těla v něm. Jsou jimi nespolehlivá paměť diváka, snažící se obrazy a dojmy znovu vyvolat, a nutnost jejich transformace do jazykového módu, jelikož „*mnohé významy, které vnímatel při představení utvoří a později vyvolá, nejsou vyjádřeny jazykově*“.²²³ Zmíněná úskalí je tedy třeba mít na paměti. Představení nechtějí být pochopena, chtějí být zakoušena²²⁴, což platí v případě tvorby Marie Chouinard bezpodmínečně.

2.1. Tělo jako alfa a omega

Balet *bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG* předurčuje tělu již svým názvem, aby se stalo jeho středobodem. Jedná se o kresebnou studii těla se všemi jeho anatomickými detaily, předznamenávající a zaznamenávající jeho anatomii novou, přetvořenou. Tato fascinace fyzičností propojená s virtuózními tělesnými výkony se promítá do celého díla, což má za následek, že na sebe silně upoutává pozornost tělo fenomenální ve své specifické a fyzikálně i fyzicky ohraničené materiálnosti.

Choreografie pracuje s omezováním těla, jehož pohyb však nejen determinuje, ale rovněž rozvíjí a posouvá na jinou úroveň. Jsou mu otevřeny neprobádané cesty, kde je třeba nalézat jeho novou kvalitu. Baletní špičky, jež chodidlo ochuzují o citlivost i přímý kontakt s podlahou a zároveň torzo povznášejí k nebesům, obuli v *bODY_rEMIX* tanečnici *Compagnie Marie Chouinard*²²⁵ za celou dobu její existence poprvé, a to nejen na nohy. Těla doplňují berle všech velikostí a z nich vyrobené trubky připevněné na různé části trupu. Končetiny jsou navzájem propojeny gumičkami, či sešněrovány ortézou. Novou dimenzi lokomoce poskytují

²²³ FISCHER-LICHTE. *Estetika performativity*, s. 230.

²²⁴ Tamtéž, s. 228.

²²⁵ Míněno ženskou i mužskou část skupiny.

tělu sevřenému v postroji také lana a gumy, na kterých je zavěšeno. Na jevišti figurují další rekvizity jako vozítka, chodítka či baletní tyče. Tato dynamická scénografie se stává integrální součástí živého těla a spoludotváří jeho mutovaný obraz.

V *bODY_rEMIX* však existují tři vrstvy sebetematizace (tanečního) těla – významů, které na sebe váže. Dá se říci, že souběžně se silnou akcentací materiálnosti vstupují tanečníci do role. Paradoxně se jedná o zpodobňování tanečníků. Berou na sebe atributy primabalerín, baletní estetiky a formy i techniky klasického tance, jež nemilosrdně dekonstruuji. Předvedou *exercices à la barre* i *exercices au milieu*. „Zatančí“ variaci, *pas de deux*, *pas de trois* i sborovou choreografii, v jejímž půdorysu Chouinard odkazuje na George Balanchina.²²⁶ Nechybí baletní tyče, balerína-tutu, naddimenzované z hlavy trčící drdoly, trikoty, které vůbec nic neskrývají, či „odhmotněná“ na laně zavěšená tanečnice, již lze číst jako narážku na polety spjaté s romantickým baletem. Jedním z témat *bODY_rEMIX* je tedy pohrávání si s obrazem konvenčního baletního těla, které lze označit jako „spílání baletu“.²²⁷

Vzniká zde napětí a oscilace mezi tělem fenomenálním a sémiotickým s jeho intertextuálními narážkami na baletní formu a historii, ale klíčové zde není, co nebo koho reprezentují, nýbrž čeho jsou nositeli, a to zejména, když připustíme ještě třetí obraz těla, kterým je tělo transcendentní a životodárné. „*Tělo emanuje ,puls svých buněk a energetických okruhů,*“ vysvětluje Chouinard. *Rekvizity, s nimiž ,mutování tanečníci manipulují, symbolizují energii, která vystřeluje ven a dosahuje dál, než dokážeme my samotní*“.²²⁸ Jejich taneční projev je extatický, ne pouze zaměřený na vnější formu. Zapojují dech, hlas a minimalistické pohyby vycházející z hloubi těla. Meditují, naznačují soulož nebo pobíhají ve všeobecném chaosu. Také

²²⁶ Viz Přednáška Marie Chouinard. Les conférences de Marie..., *bODY rEMIX partie 1-5* [video online]. 16. 1. 2012 [cit. 30. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL7C78A8F23ABCFBB>>.

²²⁷ Silnou scénou je například pasáž, v níž opodál stojící tanečník vydá bolestivý sten pokaždé, kdy se tanečnice obutá pouze do jedné špičky na inkriminovanou nohu postaví.

²²⁸ SZPÓRER, Neznámé pustiny Marie Chouinard, s. 32.

citovaný, elektronicky upravený zvukový záznam rozhovoru Glena Goulda hovoří, v hudebním kontextu, o pulzacích a modifikacích.²²⁹

Pro tvorbu Marie Chouinard platí, že „*je posedlá tělem, delikátní architekturou jeho cévních, svalových a kosterních struktur, a jeho dalšími praktickými funkcemi. Použitím zkřivených, křečovitých pohybů, často doprovázených zesíleným zvukem dechu, vytváří náladové meditace, které oslavují tajemství života – a jeho nestálost.*“ Ona sama na adresu těla pronáší: „*Mám v úctě systém těla [...]. Moje práce zkoumá schopnost těla – jeho duše – dotknout se toho, co je neznámé, ztělesnit [incarnate] něco, co ještě nikdy ztělesněno nebylo.*“²³⁰

I přes tuto „mimozemskou atmosféru“, je v *bODY_rEMIX* materiální fenomenální tělo dominantní, jelikož je pozornost diváka zaměřena primárně na jeho determinaci a „novou anatomii“. Publikum je vystavováno i fyzicky nepřijemným obrazům, během nichž mají tanečníci hluboko v ústech trubku či mikrofon. Ty materiálnost těl podtrhují, stejně jako je tomu v případě dechu a hlasu, který je do výstupů

²²⁹ „Nikdy bych neargumentoval ve prospěch nepružného hudebního pulsu, však víte, že to jen ničí veškerou hudbu. Avšak můžete vzít základní pulz a rozdělit ho, či vynásobit, a to ne nezbytně na stupnici 2, 4, 8, 16, 32, ale častěji s mnohem méně zřetelnými rozdíly, přičemž si myslím, že následkem tohoto dělení, nebo násobení vznikne pomocný pulz pro konkrétní pohyb, či část pohybu...“

Takže v případě Goldberga zde máme v podstatě jeden rytmus, který nás s několika drobnými modifikacemi, přičemž se domnívám, že se jedná o něco jako modifikace, které navazuje na ritarando z předchozí variace, doprovází po celou dobu.“

„I would never argue in favor of an inflexible music pulse, you know, that just destroys any music. But you can take a basic pulse and divide or multiply it, not necessarily on a scale of two, four, eight, sixteen, thirty-two, but often with far less obvious divisions, I think, and make the result of those divisions or multiplications act as a subsidiary pulse for a particular movement or section of a movement.“

So in the case of the Goldberg, there is in fact one pulse, which—with a few very minor modifications—mostly modifications which I think take their cue from ritards at the end of the preceding variation, something like that—one pulse that runs all the way throughout.“

GOULD, Glenn. *A State of Wonder: The Complete Goldberg Variations 1955 & 1981* [CD]. Sony Classical, 2002.

²³⁰ „Ms. Chouinard is obsessed with body, the delicate architecture of its circulatory, muscular and skeletal structures, and its more practical functions. Using contorted, spastic movements, often accompanied by the amplified sound of breathing, she creates moody meditations that celebrate life's mysteries – and its impermanence. [...] ‚I'm in awe of the systems of the body' [...]. ‚My work explores the intelligence of the body – its soul – to touch what is unknown, to make incarnate something that has never been incarnated.“

HARRIS, William. DANCE; Obsessed With the Body's Formations and Functions. *The New York Times* [online]. 23. 4. 2000 [cit. 26. 9. 2017]. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/2000/04/23/arts/dance-obsessed-with-the-body-s-formations-and-functions.html>>.

zařazován velkou měrou. Slovy Eriky Fischer-Lichte vstupuje s hlasovostí do hry také tělesnost. „*Vnímáme lidský křik, vzdechy, nářek, vzlyky i smích jako specifické projevy ztělesnění, jež vlastní tělesnost utvářejí.*“²³¹

Na „znásilňované“ virtuózní tělo je kladen důraz rovněž v titulu *Gymnopédies* (2013), složeném převážně z erotických duetů. Název stejnojmenné skladby, jejímž autorem je Erik Satie, odkazuje ke spartskému bojovému tanci a slavnosti, kde nazí muži předváděli pěstní souboj. Je zde tudíž vysledovatelný důraz na atletické a anticky krásné fyzické tělo, jehož materiálnost je podpořena živou klavírní interpretací skladby samotnými tanečníky, kteří se v průběhu představení u nástroje stojícího v rohu scény střídají.²³² *Gymnopédies* je také druhou choreografií na repertoáru, v níž má tanečnice obuté špičky, což opět podněcuje zahrávání si s baletní formou. S prvky její dekonstrukce pracuje i balet *Les 24 Préludes de Chopin* (24 Chopinových preludií, 1999) s determinací pohybu zase *Chorale*, který zahrnuje sólo tančené s koleny svázanými u sebe.

2.2. Tělo jako materiál

Jelikož je slovo „materiál“ v souvislosti s tancem, tělem a materiálností estetiky performativity slovem mnohoznačným, je třeba objasnit, z jakých hledisek v této kapitole na „tělo jako materiál“ nahlížet. Vhodná by byla i pojmenování „Tělo jako hmota“ nebo „Tělo jako nástroj“ či „Tělo jako forma“, která také vystihují zamýšlenou podstatu, avšak i ony vyvolávají matoucí konotace. Patrice Pavis prezentuje tělo jako materiál ve smyslu materiálu autoreferenčního, který „*není výrazem nějaké ideje nebo psychologie, odkazuje jen k sobě samému*“.²³³ V případě baletu *Henri Mixauch: Mouvements* rovněž platí, že tělo není výrazem nějaké ideje nebo psychologie, avšak fenomén autoreferenčnosti v tomto případě svého jistého a výsadního postavení pozbývá. Je třeba jej odlišit především a přinejmenším

²³¹ FISCHER-LICHTE. *Estetika performativity*, s. 181.

²³² VANGELI. *Mystika, exploze geometrie*, s. 37.

²³³ PAVIS. *Divadelní slovník*, s. 400.

od dominance sebetematizování materiálního těla, jak je tomu v případě *BODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG*.

Podkapitolu *Tělo jako materiál herce* obsahuje také *Divadelní věda* Andrease Kotteho²³⁴, mapující návaznost herectví 20. století na neliterární linii divadla, která staví „do centra pozornosti tělo jako základní vyjadřovací prostředek herce,“²³⁵ a akcentující tělesný pohyb ve vztahu herce k roli. Toto pojetí však platí u tance jako primárně neliterární formy za příliš obecné a vše zastřešující. Těla tanečníků v *Henri Michaux: Mouvements* jsou materiálem tvárným, přizpůsobivým vnějším požadavkům, jsou štětcem v rukou tvůrce.

Choreografie z roku 2011 navazuje na o 6 let starší sólo *Mouvements, soixante-quatre dessins, un poème, une postface par Henri Michaux, Éditions Gallimard 1951* vytvořené pro přední tanečnici *Compagnie Marie Chouinard* Carol Prieur. Sólo i jeho ansámblový „remake“ spočívají ve ztvárnění černých inkoustových skvrn a čar, výtvarného záznamu *Pohybů* z příhodně nazvané stejnojmenné knihy *Mouvements* Henriho Michauxa, která se stala nápovědou tanečníků i Marie Chouinard.²³⁶ Do scénografie připomínající rozevřenou knihu, jíž vymezuje obdélník bílého baletizolu a na něj navazující plátno, vstupují tanečníci oděni v černém doslova od hlavy až k patě. Ztvárňují a kopírují promítané kresby za doprovodu elektronicky pulzující, místy explozivní ohlušující hudby. Zpočátku na jevišti koexistují grafiky a interpreti jen „jeden na jednoho“ a promítaný tvar je napodobován statickou pózou. Průběžně se stupňuje počet tanečníků i obrazců, jež jsou čím dál více spleťtější, což si žádá dynamičtější reakce v podobě hmitů, krátkých pohybových sekvencí i zapojení a spojení více těl. Jako pomoc

²³⁴ KOTTE. *Divadelní věda: Úvod*, s. 117-120.

²³⁵ Tamtéž, s. 117.

²³⁶ „[...] až po dvaceti letech mi došlo, že to je vlastně choreografická partitura! Že mi vlastně říká, co mám dělat, stránku po stránce. A uprostřed knihy je báseň, proto je uprostřed choreografie také báseň. [...] V té knize je vlastně přesný návod. Jenže to není všechno, při sledování obrázků nutně nastává choreografický proces. On mi neříká, kolik tanečníků to má tančit, v jakém rytmu a tak. Mám spoustu předem daných věcí, ale zároveň mi to dává velkou svobodu.“

Citace Marie Chouinard In DOTLAČILOVÁ, Petra. S Marií Chouinard o hudbě, kresbách a přáních splněných v tanci. *Taneční aktuality* [online]. 24.06.2014 [cit. 25. 3. 2018]. Dostupné z: <<http://www.tanecniaktuality.cz/s-marii-chouinard-o-hudbe-kresbach-a-pranich-splnenych-v-tanci/>>.

s nápodobou předlohy slouží tanečním tělům také čepice či dlouhé rukávy, které svou setrvačností pohyb dotvářejí.

Určující pro uchopení těla v *Mouvements* je slovo nápodoba – mimesis, které v předešlém popisu zaznělo hned několikrát. Těla tanečníků se vztahují především k promítaným kresbám, které se snaží napodobit a v daný okamžik tu kterou abstraktní kresbu „oblékají“. Řád reprezentace je zde markantnější než řád prezentnoti, proto lze tělu přiřknout přívlastek sémiotický před fenomenálním, který ustupuje do pozadí. Během představení dochází také ke zdvojení principu označující a označované. Samotné kresby, po většinu času označované, se stávají označujícím²³⁷, když explicitně připomínají obecně známou skutečnost – například delfína, jehož zobrazení tanečníci doplňují rovněž zvukovou ilustrací.

Nabízí se však otázky, které přednesené teze komplikují. Které z černých linií jsou ty dominantní? Ty holografické, či ty dvojrozměrné? Co je čemu podřízeno a co se k čemu vztahuje? Vztahují se těla interpretů ke kresbám jako jim podřízená, jak již bylo uvažováno, nebo se ony kresby stávají prostředkem uměleckého vyjádření, pohybovým materiálem tanečníků? V tom případě by se do popředí dostávalo spíše tělo fenomenální skrze divákovo i tanečnickovo zkoumání netradičních pohybů, gest a vzorců těla.

