

Ke kontextu úvah Josého Gila o sériích v Cunninghamových choreografiích¹

1.

José Gil (*1939) náleží k nejnvýraznějším postavám portugalské filosofie několika posledních desetiletí, a to jak v souvislostech domácího, portugalského myšlenkového prostředí, tak i prostředí mezinárodního. Na jeho myšlení měla zásadní vliv soudobá francouzská filosofie, zejména filosofie Gillesse Deleuze, se kterou se důvěrně obeznámil v době svého studia a pedagogického a vědeckého působení v Paříži v 80. letech (Université de Vincennes à Saint-Denis a Collège international de philosophie). Gilova akademická kariéra později úspěšně pokračovala v Portugalsku na Universidade Nova de Lisboa, a to až do roku 2009, kdy se stal emeritním profesorem. Mimo poststrukturalismu a fenomenologie ovlivnily směřování jeho myšlení také některé významné koncepty novověké filosofie, zvláště Leibnizova monadologie a Kantova kritická filosofie. Gilova početná filosofická pojednání však dokládají nejenom velkou tematickou šíří problémů, ke kterým je schopen se originálním a důkladným způsobem vyjádřit, ale i schopnost zohlednit ve svých úvahách rozmanitost aktuálních myšlenkových proudů a impulsů.

Významnou část Gilovy tvorby představují pojednání z oblasti filosofie tělesnosti, nejobsáhlejších z nich je kniha *Metamorfózy těla*,² jež byla později publikována také francouzsky a anglicky. Značnou pozornost vzbudily též Gilovy reflexe politických a společenských skutečností a procesů, zejména kniha *Portugalsko dnes: strach existovat*.³ Dlouhodobě se Gil věnuje i reflexím povahy umění. Předmětem jeho úvah je literatura, zastoupená zejména tvorbou Fernanda Pessoa,⁴ ale i díly dalších spisovatelů, například Antoina de Saint-Exupéryho.⁵ Velkou pozornost věnuje Gil modernímu malířství, zvláště tvorbě Marcela Duchampa⁶ a Kazimira Maleviče,⁷ ale také tvorbě dalších umělců, například Josepha Beuyse či Vasilije Kandinského.⁸ Díly zmíněných umělců se Gil zabývá v souvislosti s průzkumem samotného principu umění a s různými způsoby odhalování tohoto principu.

1 Poděkování: Tento text vznikl za podpory Grantového systému Západočeské univerzity v Plzni v rámci projektu SGS-2020-005.

2 Gil, J., *As Metamorfoses do Corpo*. Lisboa, A Regra do Jogo Edições 1981.

3 Gil, J., *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*. Lisboa, Relógio d'Água 2004.

4 Gil, J., *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa, Relógio d'Água 1987; též, *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa, Relógio d'Água 1999.

5 Gil, J., *A Profundidade e a Superfície – Ensaio sobre o Príncipezinho de Saint-Exupéry*. Lisboa, Relógio d'Água 2003.

6 Gil, J. – Godinho, A., *O Humor e a Lógica dos Objectos de Duchamp*. Lisboa, Relógio d'Água 2003.

7 Gil, J., *A Arte como Linguagem*. Lisboa, Relógio d'Água 2010.

8 Gil, J., *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. Lisboa, Relógio d'Água 1996.

Hledisko filosofické estetiky se prosazuje i v Gilových textech věnovaných tanci. Gil se v těchto studiích zabývá proměnami choreografických postupů od klasického baletu přes moderní pojetí až k postupům soudobým či postmoderním v kontextu obecných otázek specifčnosti časoprostoru, v němž se tančené pohyby odehrávají, pojetí tanečnickova těla i samotného významu, který je tančící tělo schopno vyjadřovat. I Gilovy úvahy věnované tanci, jež byly shrnuty v knize *Totální pohyb. Tělo a tanec*,⁹ se opírají o rozbor tvorby různých umělců a umělkyní, zvláště Marthy Grahamové, Vaslava Nijinského, Steva Paxtona, Yvonne Rainerové a Piny Bauschové. Nepochybně nejvýznamnější roli však v Gilových úvahách o tanci hrají rozboru postupů amerického tanečníka a choreografa Merce Cunninghama.

2.

