

**Anotace:**

Text má za cíl zkoumat dvě rozdílné inscenace současného tance nahlížené dvěma metaforami současného vědeckého diskurzu, intermediality a transmedality, které v úvodu definuje v návaznosti na studie současné německé teatrologické literatury, konkrétně studie Uwe Wirtha. Další z otázek je specifická podmínka vnímání diváka v intermediálním/ transmediálním představení. V tomto ohledu mohou plánované analýzy pomoci pochopit specifickou konvenci ztvárnění a vnímání médií a přispět k posílení mediální kompetence publika.

**Klíčová slova:**

intermedialita, transmedialita, Meg Stuart, Mette Ingvartsen, *evaporated landscapes*, *Disfigure Study*, nefigurativní tanec, současný tanec, choreografie, tělo

**Abstract:**

The article aims to research two different productions of contemporary dance viewing of two metaphors of contemporary discourse, intermediality and transmediality. Which defines in the introduction in relation to the German theatrological literature, especially the Uwe Wirth's studies. Another question is the specificity of viewer perception conditions of intermediate / transmediate performances. In this regard, the planned analysis could help to understand the specificity and conventions of representation and perception of the media and contribute to the strengthening of media competence audience.

**Key words:**

Intermediality, transmediality, Meg Stuart, Mette Ingvartsen, *evaporated landscapes*, *Disfigure Study*, nonfigurative dance, contemporary dance, choreography, body

Dita Pytlíková Dvořáková

# Analýzy představení současného tance/performance

Hlavní směry současné německé teatrologie, orientované na vývoj scénografie a současného tance/performance, se zabývají otázkami vlivu různých médií na taneční představení/performance a také zkoumají pozici pozorovatele/diváka „v pohybu“. Tyto vzájemné vztahy potom vnímají v historickém kontextu proměn médií – fotografie a filmu, jejichž vývoj se současně setkává s podstatnými změnami v tanci a performance na počátku dvacátého století.

Text si bere za cíl zkoumat dvě rozdílné inscenace současného tance nahlížené dvěma metaforami současného vědeckého diskurzu, přes intermedialitu a transmedialitu. V současných teatrologických otázkách přináší debata týkající se intermediality, transmediality a hypermediality další rozšíření pojetí předmětu zkoumání divadelní vědy. Otázky, jak bylo zmíněno, směřují mimo jiné ke specifčnosti podmínek vnímání diváka. V tomto ohledu mohou plánované analýzy pomoci pochopit specifčnost a konvence ztvárnění a vnímání médií a přispět k posílení mediální kompetence publika.

Z pohledu tohoto textu je nejprve základní podmínkou vymezit si přesně pojem intermedialita.

### Intermedialita

Podíváme-li se na rozličné vnímání pojmu intermedialita do různých literárních a teatrologických textů, je zřejmé, že v teorii je tento pojem stále značně nestabilní. Pokud se zaměříme na současné vnímání pojmu intermedialita, které se postupně rozvinulo od osmdesátých let, pak najdeme aktuální koncepty intermediality, které vycházejí z literárně vědeckého konceptu intertextuality Julie Kristevy. „*Tím se rozumí dialogická a transformativní propojení různých textů a diskurzů v textu, zatímco intertextualita se týká pouze literárních textů, je tedy intramediální, rozšiřuje intermedialita perspektivu o oslabení a překonání hranic médií.*“<sup>1</sup> V našem případě můžeme také vyjít z pojmu intermedialita, jak je definován v současném teatrologickém slovníku, kde se pod tento signifikát řadí díla, která jsou „*chápána jako proměna, mísení, interakce mezi médii v jedné umělecké formě nebo také transformace v nové médium. Tím lze rozumět média literární, audiovizuální, tělesně organická, technická a elektronická a také masová média.*“<sup>2</sup>

V první řadě je však třeba rozlišit mezi široce a úzce vymezeným pojmem intermediality. Ten širší vychází z oné obecně uznávané teorie o propojení a výměně prvků mezi jednotlivými médii a zabývá se fenomény kombinace a proměny médií. Užší pojem potom zkoumá různé typy intermediálních vztahů. Už Marshall McLuhan v tomto kontextu zdůraznil, že forma média může být současně obsahem jiného média. V umělecké praxi jej nacházíme tam, kde jsou výrazové formy a vzory vnímání jednoho média v jiném médiu citovány, imitovány, reflektovány, transformovány, a také komentovány. Trojice dalších německých teatrologů Urs Meyer, Roberto Simanowski a Christoph Zeller k tomu také připomínají, „*že užší pojem intermediality nevychází z ontologického rozlišení médií, ale předpokládá interakci a plynulý přechod mezi médii a uměleckými formami.*“<sup>3</sup> Z této definice následně vyplývá, že intermedialita v užším slova smyslu by mohla být vhodná právě pro divadelní vědu, protože je to současné divadlo, popř. performance, pro které jsou typické specifické možnosti využívání intermediality ve smyslu interakce mezi médii a uměleckými formami. V současnosti už ale nestačí pouhá definice intermediality, protože pouhý pojem intermediality, ať už je definován jakkoliv, nemůže poskytnout odpověď na zásadní otázky zcela různorodých vztahů mezi médii, a proto je potřeba také rozlišovat mezi různými formami proměny médií, popř. jejich transformace, a jasněji definovat rozdíly mezi multimedialitou, intermedialitou, transmedialitou a intramedialitou.

Pro naše účely z těchto důvodů přebírám typologii intermediality a transmediality vycházející z teorií Uwe Wirtha,<sup>4</sup> předního německého literárního vědce. Wirth se mimo jiné snaží vyrovnat s problémem aplikace

literárně-vědného modelu intertextuality i na jiné druhy umění, než je literatura. Rozlišuje především mezi intermedialitou, transmedialitou a hypermedialitou a tyto tři pojmy jsou mu klíčem ke stanovení přesnějších definic intermediálních vztahů. Jak upozorňuje, pojem intermedialita ještě stále není zcela usazeným pojmem a uměnovědy s ním zacházejí poměrně nejednotně. Důležitý pojem je pro něj pojem transmediality, který ve své šíři může obsáhnout různé druhy vztahů mezi médii od transformace znakového kódu až po propojení médií v nový celek – v nové médium.

