

OBROZENÍ TANGA: NOSTALGIE, NASLOUCHÁNÍ, EXPERIMENTOVÁNÍ

Matvei Gotlib

Fakulta humanitních studií UK Praha

Tango Revivals: Nostalgia, Listening, Experimentation

Abstract: *This article examines the history and culture of Argentinian tango as a translocal social dance and emphasizes its revivalist component along with other characteristic features: nostalgia, listening, and experimentation. It represents the partial and the preliminary result of the author's anthropological research that they are currently conducting as part of the doctoral programme at the Faculty of Humanities of Charles University in Prague. The author concludes that both nostalgic beliefs and the desire to create something new contribute to the process of tango revival.*

Keywords: *Argentinian tango; revivals; nostalgia; listening; experiment*

Ústřední společenskou událostí pro tanečníky tanga je *milonga*. Ta může mít podobu volného večírku nebo organizovaného společenského večera, může se konat pod širým nebem nebo v krytém sále. Argentinské tango, které se poslouchá a tančí na *milongách*, je totiž příběhem setkávání (Taylor 1998). Je to také rituál, při němž vznikají nové formy setkání (Petridou 2009). Setkání v tangu je „něco, k čemu lidé směřují, co je inspiruje, kvůli čemu se trápí a po čem touží“ (Davis 2015). Pro zpracování tohoto tématu jsem se rozhodl poté, co jsem narazil na „terénní odpor“ vůči mému výzkumu.¹ Pražští *tangueras* a *tangueros*

¹ Ve své disertaci zkoumám poetiku pražského tanga srze etnografie lokálních *milong* (Gotlib 2021). Jako heuristický nástroj používám *soundscape*. Každá *milonga* má svou vlastní dramaturgii, jež závisí na místě konání, na hudbě, která na ní zní, a na náladě lidí, kteří na ní tančí a baví se. *Soundscape*s pražského tanga jsou cykly života místní komunity tanga, které se skládají z *milong* různého typu (například pravidelných nebo slavnostních).

(tanečníci tanga) se chovají a vyjadřují různě v závislosti na situacích; vymezovali se proti tomu, že jsem místní *milongy* označoval jako „ritualizované“ či „nostalgicky zabarvené“. Bylo tedy nutné uznat rozmanitost toho, jak setkávání pražských milovníků tanga probíhá. Abych pokročil v analýze lokálních etnografických dat získaných na pražských *milongách*, odvážil jsem se je vztáhnout k obecnějším zákonitostem, které tango charakterizují jako translokální tanec (tedy takový, který se tančí po celém světě). V následujícím textu se budu věnovat jedné z těchto zákonitostí, kterou je obrození tanga. Chtěl bych tak přispět k (pro etnomuzikologii a etnochoreologii významnému) tématu *music revival* (Jurková 2017; Stavělová 2017).

V úvodu monografie *The Oxford Handbook of Music Revival*, kterou vydaly editorky a etnomuzikoložky Caroline Bithellová a Juniper Hillová, je pojem *music revival* vysvětlen takto: „Obrození je ze své definice založeno na určitém vztahu k minulosti. Nejčastěji usiluje o znovuzavedení zapomenutých, opuštěných, zanedbaných, potlačených nebo jinak přerušovaných praktik z minulosti do současnosti“ (2014: 12). Takto chápané „obrození“ v mnoha ohledech charakterizuje tango od samých jeho počátků. Ačkoli *tangueras* a *tangueros* v různých dobách a v různých zemích podléhali fascinaci retroem, zabývali se (a zabývají se i dnes) ožívováním tradic, které by se jinak staly předmětem muzealizace. Jinými slovy, dávají jim druhý – nebo i třetí – dech (Conde 2004).