Záleží samozřejmě, v doslovném i přeneseném slova smyslu, na úhlu pohledu. Zblízka točený záznam sóla²³⁸, ač je postaveno na identických principech, vzbuzuje jiný účinek a vnímání odvádí opačným směrem. Odkrývá pot a přirozenou tělesnou řeč námahy Carol Prieur, z hlubin těla vyvolávaný hlasový doprovod pohybu. Především však kamera sleduje pouze tanečnicki a celistvou informaci o promítaných kresbách nepředává. Musí tedy existovat rozdíl ve vnímání těl, pokud divák sedí v předních řadách hlediště a vybírá vždy jen konkrétní, velmi

²³⁷ Nina Vangeli v recenzi pojmenovává projekci jako Rorschachův test založený na asociacích. VANGELI. Tanec Praha 2014 aneb o koncích a počátcích civilizace, s. 57.

²³⁸ Compagnie Marie Chouinard. *Mouvements, soixante-quatre dessins, un poème, une postface par Henri Michaux, Éditions Gallimard 1951.* [záznam z představení] Choreografie a režie Marie Chouinard. 17. 3. 2006.

zúžený výřez dění na scéně a mezi obrazem těl pozorovaných z dálky v kontextu celé scény a zejména v kontextu projekce. Protože právě pro toto spojení se těla na scéně „zrodila“.

Tabula rasa je výstižným označením nejen pro „bílé strany“ scénografie, nýbrž také pro čistý a nijak nemodelovaný stav těla před tím, než jej rozezná a oživí zvenci přicházející impuls k pohybu. Zpočátku tanečníci vyčkávají, co se na plátně objeví a reagují až posléze. Ve chvílích, kdy se tok kreseb přeruší a zanechá plátno opět bílé, ocitají se interpreti v překerní situaci. Jeví se, jako by smysl jejich existence zanikl. Jsou zmatení, nenalézají důvod, proč by zde měli být. Hlavní důraz a motivace jejich bytí se nalézá mimo jejich těla.

Princip důrazu na dodržování, naplnění a ilustrování předem koncipované formy se objevuje také v *Les 24 Préludes de Chopin* (24 Chopinových preludií, 1999), kde tanečníci ztělesňují formální kvality hudby. V přednášce věnované právě tomuto titulu²³⁹ Marie Chouinard velmi živě a výmluvně ilustruje, nakolik se jí staly inspirací harmonické, rytmické i dynamické vlastnosti hudby a jak se odrážejí v díle, v pohybu těla. Jedná se o tělesnou i geometrickou vizualizaci hudby, která však divákům není blízká natolik, jako je tomu u primárně vizuálního vjemu, aby ji s pohybem obdobně bezprostředně usouvztažnili. Princip totožný pak využívá Chouinard při ztvárnění obrazu v *Jérôme Bosch: Le Jardin des Délices*.

Choreografii *Henri Michaux: Mouvement* lze považovat za čistě formalistní dílo, kde se sama forma stává zcela i obsahem. Nina Vangeli však v *Mouvements* nalézá a cítí „*příchut' transu a extáze, ze které byly počaty*“,²⁴⁰ což je vrstva, kterou také nelze zcela ignorovat. V souvislosti se smýšlením Marie Chouinard je obsažena už jen v možnosti respirace. Pro Ninu Vangeli je v tomto ohledu zásadní, že Michaux experimentoval s meskalinem, psychoaktivní drogou obsaženou v rostlinách. Takto

²³⁹ ²³⁹ Viz Přednáška Marie Chouinard. Les conférences de Marie..., *Les 24 Préludes de Chopin, Partie 1-6* [video online]. 16. 1. 2012 [cit. 30. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL7C78A8F23ABCEFB>>. 31.8-2011.

²⁴⁰ Srov. VANGELI, Nina. Tanec Praha 2014 aneb o koncích a počátcích civilizace, s. 57. VANGELI. Mystika, exploze, geometrie, s. 37.

vzniklé automatické kresby pak Chouinard podle Vangeli pročetla „*konceptuálně i extaticky tělem a tancem*,“ a stvořila tak „*umění cerebrální i narkotické, neprognostikovatelné – umění naší hloubavé dekadence*“.²⁴¹

Stejně jako je tomu u *bODY_rEMIX*, obsahuje *Mouvements* více rovin, které ovlivňují povahu těla – formalistní a extatickou – a nabízí navíc simultánní čtení obou geometrických úrovní těl v pohybu. Divákům tak nabízí variabilní možnosti způsobu, jakým budou na tělo pohlížet. „Tělo jako materiál“, jak mu dává vyniknout titul *Henri Michaux: Mouvement*, je materiálem tvarovatelným podle okolních podnětů a vlivů, které nepramení primárně z vnitřního pnutí. „Tělo jako materiál“ se k těmto podnětům vztahuje, ztvárňuje je a napodobuje, čímž u něj převažuje rovina sémiotická. Je to tělo spíše intertextuální a odosobněně anonymní než materiální a afektivní.

2.3. Tělo jako médium

V případě označení obrazu a funkce těla jako „médiá“, tentokrát v souvislosti s baletem *Le Sacre du printemps*, je opět žádoucí nastínit specifický obsah názvu z perspektivy uplatňované v kapitole. Nejedná se o médium ve smyslu běžné mezilidské či divadelní komunikace, ani o obraz těla spojený s novými médii. Hans-Thies Lehmann píše, že se koncept divadelní komunikace prostřednictvím těla proměnil a „*tělo ‚nepotkává‘ diváka jen jako informace, více jako spoluprožívání. Taková komunikace odpovídá skoro modelu ‚nákazy‘ divadlem. Artaudově metafoře magického působení divadla v Divadle a moru.*“²⁴²

Andreas Kotte zase předkládá pojetí primárních médií (lidských médií) německého mediálního vědce Wenera Faulsticha, který tvrdí, že „*dříve existovala různá lidská média jako obětní rituál, tanec, kněz se svým odlišením (šamani, kouzelníci, medicinmani, věštcí, proroci) nebo pěvci, dvorní šašek, vypravěč, hlasatel. Dnes už*

²⁴¹ VANGELI. *Tanec* Praha 2014 aneb o koncích a počátcích civilizace, s. 57.

²⁴² LEHMANN. *Postdramatické divadlo*, s. 243.

*existuje jen divadlo.*²⁴³ Kotte se proti tomuto tvrzení vymezuje s tím, že obětní rituály, hlasatelé či „kněží“ ve všech svých podobách stále existují.²⁴⁴ Jak však vzpomíná Ann Cooper Albright, Chouinard v jednom z rozhovorů pronesla, že v jiné kultuře by klidně mohla být považována za kněžku nebo celebrantku, ale aby mohla oslavovat život v této společnosti, musí se nejprve stát performerkou [performing artist] a spokojit se s vystupováním v divadle²⁴⁵, což Faulstichovu tezi spíše potvrzuje.

„Tělo jako médium“ tedy může být chápáno jako prostředník vyšších univerzálních sil. Jako příjemce jistého transcendentního či vesmírného sdělení, které současně přepojuje a nechává působit také na diváky. Tímto druhem média se snažila a stále snaží být i sama Marie Chouinard: *„Stále naladěná na tento obraz religiozity, pracuje Chouinard vědomě na ‚hypnotizování‘, fascinaci, publika v naději, že aktivuje naši imaginaci. Má v úmyslu přitáhnout publikum do svého světa a komunikovat cestou, která je zážitková a veřejná – jako při náboženském obřadu. Skutečnost, že Chouinard pracuje tak intenzivně s prozkoumáváním vlastního (ženského) těla, však komplikuje její záměr učinit z diváků vnímavé svědky svých představení.*²⁴⁶ Tento důraz na materiálnost těla, který podle Cooper Albright zabraňoval zamýšlenému působení, se však ve chvíli, kdy, slovy Marie Chouinard, mohl její tanec konečně existovat vně jí samotné²⁴⁷, upozadil ve prospěch jeho ritualizace a sakralizace.

²⁴³ KOTTE. *Divadelní věda: Úvod*, 171.

²⁴⁴ Srov. Tamtéž, s. 171.

²⁴⁵ COOPER ALBRIGHT, Ann. *Incalculable Choreographies: The Dance Practice of Marie Chouinard*. In GOELLNER, Ellen W. a Jacqueline SHEA MURPHY. *Bodies of the text: dance as theory, literature as dance*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1995, s. 163.

²⁴⁶ *„Still attuned to that image of the religieuse, Chouinard consciously works to ‚hypnotize‘, fascinate, the audience in hope of activating our imaginations. She intends to draw the audience into her world and to communicate in a way that is experiential and communal – as in a religious rite. But the fact that Chouinard works so intensively with investigations of her own (female) body complicates her intention to make the audience a responsive witness to her performances.“*

Tamtéž, s. 163.

²⁴⁷ *„After my solo period, finally my dance can exist outside myself.“*

CHOUINARD, Marie. *Compagnie Marie Chouinard: Marie Chouinard Company*, s. 22.

Jestliže pro vysvětlení předchozích pojetí těla posloužily také opisy z výtvarného umění jako kresebná studie těla a inkoustové pero či štětec v ruce choreografky, pak je *Le Sacre du printemps* minimalistickou abstrakcí na velkém plátně, z něž kubisticky ostré i impresionisticky rozmlžené fragmenty vyvstávají a zase mizí ve změti jednoduchých, ale přesto působivých tvarů. Do půl těla obnažení tanečníci se za zvuků Stravinského hudby individuálně vynořují a zase mizí v kuželech světla. V jejich repetitivních pohybech lze spatřovat ptačí boj vycházející z hrudníku, výmluvné impulsy v oblasti pánve i aluzi na Nižinského Fauna a využitím prvků ruského folkloru také na jeho původní choreografii *Le Sacre du printemps*.

Středobodem choreografie je rekvizita ve tvaru rohu, kterou tanečníci přikládají k různým částem těla, čímž vznikají nové významy. Chvíli jsou z rohů klepeta, vzápětí se proměňující v ptáky, jindy z nich vytvoří rohy buvolí, které následně umístí nad hlavu jako půlměsíc starověké bohyně. Archetypální mytické a animální výjevy vrcholí v situacích, kdy dva tanečníci s ikonickou rekvizitou na čele i třísech svůj roh i penis kříží, a vytvářejí tak až freudovský obraz destruktivního boje i slasti. Rohy se množí a stávají kostýmem tanečnic. Trčí okolo jejich končetin a utvářejí „květinu-mutanta“, jak výsledného tvora pojmenovala Nina Vangeli.²⁴⁸

Choreografie podněcuje asociativní vnímání. Existuje v ní „Něco“, co chce prostřednictvím těl komunikovat, což se děje zejména náznaky a symboly, které vyvolávají bezděčný proud myšlenek. Z čistě materiální podstaty se těla přelévají i do formy znaku, který lze snadno dekodovat. Svou pravou výpověď však získává až v kontextu ostatních obrazů, znaků a asociací.

Dochází tedy k neustálé vyvážené oscilaci mezi tělem fenomenálním a sémiotickým, jak popisuje i Andrée Martin: „*Těla, krotká a divoká, přecházejí od člověka ke zvířeti, s potěšením být obojím, jako by se choreografce podařilo vyčíst, co je lidského v těle a postoji zvířat, a odhalit, co je hluboce animálního*“

²⁴⁸ VANGELI. *Vibrace Marie Chouinard*, s. 72.

v člověku.²⁴⁹ Je třeba dodat, že tanečníci nestrhují pozornost pouze na svou tělesnost, ale zároveň ve své fyzičnosti jakoby prohlubují své bytí v konkrétním okamžiku a získávají rozšířené vědomí. Na tuto linii vyznačenou již ve druhé premiéře *Compagnie Marie Chouinard* navazuje například hned následující titul *L'Amande et le diamant* (Mandle a diamant, 1996) nebo balet *Chorale*.

Tak jako v psychologicko-realistickém herectví prosvítá sémiotickým tělem postavy fenomenální tělo herce, předpokládá fyzicky výrazné taneční tělo Marie Chouinard vždy své fenomenální bytí-ve-světě, aby se od něj mohlo částečně odpoutat a odkazovat k nadpozemským vesmírným silám²⁵⁰, skrze jejichž reprezentaci se stávají neobvyklým tělem sémiotickým. Neobvyklým proto, že Chouinard místo *ztělesnění* ve smyslu *embodiment*, se kterým se váže koncept sémiotického těla Eriky Fischer-Lichte, užívá slova *incarnate*, tedy ztělesnění-vtělení. Terminologie estetiky performativity tudíž nemůže být na tělo, tak jak jej předkládá Marie Chouinard, aplikována bezvýhradně. Tvoří spíše sérii návodných otázek a poskytuje princip oscilace mezi dvěma polohami těla jako znaku v jeho sémiotičnosti i materiálnosti.

Obecně lze tvrdit, že transcendence a intertextualita, které jsou, jak dokazují i předešlé kapitoly, v práci Marie Chouinard hojně zastoupeny, obracejí hlavní důraz směrem od materiálního těla a jeho prezentního bytí-ve-světě, ze kterého však přiznaně a bezpodmínečně vycházejí.

²⁴⁹ „Bodies, docile and wild, travel from the human to the animal, taking pleasure in being both one and the other, as if the choreographer had succeeded in drawing out what is human in the body and attitude of the animal, and revealing what is profoundly animal in the human.“

MARTIN, The madness of bodies that celebrate. In CHOUINARD, Marie. *Compagnie Marie Chouinard: Marie Chouinard Company*, s. 116.

²⁵⁰ ŠVAMBERK, Alex. Marie Chouinard: Po smrti už žádná inspirace nepřijde. *Novinky.cz* [online]. 12. 6. 2007 [cit. 7. 10. 2017]. Dostupné z: <<https://www.novinky.cz/kultura/116852-marie-chouinard-po-smrti-uz-zadna-inspirace-neprijde.html>>.

2.4. Tělo jako androgynní fenomén

„Jaká je nahota v provedení Marie Chouinard? Je to stoudná nahota zvířat. Proč je nahota zvířat stoudná? Neukazují nám své genitálie.“²⁵¹ Odpovídá si Nina Vangeli a dodává, že genitálie jsou pro Chouinard ve snaze dovést tělo ke scénicky smysluplnému tvaru zbytečné.²⁵² Těla v choreografiích Marie Chouinard jsou spíše obnažená než nahá. Když je k ní na konci přednášky o *bODY_rEMIX* vznesen dotaz ohledně nahoty tanečnicků, jeví se upřímně překvapena a vysvětluje, že přece nejsou nazí. Jejich klín bývá zakrytý a bradavky přelepené.²⁵³ Tanečníci jen v úctě ke kráse, schopnostem a struktuře těla odkládají přebytečný oděv. Neprostitují ani neexhibují, ale dávají svá těla do služby umění. To potvrzuje situace při závěrečném potlesku, na který tanečníci přicházejí vždy již oděni, jelikož zde prezentují sami sebe mimo umělecký stav transu. Úplná nahota se ojedinele objevuje v titulech *Gymnopédies* a *Le Nombre d'or (LIVE)* (Zlatý řez [ŽIVĚ], 2010) a *Chorale*, kde je dramaturgicky motivována.