### Stupně intermediality

V návaznosti na Uwe Wirtha, Urse Meyera, Roberta Simanowskiho a Christopa Zellera navrhuji pro uvedené analýzy pojem intermedialita, protože „*předpona inter znamená propojení dvou nebo více jednotek, které jsou chápány jako ucelené, ať už je to v politice, nebo v kultuře. Dialog mezi celky předpokládá esenci a substanci zúčastněných identit, a tím implicitně setrvává v paradigmatu hraničního vztahu.*“<sup>5</sup> Vedle toho ale také pojem transmedialita, v němž je navíc zdůrazněn důležitý aspekt, aspekt překročení hranice. Pojem transmedialita definoval v předmluvě ke knize *Transmedialität* Uwe Wirth.<sup>6</sup> Intermedialita je zde chápána jako „*spojení médií ve znakově teoretickém smyslu: emblém je spojení obrazu a textu, píseň – hudba, text, nebo narážka na jiné médium kniha v obrazech, nebo úplná integrace jiného média – zfilmování knihy nebo estetická výpůjčka od jiného média, perspektiva kamery v počítačové hře. Většinou se jedná o případy, kdy jedno médium zaniká v cílovém médiu.*“<sup>7</sup> Oproti tomu transmedialita podle něj „*zdůrazňuje současnou přítomnost zúčastněných médií a je v zásadě blízká intermediálnímu spojení médií, ale transmedialita na rozdíl od intermediálního spojení zdůrazňuje transfer média v procesu překročení hranice.*“<sup>8</sup>

Pro účely analýz uvedených v této práci přebírám výše uvedené pojmy, jak je definuje Uwe Wirth. Tento vědec rovněž navrhl typologii intermediality, která je pro studium vztahů mezi divadlem a novými médii zásadní.<sup>9</sup>

Nulový stupeň intermediality je ten, kdy je nějaké médium tematizováno v jiném médiu – například literární reflexe o malířství.

Prvním stupněm intermediality je mediální modulace systému znaků. Mediální modulace implikují rozličné formy proměny médií: v rámci mediální modulace dochází k převodu mluveného slova do tištěné formy a z tištěné formy do elektronické formy. V tomto bodě je nutné rozlišovat mezi technickým aspektem mediální modulace a dodatečnou nebo současnou inscenací technického aspektu mediální modulace. Mediální modulaci lze označit jako intermediální fenomén teprve tehdy, kdy vede k re-konfiguraci znakového systému. To lze pozorovat například na fenoménu text-transfer, při transformaci dramatického textu do divadelního představení nebo při rozhlasové adaptaci divadelní předlohy. Kromě toho je nutno si povšimnout dalšího aspektu: pokud je například adaptován román a čten v rozhlasu, pak dochází k různým změnám v románu, které nová forma přímo vyžaduje.

---

WIRTH, Uwe. *Hypertextualität vs. Intertextualität (Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität)*. In MEYER, Urs – SIMANOWSKI, Roberto – ZELLER, Christoph. *Transmedialität*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006, s. 19–39.

<sup>5</sup> MEYER, Urs – SIMANOWSKI, Roberto – ZELLER, Christoph. *Vorwort*. In Týž. *Transmedialität*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006, s. 7–19.

<sup>6</sup> WIRTH, Uwe. *Hypertextualität vs. Intertextualität (Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität)*. In MEYER, Urs – SIMANOWSKI, Roberto – ZELLER, Christoph. *Transmedialität*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006, s. 19–39.

<sup>7</sup> MEYER, Urs – SIMANOWSKI, Roberto – ZELLER, Christoph. *Vorwort*. In Týž. *Transmedialität*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006, s. 7–19.

<sup>8</sup> Tamtéž.

<sup>9</sup> WIRTH, Uwe. *Hypertextualität als Gegenstand einer „intermedialen Literaturwissenschaft“*. In ERHARD, Walter. *Grenzen der Germanistik. Rephilosierung oder Erweiterung?*. Weimar, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2004, s. 402–433;

ROSINY, Claudia. *Tanz Film, Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*. Bielefeld: transcript Verlag, 2013, s. 21–24.

<sup>1</sup> FISCHER-LICHTE, Erika – KOLESCH, Doris – WARSTAT, Matthias. *Metzler lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2005, s. 160.

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 159.

<sup>3</sup> MEYER, Urs – SIMANOWSKI, Roberto – ZELLER, Christoph. *Vorwort*. In MEYER, Urs – SIMANOWSKI, Roberto – ZELLER, Christoph. *Transmedialität*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006, s. 19.

<sup>4</sup> WIRTH, Uwe. *Hypertextualität als Gegenstand einer „intermedialen Literaturwissenschaft“*. In ERHART, WALTER (Ed.). *Grenzen der Germanistik. Rephilosierung oder Erweiterung?*. Weimar, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2004, s. 402–433.

Druhým stupněm intermediality je zkřížení odlišně konfigurovaných systémů znaků – například spojení textu a obrazu v emblému, ale také v rámci ilustrovaných novin, ale i reklamních materiálů apod. Ve všech těchto případech se jedná o kombinaci médií. Na rozdíl od multimediálního umístění médií vedle sebe, se intermedialní uspořádání odlišuje právě integrující a koncepční konfigurací ve smyslu hybridního propojení.

Třetím stupněm je programové koncepční hybridní propojení. Upouští od mediální modulace konfigurace a místo ní staví pouze koncept přenesení jednoho systému znaků do odlišného prostředí jiného média. Tato forma intermedialního propojení je základem mnoha poetologických programů. Od poetické malby, přes koncepční slovesnost v rámci poetiky románů v dopisech, vliv stříhové filmové techniky na různé „filmové“ způsoby psaní, ale také programová hudba. Do této kategorie by spadalo i přejímání efektu filmového stříhu a dalších filmových prvků do choreografie (např. Loie Fuller).

Úroveň dva představuje užší pojem intermediality ve smyslu hybridizace a naroubování, intermedialita v širším smyslu je obsažena v úrovni jedna a tři. V tomto případě je také nasnadě si uvědomit, že užší pojem intermediality na úrovni dva je nejbližší paradigmatu transmediality, k čemuž dochází v důsledku toho, že mediální naroubování nelze chápat pouze jako produkt intermedialního propojení, nýbrž také jako transmediální proces proměny a v dalším kroku jako hypermediální překročení hranice a vytvoření zcela nových propojení, popř. nových transformovaných médií.

V návaznosti na toto rozdělení intermediality budu analyzovat dvě inscenace současného tance. Choreografky Meg Stuart a Mette Ingvartsen, ač velmi rozdílným způsobem, intermedialitu ve svých inscenacích cíleně využívají a vnímají ji jako důležitý a konstitutivní prvek jejich inscenací.

#### Meg Stuart:<sup>10</sup> *Disfigure Study* (1991, 2002)<sup>11</sup>

Dolní části nohou vystupují ze tmy, přesto zůstávají tajemné, téměř jakoby nebyly ani živé, jakoby byly namalovány přesnými tahy štětce a jejich stíny vyrýsovány. Právě tyto stíny je činí hmotnými. Avšak jakoby tyto nohy nevěděly nebo ani neměli kam jít. A jsou to vůbec nohy?

Nasvícení této scény tělo tanečnice rozděluje na části, a zdá se, jakoby nohy nepatřily k žádnému tělu, jakoby si udělaly sólovou procházku. Pohybují se v úplné tichosti, bez hudebního doprovodu, zkroucené v nepřírozených tvarech, připomínající dvě postavy, které se pokouší o komunikaci pomalými pohyby, až se najednou nečekaně dole pod nimi objeví další část těla, obličej. Toho se však leknou a zapudí ho zase do tmy, ale obličej se zkouší do debaty zapojit znovu a vstoupí do ní, když mu pomůže ruka a nohy ke komunikaci přitáhne. Pak tedy může začít jejich poznávání. Po úvodní předešle přichází na scénu ruka, opět světlem oddělená od těla, a její prsty postupně zkoumající prostor.