Velkou část tohoto textu tvoří historie obrození tanga, sestávající z interpretací minulosti, která se u milovníků tanga v různých obdobích liší. Při práci s historickým materiálem přitom volím přístup, který navrhly Bithellová a Hillová (Bithel – Hill 2014: 13–15). Pokud jde o fenomén současného translokálního tanga, hovořil bych spíše o příklon k „retro“, nikoliv k „minulosti“ obecně. Tato volba terminologie má jednoduché vysvětlení: na moderních *milongách*, včetně pražských, se tančí převážně na nahrávky skladeb z první poloviny minulého století. Mnozí z tanečníků nemusí mít hlubší znalosti novodobých dějin Argentiny, ani kultury spojené s tangem, ale tato hudba je z nějakého důvodu přitahuje. Domnívám se, že retro, chápané jako estetická kategorie, velmi přesně vystihuje nostalgické vyznění starých melodií tanga. Vrátil-li se k fenoménu setkání, který považuji v kultuře tanga za klíčový, v mnoha ohledech jej charakterizuje adjektivum „nostalgický“. Vedle *nostalgie* jsou zde další dva aspekty „obrození“ tanga, a to je *experimentování* a *naslouchání*. Jimi se zabývám v druhé polovině tohoto článku, kde vedle přehledu výzkumů tanga využívám své terénní zkušenosti ze sedmnáctileté praxe návštěv *milong*.

Nostalgie v tangu

Nostalgiická složka, ať už jde o stesk po domově, po milence (milenci) nebo po starých časech, je zásadní jak pro texty tanga (Olivera-Williams 2009), tak pro jeho hudbu (Munarriz 2015) a choreografii (Merritt 2014). Společná promyšlená interpretace staré melodie umožňuje identifikovat sebe a tanečního partnera jako dva cizince, kteří se setkali, aby toužili po něčem ztraceném (Taylor 1998). Domnívám se, že mnoho improvizovaných choreografií rozvíjejících se na současných *milongách* má *nostalgiickou konotaci* (Gotlib 2021). Taneční dialog charakteristický pro tango lze přičíst *reflexivní* nostalgii (Olivera-Williams 2009), kterou popsala harvardská kulturoložka Světlana Boymová. Často může jít o šablonovité reprodukce stereotypních forem spojených s tangem (Cara 2009), v takových případech by byl vhodnější termín *restorativní* *nostalgie*, navržený stejnou autorkou. Kniha *Budoucnost nostalgie* (Boym 2001) zpřístupňuje pochopení fenoménu tanga.

Boymová podmíněně rozděluje nostalgii na *restorativní* a *reflexivní* (*restorative* a *reflective*). Předmětem restorativní nostalgie je domov jako něco ztraceného, ale podléhajícího *totální rekonstrukci* (Boym 2001: 113). Charakteristickým ztělesněním tohoto typu nostalgie je kýč, který je souborem „autentických“ rysů té či oné tradice. Historická důvěryhodnost je odsunuta do pozadí, mnohem důležitější je obnovení „smyslu pro posvátno“, o který nás moderní svět údajně připravil. Mytologizované prvky minulosti musí být aktualizovány v souladu s nostalgickými očekáváními; lidé, kteří se oddávají restorativní nostalgii, jsou si jisti, že jejich představy o tom, jaký by měl být objekt podléhající renovaci (například monument nebo politický systém), jsou správné (ibid.: 41–49). „Nostalgie je bolest pramenící z časové vzdálenosti a posunu. Restorativní nostalgie si všímá obou těchto symptomů“ (ibid.: 44). Zdá se mi, že tato slova nej přesněji vyjadřují podstatu jevu, který autorka popisuje.

Přejdeme k druhému konceptu, který Boymová ve své knize rozpracovává. *Reflexivní* *nostalgie*, na rozdíl od *nostalgie restorativní*, nenabízí hotová řešení. Charakterizuje ji smutná ironie, hra a otázky. Jde o prožitky spojené s něčím neuskutečněným, o fotografický přesah minulosti a přítomnosti, každodennosti a ideálu. Zde nedochází k pokusu o obnovu forem v jejich domněle původní podobě, pro reflexivní nostalgii jsou důležité nepatrné detaily, které se kriticky přehodnocují a řadí se do alternativních (ve vztahu k obecně přijímané četbě historie) fragmentárních narativů. Jako duchovní dítě kultury moderny je reflexivní nostalgie zaměřena na prožívání plynulosti času a pomíjivosti okamžiku.

Vymyká se však mnoha dalším modernistickým fenoménům, protože idea plánovaného pokroku je jí cizí (ibid.: 49–57).