Použití termínu „série“ v Gilově rozboru Cunninghamových choreografických postupů vychází z Deleuzových úvah. Deleuze považuje vztah elementů dvou odlišných sérií za podmínku existence struktury,¹⁰ například struktury ustavujících se mezi „označujícím“ a „označovaným“.¹¹ Na vztah elementů odlišných sérií upozorňuje Gil i v souvislosti s Cunninghamovými choreografiemi opakovaně. Struktura těchto choreografií je utvářena příležitostným vztahem mezi sérií pohybovou a sérií hudební, vztahem mezi sérií pohybů jednoho tančícího těla a sérií pohybů jiného tančícího těla i vztahem mezi sérií tančených pohybů a sérií zvukovou či barevnou. Tyto série vytvářejí – řečeno tentokrát s Deleuzem a Guattarim – rovinu „imanence“¹² neboli rovinu koherence heterogenního, která je rovinou pohybů neslučitelných v určitém organickém těle, ale i rovinou předmětů, obrazů a tónů. Aniž by mezi sériemi na rovině imanence existovaly „analogie“ či „podobnosti“, rozvíjejí se mezi nimi „koexistence“, „konzistence“ či „setkání“, to znamená „vztahy“¹³ toho, co je různorodé.

Rovina imanence tančeného pohybu je v Gilových formulacích zároveň rovinou vzájemné identifikace pohybu a myšlení či také pohybu a emocionality, protože tato rovina nepřijímá vnější elementy či přesněji řečeno vyvstává ze zvláštního „asketismu“,¹⁴ kterým je „negace“ čehokoli,¹⁵ co přichází zvnějšku. Toto vyloučení čehokoli vnějšího z tančeného pohybu je ostatně ústředním momentem Gilova popisu radikality Cunninghamova přístupu. Gil poukazuje na to, že na rozdíl od řady

9 Gil, J., *Movimento Total – O Corpo e a Dança*. Lisboa, Relógio d'Água 2001.

10 Deleuze, G., A quoi reconnaît-on le structuralisme? In: Châtelet, F. (ed.), *Histoire de la philosophie*. Tome VIII: Le XX^e siècle. Paris, Hachette 1973, s. 318.

11 Deleuze, G., *Logika smyslu*. Přel. M. Petříček. Praha, Karolinum 2013, s. 47–49.

12 Gil, J., *As Séries de Cunningham*. In: týž, *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, c.d., s. 43; s. 45–46.

13 Tamtéž, s. 46.

14 Tamtéž, s. 49.

15 Tamtéž, s. 37–39.

modernistických choreografů vylučuje Cunningham z tance jakoukoli expresivitu zažívaných citů či reprezentaci předmětů nebo příběhů. Neboli: Cunningham zabraňuje vnějšímu i „vnitřnímu“ mimetismu, tedy jak nápodobě předmětů či příběhů, tak citů. Na této charakterizaci Cunninghamova pojetí tance jako očištěného od toho, co v životě zažíváme či vnímáme, je založena Gilova myšlenka obdobného vývoje malířství a tance ve 20. století. Obdobně jako se někteří významní malíři 20. století, například Mondrian či Malevič, ve svých obrazech zbavují předmětů, dospívá Cunningham – i když ve srovnání s těmito malíři o několik desetiletí později – k „vyprázdňení“¹⁶ pohybů. Pohyby v Cunninghamových choreografiích jsou prázdné, podobně jako jsou prázdné abstraktní malířské výtvořiny. Gil zdůrazňuje, že tohoto vyprázdňení tančících pohybů dosahuje Cunningham především začleněním principu náhody a vyloučením sekvencí pohybů, které souvisejí s organickým uspořádáním těla a jeho funkcemi.¹⁷ Na základě těchto principů vyvstávají v tančícím těle, či přesněji řečeno prostřednictvím jednotlivých částí tohoto tančícího těla, autonomní série pohybů, divergentní série protínající se výhradně v určitých „strukturálních bodech“¹⁸, to znamená série vytvářející konzistenci různorodého.