Začíná hra s prsty, do které zasáhne druhá ruka, posléze obličej a postupně celé tělo, které jakoby se probudilo nebo možná ještě úplně neprobudilo z nějakého snu, vždyť tanečnice má stále zavřené oči. Její minimalistické pohyby však divák, ač jsou pomalé, nemůže zachytit celé kvůli omezenému světlu. Zachytí ale jistě pózy, které jsou často dokončením trhaného pohybu, jenž končí v nepřírozených statických zasta-

veních. Z nich tanečnice jednoduchou tíhou gravitace často padá zase k zemi. Občas se mimoděk uvolní a probudí, posléze hned zase upadne do nekončícího snu, ze kterého snad ani nechce odejít. Jakoby její tělo chtělo pozorovat samo sebe jako obraz, který je zdeformovaný, zničený, pokroucený. V této chvíli začíná pomalu hrát hudba, která ovšem není melodická, je to spíše disharmonický hřmot, a tanečnice postupně přechází do třesu, třes zesiluje a její pohyby se zvětšují, přesto vždy končí ve statické póze. Tanečnice se v jednom momentu posune do zadní části jeviště a pokračuje v tanci. Tím choreografka dává divákovi poprvé zakusit hloubku prostoru, která je v temnotě nejprve neidentifikovatelná. Tam se tanečnice dostává i na zem a pokračuje ve svém snění, často otočená k divákovi zády. Ke konci této části začíná skákat, točit se kolem dokola, zintenzivňovat pohyb, který se začíná šířit do prostoru. V určitých chvílích přesto tělo zůstane na některém místě strnulé ve zvláštní pozici, jakoby tělo chtělo se snem bojovat, jakoby se pohyb sám chtěl od těla osvobodit. Tělo ho však nechce pustit a tanečnice končí zahalená sedět ve tmě na zemi.

#### Obraz-pohyb zdeformovaného těla

Gerald Siegmund ve své knize *Abwesenheit*, v českém překladu nepřítomnost, neviditelnost, situaci rozkládajícího deformovaného těla v této choreografii popisuje slovy:

*„Tělo mizí a disociuje. Tento rozklad je ale současně konfrontací sama se sebou, která je možná na základě mezery, odstupu mezi jednotlivými částmi těla. Tělo se rozpadá na části, jakoby jej opustilo vědomí integrity a jakoby bylo vydáno napospas stavu vyčerpání, do něhož se dostává kvůli opakovaným pohybům bez možnosti vydechnutí.“<sup>12</sup>*

Zdeformované tělo, znetvořené tělo, právě toto je obsaženo i v samotném názvu choreografie *Disfigure Study*. Během představení Meg Stuart pracuje s několika znetvořenými, rozdělenými těly, jejich části se tedy mohou potkávat, komunikovat nebo bojovat spolu, mají dokonce možnost vstoupit do nového spojení, jak jsme mohli vidět už v první části představení. Meg Stuart ukazuje stejně jako v jejích dalších dílech tělo jako ohrožený subjekt, jak tuto skutečnost pojmenoval Siegmund Gerald.<sup>13</sup> Tento ohrožený subjekt může být rozdělen na jednotlivé části, zkroucen, přesunut. Důležité je však připomenout, že choreografka přesto stále podvědomě identifikuje tělo jako celky. A jako celek vnímá tělo v choreografii i divák, který vnímá i pohyb a zastavení v pohybu, stasis a kinesis.

*„Samotné vidění je faktorem obrazu-pohybu: stasis, tedy sugesce současnosti, udržování stálosti simultánního se v pohledu pozorovatele vždy přeměnění v pohyb. Stejně tak naopak pozorovatel při vnímání pohybu při tanci stále pozastavuje v „obrazy“, segmentuje výřezy procesu pozorování z kontinua pohybu do obrazových sekvencí. Mezi tím zůstávají mezery nezachyceného, nezapamatovatelného.“<sup>14</sup>*

Uvedený popis připomíná fotografie Ludovica Florenta, který zobrazuje tanečníky s pískem, jejich pohyb - výsek na fotografii, která pohyb zastaví v jednom okamžiku. Přičemž písek v letu sugeruje efekt snímku pohybu. I tady je zastavení pohybu v póze, i v tomto případě najdeme obraz-pohyb v proměně médií a zdůraznění protikladu mezi stasis a kinesis.<sup>15</sup>

I Meg Stuart střídá ve svých choreografiích statické a kinetické proměny spolu s dynamikou tělesného ztvárnění a segmentů těla v proměně médií, jak bylo patrné v popisované části choreografie, tedy pohyby střídané zastavením v póze. Bylo by jistě zajímavé sledovat celou historii zastavení pohybu v póze. Právě díky filmovým a fotografickým médiím je jisté, že tanec i s jeho lehkostí se skládá z momentů zastavení, momentů zastavení času, momentů zastavení v obraze. I tyto ne-pohyby jsou důležitou součástí tance, i to jak jsou jednotlivými diváky vnímány.

<sup>10</sup> Meg Stuart se narodila v roce 1965 v New Orleans a studiu tance se věnovala od roku 1983 na Tish School of the Arts v New Yorku. V této škole se při svých studiích zaměřila na kontaktní improvizaci, a poté pokračovala v newyorském centru Movement Research. Tato nezisková organizace se zaměřuje na improvizaci, postmoderní tanec, experimenty a většina jejich produkcí se mimo jiné odehrává v legendárním Judson Memorial Church. Zde také v roce 1962 začal se svými přestaveními soubor Judson Church Theatre, který stál na počátku krátkého, ale podstatného úseku taneční historie – postmoderního tance. Dnešní centrum Movement Research je pokračováním těchto tendencí v pohybovém divadle a performance.

<sup>11</sup> *Disfigure Study* (1991, 2002)

**choreografie:** Meg Stuart

**tanec:** Francisco Camacho, Carlota Lagido, Meg Stuart (1991), Florence Augendre, Fabian Galama, Meg Stuart/Christine De Smedt (1996), Simone Autherlony, Joséphine Evrard/Sigal Zouk, Michael Rüegg (2002)

**hudba** (live): Hahn Rowe

**světlo:** Randy Warshaw, kostýmy: Eva Goodman (1991), Nathalie Douxfils (2002)

**produkce:** Klapstuk (Lovaň), The Kitchen (New York), Streaks of Crimson (Brusel)

<sup>12</sup> SIEGMUND, Gerald. *Abwesenheit: eine performative Ästhetik des Tanzes*. Bielefeld: transcript Verlag, 2006, s. 409.

<sup>13</sup> Tamtéž

<sup>14</sup> BRANDSTETTER, Gabriele. *Bild-Sprung, Tanz Theater Bewegung im Wechsel der Medien*. Berlín: Theater der Zeit, 2005, s. 10.