Autorka odkazuje na Nabokovovu pasáž o *epikurejském* postoji k času: člověk, který se oddává nostalgii, je zachycen v prožitku plynutí času (ibid.: 49). Středem pozornosti je samotná touha, nikoli snaha o návrat domů. Boymová používá také spojení *prospektivní nostalgie*, aby upozornila čtenáře na tvůrčí potenciál prožívání neuskutečněného. *Virtuální realitou* (Bergsonův termín) vzdáleného a nedosažitelného otevírá Odysea nové možnosti kreativity v současnosti (ibid.: 50). Boymová uvádí řadu příkladů, které odhalují účinek praktik prospektivní nostalgie. Pojďme se spolu s autorkou podívat do poválečné Lublaně.

V roce 1997 vchází Boymová poprvé do baru *Nostalgie*. Zarazí ji atmosféra baru: výstřížky z novin a čínské budíky připomínají realitu Titovy Jugoslávie, která je sice nenávratně pryč, ale kulisy podniku vyzývají návštěvníky, aby přehodnotili svůj život ve světě roztržitém občanskou válkou. Majitelka baru improvizuje, když umísťuje na police raritní předměty; hraje si s pocity návštěvníka. Neusiluje o rekonstrukci prvků předválečné epochy, její jednání je diktováno touhou po tom, co již nelze vrátit, a smutným protikladem ke snaze politiků tabuizovat minulost (ibid.: 50–54).

Prohlídka interiéru baru se ukazuje jako zajímavá jak pro pamětníky, tak pro zástupce mladších generací, kteří si nepamatují, co se dělo před válkou. Boymová dochází k tezi, že reflexivní nostalgie přispívá k vytváření *kolektivní paměti a mentálních map*. Namísto produkování „pravdivých“ znalostí a dělení na „my“ a „oni“ podněcuje reflexivní nostalgie k dialogu lidí, kteří mají různé názory na stejné historické události a kulturní fenomény (ibid.: 49–57). Artefakty minulosti mohou sloužit také jako „připomínka budoucnosti, kdy se naše přítomnost stává historií“ (ibid.: 78–79).

Boymová popisuje principy nostalgie, které bývají rozvíjeny v různých kulturních kontextech, od komunistických akcí v postsovětském Rusku (ibid.: 57–75) až po literární hnutí vytvořená v prostředí emigrantů (ibid.: 251–259). Ukazuje, že reflexivní nostalgie vzniká či nevzniká v závislosti na vztahu jedince k sociálnímu prostoru, ve kterém se právě nachází. Posledním významným bodem, na který bych zde chtěl upozornit, je myšlenka Boymové, že nostalgie se může nejen vztahovat k osobní minulosti, ale může spočívat i v touze po zážitcích, které jinde prožívají jiní lidé (jak v minulosti, tak v současnosti). Takovou touhu nazývá Boymová *sideway nostalgia* a její působení je viditelné na příkladu soudobých tanečních a hudebních praktik. Bithellová a Hillová poznamenávají,

že globalizace ovlivňuje povahu nostalgie, kterou prožívá mnoho současných milovníků hudby:

S tím, jak se díky komunikačním systémům, trhům a moderním dopravním systémům dostávají na dosah stále vzdálenější části planety, nahradila world music – neboli lidová hudba jiných národů – do jisté míry autochtonní lidové tradice a nabídla alternativu k hlavnímu proudu. Nostalgie po zdravějším čase a místě se nyní může promítat spíše do cizí současnosti než do vlastní minulosti a touha po útočišti v jednodušším a čistším světě se nyní může naplnit spíše tím, že člověk udělá krok stranou do současných společností v jiných částech světa než zpět do méně hmatatelné minulosti (Boym 2014: 14).

Tato poznámka dobře koresponduje s tím, jak Boymová popisuje *sideways nostalgia*. V případě dalších dvou zmíněných druhů nostalgie hraje u hudebních a tanečních praktik důležitou roli technická stránka vyvolání nostalgického prožitku, což ukazují další články citované monografie. Pokud jsou hudební a taneční techniky konzervativně naladěných komunit zaměřeny na znovuvytvoření nostalgického ideálu (Shaye 2014: 618–644), improvizované praktiky obrození jsou orientovány na přidávání dalšího (subjektivního) rozměru k hudbě a tanci (Hillová 2014: 393–417).