Marie Chouinard však byla vždy „esteticky provokativní“ a pokud chce upozornit na sexualitu a erotiku – ať již pro účinek, výpověď či vtip – daný znak nebo symbol hyperbolizuje. Tato tendence je patrná již ve ztopořeném penisu v *L'Après-midi d'un faune* (Faunovo odpoledne, 1987), variabilních rozích ve *Le Sacre du printemps*, či trubce připevněné v rozkroku mužského tanečníka, kterou v jedné ze scén *bODY_rEMIX* buší pomocí pohybů pánve do tyče nad sebou. Z představení *Orphée et Eurydice* pochází charakteristická fotografie zobrazující siluety postav stojících na vysokých podpatcích, jež jsou zároveň obdařeny ztopořenými penisy.²⁵⁴

Choreografka zná a vyznává ještě jeden typ sexuality, a to životodárné spojení, jak jej lze spatřit v prologu *Le Sacre du printemps* či v baletu *L'Amande et le diamant*.

²⁵¹ VANGELI. *Vibrace Marie Chouinard*, s. 72.

²⁵² Tamtéž, s. 72.

²⁵³ Viz Přednáška Marie Chouinard. *Les conférences de Marie...*, *bODY_rEMIX partie 1-5* [video online]. 16. 1. 2012 [cit. 30. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL7C78A8F23ABCEFBFB>>.

²⁵⁴ CHOUINARD, Marie. *Compagnie Marie Chouinard: Marie Chouinard Company*, s. 110-111.

Téma sexuality zpracovává zevrubně také v *Chorale*, které na něj pohlíží se shovívavým humorem. Vnáší nás do okamžiku prvotního milostného „oťukávání“ lidstva, plného fyzického, rozpačitého i rozverného ocucávání, sání a vzdychání.

Je nepopíratelné, že prezentovaná nahota těla a sexualita nerespektuje běžné společenské normy. Fischer-Lichte popisuje, jak se Marina Abramović dotýkala zapovězeného, jelikož „*násilí páchané na jiných i na sobě je v naší společnosti jedním z nejvýraznějších tabu*“.²⁵⁵ Přístup Marie Chouinard k tabuizovanému je v základním principu a účinku shodný, stejně jako mají společnou akcentaci materiálnosti v performance, avšak opět zastává opačné stanovisko v pojetí světa. Zatímco Abramović si pohrává s násilím a smrtí, vzývá Chouinard rozkoš a život. Rozkoš veřejně „páchaná“ na jiných i na sobě patří rovněž k tabuizovaným sférám. Již dříve zmíněné nekonformní autoerotické pasáže či milostné akty předváděné na jevišti v různých mírách stylizace, když si to režijně-choreografická vize žádá, jsou jistě provokativní, ale nikoli samoúčelné. Tvoří navíc kontrast s jinak androgynním zobrazováním těl.

Zatímco v sólech a performancích Chouinard platila za silnou individualitu, ve skupině se její tanečníci stávají anonymními. Nikdy však nevzniká kolektivní tělo, v rámci něhož by se stírala jedinečnost jednotlivých členů a ti splynuli v jednu pohybující se masu. Ve své anonymitě jsou individualitami, což se projevuje ve struktuře choreografií založených spíše na sólech než skupinových vazbách a minimální interakci mezi interprety. Není zde myšlena ani tolik interakce lokomoční či prostorová, ke které nezbytně dochází, ale spíše viditelné spojení pohledů, jež obvykle vyvolává identifikovatelnou výměnu energie mezi tanečníky.²⁵⁶ Rozeznatelnosti jednotlivých interpretů napomáhají také kostýmy, jež jsou buďto odlišné v rámci stejného designu, nebo jejich uniformitu narušuje neovlivnitelná podoba nahého těla, které odkrývají. Nahota jej však

²⁵⁵ FISCHER-LICHTE. *Estetika performativity*, s. 220.

²⁵⁶ Jako by chtěli demonstrovat Lehmannovu větu, že „dramatický proces se odehrával mezi těly, postradramatický proces se odehrává na těle“.
LEHMANN. *Postdramatické divadlo*, s. 242.

zároveň zbavuje interpersonální identity, což nejlépe demonstruje názor Marie Chouinard, že „nází se podobáme jeden druhému“ a „tanec je médium, které maže rozdíly“.²⁵⁷ Nelze se ubránit dojmu, že u vrcholných tanečních těles, kterým *Compagnie Marie Chouinard* bezesporu je, dochází ke zřejmé androgynnosti těl přirozeně prostřednictvím fyzického tréninku, jenž potlačuje sekundární pohlavní znaky žen a zvýrazňuje jejich muskulaturu.

Androgynní podstata tohoto souboru má nicméně vícero úrovní. Z porovnání různých představení *Le Sacre du printemps* vyplývá, že jednotlivé taneční party nejsou ve většině případů fixovány na interpreta konkrétního pohlaví. Ve stejném titulu lze vysledovat také to, že gender přechází z těla na tělo bez ohledu na jeho skutečné anatomické pohlaví. Součástí obrazů zkřížených falů a rohů jsou tedy bez zjevných snah o princip cross-castingu i tanečnice. V *Henri Michaux: Mouvements* není na jakoukoli rodovou příslušnost brán zřetel a v *Le Nombre d'or (LIVE)* zpočátku splývá pod stejnými kostýmy zahrnujícími i „sériové“ polomasky s krátkými parukami. *Jérôme Bosch: Le Jardin des Délices* zase prezentuje nevymezená těla před prvotním hříchem v jejich „rajské“ nahotě.

I v těchto unisexových choreografiích však bývá androgynní podstata těl, možná pro její akcentaci, chvilkově narušována, a divák tak musí mezi oběma módy vnímání těl přecházet. V *Le Sacre du printemps* je to trojice mužů, která kráčí s náznaky kopulačních pohybů napříč jevištěm od jednoho „připraveného“ ženského těla k druhému. V posledním aktu *Jérôme Bosch: Le Jardin des Délices* se objevuje záměrná inverze v pohlaví ztvárňované postavy Boha, Evy a Adama z promítaného obrazu. Rozpor mezi zobrazováním a vnímáním pohlaví se objevuje v *Chorale*. Tamější bytosti, jak vystihuje Nina Vangeli, „neumí ještě příliš rozlišit pohlaví. Jejich tělesná lačnost se může zaměřit na kohokoli,“²⁵⁸ ale z pohledu diváka jsou pohlaví zřetelně rozlišena – ženy mají černou „egyptskou“ paruku.

²⁵⁷ In SZPORER. Neznámé pustiny Marie Chouinard, s. 35.

²⁵⁸ VANGELI. Vibrace Marie Chouinard, s. 79.

Ač Andrée Martin mluví v souvislosti s Marií Chouinard poněkud nadsazeně o „corpus eroticus“²⁵⁹, i on poznamenává, že ženská a mužská těla „často procházejí z jednoho genderu do druhého, vesele mění charakter a role“.²⁶⁰ Taneční těla Marie Chouinard však nelze chápat v diskurzu LGBT či queer komunity, ale spíše v duchu těla energetického, předexpresivního, jak o něm pojednává *Slovník divadelní antropologie*.²⁶¹

Umělecké, nekaždodenní tělo herce nebo tanečníka „není samo o sobě ani mužské ani ženské. Na předexpresivní úrovni má pohlaví herce/tanečníka malý význam. Neexistuje typicky mužská a ženská energie. Je pouze energie specifická pro daného jedince.“²⁶² Jelikož je v každém muži žena a zase obráceně, je v energii tanečnickově vždy přítomna energie animus i anima. Jejich střídání „je jasně rozeznatelné u indických, balijských a japonských herců a tanečníků, zvláště tehdy, když vyprávějí nebo tančí příběhy s mnoha postavami,“²⁶³ a narušují tak západní sociální stereotypy maskulinního a femininního chování. Když na sebe tedy aktérova přítomnost bere podobu scénické postavy, charakteru, je v něm vyznačení mužských nebo ženských rysů nezbytné a potřebné. „Avšak není nutné a je dokonce škodlivé, když tyto mužské a ženské charakteristiky převládají v té rovině, do níž nepatří; v rovině předexpresivní.“²⁶⁴

Přítomnost tanečníků Marie Chouinard tudíž zůstává, ač před zraky diváků, na předexpresivní úrovni, dokud ji umělecký záměr choreografky nepovolá do mužského či ženského výrazu. Jsou to ovšem těla energetická, která svou přítomností zaplňují jeviště a vyznačují se rozšířeným vědomím. Martin podotýká, že totální přítomnost v pohybu tanečníkům umožňuje uvědomovat si i ty nejmenší rozdíly ve vnitřní i vnější energii a čerpat ze svých vlastních, tělesných primárních

²⁵⁹ MARTIN, Andrée. The madness of bodies that celebrate, s. 117.

²⁶⁰ „Female and male bodies, sensual, sexual, and sexualised, often passing from one gender to another, cheerfully exchanging characters and roles.“

Tamtéž, s. 116.

²⁶¹ BARBA, SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*, s. 56-59.

²⁶² Tamtéž, s. 59.

²⁶³ Tamtéž, s. 56.

²⁶⁴ Tamtéž, s. 59.

instinktů: „*Tato dynamika, tato síla bytí nás přivádí zpět k představě těla bez věku, věčného těla, prastarého a archaického.*“²⁶⁵ Právě věčnost, androgynnost a prostupnost pohlavních i genderových charakteristik ve tvorbě Marie Chouinard je zhmotněním opodstatněné otázky, kterou Ann Cooper Albright symbolicky kladla Judith Butler. Demonstrace toho, jak lze v tanci destabilizovat identitu, aniž by byla popřena skutečná materiální podstata těl.²⁶⁶

2.5. Tělo jako hieroglyf

„*Mezi zemí a nebem existují přechodná místa, prostory, skrze které musí energie objevit svou cestu pro svobodnější pohyb,*“²⁶⁷ a úkolem, který na sebe Chouinard bere, je s pomocí těl tanečníků tyto průchody uvolnit a osvětlit tímto vzniklá energetická spojení.²⁶⁸ To staví tělo pod vedením Marie Chouinard nejen do světla sakralizace a rituálu, ale i mnohem dál, až na hranici nelidského. *Le Sacre du printemps* je přirovnáno k Petriho misce²⁶⁹, Nina Vangeli jej pro změnu nazývá tancem u počátků fylogeneze²⁷⁰, *Chorale* přirrhla stav před vznikem řeči²⁷¹ a *Jérôme Bosch: Le Jardin des Délices* ustanovuje dva základní elementy – pud destrukce a slasti – na základě jejichž polarity může být zrozen svět i člověk. Choreografie Marie Chouinard jsou prochnuty základní pudovostí, životní praesencí, kterou vyvolávají, zpracovávají a na okamžik fixují v přítomnosti různými způsoby.

²⁶⁵ „*This dynamic, this force of being brings us back to the fantasy of a body without age, the ageless body, secular and archaic.*“

MARTIN, Andrée. The madness of bodies that celebrate, s. 117.

²⁶⁶ Srov. Kapitola 1.6 Feminismus a gender.

²⁶⁷ „*Il existe des lieux intermédiaires entre la terre et le ciel, des espaces à travers lesquels l'énergie doit trouver son chemin pour circuler plus librement.*“

MORENCY, Catherine a Richard-Max. TREMBLAY. *Marie Chouinard, chorégraphe*. Montréal, QC: Varia, 2006, s. 20.

²⁶⁸ Tamtéž, s. 20.

²⁶⁹ Viz BRYAN, Hilary. The Petri Dish: Somatic Praxis, Embryology, Becoming. In Marie Chouinard's The Rite of Spring, s. 55-74.

²⁷⁰ „*Marie Chouinard experimentálně prokázala, že tam, kde začíná fylogeneze lidstva, rodí se i tanec. A kde se rodí tanec, vrcholí prožitek přítomnosti, který shoří v extázi, protože jsou uvolněna zřídla melancholie.*“

VANGELI. Tanec Praha 2014 aneb o koncích a počátcích civilizace, s. 59.

²⁷¹ VANGELI. Vibrace Marie Chouinard, s. 78.

Tuto skutečnost postihuje roku 1986 i Solange Lévesque v recenzi ke komponovanému večeru *Crue* (Povodeň, 1986):²⁷² „*Pokud jde o tvorbu Marie Chouinard, mluví mnozí o obřadech, o náboženství; zdá se mi spíše, že práce této umělkyně se formuje před rituály a pokud je evokuje, tak jen do té míry, jak se, z různých důvodů, chceme od této práce vzdálit. Ritualizace je již kulturou, stejně jako myšlenkové operace. Je to však životní elán ve své rozmanitosti, co tvoří podklad práce Chouinard před tím, než vědomí dospěje k tomu, aby jí dalo smysl, oslavovalo ji nebo ji omezovalo, a je to tělo umělce, jenž je předmětem, nástrojem tohoto životního impulsu.*“²⁷³

Podobně problematický je i pohled na Marii Chouinard tolik přisuzovanou animalitu. Nezobrazuje jen animální stránku jednotlivce či lidstva, zachází mnohem dál. Přes přírodu k vesmíru, přes zdánlivě přirozený, z animálních instinktů vycházející pohyb, k sofistikovaným a nepřirozeně modelovaným polohám těla. Pokud jsou s ní slova jako animalita²⁷⁴ a rituál spjaty, je to jen proto, že symbolická konstrukce jazyka nenalézá žádný vhodnější výraz, který by se tomu, co její těla reprezentují, přibližoval. Komplexně utvářenými tělesnými obrazy, kterými působí na divákovu imaginaci, se vzdaluje od verbálně uchopitelných obsahů. Jako by se jí podařilo přivést do jevištní praxe „řeč z dob před všemi slovy“, divadelní jazyk, který byl jednou z hlavních idejí Antonina Artauda. Nic nevyjadřuje pocit z představení *Compagnie Marie Chouinard* tak výstižně jako Artaudův popis

²⁷² LÉVESQUE, Solange. *Crue* [online]. *Jeu*, (41)1986 [cit. 7. 3. 2018], s. 146–148. Dostupné z: <<https://www.erudit.org/en/journals/jeu/1986-n41-jeu1066307/26644ac.pdf>>.

²⁷³ „*Quand il s'agit de l'oeuvre de Marie Chouinard, plusieurs parlent de rites, de religion; il me semble plutôt que travail de cette artiste prend forme avant les rituels et que s'il les évoque, c'est seulement dans la mesure où nous désirons, pour diverses raisons, prendre des distances par rapport à ce travail. La ritualisation relève déjà d'une culture, donc d'une intention et d'un système, ainsi que de l'opération d'une pensée. Or c'est l'élan vital dans sa multiplicité qui constitue le substrat de l'oeuvre de Chouinard, avant que la conscience en vienne lui prêter des sens, le célébrer ou le contraindre, et c'est le corps de l'artiste qui est sujet, instrument d'expression de cet élan vital.*“

LÉVESQUE, Solange. *Crue*, s. 147.