<sup>15</sup> Dancers Photography by Ludovic Florent. *Fubiz* [online], [citováno dne 21. 11. 2016]. Dostupné na internetu: <<http://www.fubiz.net/2014/02/05/dancers-photography-by-ludovic-florent/>>

Konfrontaci obrazu (zastavení v póze) a pohybu můžeme nalézt také u konkrétních umělců, kterými se Meg Stuart inspirovala – britským figurativním malířem Francisem Baconem, nebo americkou fotografkou a režisérkou, autorkou konceptuálních portrétů Cindy Sherman, či v díle amerického konceptuálního umělce švýcarského původu Olafa Breuninga. Díla těchto umělců dokázala právě Meg Stuart ve svých choreografiích přenést do divadla, protože se nejen nechává inspirovat daným výtvarným stylem, ale vychází přímo z konkrétních artefaktů. Zejména se zabývá obrazy výše uvedeného britského malíře Francise Bacona, který na nich ukazuje zdeformované tělo. Těla jsou na jeho obrazech dekonstruována na geometrické útvary – často to jsou koule a kužely. Jednotlivé části jsou k sobě jakoby smontovány, těla mají jen tenkou kůži, která je téměř průsvitná. My jako diváci vidíme až dovnitř těla – maso, které vlastně bojuje proti tělu samotnému, proti sobě. V některých případech nemají portréty jasné kontury a tělo působí jako by se roztékalo. A právě v těchto případech, kdy je obraz rozostřený, můžeme nalézt spojnicu a inspiraci pro tanec Meg Stuart. Protože toto tělo, ač je namalované, dvojrozměrné a zdeformované, působí jako by bylo ve zvláštním pohybu, který byl jen pro tuto chvíli takto zachycen.

Právě jako na obrazech britského malíře, stejně tak v choreografiích Meg Stuart se tělo interpretů skládá z jednotlivých částí. Z částí, které spolu komunikují a zároveň bojují a snaží se vymanit, utéct.

Dílem Francise Bacona se také nechala například inspirovat kontorsionistka (hadí žena) Adreane Leclerc. Jako příklad můžeme uvést dílo s názvem *Cherepaka*. Sama umělkyně o tomto vystoupení mluví jako o scénické básni, ve které se snaží nalézt a vytvořit „akrobatický a fyzický jazyk, který neuvěřitelným způsobem stimuluje představivost diváků.“<sup>16</sup> V představení se snaží divákům ukázat dva odlišné světy – věčnost v podobě nesmrtelného krunýře na jedné a na druhé straně pomíjivost v podobě rozkládajícího se zvířecího masa.

Stejně jako *Disfigure Study* se i tato choreografie skládá z póz, tentokrát jsou ovšem pózy ještě statictější. Jsou také velmi krkolomné až nelidské, stejně jako u Stuart je díky svícení tělo dekonstruováno na jednotlivé části – geometrické útvary. Sama Adreane Leclerc zdůrazňuje odosobnění těla, radikální tělesnost, materiálnost a význam těla při komunikaci s divákem:

„Základní premisou představení je oddělení duše od těla, zbavení tělesné schránky emocí a předložení tohoto těla divákům. Takto předloženou tělesnou schránku v prostoru a v situaci si diváci sami opodstatňují, sami dobrovolně hledají důvody, proč má tělo vnímají tak, jak ho vnímají. Mezi diváky a artistou je v cirkuse vždy, obrazně řečeno, velká jáma. To, co tuto vzdálenost zmenšuje, co propojuje svět artisty a diváka, je právě artistovo tělo.“<sup>17</sup>

Stejně jako u Adreane Leclerc, i v případě Meg Stuart je její zobrazení těla v protikladu k výtvarným studiím těla v jeho fyziogonii, které jsou založené na kráse, proporčnosti a harmonii. V případě Meg Stuart, způsob, jakým zobrazuje lidské tělo, stojí proti jakékoli kráse a požitku z krásy, tedy proti tzv. narcismu. V kontrastu ke krásným vypracovaným tělům klasických baletních tanečnic Stuart ukazuje tělo, které je znetvořené, poškozené. Tento aspekt v jejích choreografiích vychází také z deziluze o tom, jak lidé vnímají poškozená těla nemocných lidí.

### Intermedialita

Choreografie Meg Stuart je možno vnímat v souvislosti s postmoderním tancem šedesátých let dvacátého století ve Spojených státech amerických. Některé z aspektů tvorby této choreografky se velmi podobají přístupu k tanci choreografů postmoderního tance. Meg Stuart v těchto tendencích nejen pokračuje, ale dále je i překračuje. Příkladem může být jedno ze specifíků postmoderního tance, a tím je stírání hranic mezi jednotlivými druhy umění i jednotlivými druhy divadla (inter- či transmedialita). A to nejen v jednotlivých představeních, které vznikaly spíše jako komponované umělecké večery, ale také sami

umělci vystupovali ze svých rolí, ze svého druhu umění a jednoduše ho změnili. V tehdejší době totiž nebyli všichni umělci Judson Church Theatre jen tanečníci, ale také filmaři nebo skladatelé a hudební interpreti a své role si v mnoha případech vyměnili. Jako příklad uvádím Roberta Rauschenberga, amerického výtvarníka, který nejprve spolupracoval s Merceem Cunninghamem a vytvářel vizuální podobu jeho představení. Následně v propojení s touto skupinou začal tvořit i vlastní choreografie – například inscenaci *Pelican* (1963), trio pro dva tanečníky na bruslích a jednu tanečnici na baletních špičkách.

Meg Stuart se ve svých choreografiích často také snažila o toto propojení různých druhů umění a překročení jednotlivých hranic. V jejích choreografiích například činoherní herci tančí své taneční role a naopak tanečníci na jevišti mluví.

Není to ale jediný příklad těchto tendencí v díle Meg Stuart, která se také vždy snažila rozvinout tvůrčí spolupráci pro každé představení s umělci z různých dalších tvůrčích oborů - výtvarných umělců, choreografů, režisérů, hudebníků a designerů. Například bychom mohli uvést výtvarné umělce Garyho Hilla a Annu Hamilton nebo hudebníky Vincenta Malstafa a Hahna Rowea. Tyto tendence jsme u umělců z období postmoderního tance mohli vidět opakovaně. Na jejich komponovaných večerech vystupovali umělci ze všech druhů umění a své aktivity, jak již bylo zmíněno, propojovali v různých rolích.

Jak již bylo zmíněno, v choreografii *Disfigure Study* Meg Stuart svébytným způsobem ukazuje divákům těla, těla která jsou zničená, zdeformovaná ve svých pohybech, ve svých pózách, ve svých grimasách. Nemusí k tomu využívat ani žádnou hudbu, nepotřebuje obrovský prostor spolu s prostředky současné scénografie a kostýmního výtvarnictví. Stačí ji jasně mířené světlo a tmavé, nenápadné oblečení. A někdy i minimální, téměř mikroskopický pohyb, který může dát divákovi intenzivní vjem pohybu.