Tři typy nostalgie v tangu

V kapitole napsané pro sborník *Telling Ruins in Latin America* analyzuje Olivera-Williamsová, badatelka věnující se latinskoamerické kultuře, motiv exilu a další motivy spojené s nostalgií na příkladech populárních textů tanga (Olivera-Williams 2006: 95–106). Po vzoru Jorgeho Luise Borgese začíná svou analýzu ikonickou skladbou *La morocha* z roku 1905. Ženský vokál vypráví vlastní příběh, přičemž první osoba („já“) se střídá se třetí („ona“). Brunetka z vesnice se ocitá ve městě, ale i přes komplikace způsobené změnou prostředí nevěší hlavu, protože umí zpívat tango a má muže, skutečného *gaucho*.² Olivera-Williamsová tvrdí, že rané tango, reprezentované skladbou *La morocha*, inspirovalo Borgese k obrození obrazu argentinské bravury – neohroženého balancování mezi životem a smrtí (ibid.: 101). V přímém kontrastu stojí o dvacet

² *Gauchové* byli „honáci skotu, zhusta dobrodruzi a kriminálníci, míšenci a rasová směsice přistěhovalců přilákaných vidinou vlastní půdy“ (Kubičková 2003).

let mladší píseň *Loca*, kterou taktéž analyzoval Borges a která vypráví příběh s podobnou preambulí, ale zcela jiným poselstvím. Píseň znovu zpívá dívka, která přišla z daleka do velkoměsta, tato hrdinka se ale zblázní a upije se k smrti ze stesku po domově. Tuto píseň analyzuje Olivera-Williamsová jako nekonečný smutek Borgese, který už nemohl poznat své rodné Palermo (čtvrť Buenos Aires) a skladba mu umožnila vykoupit se z věčnosti okamžiky minulosti, které mu byly osobně vzácné.

Olivera-Williamsová se poté ve své analýze přesouvá k básnickým textům populárního autora tanga Enriqua Santose Discépolo. Ten ve svých písních vytvořil ironický obraz *second handu* (*cambalache*), v němž je prezentován sortiment odrůd morálky znehodnocené rychlým plynutím času. Autorka dochází k závěru, že nostalgie a melancholie v tangu mohou být zdrojem subjektivní reflexe a hledání vlastní identity v prchavém toku dějin.

Olivera-Williamsová přímo odkazuje na *Budoucnost nostalgie* Boymové, jejíž analýza prospektivní funkce lyriky tanga ilustruje působení reflexivní nostalgie. To, že pro Argentince může hrát kulturní fenomén tanga (nejen jeho texty) významnou roli z hlediska tvůrčí reflexe a přehodnocování minulosti, potvrzuje mnoho badatelů (Savigliano 1995; Taylor 1998; Miller et al. 2014). Co však vysvětluje touhu po retru, která je charakteristická pro *tangueras* a *tangueros* praktikující tango v různých částech světa? A má nostalgie projevovaná Argentinci vždy něco společného s reflexí?

Chris Goertzen a María Susana Azziová, autoři článku *Globalization and the Tango* (1999), ukazují zcela jinou stránku nostalgie v tangu, která přispívá ke stereotypizaci a komercializaci tohoto tance v Argentíně i v zahraničí. Klišeovité obrazy minulosti spojené s tangem se snadno reprodukuje a prodávají. Rozpoznatelné melodie a velkolepá choreografie umožňují tangu překračovat hranice států a překonávat jazykové bariéry. Zdá se, že virtuózní show, jež mají ilustrovat „podstatu tanga“, o nichž se zmiňují autoři, stejně jako dobře prodávané sbírky „autentické“ hudby tanga, lze považovat za projevy restorativní nostalgie.