²⁷⁴ Snaha o postižení praesence, prvotního světla a zvuku, se svými prostředky vyvíjela. Příkladem budiž *Les Trous du ciel* (Díry v obloze, 1991), kde kostýmy tanečnicků zahrnují explicitní zvířecí rysy, či prolog *Le Sacre du printemps*, během něž za zvukového doprovodu připomínajícího funění zvířat, prochází tanečníci evolucí od plazů, až po živočicha pohybujícího se po dvou. Tato část, svou akcentací animality ilustrativnější než navazující Stravinského úsek, není v posledních letech do titulu zařazována, což může na vývojovou tendenci směřující k větší abstraktnosti odkazovat.

balijského divadla²⁷⁵, jehož tanečnický přirovnává k ožvlým hieroglyfům tvořícím obrazy, jež jsou propojovány zákony symboliky a živých analogií²⁷⁶, znaky, jejichž význam je zasáhl jen intuitivně, „ale zato dostatečně silně, aby nemusil být překládán do logického a diskurzivního jazyka.“²⁷⁷

Nový fyzický jazyk, „jehož základem už nejsou slova, ale znaky“²⁷⁸ Artaud nalézá ve zdůraznění mimoliterárních výrazových prostředků divadla, do jejichž středu staví tělo a jeho gesto, které „vychází spíše z NUTNOSTI slova než z řeči už zformulované“.²⁷⁹ Ve druhém Listu o jazyku píše: „Jde o to nahradit mluvenou, artikulovanou řeč divadla jazykem přírody, jehož výrazové možnosti se vyrovnají řeči slov, ale jehož pramen bude tryskat ze skrytých hlubin, kam myšlení nedosáhne.“²⁸⁰ Tento druh jazyka hledal v metafyzice, moru i alchymii nebo mexických rituálech. Balijské divadlo, jež se mu v tomto směřování stalo velkou inspirací, dle jeho slov k objasnění abstraktních témat používá řeč gest rozvíjejících se v prostoru, které nejenže působí svou vizuální krásou, ale vždy je „jejich konečným cílem objasnit určitý problém nebo stav ducha.“²⁸¹

V tvorbě Marie Chouinard a v tématech i prostředcích, s nimiž na scéně zachází, nalézají Artaudovy vize uplatnění. O stavu před vznikem řeči je v souvislosti s její tvorbou mluveno opakovaně a stejně jako umělci z Bali tvoří svůj jazyk využitím všech možných výrazových prostředků, jež jí tělo a posléze jeviště nabízí. Charakteristická, a v západním kontextu ojedinělá, je její práce s mimikou.

²⁷⁵ „Témata jsou neurčitá, abstraktní, naprosto všeobecná. Život jim vdechuje až komplikovaná hojnost veškerých scénických postupů, jež v našem duchu vyvolávají představu jakési metafyziky, uvěřající z nového způsobu práce s gestem a hlasem. Ve všech těch gestech, v hranatých a brutálně přerušovaných pohybech, v synkopovaných hrdelních modulacích, v hudebních větách jako nožem náhle přetínaných, v šumotu hmyzích krovek, v šelestu haluzí, ve zvucích dřevěných bubnů, skřípění nástrojů, tancích oživených loutek – v tom všem je totiž pozoruhodné, jak ze změní gest, postojů a pohybů, z výkřiků vyražených do vzduchu, z tanečních obrátů a křivek, které nenechávají nevyužitou jedinou část scénického prostoru, krystalizuje smysl nového fyzického jazyka, jehož základem už nejsou slova, ale znaky.“

ARTAUD. *Divadlo a jeho dvojenec*, s. 60.

²⁷⁶ Srov. Tamtéž, s. 60-69, 125.

²⁷⁷ Tamtéž, s. 60.

²⁷⁸ Tamtéž, s. 60.

²⁷⁹ Tamtéž, s. 124.

²⁸⁰ Tamtéž 124.

²⁸¹ Tamtéž, s. 69.

Chouinard je choreografkou obličejů, jehož svalstvo a výraz exponuje i rytmizuje a nic z její tvorby nepostrádá detailní partituru tváře. Z pohybů spojených s dechem se rodí hudba a také slovo, jež bývá často ve stavu ještě pouhého „zvířecího“ neformulovaného skřeku, občas se však stane i slovem lidským, nám běžným. Dokonce i vlasy mívají v choreografiích Marie Chouinard své vlastní party. Výmluvné je heslo „Corps et langages“ (Těla a jazyky) uvedené v hlavičce webových stránek souboru.

„Tělo jako hieroglyf“ tedy zanechává svůj otisk v hudbě, v pohybech i ve slovech. Zachází s prostorem, v němž vyniká gesto, jehož přirozeným završením je zvuk. Dochází ke spojení zvuku a pohybu: „*Není tu přechodu od gesta k výkřiku nebo zvuku: vše je spojeno jakoby nějakými podivnými kanály vyhloubenými v samotném duchu!*“²⁸² říká Artaud o balijských jevištních výkonech, a totéž propojení je charakteristické i pro Marii Chouinard. „*Divadlo [...] používá všech možných jazyků: gest, zvuků, mluvy, ohně, výkřiků – je přesně v bodě, kde duch potřebuje jazyk, aby se mohl projevit.*“²⁸³

V souvislosti s krystalizováním svého tanečního systému mluví Chouinard o zážitcích z cest, kdy veslovala v ohrožení života během větrné bouře a pocítila v praxi solar plexus.²⁸⁴ „*Uvědomila jsem si, že odtud vše vychází,*“²⁸⁵ říká Chouinard a v kontextu balijského pobytu dodává: „*Spala jsem v malé chýši a jednou v noci jsem byla probuzena hlukem zvenčí; intuitivně jsem zaujala postavení gurrier*“²⁸⁶ a než si uvědomila, že nejde o žádné nebezpečí, pochopila jsem,

²⁸² ARTAUD. *Divadlo a jeho dvojenec*, s. 64.

²⁸³ Tamtéž, s. 13.

²⁸⁴ Stal se následně středobodem jejího fyzického jazyka, jak popisuje Nina Vangeli v recenzi k *Le Sacre du printemps*. „*Solar plexus stále exponován; je nastaven jako velká přijímací aparatura do vesmíru. Je nastaven také k vysílačce druhé lidské bytosti, druhému hrudníku, druhému solar plexu [...]. Tolik teorií už jsme vyslechli o solar plexu – zde máme praxi!*“

VANGELI. *Vibrace Marie Chouinard*, s. 72-73.

²⁸⁵ „*J'ai compris que tout rayonne à partir de là.*“

Citace Marie Chouinard In MORENCY, TREMBLAY. *Marie Chouinard, chorégraphe*, s.12.

²⁸⁶ Z balijského bojového tance Baris.

*nakolik nevyhnutelně rezonuje gesto s vnitřním stavem.*²⁸⁷ Toto prozření se v přístupu Marie Chouinard projevilo především v pravdivosti pohybů, gest a zvuků, které vycházejí z centra těla, odkud jsou s velkou fyzickou intenzitou vyvolávány. Vznikají pokaždé znovu a znovu, což je také jedním z požadavků, jež Artaud klade na pravé, obnovené divadlo.²⁸⁸

Artaud však zároveň glorifikuje intelektuálnost, matematickou přesnost a preciznost tanečnicků, což se může zdát k požadavku spontánního, momentálního, znovu-vytvářeného výrazu jako požadavek protichůdný. Podle vzoru divadla z Bali, které je řízené a neosobní, ale zároveň „*přináší a vydává maximální účinek*“²⁸⁹ chce, aby byl herec nástrojem inscenátora, ale současně jednal z pravdivé vnitřní nutnosti.²⁹⁰ Požadavek přesné nazkoušené artikulace a bezprostředního působení si s tancem rozumí velmi dobře. Hodiny technického tréninku, které jsou při představení doplněny o naléhavý prožitek a emocionální vklad. Zvláště, když je Marie Chouinard tvůrkyní veskrze matematickou, stavějící své choreografie na matematické přesnosti a repetitivnosti, ale rovněž pudovou, orgiastickou a duchovní. Těla v tvorbě Marie Chouinard, tanečníci, jimž náleží, nejsou nositeli vlastního diskurzu, ale vždy nesou sdělení přiřknutá choreografkou. Vyjevují se na jevišti jako živoucí hieroglyfy-znaky využitím všech výrazových možností, jež jim tělo nabízí.

Tak, jako byl Artaud unaven z konvenční vyprázdněné formy divadla, Marii Chouinard byl cizí a umělecky nedostačující zkosnatělý systém klasického tance. Artaud prohlásil: „*K řeči mluvené připojuji další jazyk a pokouším se jazyku slov – na jehož tajemné možnosti se zapomnělo – navrátit jeho starou magickou*

²⁸⁷ *"Je dormais dans une petit hutte et une nuit, j'ai été réveillée par un bruit du dehors; j'ai intuitivement pris la position du guerrier et avant de me rendre compte que je ne courrais aucun danger, j'ai compris à quel point le geste est nécessairement en résonance avec un état."*

Citace Marie Chouinard In MORENCY, TREMBLAY. *Marie Chouinard, chorégraphe*, s.12.

²⁸⁸ Srov. např. ARTAUD. *Divadlo a jeho dvojenec*, s. 12.

²⁸⁹ Tamtéž, s. 65.

²⁹⁰ „*Spontánní projev herce musí být zakotven v matematicky přesném pohybu. Jako v magii: hudební nebo matematické principy formují herce jako hmotu a odkrývají jeho duchovnost. Tělo herce se stává duchovním tělem a jeho fyzický pohyb symbolickým pohybem.*“

HYVNAR. *Herec v moderním divadle*, s. 219-220.

uhrančivou účinnost.“²⁹¹ Marie Chouinard se Artaudovi „vydala naproti“. K pohybu připojila hlas a dosáhla podoby těla jako hieroglyfu.

2.6. Tělo jako möbiova páska

José Gil ve své studii *Paradoxical Body*²⁹² dochází ke třem hlavním důvodům pro konstatování, že tělo tanečníků svým tanečním pohybem utváří *tělo-bez-orgánů* (body-without-organs). Tento pojem si vypůjčili Gilles Deleuze a Félix Guattari od Antonina Artauda, který dle jejich slov ve čtyřicátých letech 20. století vyhlásil válku orgánům²⁹³, tedy spíše „*organismu, organické organizaci orgánů*“.²⁹⁴ Jak shrnuje Tomáš Hauer v knize *S/krze postmoderní teorie: „slovní spojení tělo bez orgánů (body-without-organs) neznamená bezorgánové (orgánů zbavené) tělo, leč tělo bez striktní organizace, které uniká sociální artikulaci, disciplíně, znakovému podmaňování, subjektivizaci (být společenským organismem), a tím je schopnost konstituovat nové možnosti rozvoje.*“²⁹⁵ Je třeba si uvědomit, že samotné tělo-bez-orgánů je limitní stav a snaha jej vytvořit tudíž spočívá v neustálém procesu stávání se jím.²⁹⁶

Prvním důvodem je v argumentaci José Gila skutečnost, že taneční pohyb tělo vyprázdňuje, zbaví orgánů, de-strukturuje organismus, osvobozuje afekty a řídí pohyb směrem k periférii těla, směrem ke kůži. Druhý důvod, proč můžeme taneční těla označit za těla-bez-orgánů, nalézá ve schopnosti vytvářet tancem kontinuální povrch prostoru-kůže (space-skin surface) zabírající tomu, aby otvory dovolovaly proudit pohybu směrem ke vnitřku těla. Třetí úroveň, kterou buduje taneční pohyb,

²⁹¹ ARTAUD. *Divadlo a jeho dvojenec*, s. 126.

²⁹² GIL, José. *Paradoxical Body* [online]. DR: *The Drama Review*, 50(4), 2006 [cit. 12. 11. 2017], s. 21-35. Dostupné z: <<http://muse.jhu.edu/article/206577>>.

²⁹³ Srov. DELEUZE, Gilles a FÉLIX GUATTARI. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann, 2010, s. 172.

²⁹⁴ Tamtéž, 182.

²⁹⁵ HAUER, Tomáš. *S/krze postmoderní teorie*. Praha: Karolinum, 2002, s. 176.

²⁹⁶ DELEUZE, GUATTARI. *Tisíc plošin*, s. 172.

je tělo jako möbiova páska, „tělo-bez-orgánů uvolňující nejsilnější kinestetické intenzity“.²⁹⁷

Toto tělo se vyznačuje reverzibilitou, zvratností, která spočívá v neustálém převrácení vnitřního prostoru (interior space) do prostoru vnějšího (exterior space) a do prostoru těla (the space of the body). Pokládá tělo za jev podobný möbiově pásce – ploše, která disponuje jen jednou stranou a jednou hranou, nemá rub ani líc. Nejdříve je třeba představit onen prostor těla (the space of the body), jak to na začátku textu činní rovněž José Gil. „*Tanečník se nepohybuje v prostoru, spíše prostor svým pohybem vylučuje, vytváří.*“²⁹⁸ Obdobný proces se podle Gila odehrává v divadle či na jakýchkoli scénách i jevištích: „*Herec také transformuje svůj scénický prostor; gymnasta prodlužuje prostor, který obklopuje jeho kůži – s tyčemi, žíněnkami nebo jednoduše se zemí vstupuje do spoluúčasti, do vztahu tak důvěrného a intimního, jako má se svým vlastním tělem. [...] Ve všech těchto případech vyvstává nový prostor. Budeme mu říkat prostor těla (the space of the body).*“²⁹⁹

Jedná se o prostor paradoxní na mnoha úrovních. Od objektivního prostoru (objective space) je oddělen, ale zároveň je v něm obsažen: „*Prostor těla je kůže rozpínající se do prostoru; je to kůže stávající se prostorem – tedy extrémní blízkost mezi věcmi a tělem.*“³⁰⁰ Prodlužuje tělesné hranice nad rámec jejich viditelných obrysů. Je to prostor zintenzivněný ve srovnání s habituovanou citlivostí pokožky³⁰¹

²⁹⁷ „[...] *body-without-organs freeing the strongest kinesthetic intensities.*“

GIL, José. *Paradoxical Body*, s. 34.

²⁹⁸ „*The dancer does not move in space, rather, the dancer secretes, creates space with his movement.*“

Tamtéž, s. 21.

²⁹⁹ „*The actor also transforms the scenic space; the gymnast prolongs the space that surrounds his skin—he weaves with bars, mats, or simply with the ground he steps on relations of complicity as intimate as the ones he has with his own body. [...] In all of these cases a new space emerges. We will call it the space of the body.*“

Taméž, s. 21.

³⁰⁰ „*The space of the body is the skin extending itself into space; it is skin becoming space—thus, the extreme proximity between things and the body.*“

Tamtéž, s. 22.