Tělo jako subjekt je v dílech Meg Stuart transformováno do obrazů nebo spíše statických trojrozměrných soch a stává se neživotným materiálem. Těla tanečnic většinou ani nemají stín, jsou pouze ponořena a znovu se objevující ve tmě. V tomto aspektu nalézáme třetí stupeň intermedialního propojení, jak jsem jej popsala v metodické části. Jedná se o programové koncepční hybridní propojení světů (statického) malířství či sochařství a (kinetického) tance. Tak se dostává do slepých míst, do míst, kde tělo jakoby mizí v pohybu. Tímto se také vracíme k citátu Gabriele Brandstetter o mezerách ve vnímání, o tom, co je nezachyceného.

Na tento aspekt poukazuje také Gerald Siegmund, který vnímá tanečnickova těla v představeních Meg Stuart jako prcháající, vytrácející se.

„Místo nazírání sebe sama jako něčeho cizího vstupuje ještě strašlivější představa stálého unikání subjektu, který jakoby již ztratil kontrolu sám nad sebou. Tanečníci se v pocitech, které prožívají, stávají objektem, jehož subjektivní status se v symbolické rovině vytratil. Stuart se ve svých dílech nepokouší ideologicky uzavřít propast mezi subjektem a objektem, jako tomu bylo v moderním tanci na přelomu století, trvá na integrující pozici subjektu. Její subjekty se vydávají do říše nepřítomnosti, aby se v ní ztratily.“<sup>18</sup>

Gerald Siegmund zmiňuje také Andrého Lepecki, který tento aspekt zpřesnil a zabývá se divákovým vnímáním: „Tanečník musí prozkoumat nelokalizovatelné místo, prostor mezi subjektivitou a tělesným obrazem“,<sup>19</sup> který tím připomíná, že tanečnickovo tělo musí pozorovat a vnímat minimální až mikroskopické, skryté změny v těle, díky kterým může na straně diváka vzniknout nové, intenzivní vnímání.

### *Disfigure Study* (druhá část)

Dvě těla, z nichž jedno manipuluje s druhým a snaží se ho probudit, uzdravit. Přestože jedno je neživé, díky své tělesnosti spolu manipulují navzájem. To živé je fascinováno zranitelností toho druhého, přesto s ním bojuje, snaží se ho zbavit a znovu se k němu vrací, opět fascinováno, jestli se nepohne. Znovu se dynamické sekvence střídají se statickými pózami – obrazy. Na konci obě těla usínají spolu na zemi provázené a spojené rukama. Do další části této celovečerní choreografie vystupují na divadelní jeviště, do

<sup>16</sup> *Cherepaka*. České dědictví UNESCO [online], [citováno dne 21. 11. 2016]. Dostupné na internetu:

<[http://www.unesco-czech.cz/900\\_466589\\_cherepaka/](http://www.unesco-czech.cz/900_466589_cherepaka/)>

<sup>17</sup> ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Hadí žena Adreane Leclerc kontorsionistka nám ukazuje cestu i hranice našeho těla*. *Cirqueon* [online], [citováno dne 21. 11. 2016]. Dostupné na internetu:

<<http://www.cirqueon.cz/cs/zpravy/rozhovory/item/664-hadi-zena-andreane-leclerc---kontorsionistka-nam-ukazuje-cestu-i-hranice-naseho-tela>>

<sup>18</sup> SIEGMUND, Gerald. *Abwesenheit: eine performative Ästhetik des Tanzes*. Bielefeld: transcript Verlag, 2006, s. 409.

<sup>19</sup> LEPECKI, André. *Still. On the Vibratile Microscopy of Dance*. In BRANDSTETER, Gabriele – VÖLCKERS, Hortensi. *ReMembering Body*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2000, s. 346.

prostoru studií a hry s tělem tanečníka a tanečnice. Ruce tanečníka jakoby byly cizí a s tělem vedly souboj, ve kterém tělo často končí na zemi. Tělo dostává pro tuto studii ohraničený prostor kruhem světla. Na zadní části jeviště můžeme nejasně vidět další dvě pohybující se těla. Jedno se probouzí a snaží se najít nového partnera, avšak tělo druhého tanečníka mu utíká postupně se stále větší dynamikou, v tomto momentu poprvé pohyb zabírá celé jeviště. Nakonec tanečník sám přichází, těla se spojují a začíná jejich naprosto synchronní koncert pohybů. Opět se pohybují jen jednotlivé části těla, po podlaze tancují pouze prsty, a potom jezdí celé paže. Až jakoby v šoku jedno tělo padá a začíná se svíjet na podlaze a postupně jakoby tanečník v krátkých statických pózách v dřepu vystoupil z role, z těla na které se v tomto momentu spíše jen dívá, pozoruje ho. Synchronní části se střídají se sólovými vystoupeními každého z těl, které jakoby šokem zase padá zpět na podlahu. Tanečníci jsou v této části opět uvězněni, tentokrát v obdélníku světla, ze kterého se jim nepodaří odejít.

Meg Stuart v této části hraje netradičně i s mimikou v obličejí tanečníků – jejich obličej se mění v deformované obrazy, tváře jsou v křečích, v grimasách. Oba tanečníci ve stále rychlejším tempu procházejí různými pózami na zemi, až tanečnice v jednom momentě vypadne a odchází. Na jiné části jeviště se objevuje druhá tanečnice, jejíž ruka s ní opět putuje, snaží se jí vlézt i do pusy. V tomto případě se objeví stín tanečnice tentokrát velký a dvojitý. Přichází další tanečník a jeho ruce prohledávají a studují tělo, druhé ruce tělo však brání a ukazují mu cestu. Až se uvolní a pomalu se noří do tmy, která je znovu obepíná.

Takto končí představení *Disfigure Study* z roku 1991,<sup>20</sup> které, ačkoli je prvním celovečerním představením choreografky Meg Stuart, může v mnohém charakterizovat celé její dílo. A proto je téměř nevyhnutelné se na představení podívat také v kontextu jejího díla.

### Tanec jako civilní pohyb, improvizace a náhoda

Druhá část představení akcentuje další charakteristické znaky pro tvorbu Meg Stuart, které bych nyní ráda uvedla do kontextu tvorby spřízněných choreografů. Stuart ve svých choreografiích používá téměř neviditelná gesta, drobné pohyby, které tanečník nebo tanečnice provádí v sérii tzv. stop-go pohybů. V některých momentech choreografie tančí pouze jednotlivé části těla – prsty, ruce, nohy, což bylo patrné i v jejím díle *Disfigure Study*. V těchto pohybech při představeních není rozdíl od běžných, každodenních pohybů. Všední pohyby u Meg Stuart však neurčují jen změnu ve stylu oproti vzorným a těžkým pózám klasického baletu. Tyto pohyby také zohledňují rušivé faktory – například tiky, které jsou navíc zdůrazněny, nedochází přitom ani v průběhu choreografie k jejich normalizaci či zevšednění.