Touha po tvůrčím přehodnocování současnosti a minulosti, realizovaná prostřednictvím tanga, přitom není vlastní pouze nositelům argentinské národní identity. Skutečnost, že tango, jehož „Mekkou“ je stále Buenos Aires, dobývá další města a země, lze vysvětlit výše uvedeným postřehem Bithellové a Hillové: předmětem nostalgie v moderním světě často není osobní minulost, ale cizí zkušenosti, včetně těch, které se vztahují k současnosti. Studie různých místních komunit ukazují, jak lidé z kultur vzdálených Argentíně praktikují

nostalgie prostřednictvím tanga. Arabští umělci pomocí nostalgických skladeb tanga vyjadřují melancholické motivy súfijského pohledu na svět (Bennett 2020). Japonští hudebníci vytvářejí vlastní tango, které jim pomáhá přehodnotit historické narativy jejich země (Savigliano 1995: 169–207). Obyvatelé pečovatelských domů v Recku vzpomínají na své zkušenosti s tangem, které získali mezi světovými válkami (Koufou 2018). A konečně *tangueros* a *tangueras* se zajímají o to, jak tančili staří *milongueras* a *milongueros*, o texty písní a nuance provedení tanga, které charakterizují ty či ony orchestry z doby před sto lety, což jim v tanci umožňuje přesněji interpretovat nahrávky starých skladeb. Podobný zájem o detaily historie a kultury tanga může souviset s touhou zasadit se do prostorových a časových souřadnic alternativních k „pozdní modernitě“ (Davis 2015).

Vidíme, že příklady uvedené v předchozím odstavci se snadno vztahují k *sideway* nostalgii. Všechny tři typy nostalgie, které popsala Boymová, jsou tedy pro pochopení tanga jako praxe obrození relevantní. Kromě tvůrčí reflexe a touhy po ztraceném a nedosažitelném existují v kultuře tanga i další aspekty, které přispívají k jeho obrození: *naslouchání* a *experimentování*. V následující kapitole představím obrození tanga v průběhu jeho historie trvající půldruhého století, a poté přistoupím k popisu jednotlivých aspektů jeho vývoje.

Historie obrození tanga

V následující stručné historii obrození tanga jsem se snažil zohlednit poměrně širokou škálu pohledů na historii tanga. Mým hlavním úkolem bylo pochopit, jak konkrétně a pomocí jakých technických prostředků se tango podařilo čas od času obrodit.

Je známo, že tango vzniklo ve druhé polovině 19. století na březích řeky Río de la Plata v multikulturním prostředí. Na jeho vzniku se podíleli dělníci, dobrodruzi a profesionálové nejrůznějšího zaměření, kteří přišli z Evropy, lidé z venkova (včetně místních kovbojů *gauchos*), kteří byli nuceni přestěhovat se do rychle rostoucích velkoměst,³ a lidé různých národností, kteří z toho či onoho důvodu opustili svou vlast (Olivera-Williams 2009; Thompson 2010). Jediné, co údajně všechny tyto lidi spojovalo, bylo jejich vytržení z kořenů a snaha přenést prvky svých domácích kultur do nového prostředí. Tango se od svých počátků ukázalo být obrozením několika tanečních a hudebních kultur najednou, u jeho

³ Mluvíme o Buenos Aires a Montevideu, nacházejících na opačných březích řeky Río de la Plata.

počátků jsou africké *candombe* a *milonga*, evropské *habanera* a *polka*, stejně jako řada latinskoamerických lidových tanců (Thompson 2010).

Co se týče lyriky tanga, jeho rané texty vznikaly ve zvláštním dialektu *lunfardo*. Marilyn Millerová v úvodu jedné z nejvýznamnějších monografií o kultuře tanga píše, že výrazy v *lunfardu* byly nedílnou součástí poetiky *criollo*,⁴ jejíž legitimita byla založena na rozvoji vlastní lokální slovní zásoby (Miller 2014: 9). Oscar Conde v textu publikovaném ve stejném sborníku navazuje na myšlenku Millerové o *lunfardu* jako způsobu vytváření lokálních identit:

Diskurzivní konstrukce identity obyvatel regionu Río de la Plata, která začala v praxi nasloucháním hudebním formám zrozeným z hybridizace, v té době ještě spíše veselých než nostalgických, pokračovala v pronikání do těl tanečníků, a nakonec se upevnila v hlase básníků tohoto regionu (Miller 2014: 35).

Na přelomu 19. a 20. století dobylo tango Paříž, Londýn, Prahu, Tokio a další světové metropole. Fascinace tangem byla tak silná, že se začalo mluvit o *tangománii*, kterou odsuzoval zejména tehdejší papež, jenž viděl ve smyslnosti kreolského tance hrozbu. Rozšíření tanga mělo i další důsledky. V prvních desetiletích 20. století se stalo předmětem exotizace nejprve ze strany evropské společnosti a poté i v samotné Argentíně, když si „tanec vášně“ získal oblibu mezi místními „vyššími třídami“ (Savigliano 1995: 81–134).