³⁰¹ Tuto skutečnost Gil demonstruje na představě koupele. Pokud by položil na hladinu vody pavouka, cítil by jej koupající se jedinec jakoby na své kůži. Voda tedy vytváří prostor těla definovaný kožní membránou vody ve vaně.

a předpokládá jej každé použití nástroje a jeho precizní manipulace s ním.³⁰² Co tato skutečnost znamená pro těla v choreografiích Marie Chouinard? Rohy v *Le Sacre du printemps*, protězy těla v *BODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG*, oblečení v *Henri Michaux: Movements*, rekvizity se kterými manipulují v *Orphée et Eurydice* a *Jérôme Bosch: Le Jardin des Délices* či jednoduše špičky na nohou se stávají součástí *prostoru těla* a prodlužují jej. Obklopuje je neviditelná kožní membrána, již mají s tělem společnou.

Jak však zdůrazňuje José Gil, tanečník pro vytvoření svého vlastního prostoru nepotřebuje žádný jiný objekt nebo tělo: „*Všichni tanečníci, choreografové a myslitelé, kteří se odvolávají na prostor těla, vždy popisovali, že vychází z jediného těla, které je obklopeno a autonomizováno prostorem těla.*“³⁰³ K těmto myslitelům řadí zejména Rudolfa von Labana, který *prostor těla* pojal jako neviditelný dvacetistěn, ale zmiňuje také jeho chápání ve tvaru vejce nebo koule.³⁰⁴ *Prostoru těla* Gil přisuzuje dvě hlavní funkce. Zaprvé zvyšuje plynulost pohybu tím, že vytváří prostředí s co nejmenší možnou mírou viskozity a zadruhé umožňuje umístění virtuálních těl, která zmnožují úhel pohledu tanečníka.³⁰⁵

GIL. *Paradoxical Body*, s. 22.

³⁰² Příkladem tohoto tvrzení je řízení auta, kdy jeho řidič odhaduje vzdálenosti tak, jako kdyby se odkazovaly a vztahovaly k jeho tělu.

Tamtéž, s. 22.

³⁰³ „*All dancers, choreographers, and thinkers who refer to the space of the body have always described it as emanating from a single body that is surrounded and made autonomous by the space of the body.*“

Tamtéž, s. 22.

³⁰⁴ Srov. Tamtéž, s. 22-23.

K vejci rovněž Deleuze a Guattari připodobňují tělo-bez-organů.

Viz DELEUZE, GUATTARI. *Tisíc plošin*, s. 175, 187.

³⁰⁵ „*Tanečník svůj tanec cítí. Nevidí se jako objekt pohybující se prostorem, ale doprovází pohyb svého těla (viděný z vnějšku diváky) virtuálními obrazy formovanými podle energetické mapy choreografie.*“

„*The dancer senses his dancing. The dancer does not see himself as an object in motion across space, but accompanies his body's movement (seen from the outside by the spectators) with virtual images formed according to the map he has created from the choreography.*“

GIL. *Paradoxical Body*, s. 24.

„*Paradoxem narcistické pozice tanečníka je, že nevyžaduje ‚já‘, nýbrž alespoň jedno další virtuální tělo, dvojníka, nebo jeho násobky, které může oddělit od viditelného těla, a které zaručují stabilní dohled nad pohybem.*“

„*Paradoxically, the narcissistic position of the dancer does not demand an ‚I‘. Rather, it demands (at least) one other body that can detach itself from the visible body and dance with it.*“

Aby osvětlil ztělesnění (corporification) prostoru, ze kterého vyvstává *prostor těla*, obrací se José Gil k tancům posedlých. Tělo lze vnímat jako nádobu pro pohyb a tyto stavy (například Tanec svatého Víta) způsobí, že se posedlé tělo stane jevištěm, prostorem, kde tančí tělo jiné. Pohyb v posedlosti směřuje k tanci, ale čelí odporu, vnitřní viskozitě, což se projevuje v neorganizovaných pohybech.³⁰⁶ Gil zdůrazňuje, že ani pouhé přenesení gest a vnitřních stavů k povrchu těla nemůže energii usměrnit a dovést k plynulosti, to je možné jen ve vnějším prostoru bez viskozity. Tímto prostorem je *prostor těla*, kde je vnější (exterior) a vnitřní (interior) jedno a to samé.³⁰⁷

„Tělo tanečnicka se rozprostírá v tančícím těle-konateli (body-agent) a v těle-prostoru (body-space) kde tančí, nebo spíše těle-prostoru, kterým pohyb prochází a okupuje jej. Aby mohl začít tanec – a ne již dále posedlost – je nutné, aby zde vnitřní prostor pro pohyb již více neexistoval. Vnitřní prostor (interior space) se musí důkladně podílet na vnějším prostoru (exterior space), aby se pohyb pozorovaný zvenčí shodoval s pohybem žitým nebo viděným zevnitř.“³⁰⁸

Výsledkem je tedy obrácení vnitřního prostoru směrem k vnějšímu povrchu – reverzibilita, která transformuje objektivní prostor a dává mu texturu podobnou vnitřnímu prostoru. Nikdy však nedochází k úplnému překrytí vnitřního a vnějšího prostoru, ale vnitřní prostor se spolurozpíná s prostorem vnějším. Investuje svou energii, ze které se potom na povrchu vytvářejí taneční gesta. V tanci se podle Gila

José Gil se v tomto okamžiku odvolává na Mary Wigman, a její konstatování, že „*tančit znamená vytvářet dvojníka, se nímž tanečník vede dialog.*“ „*To dance is to produce a double with whom the dancer dialogues.*“

GIL. *Paradoxical Body*, s. 24.

³⁰⁶ Srov. Tamtéž, s. 23.

³⁰⁷ Tamtéž, s. 23.

³⁰⁸ „*The dancer's body unfolds in the dancing body-agent and in the body-space where it dances, or rather, the body-space that movement traverses and occupies. So that dance—and no longer possession—can begin, it is necessary that there is no longer interior space available for movement. It is necessary that interior space partake so intimately of exterior space that movement seen from the outside coincides with movement lived or seen from the inside. Indeed, this is what happens in danced trance, where no space is left free outside of the consciousness of the body.*“

Tamtéž, s.23.

musí stát svaly, šlachy a orgány prostředníkem pro neomezený tok energie, jehož transformací dochází také k průběžné modifikaci *prostoru těla*.³⁰⁹

Svou tezi reverzibilního, vyprázdněného těla-bez-orgánů, demonstruje na rituálu usilujícím o léčbu prostřednictvím transu, který přichází pouze skrze de-strukturalizaci těla-organismu.³¹⁰ Prostřednictvím extrakce orgánů a jejich rozevření se ničí organizace organismu a osvobozují se v něm fixované afekty. Současně se utváří vnitřní (interior) „paradoxní“ prostor, který zároveň je i není v prostoru, jenž je složen „z *meziprostorové hmoty*“ (interstitial matter), *to jest, z hmoty vlastního stávání se par excellence*“.³¹¹ Jelikož již není třeba separovat uvnitř těla orgány, umožní tato hmota, aby se celé tělo stalo povrchem (kůží) a vnější prostor na sebe přitahoval celistvost vnitřního pohybu, obzvláště hnutí afektů. Protože vnitřní prostor tvoří rozhraní s kůží, jeho obsah už není prázdný – má tendenci zaměřovat sám sebe s obalem (kůží), což představuje hmotu těla-bez-orgánů a umožňuje proudění intenzit.³¹²

*„Lícni strana kůže může být vytvořena právě z této neviditelné vnitřní stěny: ‚vnitřku‘ vnějšku, jehož existenci hlavní otvory (zejména anus a vagina) neustále potvrzují. Taneční pohyb precizně uzavírá své otvory: energie proudící přes jednotné tělo vyžaduje kontinuum, které nemůže přerušit žádný orgán.“*³¹³

Ač Gilova představa těla-bez-orgánů jako möbiovy pásky koresponduje v mnoha bodech s obrazem re-strukturalizace organismu, který nesou těla Marie Chouinard, v některých tezích (či praxích) se rozcházejí. Realizovaný požadavek, aby se vnitřní prostor podílel v maximální míře na prostoru vnějším a pohyb vnější se shodoval

³⁰⁹ Srov. GIL. *Paradoxical Body*, s.23, 27.

³¹⁰ Tamtéž, s. 31.

³¹¹ „[...] *interstitial matter*‘, that is, of the matter proper of becoming *par excellence*.“

Tamtéž, s. 32.

³¹² Tamtéž, s. 32-34.

³¹³ „*The obverse of the skin would be constituted precisely by this invisible interior wall: the ‚inside‘ of the outside, whose existence the major orifices (particularly the anus and the vagina) constantly testify to. Danced movement precisely shuts its orifices: the energy flowing over the unified body demands a continuum no organ can cut.*“

Tamtéž, s. 34.

s vnitřním, lze v kvalitě pohybu tanečníků *Compagnie Marie Chouinard* vysledovat snadno. Reverzibila těla zde však získává ještě trochu odlišnou povahu, jelikož její těla-bez-orgánů svou zvratnost používají oběma možnými směry – k vylučování i přijímání.

Svým prohnutím v zádech a výrazně exponovanými hrudníky jako by těla při každém dalším proudu energie a afektu měla v oblasti solar plexu prasknout a opravdu se převrátit naruby. Tentýž dojem vyvolávají vykloubené končetiny zkroucené v nepřírozených pozicích, které zdánlivě drží pohromadě se zbývajícími částmi pouze díky kůži. Katherine Cornell ve svém článku³¹⁴ zaznamenala část diskuse s *Compagnie Marie Chouinard*. Konkrétně výpověď Kristen Anderson, která říká, že Chouinard tolik preferuje nahotu proto, aby mohla překonat to, co je viditelné a pohlédnout dovnitř těla. Dokonce, že by je nechala tančit i bez kůže, pokud by to bylo jen trochu možné.³¹⁵

Na rozdíl od orgánů, které se v Gilově vyprázdněném těle u povrchu rozplývají, Marie Chouinard s orgány počítá a nehodlá se jich vzdát. Jak je uvedeno například i na webových stránkách *Compagnie Marie Chouinard*, v centru tvorby stojí oslava lidského těla a jeho kompozice: „*Jejím základním materiálem je tělesná hmota, kosti a svaly tanečníků, instinkt a životní impuls lidského těla, jehož intimní spojení odkrývá. Jako nositel významu se každé gesto stává ‚fonémem‘ myšlenky vložené do těla, zatímco forma odráží tanečnickovu duši, jelikož přebývá v orgánech, buňkách a energetických okruzích.*“³¹⁶

³¹⁴ CORNELL, Katherine. Seeing and Experiencing Chouinard: The Body Language of the Spectator. *Ehnologies* [online]. 2008, **30**(1) [cit. 27. 11. 2017], s. 157-176. Dostupné z: <<http://id.erudit.org/iderudit/018840ar>>.

³¹⁵ Tamtéž, s. 162.

³¹⁶ „*Her raw material is the dancers' flesh, bones and muscles, the instinct and vital impulse of the human body whose intimate connections she exposes. As a carrier of meaning, each gesture becomes the ‚phoneme‘ of a thought imbedded in the body, while form reflects the dancer's soul as it resides in organs, cells and energetic circuits.*“

Oficiální webové stránky Compagnie Marie Chouinard – *Biographical notes* [online]. [cit. 15. 4. 2018]. Dostupné z: <<https://www.mariechouinard.com/biographical-notes-286.html>>.

Tělo-bez-orgánů nemá být v ideálním případě tělem vyprázdněným³¹⁷, ale tělem plným, jímž cirkulují a proudí intenzity.³¹⁸ Jak uvedl José Gil, je tělo jako möbiova páska tělem-bez-orgánů uvolňující nejsilnější kinestetické intenzity a svaly, šlachy i orgány se při tanci musí stát prostředníkem pro neomezený tok energie. Vnitřní prostor těl Marie Chouinard, který prolíná do vnějšího, se jeví spíše průstupným i se všemi svými orgány než prázdným. Polopaticky a s nadsázkou ilustruje tuto průchodnost scéna z *Orphéus a Eurydika*, kde si tanečnice vloží mezi nohy kuličku a po chvíli kroucení, tělesné peristaltice o zpětném chodu, ji vytáhne z úst. Tím Chouinard vytvořila obraz těla-bez-orgánů, těla bez předem dané organizace, které ovšem zároveň musí obsahovat strukturu. Třebaže variabilní.

Další situace totožného baletu ukazuje tanečníka, Orfea, jehož hrdlo vyschlo a stal se nepřírozeně otevřeným vyprázdněným tělem-bez-orgánů. Neviditelný pramínek hlasu, který je v průběhu představení jako leitmotiv opakovaně vytahován z úst, je mu vdechnut a tělo v tomto případě přijímá impuls zvenčí.³¹⁹ Vzduch v tuto chvíli proudí svou obvyklou cestou, ovšem Marie Chouinard ukázala, že může proudit i skrze reorganizovaná těla-bez-orgánů a mezi nimi. Na začátku choreografie *Chorale* přicházejí dvě dívky směrem k divákům a ochraňují hluboký vzdech, jenž si navzájem předávají. Dech/zvuk prostupuje z jedné na druhou vždy v místech jejich vzájemného tělesného kontaktu. Dalším z příkladů vstupu do roviny těla-bez-orgánů je požadavek Marie Chouinard, aby její tanečnice ve stepařském sólu své tělo zvlnila a udržovala po celou dobu tance tekuté.³²⁰

Nedochází tedy k odstranění či mizení orgánů, nýbrž pouze k jejich restrukturalizaci, kterou však Marie Chouinard i její interpreti provádějí na nejbazálnějších principech s nekonečnou pečlivostí. „*TbO a jeho roviny konzistence nelze dosáhnout divokou destratifikací. Proto jsme se hned na samém*

³¹⁷ Toto vyprázdněné tělo-bez-orgánů přisuzují Deleuze a Guattari narkomanovi či masochistovi.

³¹⁸ DELEUZE, GUATTARI. *Tisíc plošin*, 183.

³¹⁹ José Gil naopak stanovuje jako jedno z kritérií těla-bez-orgánů, aby byly otvory pro tyto účely uzavřeny a povrch tvořil kontinuální prostor.

³²⁰ LA ROCCO, Claudia. A New Body Language, for the Present and for the Ages. *The New York Times* [online]. 11. 12. 2005 [cit. 26. 9. 2017]. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/2005/12/11/arts/dance/a-new-body-language-for-the-present-and-for-the-ages.html>>.

začátku setkali s paradoxem oněch žalostných a vyprázdněných těl: vyprázdnila se z orgánů, místo aby hledala body, kde by mohla trpělivě a přechodně rozrušit uspořádání orgánů nazývané *organismus*.³²¹ A právě tyto body, o kterých píše Guattari a Deleuze, ve své tvorbě Chouinard nalézají.