Minimalismus je přitom jedním z prvků postmoderní choreografie (například u Yvonne Rainer, Steva Paxtona a Lucindy Childs), ale v těchto příkladech je minimalismus spíše odklon od složitých pohybů a póz klasického baletu, od speciální techniky, kterou by tanečník musel procházet od útlého dětství a musel k ní mít specifické fyzické dispozice. Postmoderní choreografové a tanečníci si vystačili s každodenními pohyby a otevřeli tím tanec pro velký okruh neprofesionálních tanečníků.

Vnímání těla a zájem o vlastní tělo se odráží i v kontaktní improvizaci,<sup>21</sup> na kterou se Meg Stuart zaměřovala už od svých studií. V jejích choreografiích se s kontaktní improvizací setkáváme poměrně často. Jednotlivé scény se propojují – vzniká více scén – přechází scény mezi sebou – reagují na sebe přímo před divákem. I jeviště se stejně jako tělo při procesu improvizace fragmentalizuje na jednotlivé části s tanečníky, kteří na sebe v daném momentu reagují.

### Prostor a ticho

Ve srovnání s tendencemi postmoderního tance najdeme v choreografiích Meg Stuart ale samozřejmě některé rozdíly, například v pojetí prostoru. Meg Stuart ve svých choreografiích nejde příliš do prostoru, jak jsme mohli vidět u choreografie *Disfigure Study*, ve které si vystačila pouze s pár metry. Pracuje spíše s vedením pohybu a vzrušením těla. Jak již jsem zmínila, prostor na jevišti fragmentalizuje, stejně jako tělo rozděluje na části i jeviště. V některých případech interprety uvězní do obdélníku, nebo jiného tvaru, svět-

lem, kterým jsou takto omezeni. Toto je rozdíl od přístupu například Yvonne Reiner, jejíž choreografie jsou diagonální, nebo i od současných choreografů, jakými jsou například William Forsythe a Pina Bausch.

Minimalistická je u Meg Stuart v případě *Disfigure Study* i scénografie, jeviště je volné bez kulis a rekvizit, stejně jako kostýmy jsou řešeny jednoduše v tmavých nevýrazných odstínech, které přispívají ke hře se světlem. Může jimi jednodušeji zvýraznit jednotlivé části těla a divákovi zůstává zbytek ukryt.

Hudba, v některém případě i ticho, je pro choreografie Meg Stuart zásadní, zvláště pro jejich vnímání. I v případě hudby se často jedná o improvizaci, jejíž hlavní součástí jsou zvukové koláže s akustickými nástroji. Stejně je tomu i v případě choreografie *Disfigure Study*. Tento způsob použití hudební složky tanečního představení je jiný, než u většiny současných choreografů, kteří většinou používají hotové kompozice (např. William Forsythe a Pina Bausch). Není to už ale dnes pravidlem, protože v choreografii *Built to Last* (2012) použila Meg Stuart klasickou hudbu (Sergej Rachmaninov, Ludwig van Beethoven, Arnold Schönberg aj.) v hudební dramaturgii Alaina Franca.

### Mette Ingvarsten:<sup>22</sup> *evaporated landscapes* (2009) - choreografie bez těla<sup>23</sup>

Představení začíná už příchodem diváků, v jevišti i hledišti je úplná tma a uvaděči směřují diváky pomalu na svá místa, ti si mohou libovolně zvolit pozici. Jeviště je jako aréna obklopená ze dvou stran diváky, z dalších dvou stran světelnou technikou, technickým pultem s technickou obsluhou a obrovským kouřostrojem, ovládaným pumpou. Scéna je vytvořena z pěti pěnových kuželů, které, sami o sobě, svítí modrou, bílou, žlutou a červenou barvou. V první části představení kolem nich proudí z kouřostroje postupně větší a větší množství páry. Celá tato část je bez jakéhokoli hudebního doprovodu, kromě zvuků hazeru valčího kouř není slyšet nic jiného. Po tomto úseku začnou nad jevištěm tančit svítící bubliny, které proudí z obou stran. Na bubliny svítí ze stropu dvě červené, jedno modré a dvě bílá světla a choreografka divákům ukáže různé světelné kombinace v různém rozložení a intenzitě. Po této sekvenci je najednou na jevišti i v hledišti úplná tma, zatímco hraje velmi hlasitá a disharmonická hudba. V další části choreografie se nad hlavami diváků objeví strop vytvořený z červeného kouře. Na konci se opět objevují hranoly v červené a zelené barvě.

Takto můžeme popsat choreografii *evaporated landscapes* zobrazující pouze za pomoci světla, kouře a bublin umělý svět „přírody“. Každý z diváků ale může tento prostor vnímat jinak. Pět pěnových kuželů pro některé diváky mohou představovat pět zasněžených vrcholů hor. Kužele mohou být hory a diváci tak nad kužely sedí jako v nebi a pozorují z nahledu ten život kdesi dole, mohou ale představovat i věže nebo cokoli jiného. Tyto kužele se také během představení mění, mají různé barvy a většina z nich nepatří do klasického barevného spektra modrá-červená-zelená, některé jsou v tónech světlejších, pro oko příjemnějších - růžové, béžové, některé jsou šedé. Kužely jsou těmito barvami nejen osvětleny, ale v nich samotných je světlo, které září a bliká. Každý z nich tak upoutává pozornost diváků jiným způsobem a jiným způsobem mu může vyprávět nějaký abstraktní příběh. V případě této choreografie však nemůžeme mluvit o žádném konkrétním příběhu, o žádné konkrétní hodnotě pohybu neživých hmot, vše je čistě abstraktní a záleží na divákově fantazii.

<sup>22</sup> Mette Ingvarsten je dánská choreografka a tanečnice, která studovala v Nizozemí, Belgii i Švédsku. Spolupracovala také s dalšími choreografy - Jan Ritsema, Bojana Cvejic, Xavier Le Roy a Boris Charmatz. Ve svých choreografiích pokládá otázky z oblasti kinestetiky a divákova vnímání. Prvními z jejích nefigurativních choreografií se staly *evaporated Landscapes*, *The Artificial Nature Project* a *Giant City*. To však nejsou jediné její choreografie pro nelidská těla-subjekty. V roce 2010 spolupracovala například na několika site-specific představeních - *The Extra Sensorial Garden* v Kodani a *The Light Forest* v Salzburgu. Poté v roce 2014 se v jejích dílech otevřely otázky hranice mezi soukromým a veřejným prostorem (např. *The Red Pieces*, *69 pozic*). Ve výtvarném umění se odkazuje na inspiraci k abstraktním obrazům Moniky Jensen.

<sup>23</sup> ***evaporated landscapes* (2009)**

**námět:** Mette Ingvarsten

**světelný design:** Minna Tiikkainen

**zvuk:** Gerald Kurdian

**produkce:** Kerstin Schroth

**ko-produkce:** Steirischer herbst festival (Graz), Festival Baltoscandal (Rakvere), PACT Zollverein (Essen), Hebel am Ufer (Berlín), Kaaithheater (Brusel)

<sup>20</sup> Premiéra představení *Disfigure Study* se odehrála na festivalu Klapstuk v belgickém městě Lovaň.