Organický charakter pohybů, tedy svázanost pohybů s organickou tělesností, nepřestává podle Gilova pohledu implikovat expresivitu vnějšího významu neboli odkaz na příběhy, do kterých je člověk v životě zapleten, a předměty, s nimiž se člověk v životě setkává, ale ani expresivitu – řekněme – vnitřního významu, to znamená expresivitu zažívaných citů. Gil v této souvislosti velice úzce navazuje na pojetí „těla bez orgánů“ u Deleuze a Guattariho,¹⁹ tedy na pojetí těla zbaveného organických funkcí a vyvázaného z uspořádání spojeného s těmito funkcemi. Gil zdůrazňuje, že vzhledem k nutnosti zabránit vnějšímu i vnitřnímu mimetismu tančících pohybů je zapotřebí se organických sekvencí pohybů zbavit. Je zapotřebí pohyby dekomponovat takovým způsobem, že už nebudou navzájem slučitelné v jednom aktuálním těle. Když Gilovy formulace poukazují na to, že rovina imance je zároveň rovinou „virtuálního“ těla,²⁰ v němž heterogenita pohybových sérií a sérií dalších typů nachází konzistenci, upomínají na Deleuzovo pojetí vztahu mezi „aktuálním“ a „virtuálním“²¹ a také na vyjádření Deleuze a Guattariho, ve kterých je rovina konzistence označena za „virtuální“ rovinu neustálé transformace,²² jejímž

16 Tamtéž, s. 31; s. 43; s. 45.

17 Tamtéž, s. 35–36.

18 Tamtéž, s. 34.

19 Deleuze, G. – Guattari, F., *Tisíc plošin*. Přel. M. Caruccio Caporale. Praha, Herrmann a synové 2010, s. 171–189.

20 Gil, J., *As Séries de Cunningham*, c.d., s. 44

21 Deleuze, G., *L'actuel et le virtuel*. In: Deleuze, G. – Parnet, C., *Dialogues*. Paris, Flammarion 1996, s. 177–185.

22 Deleuze, G. – Guattari, F., *Tisíc plošin*, c.d., s. 128–129.

prostřednictvím se „heterogenní elementy proměňují jeden na druhý“.²³ Gil říká, že jednotlivé aktuální pohyby tanečníka ve skutečnosti vycházejí z „monstrozity“²⁴ virtuálního těla, ve kterém se tyto pohyby, to znamená autonomní série pohybů jednotlivých částí dekomponovaného tanečnickova těla, setkávají s pohyby ostatních tanečníků. Gil upozorňuje na to, že přes autonomii jednotlivých sérií tančících pohybů znamená virtualita „hlubokou kontinuitu“²⁵ těchto pohybů.

3.

To, že jsou tančené pohyby zbavovány vnějšího i vnitřního mimetismu, tedy schopnosti prezentovat existující předměty a vyjadřovat zažitě pocity, však otevírá možnost odhalení jiné expresivity, expresivity roviny imanence, tedy expresivity samotné struktury choreografie. Gil poukazuje na to, že význam vyjadřovaný tančenými pohyby na této rovině už vyplývá jediné z těchto pohybů samých, je s nimi svázaný způsobem, jenž umožňuje mluvit o „osmóze“ pohybů a jejich významu neboli o osmóze činnosti těla a myšlení.²⁶

Formulace týkající se tohoto imanentního významu pohybů v Cunninghamových choreografiích navazuje na Gilovu tematizaci možnosti zachytit specifickou tanečního či obecně řečeno uměleckého jazyka. Ve studii „Cunninghamovy série“ poukazuje Gil na to, že význam tanečního pohybu u Cunninghama vyplývá z jeho „gramatiky“ pohybů, tedy z jejich vzájemného uspořádání.²⁷ Tato gramatika dávající pohybu jeho význam není odlišná od jeho „rozdmýchávání“ a „orientace“.²⁸ Obecným problémem umělecké gramatiky a uměleckého lexika se Gil zabývá zejména v pojednání *Umění jako jazyk*. Na příkladech výtvořů moderního malířství, konkrétně na příkladech Malevičových suprematistických obrazů, ukazuje, že gramatika uměleckého jazyka spočívá ve vztazích či přesněji řečeno v intervalech, napětích či silách působících mezi nepředměty, jimiž se například moderní malířství zabývá.²⁹ Lexikum tohoto jazyka, to znamená například samy malířské nepředměty, o kterých Gil hovoří jako o „barevných masách“ a zejména jako o „počítcích“, je dáno jediné v „pohybu“ jejich vlastní „proliferace“,³⁰ v pohybu, v němž se působící napětí či síly realizují. „Syntax“ i „sémantika“ suprematistického obrazu má „intervalovou“ povahu,³¹ je dána výhradně v napětí či silách působících mezi

23 Tamtéž, s. 128.

24 Gil, J., *As Séries de Cunningham*, c.d., s. 44.

25 Tamtéž.

26 Tamtéž, s. 43.

27 Tamtéž, s. 41–42.

28 Tamtéž, s. 42.

29 Gil, J., *A Arte como Linguagem*, c.d., s. 44.

30 Tamtéž.

31 Tamtéž.

nepředmětnými elementy tohoto obrazu. Je zřejmé, že myšlenka této intervalové, pohybové a v napětích spočívající povahy malířského jazyka je velice blízka Gilovým úvahám o tanečním jazyce, například o jazyce Cunninghamových choreografií.