V době, kdy se tango přesunulo z chudých předměstí a přístavních oblastí do světových salonů, začala hrát mnohem větší roli pravidla chování na *milonze* (*códigos*) a elegance výkonu tanečních figur (Savigliano 1995: 137–146). Současně rostl odpor proti unifikaci tanga, u *tangueros* a *tangueras* od Río de la Plata se objevila potřeba bránit jejich „autentické“ tango a zájem o historii kulturního dědictví regionu. Z pohledu Marty Saveglionové, jedné z nejznámějších a nejcitovanějších badatelek zaměřených na tango, byly jak snaha o zušlechtnění tanga, tak touha po návratu k jeho kořenům součástí procesu exotizace roztržštěných lokálních forem tohoto tance. V důsledku tohoto procesu se koncem desátých 20. století zformovaly dva styly: „chuligánské“ a „romantické“ tango (ibid.: 70–73). Ať tak či onak, z multikulturní hybridní lidové praxe, v níž se oceňovala stylistická individualita každého účastníka (ať už tanečnicka/tanečnice, zpěváka/zpěvačky, nebo hudebníka/hudebnice), a z řady náhodných omylů se tango postupně vyvinulo v argentinský národní tanec (Miller et al. 2014: 12).

⁴ V Argentíně a Uruguayi byli kreolové potomci španělsky mluvících přistěhovalců.

Kolem roku 1915 se ve fenoménu tanga jasně projeví tři různé elementy: hudba, text a tanec. Jak naznačuje již zmíněný badatel dialektu *lunfardo* Oscar Conde (2014: 33–59), ve stejné době došlo k důležité inovaci v oblasti lyriky, která měla významný vliv na hudbu i tanec. V písních tanga se nyní objevoval lyrický hrdina – smutná postava, která narativní formou vypráví o svých souženích a zároveň se obrací ke zdroji svého utrpení, nejčastěji k osudové *milonguitě* (dívce, kterou potkal *na milonze*). Skladby v podání hudebníků postupně získaly podobu tří- až čtyřminutových příběhů (obvykle milostných) s jasným melodickým obrysem, vhodných pro spontánní interpretaci v provedení párů tančících na *milonze* (ibid.: 33–59).

Současně se prvky *lunfarda*, jeho obraznost, ostrá sociálnost a pikantnost, dostaly do pozdějších a lyričtějších textů tanga. „Nové“ – „romantické“ – tango absorbovalo mnoho z tanga „starého“, „chuligánského“ (Savigliano 1995: 30–73). Mnohé vokální, hudební a taneční techniky, které vznikaly nejprve náhodně a poté nadále spontánně, ale již v rámci určitých stylů, jako je *canyengue*, *tango de salón* a *tango lisa*, jsou aktuální dodnes. Badatel v oblasti latinskoamerické kultury Richard Young píše o sémantickém bohatství, kterého tango dosáhlo v závěru epochy „staré gardy“ (*guardia vieja*), která trvala přibližně od konce 19. století do konce desátých let 20. století, toto:

V době, kdy jihoamerické tango vstoupilo do svého zlatého věku, od počátku dvacátých do konce třicátých let, se již stalo kulturní praxí druhého stupně... Stalo se již vědomě sebereflexivní formou s ustáleným jazykem, ustáleným obsahem a schopností evokovat předem vytvořené obrazy minulosti i odkazovat na svou vlastní schopnost evokace (1996).