<sup>21</sup> Kontaktní improvizace je spojená se jménem jejího zakladatele Steva Paxtona, který prošel školou u Merce Cuminghama, a byl také zakladatelem Judson Church Theatre.

Přímo na scéně choreografka přivolává bílá oblaka kouře z kouřostroje a posílá je dál k věžím z pěny. Pět kuželů se tak postupně snadno změni například v pět ohnišť, ze kterých prskají jiskry. Oheň a s ním červená barva (vedle modré) se v této části stane druhým hlavním elementem, hráčem. Pořád však na jevišti není nic jiného než množství bublin, které se vypařují, rozpouštějí a mění se. Využití pomíjivých materiálů, jako jsou bubliny a pěna spolu se světlem, zvukem, vytvoří pomíjivé a stále měnící se prostředí. Některé obrazy nám mohou připomenout přírodu, některé futuristická díla, jiná zase svět ve vesmíru nebo sci-fi svět budoucnosti.

Choreografka také často dává divákům prostor představit si nejprve něco abstraktního – například díky velmi nízké intenzitě světla nejprve nelze rozeznat bubliny a divákům mohou zdánlivě připomínat opravdické hejno hmyzu poletujícího v neuspořádaných skupinkách chaoticky sem a tam. Posléze, díky větší intenzitě světla, ale divák pozná, že se jedná o bubliny.

Mette Ingvarsten a světelný designer Minna Tiikkainen tak poskytují divákům jeden přelud za druhým – rudé plameny, jezero, třpytivé modré sněhové vločky i začínající bouřku při východu slunce. Vytvořili tak choreografii s příznačným názvem *evaporated landscapes* evokujícím onu nestálost, pomíjivost, ale i nehmotnost. Tato choreografie není vytvořená pro lidské tanečníky s jejich přirozenou tělesností, je vytvořená pro pulsující pěnu, mlhu, mýdlové bubliny, kouř, zvuky a barevné světlo. Je to oslňující tanec pomíjivých prvků, které se vznášejí a zase rozpouští v prostoru a přesto, že jsou nepolapitelné a abstraktní, dokáží vyprávět pestrobarevný „příběh“. Choreografka tyto nelidské tanečníky kontroluje a sama vypouští do jejich krátkého tanečního života.

### Impresionismus/transmedialita

Choreografie je sama o sobě tak neuchopitelná, že kromě několika fotografií neexistuje žádný záznam celého ani části představení – choreografii totiž nelze uchopit a nelze ji přenést na jiné médium. To je velice zajímavý aspekt, ač se jedná o představení transmediální, nelze jej jiným médiem zpracovat. V tomto případě hovoříme o tzv. transmedialitě, protože v tomto „tanci“ dochází k migraci médií, dochází k úplnému transferu média v procesu, tedy překročení hranice. Tanečníkem se stává samotné médium, tedy světlo. Choreografie tak již nepracuje s těly, tělesností a jejich pohybem v prostoru, ale se vztahem mezi živým a neživým materiálem, které se v prostoru mění. Proměnlivá je délka představení, které například v Berlíně 22. 2. 2017 trvalo místo plánovaných třiceti minut, čtyřicet osm minut, tedy o polovinu více předpokládaného času. Nestálost a proměnlivost se týká i hlavních postav této choreografie - hranolů, které se postupně světlem mění – rozpouští se. Diváci se jich zkouší dotknout, zachytit jejich pomíjivou strukturu, nebo také sami směřovat či popohánět kouř mezi hranoly. Na konci představení tak diváci i technici tleskají neživým tanečnickům – světlu.

Taneční sekvence jsou tedy v mnoha případech dílem náhody, neživí tanečníci tančí v závislosti na pravidlech vypařování, rozpuštění a proměny. Tento fakt zcela mění pohled na nefigurativní divadlo, jak jej například chápali představitelé avantgardy, kteří naopak v neživé hmotě viděli herecký ideál, protože se nemění a neovlivní tak ani dílo režiséra-choreografa.

Jedná se o dílo okamžiku v pravém slova smyslu, které bychom mohli nazvat vzdušnou impresí, jež by nám v tomto směru mohla připomenout malířský impresionismus nebo i pointilismus. Nedokončenost, překročení tradiční harmonie barev, dojem světla pohybu, pouhé naznačení tvarů. Stejně jako ve skutečném životě nemůžeme vnímat všechny výjevy najednou, nemůžeme zcela proniknout mnohovrstevnatost některých kreseb, přinášejících nám příliš mnoho detailů. Právě i v této souvislosti se nám některé z impresionistických obrazů můžou zdát pravdivější. Ukazují nám totiž jen „ten“ okamžik, okamžik prchavý, jehož je umělec svědkem a který pro nás zachytil do té míry, jak ho opravdu v tom jednom krátkém okamžiku sám vnímal. Tak působí například obrazy Clauda Moneta, který přišel s novou metodou, která měla přírodu zachycovat na „místě“ nikoli v ateliéru, rychlými tahy přímo na plátno.

Právě nedokončenost, rozpuštění pevných obrysů v mihotavém světle, dojem daného okamžiku je charakteristický rovněž pro představení Mette Ingvarsten. Stejně jako Moneta při malbě obrazu *Nádraží v St. Lazare v Paříži (1877)* nezajímali konkrétní lidé, konkrétní vlak a lokomotiva, ale fascinoval ho účinek světla proudícího skleněnou střechou na mraky, dým a páry z lokomotiv. Choreografka v případě této choreografie pracuje se smyslovým vnímáním diváků, jež by mělo být aktivováno pohybem světla, mlhy, dýmu, mýdlových bublin a zvuku. Právě tady je pro autory stejně důležitý bezprostřední vizuální zážitek, který každý z diváků může vnímat jinak. Prostředkem k tomu je nehmotnost, která charakterizuje v chore-

ografii *evaporated landscapes* v nejširším slova smyslu: nehmotný a transcendentní interpret, nehmotný pohyb, který může volně proudit prostorem, stejně jako jeho vnímání. Jak již bylo zmíněno, choreografka pracovala pouze s perlivými, šumícími, prchlivými, vytrácejícími se, vypařujícími se materiály. Tato choreografie není pro lidské interprety, pro tuto choreografii je důležitý prostor. Prostor, který má reálné vlastnosti jako je teplota, barva, hustota, přesto je velmi proměnlivý a živý. Prostor, který vytvářejí nehmotní interprety, který je mezi nimi a poskytuje prostor také pro diváky.

Přesto představení není pouhou iluzí hrající s divákem hru o nových technologiích, které dokážou z bubliny udělat oheň. Vždyť sama choreografka tuto iluzi záměrně ruší a na jevišti se pohybuje, pracuje se světly, se všemi přístroji, proto divák může jasně určit, co a odkud na scénu přichází, i když je to jen kouř nebo bublina.