Ve studii „Cunninghamovy série“ hovoří Gil o tanečním jazyku také jako o „metajazyku“ či „metainfrazazyku“.³² To, že se o tančeném pohybu dá hovořit jako o metajazyce, odpovídá tomu, že ve vyjádření pomocí tohoto pohybu jsou popřeny či překročeny nejenom jakékoli referenty, tedy city či předměty, se kterými jsou obvyklé jazyky, zejména mluvené jazyky, svázané, ale především jsou zde popřeny rozlišitelné znaky a s nimi spojené rozlišitelné významy. Tomuto rozlišení mezi mluveným a tanečním jazykem je věnována zejména Gilova studie „Tanec a jazyk“. Gil tu poukazuje na to, že na rozdíl od mluveného jazyka nejsou v tanečním jazyce dány identifikovatelné znaky, tedy „jednotky pohybu nesoucí význam“.³³ Důvodem této skutečnosti je to, že přestože můžeme mluvit o vzájemně rozlišitelných tanečních „makroskopických gestech“, jsou tato makroskopická gesta realizována prostřednictvím tanečních „mikroskopických gest“, tedy nekonečně různorodých způsobů provedení, ve kterých je význam pohybu teprve určován.³⁴ Jakákoli modifikace pohybu v mikroskopických gestech proto vede k modifikaci významu tohoto pohybu. Gramatika tanečního jazyka je tedy „paradoxní“, protože jak sekvence tohoto jazyka, kterými je vyjadřován význam, tak pravidla vztahů mezi těmito sekvencemi jsou vytvářeny samotným pohybem.³⁵ A právě vzhledem k tomu, že s tancem jsou neodmyslitelně spojená mikroskopická gesta, tedy nepočetné individuální variace pohybových makroskopických gest, můžeme o tanečním jazyce hovořit jako o metainfrazazyce, tedy o jazyce, ve kterém nejsou identifikovatelné znaky, to znamená opakující se a „oddělené“ jednotky nesoucí vymezený význam.³⁶ Taneční jazyk je naopak daný v „kontinuitě“ pohybů, vyznačuje se schopností „kombinovat proměnlivé jednotky“,³⁷ které nejsou ani ustálené, ani navzájem oddělené, v „sekvencích obdařených významem“.³⁸

4.

Gilova tematizace charakteristik Cunninghamových choreografických postupů není jen popisem novátorských postupů, jimiž byly překonány předpoklady uplatňované ve starších choreografických koncepcích, o kterých se Gil v „Cunningha-

32 Gil, J., *A Dança e a Linguagem*. In: týž, *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, c.d., s. 38–39.

33 Tamtéž, s. 100.

34 Tamtéž, s. 99–100.

35 Tamtéž, s. 101.

36 Tamtéž, s. 100.

37 Tamtéž.

38 Tamtéž.

mových sériích“ zmiňuje. Gil ukazuje, že Cunninghamovy postupy umožnily vyzvednout jakousi skrytou rovinu energie, jež v jeho choreografiích už není vázána na navzájem koordinované složky organického těla, na způsoby vyjadřování identifikovaných referentů a zažitých pocitů, na „sémiotizaci“.³⁹ Tato energie je jako osvobozená od šablon, do nichž byla uzavřena, investována do „čistého pohybu“.⁴⁰ Vzhledem ke zmíněné paralele mezi moderním malířstvím a Cunninghamovými choreografiemi je zapotřebí význam odhalení této roviny svobodné, neustále se transformující energie pojmut široce. Z Gilových úvah vyplývá, že nejenom moderní malířství, ale jakákoli umělecká tendence, která odmítá děděné předpoklady tvorby, se obrací k této rovině.

Miloš Ševčík

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni
sevcik@kfi.zcu.cz

&

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha
milos.sevcik@ff.cuni.cz

39 Tamtéž, s. 54.

40 Tamtéž, s. 48–49.