Používá pojem „foném“ pro označení základních výrazových buněk svého choreografického těla, které dohromady vytváří struktury a jistou taneční řeč.³²² „Při dobré stavbě se vyjeví krása – jak u květiny, tak při pohledu na planetu, kde konstrukce vychází ze zemské gravitace... Za vším je nějaká struktura. I vesmír má strukturu. Lidské tělo je mnoho propojených struktur. Pevných jako kosti – nebo tekutých. Z kmene stromu vycházejí větve a z nich zase malé větvičky. I oblaka mají strukturu. Choreografie pracuje se strukturou, atomy a celý vesmír od počátků hledají nové a nové struktury.“³²³ Nové a nové struktury – to znamená neustálé narušování organizace. Reverzibilní těla-bez-orgánů Marie Chouinard tedy představují také rozkládání a opětovné skládání struktur na atomární úrovni.³²⁴ Fonémy, „vibrace živé hmoty“³²⁵, která se neustále přeskupuje, hledá svou novou strukturu, nové umístění. A „téměř úplná nahota tyto vibrace čitelně exponuje, obzvláště i proto, že jedním ze základních úkolů, které si dává velká choreografka, je očividně co nejdokonaleji toto chvění, tyto vibrace artikulovat“.³²⁶

Lze nalézt ještě jednu spojitost mezi Marií Chouinard a Gilovou studií. Ten na jejím konci demonstruje princip těla jako möbiovy pásky na obrazech Henriho Matisse. Volných kresebách kreslených zdánlivě jedinou linkou. Tyto obrazy nápadně

³²¹ DELEUZE, GUATTARI. *Tisíc plošin*, s. 183.

³²² Srov. CORNELL, Katherine. Seeing and Experiencing Chouinard: The Body Language of the Spectator. *Ehnologies* [online]. 2008, **30**(1) [cit. 27. 11. 2017], s. 162.

³²³ VANGELI, Nina. *Mystika, exploze, geometrie*, s. 39.

³²⁴ Zde lze zapojit další z pojmů Gilla Deleuze – asambláž. Princip spojování přirovnávaný k atomům a jejich shlukům, které se nerodí na principu předem dané organizace. „Co taneční gesta spojují? Můžeme říci: Oni spojují gesta s jinými gesty; nebo aktuální tělo se všemi aktualizovanými virtuálními těly; nebo ještě pohyb s jinými pohyby.“ Komentuje José Gil neustálé spojování spojeného v tanci. „Choreografie a tanec je asambláží tělesných asambláží.“

GIL. *Paradoxical Body*, s. 29-30.

³²⁵ VANGELI. *Mystika, exploze, geometrie*, s. 38.

³²⁶ VANGELI. *Vibrace Marie Chouinard*, s. 72.

připomínají kresby Marie Chouinard, jejichž černé linie přetékají jedna v druhou, zevnitř ven. Tak vidí těla svých tanečníků.

2.7. Tělesný paradox

„Ať už tanečnický vybaví baletními špičkami, dildy či berlemi, tělo si přesto zachovává svou animální sílu, své zvířecí instinkty, sublimované inteligenci a virtuozitou. To je to, co dělá tanec Marie Chouinard tak fascinujícím: skutečnost, že je najednou domorodý a současný, syrový a sofistikovaný.“³²⁷

„Nesmíme se však nechat příliš zmást zvířecím střehem a nahotou. Pohyb tanečnicků Marie Chouinard působí, pravda, ve své divokosti a tenzi velmi přirozeně a impulsivně; ve skutečnosti je však nepřirozený – je hluboce kulturní.“³²⁸

Fotografie předkloněné tanečnice se špičkami na nohou a berlemi v rukou, se stala značkou *Compagnie Marie Chouinard*. Nachází se na titulní straně knihy *Compagnie Marie Chouinard: Marie Chouinard Company*³²⁹ a je profilovou fotografií všech jejích účtů na sociálních sítích.³³⁰ Tento vizuální oxymoron, jenž spojuje „špičkový tanec“ s invaliditou, zachycuje a přesně vystihuje paradoxní obraz těla, vlastní Marii Chouinard. Zobrazuje dva fenomény, které jsou obvykle chápány v protikladu nebo v některých případech jako příčina a následek, ale zde tvoří harmonický, estetický a funkční celek. Tělesný paradox Marie Chouinard plně koresponduje s paradoxy její tvorby. Zařazení se vymykající, neukázněná těla, která opěvují život. Současně nám odhalují vnitřní svět, emocionální i biologický a prezentují technickou virtuozitu.

³²⁷ „Whether she fits the dancer with pint shoes, dildos, or crutches, the body nevertheless preserves its animal power, its wild instincts, sublimated by intelligence and virtuosity. This is what makes Marie Chouinard's dance so fascinating: the fact that it is at once tribal and contemporary, crude and sophisticated.“

BOISSEAU, Rosita. Extra corps. In CHOUINARD, Marie. *Compagnie Marie Chouinard: Marie Chouinard Company*, s. 83.

³²⁸ VANGELI, Nina. *Vibrace živé hmoty*, s. 75.

³²⁹ CHOUINARD, Marie. *Compagnie Marie Chouinard: Marie Chouinard Company*. Montréal: Éditions du Passage, 2010.

³³⁰ Např. na YouTube, Facebook, Vimeo, Twitter.

Teze, která zazněla již v první půli práce, že na rozdíl od svých montrealských současníků nestrhává Chouinard pozornost na materiální těla tanečníků, nýbrž přítomná těla odkazují na „něco“, co je mimo fyzický či racionální dosah, je pro koncept těl v jejích choreografiích rozhodující. Nechce divákům poskytovat „pouhé“ materiální tělo. To je pro ni prostředníkem, ke kterému s úctou přistupuje, aby informovala o stavu a podstatě světa. Těla se nacházejí na půl kroku mezi přítomnou materiální tělesností a rozplynutím se ve vesmíru. Na půl kroku mezi tělem fenomenálním a sémiotickým-inkarnovaným.

Tělo v choreografiích Marie Chouinard nelze vnímat jako autoreferenční fenomén. Pořád odkazuje k něčemu mimo sebe. K životu, k vesmíru, ke vzniku a expanzi, bytí a umění. Choreografka mnohokrát zdůrazňuje, že ve francouzském jazyce existuje stejný výraz pro nádech a inspiraci. Dýchání je život a inspirace je umění, proto je mezi nimi symbolické rovnítko. Nejedná se o prezentaci lidského materiálního těla, ale o reprezentaci vibrací života. Tanečníci ztělesňují/inkarnují atomy vlnící se ve všem živém i neživém.

Materiální tělo ovšem stojí také v jádru pozornosti. Svou novou anatomií, jíž tvoří v interakci s předměty i zacházením se sebou samým. Bezešvá a tekutá těla-bez-organů. Těla převrácená naruby, vykloubená, která se stále pohybují. Uspořádaná náhodně i podle přísných geometrických linií. Animální i baletní. S neobyčejnou svalovou kontrolou i nezachytitelně povlávající prostorem. A v samém jádru s velikou tenzí, tělesnou artikulací vesmíru a jeho vibrací. Z perspektivy estetiky performativity jako performerka v rané tvorbě jistě zdůrazňovala materiálnost svého těla, když si „[...] *pomalovávala své nahé tělo a masturbovala – jejími slovy probouzela duši, mysl a spirituální sílu,*“³³¹ ke které se postupně více a více obracela. Tanečníci *Compagnie Marie Chouinard* i sama choreografka „*jsou spojeni se zemí, zatímco neustále hledí k nebesům.*“³³²

³³¹ SZPÓRER, Philip. Neznámé pustiny Marie Chouinard, s. 33.

³³² „*They are [...] attached to the earth while constantly looking to the heavens.*“ MARTIN, *The madness of bodies that celebrate*, s. 116.

Tělo je odrazem celé její tvorby a jejího životního smýšlení, které je velmi matematické, geometrické i strukturované a zároveň transcendentní, neuchopitelné, přirozené, náhodné i intuitivní. Marie Chouinard je ženou, která samu sebe pokládá za mimolidskou bytost³³³ a nedělá jí sebemenší problém přijmout, že je Nižinského reinkarnací³³⁴, ale v rámci přednášek o své tvorbě prezentuje nákresy půdorysu choreografií a s racionálním nadhledem mezi sebou komparuje jednotlivé tituly. Prokazuje velkou znalost historie, jednotlivých kultur, filozofie, tance a umění všeobecně. Je zřejmé, že co se na jevišti objeví, je výsledkem předchozí důkladné úvahy.

Tělo a duše, země a kosmos, technika a výraz, žena a muž, označující a označované, příroda a technologie – dualismus západního myšlení. Jedná se o paradoxy, nebo naopak o jednotu? Harmonii komplexního člověka a komplexního světa v jeho reálné a ničím neomezované celistvosti. Například i Andrée Martin podotýká, že *„na Marii Chouinard nelze pohlížet ve světle karteziánského dualismu, ale ve světle Aristotela nebo Epikura, kde je člověk neoddělitelný od sebe samého a svého potěšení. U Chouinard neexistuje dělení nebo diskriminace mezi bytím a tělem, duchem a tělesnou hmotou; [...] tělo, sjednocené a nedělitelné, náleží posvátnému stejně jako světskému, myšlence – Východní a Západní – stejně jako hmotnému tělu [...]“*.³³⁵ Díky svým cestám poznala východní mentalitu a náboženství, ale nedá se jasně hovořit ani o východním těle. Vzala tamější zkušenost a přenesla ji s sebou na západ. Do multimédií a mobilních aplikací, do těl nahých i oblečených, a především k oslavě života.

³³³ Na otázku, zdali má nějaký mýtus a archetyp, se kterým se ztotožňuje a který miluje odpovídá: *„Co nejvíce miluji, je lidská bytost – lidská bytost mě fascinuje... Když mi bylo tak třináct čtrnáct let, nevnímala jsem samu sebe jako lidskou bytost, ale jako kohosi mimolidského. Necítila jsem se úplně součástí lidského světa... Tehdy jsem se rozhodla, že se musím naučit být člověkem, stát se lidskou bytostí... Abych mohla být šťastná...“*.

VANGELI, *Mystika, exploze, geometrie*, s. 37.

³³⁴ Srov. VANGELI. S Marie Chouinard za hranicí zřejmého, s. 46.

³³⁵ *„One does not look at Marie Chouinard in the light of Cartesian dualism but in that of Aristotle or Epicurus, where man is inseparable from himself and his pleasure. With Chouinard, there is no division or discrimination between the being and the body, the spirit and the flesh; [...] the body, unified and indivisible, belong as much to the sacred as to the profane, as much to thought – Western and Eastern – as to the flesh [...]“*

MARTIN, *The madness of bodies that celebrate*, s. 117.

Pojetí těla v tvorbě Marie Chouinard lze vyložit právě ve vztahu k životu. Tento vztah má dvě roviny. První z nich je oslava lidského těla jako nositele a příkladu života i inspirace, fascinace jeho fyzickou strukturou. Druhou je oslava „Všehomíra“, pátrání po praesencích a univerzálních zákonech, pro které je tělo jediným možným prostředníkem. Nejlépe lze tento tělesný obraz vyjádřit slovy, kterými Artaud okomentoval divadelníky z Bali: „*Je to jakási původní Tělesnost, od níž se Duch nikdy neoddělil.*“³³⁶

³³⁶ ARTAUD. *Divadlo a jeho dvojenec*, s. 67.

Závěr

Bakalářská práce uvedla dílo Marie Chouinard do vytyčeného kontextu a poskytla několikery pohled na problematiku zobrazování a pojetí těla v její tvorbě. Až po důkladnějším prozkoumání tématu jsem Marii Chouinard objevila nejen jako choreografku, ale rovněž jako performerku, což značně rozšířilo pohled na zkoumanou problematiku. Lze pozorovat vývoj koncepce těla umělkyně od avantgardních performancí, které jsou zjevnou demonstrací přítomnosti, materiálnosti a vymezení se vůči stabilizované kultuře, ke stále stylizovanějším tvarům. Od poloviny osmdesátých let 20. století Marie Chouinard své tělo postupně „odtělesňovala“, což se naplno projevuje zejména v repertoáru *Compagnie Marie Chouinard*, v němž spočívá těžiště druhé kapitoly.

Právě skupinové choreografie, v nichž tanečníci nejsou nositeli vlastního diskurzu, otevírají, na rozdíl od autorských sólových výstupů, velkou a neomezenou oblast užívání a prezentování lidského těla. Jeho funkce jako nositele intertextuality či jeho vztahů k sobě samému, k okolním tělům a objektům a také, jak lze pozorovat v případě Marie Chouinard, i k tzv. Jinému, námi neviditelnému. Choreografka často hovoří o vesmíru jako o matematice a příkladu krásna. Deklaruje, že touží vytvářet choreografie, které objevují prvotní světlo, prvotní zvuk a proteovské proměny forem.

Na tělo je v jednotlivých podkapitolách analytické části nahlíženo různorodě jako na kulturně a umělecky specifický fenomén, což poskytlo materiál pro zobecňující shrnující konkluze. Ač podle Fischer-Lichte estetika performativity dualistický způsob myšlení relativizuje, zcela se jej ve svých pojmech nezbavuje. Tím se tělo v choreografiích Marie Chouinard vymyká jakémukoli jednoznačnějšímu uchopení touto optikou. Zvláště když v případě tanečníků pod vedením choreografky nedochází ke ztělesnění ve významu, s nímž teorie pracuje, nýbrž ke ztělesnění-vtělení (*incarnate*).

Divák během představení silně vnímá momentální fyzickou přítomnost tanečníků na jevišti, ale zároveň cítí, že jejich technicky dokonalý pohyb není tím jediným, co je mu prezentováno. Energetická těla tanečníků, která zaplňují prostor, dávají

artikulaci životodárným vibracím, odkrývají svou duši a zároveň se vztahují k nadpozemskému stavu bytí a života. Marie Chouinard touží oslavovat život. Je však třeba zmínit, že život znamená v jejím pojetí i radost, a proto, ač ztvárňuje témata vážná a zásadní, nechybí v nich ani vtip a komika. Také z toho důvodu je tvorba Marie Chouinard opravdovým komplexním odrazem života, jenž se nás dotýká intuitivně a spíše na úrovni emocionální než v rovině racionální, verbálně artikulovatelné. Života, který není nikdy černý ani bílý.

Marie Chouinard je tudíž představitelkou také komplexního pohledu na tělo, které je znakem-hieroglyfem ve své paradoxní celistvosti. Ač jsem neobjevila zmínku, že by se na Antonina Artauda někdy odkazovala, vykazují tvůrčí postuláty Marie Chouinard výraznou podobnost s jeho idejemi, a to nejen v pojetí divadla jako rituálu či těla jako znaku. Analogie lze nalézt i v Artaudově herecké technice opírající se o dech či v požadovaném účinku na diváky, které chce Marie Chouinard dle svých slov přenést tam, kam nevěděli, že existuje cesta.

Jak ukázala kapitola stavějící tělo v pojetí Marie Chouinard do kontextu těla-bez-orgánů a rovněž také dílčí postřehy v podkapitolách ostatních, lze v tomto případě hovořit o „nové anatomii“ těl a novém tělesném jazyku. Důvěrná interakce s objekty na scéně a stylizovaná modifikace běžného fyziologického pohybu a postavení těla dokazují, že ani poloha materiální tělesnosti není z přístupu Marie Chouinard vyloučena. Stává se však spíše prostředkem k zamýšlené výpovědi než samoúčelnou exhibicí či cílem.