Práce s vnímáním diváků provází celé dílo Mette Ingvarsten: ač se jedná o velmi rozličné projekty, vždy je pro ni otázka vnímání výsostně důležitá. V tomto případě například už základní postavení hlediště a jeviště má svůj význam. Prostor je uzpůsoben jako aréna, ve které sedí diváci ze všech stran, aby mohli vnímat nejen magičnost a mnohovýznamovost této choreografie, ale i reakce ostatních diváků. Nebyl to jediný důvod, umělkyně také chtěla, aby divák seděl uvnitř tohoto měnícího se prostoru. Aby rozličné materiály, které se stávají neživými interprety, nesledoval z odstupu, ale aby se jich mohl dotknout, aby k tomu stačilo jen natáhnout ruku. Zkoumala také to, jak budou lidé reagovat při příchodu do zcela tmavého prostoru, osvětleného pouze malými paprsky světla, jak si budou vybírat v tomto prostředí svoje místo k sezení.

### Mette Ingvarsten: Giant City, The Artificial Nature Series

Druhý projekt Mette Ingvarsten, který otvírá otázku nehmotnosti má název *Giant City*. Město, jak ho umělkyně vnímá, není, stejně jako v těch reálných, nikdy jen vytvořeno z jednotné a plastické hmoty. Město je pro ni dobrým příkladem místa, kde se spojuje obojí – hmota a nehmotné elementy, které splývají dohromady v síti složitých vztahů. Nehmotné toky a virtuální prostory ve městě chápe jako tok informací, které proudí kabely, jako rozhlasové a televizní vysílání. V jejím divadelním představení se konfrontuje s otázkou, jak si uvědomit a vnímat, co je nehmotné, neviditelné a neuchopitelné v našem světě, ale také ukazuje rychlost a proudění naší doby a snaží se najít možnosti zpomalení, zastavení času.

Další z projektů *The Artificial Nature Project (2012)* přivedl na scénu zase živé tanečníky v černých či šedých celotrikotech zakrývajících celé tělo. Setkávají se zde živí tanečníci a s neživými tanečníky – polyethylenovými konfetami a zlatošedými listy polyethylenu. Jevišťe je z každé strany pokryto černým plátnem a dole ohraničeno intenzivním světlem. Létající kousky materiálu postupně mění naše vnímání. Hned v úvodu představení jsou oponou, poté se můžou stát pro zkoumající tanečníky sprchou, ohněm. Poklidně ležící konfety se díky vysavači změni v chaos, v měnící se obrovské abstraktní sochy, které se zase v chvilce změni v hejno zvířat. Svět mrtvých věcí v této choreografii ožívá.

### Závěr

Skrze intermedialitu a transmedialitu, pojmy současného teatrologického kontextu, které byly definovány v úvodu podle teorií Uwe Wirtha, jsme v této studii analyzovali dvě rozdílná díla choreografek, představitelky současného tance – Meg Stuart a Mette Ingvarsten. Předpoklad intermediality se v současném tanci paradoxně vyznačuje tělesným a kinetickým esencialismem, respektive z něj přímo vychází. Jak dokládají obě choreografie, dokáže tato specifická figurace vyvolat synestetické vjemy v prostoru divadla. Zdeformovaná těla rozdělená na části, které ovšem divák vnímá jako celek jsou transformována do statických trojrozměrných soch v choreografii *Disfigure Study*. Choreografka tak díky tomuto propojení při minimalizaci pohybů těla tanečníka dokáže zintenzivnit divákovu vnímání. Ukazuje tělo v jeho autenticitě a brání se tak zobrazování zidealizovaných těl v dnešních médiích. Druhá z choreografií je vytvořena pouze pro neživou hmotu – kouř, bubliny, pěnu a světlo, která ovšem díky divadelním technologiím, hlavně díky světlu dokáže divákům zprostředkovat návštěvu neživé přírody.

V současné teorii umění je důležité právě zkoumání specifčnosti podmínek vnímání diváka. V tomto ohledu mohou uvedené otázky pomoci pochopit specifčnost a konvence ztvárnění a vnímání médií a přispět k posílení mediální kompetence publika. Intermedialita nabízí také nové otázky i pro divadelní historiografii, protože, i když se to může zdát, není žádným moderním fenoménem, který předpokládá existenci elektronických médií. ■

**Použité prameny****Literatura:**

BALME, Christopher – MONINGER, Markus. Crossing Media. In Týž. *Theater zwischen Medien. Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung*. München: Epodium, 2003, s. 13-33.

BRANDSTETTER, Gabriele. *Bild-Sprung, Tanz Theater Bewegung im Wechsel der Medien*. Berlin: Theater der Zeit, 2005.

FISCHER-LICHTE, Erika – KOLESCH, Doris – WARSTATT, Matthias. *Metzler lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2005, s.159–161.

LEPECKI, André. Still: On the Vibratile Microscopy of Dance. In BRANDSTETTER, Gabriele - VÖLCKERS, Hortensi. *ReMembering Body*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2000, s. 346.

MEYER, Urs – SIMANOWSKI, Roberto – ZELLER, Christoph. Vorwort. In Týž. *Transmedialität*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006, s. 7–19.

ROSINY, Claudia: *Tanz Film, Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2013.

SIEGMUND, Gerald. *Abwesenheit: eine performative Ästhetik des Tanzes*. Bielefeld: transcript Verlag, 2006, s. 409.

WIRTH, Uwe. Hypertextualität als Gegenstand einer „intermedialen Literaturwissenschaft. In ERHART, Walter. *Grenzen der Germanistik. Rephilosierung oder Erweiterung?* Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2004, s. 402–433.

WIRTH, Uwe: Hypertextualität vs. Intertextualität (Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität). In MEYER, Urs – SIMANOWSKI, Roberto - ZELLER, Christoph. Vorwort. *Transmedialität*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006, s. 19–39.

**Online zdroje:**

STUART, Meg. *Disfigure Study* [online]. [21. 11. 2016]. Dostupné na internetu: <<https://vimeo.com/81482778>>.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Hadí žena Andreane Leclerc kontorsionistka nám ukazuje cestu i hranice našeho těla. *Cirqueon* [online], [citováno dne 21. 11. 2016]. Dostupné na internetu: <<http://www.cirqueon.cz/cs/zpravy/rozhovory/item/664-hadi-zena-andreane-leclerc--kontorsionistika-nam-ukazuje-cestu-i-hranice-naseho-tela>>.

*Cherepaka*. České dědictví UNESCO [online], [citováno dne 21. 11. 2016]. Dostupné na internetu: <[http://www.unesco-czech.cz/900\\_466589\\_cherepaka/](http://www.unesco-czech.cz/900_466589_cherepaka/)>.

Dancers Photography by Ludovic Florent. *Fubiz* [online], [citováno dne 21. 11. 2016]. Dostupné na internetu: <<http://www.fubiz.net/2014/02/05/dancers-photography-by-ludovic-florent/>>.

Program k představení Mette Ingvarsten *The Artificiak Nature Project*, HAU Berlín 22. února 2017.

Program k představení Mette Ingvarsten *evaporated landscapes*, HAU Berlín 22. února 2017.