Díky obsáhlé první kapitole práce prezentuje tvorbu Marie Chouinard nejen skrze obraz těla v jejích choreografiích, ale předkládá také základní charakteristiku jejích choreografických a inscenačních postupů. Její dílo poskytuje mnoho impulsů, které si žádají bytí zpracovány hlouběji a samostatně. Například její scénografie, které se pohybují od výrazné práce se světly na prázdné scéně až po postdramatické přeplněné jeviště. Další z podnětných oblastí k dalšímu prozkoumání je její záliba ve zhudebňování verbálních či předverbálních hlasových projevů.

Cíle práce se podařilo naplnit a tvorba Marie Chouinard byla nakonec představena v ještě celistvější podobě, než bylo původně zamýšleno. K tématu práce je však třeba přistupovat s vědomím, že je Marie Chouinard stále činnou umělkyní. Její

tvorba se tudíž může dále vyvíjet a závěry, jež tato práce předkládá, potvrzovat či vyvracet. Jelikož bakalářská práce zpracovává dosud opomíjenou tvůrčí osobnost, věřím, že vyplnila jedno z prázdných míst českého tanečního a divadelního vědění a zvýšila povědomí o této všestranné umělkyni.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

Představení

1. COMPAGNIE MARIE CHOUINARD. *Jérôme Bosch: Le Jardin des Délices*. [taneční inscenace]. Choreografie a režie Marie Chouinard. Dansens hus Stockholm 21. 10. 2017.
2. COMPAGNIE MARIE CHOUINARD. *Henri Michaux: Mouvements*. [taneční inscenace]. Choreografie a režie Marie Chouinard. Festspielhaus St. Pölten 9. 6. 2017.
3. COMPAGNIE MARIE CHOUINARD. *Le Sacre du printemps*. [taneční inscenace]. Choreografie a režie Marie Chouinard. Festspielhaus St. Pölten 9. 6. 2017.

Audiovizuální prameny

4. COMPAGNIE MARIE CHOUINARD. *L'Amande et le diamant* [záznam kostýmní zkoušky – výňatky]. Koncepce, choreografie a režie Marie Chouinard. 06. 1996.
5. COMPAGNIE MARIE CHOUINARD. *Chorale* [záznam veřejné generální zkoušky – výňatky]. Choreografie a režie Marie Chouinard. 5. 6. 2003.
6. COMPAGNIE MARIE CHOUINARD. *Mouvements, soixante-quatre dessins, un poème, une postface par Henri Michaux, Éditions Gallimard 1951* [záznam představení]. Choreografie a režie Marie Chouinard. 17. 3. 2006.
7. COMPAGNIE MARIE CHOUINARD. *Le Sacre du printemps* [záznam představení]. Choreografie a režie Marie Chouinard. 07. 2004.
8. COMPAGNIE MARIE CHOUINARD. *In Museum* [sestříhaný záznam performance]. Koncept a performance Marie Chouinard. 31. 8. 2012.

9. *MARIE CHOUINARD: LE SACRE DU PRINTEMPS* [film, DVD]. Režie Mario ROULEAU [záznam představení Compagnie Marie Chouinard 4. 1. 2013]. Kanada, 2013.
10. *CAROL PRIEUR danseuse/dancer COMPAGNIE MARIE CHOUINARD* [dokumentární film] [online, přístup na heslo]. Režie Isabelle Hébert. Compagnie Marie Chouinard, 2015 [cit. 12. 1. 2018]. Dostupné z: <<https://vimeo.com/162835484>>.
11. Rozhovor Yvony Kreuzmannové s Carol Prieur [získáno z archívu festivalu Tanec Praha]. Česká televize, 2001.
12. GOULD, Glenn. *A State of Wonder: The Complete Goldberg Variations 1955 & 1981* [CD]. Sony Classical, 2002.

Přednášky

13. CHOUINARD, Marie. *Les conférences de Marie...* [video online]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL7C78A8F23ABCEFB>>. Obsahuje:
 - a. *bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG partie 1-5* [video online]. 16. 1. 2012.
 - b. *Les 24 préludes de Chopin, partie 1-6* [video online]. 31. 8. 2011.
 - c. *Étude no 1, partie 1-3* [video online]. 6. 10. 2011.
 - d. *Orphée et Eurydice, partie 1-5* [video online]. 20. 2. 2012.

Recenze

14. CITRON, Paula. Marie Chouinard offers musings from ‘a strange yet friendly future’. *The Globe and Mail* [online]. 9. 5. 2013 [cit. 20. 1. 2018]. Dostupné z: <<https://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/marie-chouinard-offers-musings-from-a-strange-yet-friendly-future/article11836339/>>.

15. DUNNING, Jennifer. DANCE: MARIE CHOUINARD. *The New York Times* [online]. 1. 11. 1982 [cit. 30. 9. 2017]. Dostupné z: <<https://www.nytimes.com/1982/10/24/arts/dance-marie-chouinard.html>>.
16. DUNNING, Jennifer. DANCE REVIEW; From Bad-Girl Choreographer, Nijinsky Lite. *The New York Times* [online]. 2. 11. 1995 [cit. 26. 9. 2017]. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/1995/11/02/arts/dance-review-from-bad-girl-choreographer-nijinsky-lite.html>>.
17. KISSELGOFF, Anna. Review/Dance; A Heavy-Breathing Beast Who Breaks Taboos. *The New York Times* [online]. 7. 3. 1990 [cit. 30. 9. 2017]. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/1990/03/07/arts/review-dance-a-heavy-breathing-beast-who-breaks-taboos.html>>.
18. KISSELGOFF, Anna. The Dance: Marie Chouinard of Montreal. *The New York Times* [online]. 26. 10. 1985 [cit. 30. 9. 2017]. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/1985/10/26/arts/the-dance-marie-chouinard-of-montreal.html>>.
19. LA ROCCO, Claudia. A New Body Language, for the Present and for the Ages. *The New York Times* [online]. 11. 12. 2005 [cit. 26. 9. 2017]. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/2005/12/11/arts/dance/a-new-body-language-for-the-present-and-for-the-ages.html>>.
20. LÉVESQUE, Solange. Crue [online]. *Jeu*, (41)1986 [cit. 7. 3. 2018], s. 146–148. Dostupné z: <<https://www.erudit.org/en/journals/jeu/1986-n41-jeu1066307/26644ac.pdf>>.
21. ROCKWELL, John. Tapping Silver Toes and Heels. *The New York Times* [online]. 15. 12. 2005 [cit. 30. 9. 2017]. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/2005/12/15/arts/dance/tapping-silver-toes-and-heels.html>>.
22. SMRŽ, David. Ta ženská štípe jako sýr: Marie Chouinard. *Taneční zóna: revue současného tance*. Praha: Sdružení pro podporu revue současného tance, 2001, 5(4), 27. ISSN 1213-3450.

23. VANGELI, Nina. Vibrace Marie Chouinard: Chouinard pro pokročilé. *Taneční zóna: revue současného tance*. 2007, **11**, 70-79. ISSN 1213-3450.
24. VANGELI, Nina. Tanec Praha 2014: aneb o koncích a počátcích civilizace. *Taneční zóna: revue současného tance*. Praha: Sdružení pro podporu revue současného tance, 2014, **18**(3), 56-59. ISSN 1213-3450.

Rozhovory

25. DOTLAČILOVÁ, Petra. S Marií Chouinard o hudbě, kresbách a přáních splněných v tanci. *Taneční aktuality* [online]. 24. 6. 2014 [cit. 25. 3. 2018]. Dostupné z: <<http://www.tanecniaktuality.cz/s-marii-chouinard-o-hudbe-kresbach-a-pranich-splnenych-v-tanci/>>.
26. DEL ROSSO, Stephanie. MARIE CHOUINARD with Stephanie Del Rosso. *The Brooklyn Rail* [online]. 11. 7. 2016 [cit. 25. 3. 2018]. Dostupné z: <<https://brooklynrail.org/2016/07/dance/marie-chouinard-with-stephanie-del-rosso>>.
27. ŠVAMBERK, Alex. Marie Chouinard: Po smrti už žádná inspirace nepříjde. *Novinky.cz* [online]. 12. 6. 2007 [cit. 7. 10. 2017]. Dostupné z: <<https://www.novinky.cz/kultura/116852-marie-chouinard-po-smrti-uz-zadna-inspirace-neprijde.html>>.
28. VANGELI, Nina. Mystika, exploze, geometrie: Vídeňské setkání s Marií Chouinard. *Taneční zóna: revue současného tance*. Praha: Sdružení pro podporu revue současného tance, 2014, **18**(2), 36-39. ISSN 1213-3450.
29. VANGELI, Nina. S Marie Chouinard za hranicí zřejmého. *Taneční zóna: revue současného tance*. Praha: Sdružení pro podporu revue současného tance, 2012, **16**(1-2), 44-46. ISSN 1213-3450.

Literatura

Publikace a diplomové práce

30. ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-219-0.
31. ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojeneč*. Praha: Herrmann a synové, 1994.
32. BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Praha: Divadelní ústav, Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7008-109-0.
33. BRYAN, Hilary. The Petri Dish: Somatic Praxis, Embryology, Becoming in Marie Chouinard's The Rite of Spring. In HUNTER, Lynette, Elisabeth KRIMMER a Peter LICHTENFELS. *Sentient performativities of embodiment: thinking alongside the human*. Lanham: Lexington Books, 2016, s. 55-74. ISBN 9781498527217.
34. BUTLER, Judith. *Závažná těla: o materialitě a diskursivních mezích "pohlaví"*. Praha: Karolinum, 2016. ISBN 9788024633251.
35. CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: AMU, 2008. ISBN 978-80-7331-143-8.
36. CHOUINARD, Marie. *Compagnie Marie Chouinard: Marie Chouinard Company*. Montréal: Éditions du Passage, 2010. ISBN 978-2-922892-39-0.
37. COOPER ALBRIGHT, Ann. *Choreographing difference the body and identity in contemporary dance* [e-kniha, Google Books online]. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1997 [cit. 13. 3. 2018]. ISBN 9780819569912. Dostupné z: <https://books.google.cz/books/about/Choreographing_Difference.html?id=ScYLdumGbvcC&redir_esc=y>.

38. COOPER ALBRIGHT, Ann. *Incalculable Choreographies: The Dance Practice of Marie Chouinard*. In GOELLNER, Ellen W. a Jacqueline SHEA MURPHY. *Bodies of the text: dance as theory, literature as dance*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1995, s. 157-181. ISBN 0-8135-2127-0.
39. DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann, 2010. ISBN 978-80-87054-25-3.
40. DVOŘÁKOVÁ, Dita. *Tanec, prostor a světlo: antologie současné německojazyčné taneční vědy*. Brno: JAMU, 2017. ISBN 978-80-7460-125-5.
41. ECO, Umberto. *Jméno růže*. Praha: Argo, 2014. ISBN 978-80-257-1057-9.
42. FISCHER-LICHTE, Erika. *Dejiny drámy: epochy identity v divadle od antiky po súčasnosť*. Bratislava: Divadelný ústav, 2003. ISBN 80-88987-47-4.
43. FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011. Teorie (Na konári). ISBN 978-80-904487-2-8.
44. GEORGE-GRAVES, Nadine (ed.). *The Oxford handbook of dance and theater*. New York: Oxford University Press, 2015. ISBN 9780199917495.
45. HARTL, Pavel a Helena HARTLOVÁ. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-686-5.
46. HAUER, Tomáš. *S/krze postmoderní teorie*. Praha: Karolinum, 2002. ISBN 8024605457.
47. HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, 2012. ISBN 978-80-7460-027-2
48. HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. století*. Praha: Pražská scéna, 2000. ISBN 80-86102-07-6.
49. KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. Praha: KANT, 2010. Disk. ISBN 978-80-7437-019-9.

50. LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. ISBN 978-80-88987-81-9.
51. MARSH, James H. *The Canadian encyclopedia*. 2000 (ed.) [Google Books online]. Toronto, Ontario: McClelland & Stewart, 2000 [cit. 18. 2. 2018]. ISBN 0-7710-2099-6. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=wR_-aSFyvuYC&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false>.
52. MORENCY Catherine a Richard-Max TREMBLAY. *Marie Chouinard, chorégraphe*. Montréal (Québec): Varia, 2006. ISBN 2-89606-033-2.
53. NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: Montanex, 1993. ISBN 80-85300-26-5.
54. NÁVRATOVÁ, Jana a Roman VAŠEK. *Tanec v České republice*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2010. ISBN 978-80-7008-241-6.
55. RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F., (ed.). *Umění 20. století: [malířství, soviturny a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Sloart, 2011. ISBN 978-80-7391-572-8.
56. PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.
57. PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: studijní texty Konzervatoře Duncan Centre*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. ISBN 80-239-6412-7.
58. PŠENIČKA, Martin. *Postkolonialismus a kanadské jeviště* [online]. Brno: 2007. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. [cit. 3. 2. 2018]. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/14890/ff_d/>.
59. ROVNÁ, Lenka a Miroslav JINDRA. *Dějiny Kanady*. Praha: Lidové noviny, 2000. Dějiny států. ISBN 80-7106-211-1.
60. SCHNEIDER, Jan a Lenka KRAUSOVÁ, (ed.). *Intermedialita: slovo - obraz - zvuk: sborník příspěvků ze symposia*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008. ISBN 978-80-244-2054-7.

61. THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. Vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.
62. VOZÁBOVÁ, Jana. *Divadelní umění na Bali* [online]. Praha: 2008. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta. [cit. 15. 3. 2018]. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/17582/DPTX_0_0_11210_ASZK10001_119308_0_62569.pdf?sequence=1>.

Články a studie

63. CORNELL, Katherine. Seeing and Experiencing Chouinard: The Body Language of the Spectator [online]. *Ethnologies*, **30**(1), 2008. s. 157-176. Dostupné z: <<http://id.erudit.org/iderudit/018840ar>>. doi: 10.7202/018840ar.
64. GIL, José. Paradoxical Body [online]. *TDR: The Drama Review*, **50**(4), 2006 [cit. 12. 11. 2017], s. 21-35. Dostupné z: <<http://muse.jhu.edu/article/206577>>.
65. HARRIS, William. DANCE; Obsessed With the Body's Formations and Functions. *The New York Times* [online]. 23. 4. 2000 [cit. 26. 9. 2017]. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/2000/04/23/arts/dance-obsessed-with-the-body-s-formations-and-functions.html>>.
66. PAŠMIK, Jaroslav. Tanec a zvuková umění: Křik těla. *Taneční zóna: revue současného tance*. Praha: Sdružení pro podporu revue současného tance, 2001, **5**(4), 28-29. ISSN 1213-3450.
67. PAVIS, Patrice. Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: divadelní věda nebo performance studies?. *Divadelní revue*. 2010, **21**(1), s. 7-27. ISSN 0862-5409.
68. SZPORER, Philip. Neznámé pustiny Marie Chouinard. *Taneční zóna: revue současného tance*. Praha: Sdružení pro podporu revue současného tance, 2014, **18**(2), 30-35. ISSN 1213-3450.

69. TEMBECK, Tamar. The Staging of Desire: A Feminist Portrait of Marie Chouinard. In TEMBECK, Iro. *Proceedings of Estivale 2000: Canadian dancing bodies then and now: UQAM Dance Department, May 2000*. Toronto: Dance Collection Danse Press/es, 2002, s. 191-198. ISBN 0-929003-50-0.

Webové stránky a sociální sítě

70. Compagnie Marie Chouinard [online]. Dostupné z: <www.mariechouinard.com>.
71. YouTube profil Compagnie Marie Chouinard [online]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/user/MarieChouinard>>.
72. Facebook profil Compagnie Marie Chouinard [online]. Dostupné z: <<https://www.facebook.com/ciemariechouinard/>>.
73. Vimeo profil Compagnie Marie Chouinard [online]. Dostupné z: <<https://vimeo.com/mariechouinard>>.
74. Tanec Praha [online]. Dostupné z: <<http://oldweb.tanecpraha.cz>> a <<https://www.tanecpraha.org/>>.
75. ImPulsTanz Vienna [online]. Dostupné z: <<https://www.impulstanz.com/>>.
76. La Biennale di Venezia [online]. Dostupné z: <www.labiennale.org>.
77. Les Ballets de Monte Carlo [online]. Dostupné z: <www.balletsdemontecarlo.com>.
78. Oberlin College and Conservatory [online]. Dostupné z: <www.oberlin.edu>.

Seznam příloh

1. **INFORMAČNÍ PŘÍLOHA – LE SACRE DU PRINTEMPS,
BODY_REMIX/LES_VARIATIONS_GOLDBERG, HENRI MICHAUX:
MOUVEMENTS**
2. **PŘEHLED TVORBY MARIE CHOUINARD**

**1. Informační příloha – Le Sacre du printemps,
bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG,
Henri Michaux: Mouvements**

Le Sacre du printemps

Koncept, choreografie a režie: Marie Chouinard

Hudba: Rober Racine, Igor Stravinský

Light design: Marie Chouinard

Kostýmy: Liz Vandal

Rekvizity: Zaven Paré

Make-up: Jacques-Lee Pelletier

Vlasový styling: Daniel Éthier

Premiéra: 18. června 1993 v National Arts Centre, Ottawa, Canada.

Tanečníci světové premiéry: Marie-Josée Paradis, Mathilde Monnard, Daniel Éthier, Dominique Porte, Pamela Newell, José Navas, Jeremy Weichsel



Zdroj: facebook Compagnie Marie Chouinard.

Dostupné z: <https://www.facebook.com/pg/ciemariechouinard/photos/?ref=page_internal>.



MARIE CHOUINARD - LE SACRE DU PRINTEMPS - Les interprètes de la COMPAGNIE MARIE CHOUINARD



MARIE CHOUINARD - LE SACRE DU PRINTEMPS - Interprètes: Carl Fourn, Megan Wolbaum



MARIE CHOUINARD - LE SACRE DU PRINTEMPS - Interprètes: Marouf Rouss, Lucy M. May



MARIE CHOUINARD - LE SACRE DU PRINTEMPS - Interprètes: Carl Fourn, Megan Wolbaum



Zdroj: facebook Compagnie Marie Chouinard.

Dostupné z: <https://www.facebook.com/pg/ciemarkiechouinard/photos/?ref=page_internal>.

bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG

Choreografie a režie: Marie Chouinard

Hudba: Louis Dufort – Variations on the Variations, Johann Sebastian Bach – Goldberg Variations, promluvy Glenna Goulda – *Glenn Gould: A State of Wonder: The Complete Goldberg Variations (1955 & 1981)*

Light design, scénografie a rekvizity: Marie Chouinard

Asistenti svícení: Erwann Bernard, Marc Tétreault

Kostýmy a vlasový styling: Liz Vandal

Make-up: Jacques-Lee Pelletier

Produkce: Nadia Bellefeuille

Premiéra: 18. června 2005, na International Festival of Contemporary Dance, Italy, v rámci Benátského Bienále

Tanečníci světové premiéry: Kirsten Andersen, Mark-Eden Towle, Julio Cesar Hong, Andrea Keevil, Chi Long, Carla Maruca, Lucie Mongrain, Carol Prieur, David Rancourt, James Viveiros



Zdroj: facebook Compagnie Marie Chouinard.

Dostupné z: <https://www.facebook.com/pg/ciemariechouinard/photos/?ref=page_internal>.



Zdroj: facebook Compagnie Marie Chouinard.

Dostupné z: <https://www.facebook.com/pg/ciemariechouinard/photos/?ref=page_internal>.

Henri Michaux: Mouvements

Choreografie a režie: Marie Chouinard

Svícení, scénografie: Marie Chouinard

Hudba: Louis Dufort

Sound environment: Edward Freedman

Kostýmy, účesy: Marie Chouinard

Texty a promítané kresby: Henri Michaux, z knihy "Mouvements" (1951)

Překlad: Howard Scott

Premiéra: 2. srpna 2011, na fetivalu ImPulsTanz Vienna

Tanečníci světové premiéry: Kimberley De Jong, Leon Kupferschmid, Lucy M. May, Lucie Mongrain, Mariusz Ostrowski, Carol Prieur, Gérard Reyes, Dorotea Saykaly, James Viveiros, Megan Walbaum



Zdroj: facebook Compagnie Marie Chouinard.

Dostupné z: <https://www.facebook.com/pg/ciemariechouinard/photos/?ref=page_internal>.



Zdroj: Tanec Praha. Dostupné z: <<http://oldweb.tanecpraha.cz/performance/detail/id/50532>>.

2. Přehled tvorby Marie Chouinard

Raná tvorba

Sóla

- 1978: *Crystallization* (Krystalizace)
- 1979: *Crystallization* (les 5 cycles) (Krystalizace [5 cyklů])
Dimanche matin, mai 1955 (Nedělní ráno, květen 1955)
Danse pour un homme habillé de noir et qui porte un revolver (Tanec pro muže v černém s revolverem)
- 1980: *Mimas, Lune de Saturne* (Mimas, měsíc Saturna)
La Leçon (Lekce), *Dislocations* (Dislokace)
Chanson de gestes (Píseň o činech), *Conversations* (Konverzace)
Quelques façons d'avancer tranquillement vers toi (Několik způsobů jak se k tobě tiše přiblížit)
Jaune (Žlutá), *Récréation* (Rekreace)
Dimanche matin, mai 2005 (Nedělní ráno, květen 2005)
- 1981: *Plaisir de tous les sens dans tous les sens* (Potěšení smyslů v každém slova smyslu)
- 1982: *Marie chien noir* (Marie černý pes)
- 1984: *Table of Contents I* (Obsah I)
- 1985: *Earthquake in the Heartchakra* (Zemětřesení v srdeční čakře)
Table of Contents II (Obsah II)
- 1986: *Drive in the Dragon* (Vjed' do draka), *Crue* (Povodeň)
S.T.A.B. – Space, Time and Beyond (Prostor, čas a onen svět)
- 1987: *L'Après-midi d' un faune* (Faunovo odpoledne)
- 1988: *Biophilia* (Biofilie)
- 1989: *Poèmes d'atmosphère* (Básně atmosféry)
- 1990: *Lettre ouverte à Terpsichore* (Otevřený dopis Terpsichore)
- 1992: *Endangered species* (Ohrožené druhy)
Cet instant-ci et l'éternité (Tento okamžik a věčnost)

Akční performance

- 1979: *Les oeufs, ou Autrefois il y avait, il y a longtemps, au temps où...* (Vejce, neboli Bylo nebylo, dávno za časů když...)
5 Chorégraphies pour le public pieds nus (5 choreografií pro bosé publikum)
- 1980: *Voyages vers les limbes* (Cesta k předpekli)
Auto-portrait no 1, Auto-portrait no 2 (Autoportrét č. 1 a č. 2)
Petite danse sans nom (Taneček beze jména)
Les Grenouilles (Žáby)
- 1981: *Danseuse-performatrice cherche amoureux ou amoureuse pour la nuit du 1^{er} juin* (Tanečnice-performerka hledá milence či milenku na noc z 1. června)
- 1982: *Meat meets meat* (Maso potká maso)
- 1985: *Chebre*

Vokální kusy

- 1986: *Les Gargouilles* (Chrliče)
- 1992: *Terpsichore a cappella*

Instalace

- 1980: *Cimetière d'une danse* (Hřbitov tance)
- 1983: *Tente de lumières noires* (Stan černých světél)

Trio

- 1978: *Divertissement géométrique* (Geometrický divertissement)

Tvorba pro Compagnie Marie Chouinard

Skupinové choreografie

- 1991: *Les Trous du ciel* (Díry v obloze)
- 1993: *Le Sacre du printemps* (Svěcení jara)
- 1996: *L'Amande et le diamant* (Mandle a diamant)
- 1999: *Les 24 préludes de Chopin* (24 Chopinových preludií)
- 2000: *Le Cri du monde* (Křik světa)

- 2003: *Chorale* (Sbor)
- 2005: *bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG*
(Remix těla/Goldbergovy variace)
- 2008: *Orphée et Eurydice* (Orfeus a Eurydika)
- 2010: *Le Nombre d'or (LIVE)* (Zlatý řez [ŽIVĚ])
- 2011: *FOXP2*
- 2011: *Henri Michaux: Mouvements* (Henri Michaux: Pohyby)
- 2013: *Gymnopédies*
- 2015: *Soft Virtuosity, Still Humid, On the Edge* (Jemná dokonalost, Stále vlhké, Na okrajích)
- 2016: *Jérôme Bosch: Le Jardin des Délices* (Hieronymus Bosch: Zahrada pozemských rozkoší)

Sóla

- 1994: *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Preludium k faunovu odpoledni)
- 1998: *Les Solos 1978-1998* (Sóla)
- *Étude poignante* (Pronikavá etuda), *Humanitas*
(Dále obsahuje sóla: *Cristallisation* /1978/, *Dimanche matin, mai 1955* /1979/, *Quelques façon d'avancer tranquillement vers toi* /1980/, *Mimas, Lune de Saturne* /první část *Marie Chien Noir*, 1980/, *Petite danse sans nom* /1980/, *Earthquake in Heartchakra* /třetí část *Crue* /1985/, *S.T.A.B.* /1986/, *L'Après-midi d'un faune* /1987/, a *Lettre ouverte à Terpsichore* /1990/.)
- 1999: *Des Feux dans la nuit* (Světla v noci)
- 2001: *Étude no 1* (Etuda č. 1)
- 2005: *Mouvements, soixante-quatre dessins, un poème, une postface par Henri Michaux, Éditions Gallimard 1951* (Pohyby, šedesát čtyři kreseb, jedna báseň a jeden doslov od Henriho Michauxa, Edice Gallimard 1951)
- 2009: *Gloires du matin :-):* (Oslavy jitra)
- 2012: *In Museum* (V muzeu)

Instalace

- 2004: *Cantique no 3* (Chvalozpěv č. 3)
2009: *Icônes* (Ikony)
2011: *Paradisi gloria* (Nebeská sláva)

Virtuální imerzivní performance

- 2013: *Corps Célestes* (Nebeská těla)

Filmy

- 2003: *Cantique no 1, Cantique no 2* (Chvalozpěv č. 1 a č. 2)
2008: *bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG*
2013: *Marie Chouinard: Le Sacre du printemps*

Aplikace pro Ipad a Iphone

- 2015: *Cantique* (Chvalozpěv)

Pohostinské práce

- 1979: *Déjeuner sur l'herbe* (Oběd v trávě, pro *Catpoto*)
1982: 16mm film pro dva tanečníky – Monique Giard a Daniela Soulières
1988: *XIAO* (pro tanečníky Robin Poitras and Dianne Fraser)
1993: *Buissons ardents* (Hořící keře, pro Jacqueline Lemieux)
2006: *Les 7 péchés capitaux and Le vol de Lindbergh*, (7 smrtelných hříchů a Lindberghova krádež, *Opéra de Lyon*)
2015: *Anne et Samuel* (Anna a Samuel, pro *Les 7 doigts de la main*)
2016: *Inner Resources* (Vnitřní zdroje, pro *Martha Graham Dance Company*)
2017: *Cy Twombly Somehow* (Jaksi Cy Twombly, pro *Ballets de Monte-Carlo*)

NÁZEV:

Obraz a pojetí lidského těla v díle Marie Chouinard

AUTOR:

Tereza Richterová, DiS.

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce se zabývá tvorbou současné kanadské choreografky, tanečnice a performerky Marie Chouinard a jejího tanečního souboru *Compagnie Marie Chouinard*. Pojmenovává obraz a pojetí lidského těla v jejím díle. V první polovině práce je umělecké působení Marie Chouinard zařazeno do odpovídajícího historického a teoretického kontextu, na kterém jsou demonstrovány přístupy a principy její tvorby. Druhá část se zabývá analýzou samotného tanečního těla, přičemž ve středu zájmu se nachází skupinové choreografie pro *Compagnie Marie Chouinard* s důrazem na tři tituly z repertoáru souboru – *Le Sacre du printemps*, *bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG* a *Henri Michaux: Mouvements*. Při analýze je uplatňováno vícero teoretických přístupů zahrnujících *Estetiku performativity* Eriky Fischer-Lichte, ideje Antonina Artauda či filozofický koncept těla-bez-orgánů, jehož autory jsou Gilles Deleuze a Félix Guattari a který pro využití v oblasti tance transformoval José Gil.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Marie Chouinard, Compagnie Marie Chouinard, tělo, Les Sacre du printemps, Svěcení jara, bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG, Henri Michaux: Mouvements.

TITLE:

The presentation and concept of the human body in the work of Marie Chouinard

AUTHOR:

Tereza Richterová, DiS.

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelor thesis deals with the work of contemporary Canadian choreographer, dancer and performer Marie Chouinard and her dance ensemble Compagnie Marie Chouinard. Thesis expresses the presentation and concept of the human body in her work. In the first half of the thesis, Marie Chouinard's artistic work is placed in an appropriate historical and theoretical context, on which the approaches and principles of her work are demonstrated. The second part deals with the analysis of the dancing body, with group choreography for Compagnie Marie Chouinard, focusing on three titles from the repertoire of the ensemble – *Le Sacre du printemps*, *bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG* and *Henri Michaux: Mouvements*. There are several theoretical approaches used in the analysis, including Erica Fischer-Lichte's *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, the ideas of Antonin Artaud, or the philosophical concept of the body-without-organs by Gilles Deleuze and Félix Guattari, have been transformed for use in dance by José Gil.

KEYWORDS:

Marie Chouinard, Compagnie Marie Chouinard, body, *Le Sacre du printemps*, *The Rite of Spring*, *bODY_rEMIX/les_vARIATIONS_gOLDBERG*, *Henri Michaux: Mouvements*.