Rozhodující roli pro udržení tehdy ještě mladého žánru však sehrála až další fáze jeho vývoje (Luker 2014: 202). „Zlatá epocha tanga“ (*epoca de oro*) zahrnovala vznik mnoha melodií v podání profesionálních i amatérských *orquestas típicas* na *milongách*,⁵ rozvoj choreografie a rozšíření hořce ironického lyrismu, který se stal kulturním kódem Argentinců (Conde 2014). Hudební skladby se vyznačovaly organickou celistvostí – byly vyhledávané jak k poslechu, tak i k tanci. Zvláštní místo zaujímají písně argentinského idolu Carlose Gardela, na které

⁵ Tyto orchestry obvykle zahrnovaly housle, *bandoneony* (druh akordeonu), klavíry a kontrabasy. V mnoha případech doprovázel instrumentální hudbu zpěvák tanga nebo (méně často) zpěvačka (Oliver 2018).

lidé nadšeně tančili v párech téměř po dvě desetiletí. Poté, co Gardel na dlouhou dobu opustil svou vlast, byl stesk po domově jedním z leitmotivů jeho písní. Později, když v roce 1935 tragicky zahynul při leteckém neštěstí, se na nahrávky s Gardelovým hlasem přestalo tančit a dodnes se většinou pouze poslouchají. *Nostalgický zvuk* se stal charakteristickým rysem argentinského tanga, a to ve velké míře právě díky talentu, procitěnému zpěvu a bohatému životnímu příběhu Carlose Gardela (Goertzen-Azzi 1999).

Young (1996) v již citovaném článku pokračuje ve sledování vývoje kulturní paměti spojené s fenoménem tanga: „Tradice tanga přechází na další generace a kontexty, na Gardelovy děti v exilu a pak na jejich děti, na ty, pro které je exil domovem.“ Je pozoruhodné, že Borges, jako jeden z nejcitovanějších kronikářů tanga, nebyl nakloněn romantizování motivu exilu a estetiku zlaté epochy dokonce označil za „slzavou“. Alejandro Sust (2014: 64) uvádí slova slavného spisovatele o změnách, k nimž v tangu došlo v prvních desetiletích 20. století:

První milongy a tanga byly možná hloupé nebo přinejmenším nedbalé, ale byly hrdivé a šťastné. Pozdější tango je rozhořčené, se sentimentální nadsázkou lituje vlastního neštěstí a bezostyšně oslavuje neštěstí druhých.

Přesto mnozí badatelé hovoří o skutečné *dramatičnosti*, která byla charakteristická nejen pro rané tango oslavované Borgesem (2010), které občas doprovázely souboje na nože, ale i pro pozdější a „civilizovanější“ formy tohoto tance. Stačí si poslechnout nahrávky z třicátých a čtyřicátých let, na nichž *bandoneon*⁶ v ruce uznávaného mistra Anibala Troila vždy udržuje dramatický náboj melodií v provedení *orquesta típica*. Slavný skladatel a dirigent zlatého věku Juan D'Arienzo jmenoval čtyři rysy, kterých si na tangu nejvíce cení: *rytmus, nervozita, síla a charakter* (Kubíčková 2003: 40; Flores 1993: 136). Jeho energické skladby dodnes přitahují tanečníky svými nečekanými spády, které vyžadují okamžitou dramatickou reakci (například náhlé zastavení tance následované prudkým zrychlením pohybů).

Velký význam, který se zlaté epoše přikládá, je pravděpodobně dán tím, že s jejím příchodem se tango stalo nedílnou součástí života Argentinců: poslouchali, hráli a tančili ho jak příslušníci privilegovaných vrstev společnosti, tak obyvatelé městských periferií (Luker 2014: 202). Za významný úspěch tohoto

⁶ *Bandoneon* je typ koncertního akordeonu německé proveniencí se dvěma knoflíkovými klávesnicemi nenapodobitelného temného tónu (Kubíčková 2003).

období lze považovat také vytvoření celistvého světa s rozpoznatelnými postavami a nostalgickými obrazy. Ty jsou ztělesněny v argentinském filmu *¡Tango!* z roku 1933. V tomto učebnicovém díle je tango zobrazeno v přehnaně mytologizované podobě s četnými odkazy na dřívější fáze historie tohoto tance.

Zde je třeba poznamenat, že samotné datování zlaté epochy se u jednotlivých badatelů značně liší. Někteří historici tanga se domnívají, že začala koncem desátých let (se vzestupem Gardela) a skončila v polovině čtyřicátých let minulého století (Susti 2014: 64). Jiní poukazují na období od poloviny třicátých let do poloviny padesátých let (Miller 2014: 7, Stepputat 2020). V každém případě je pojem zlaté epochy v kultuře tanga pevně zakořeněn a současní *tangueras* a *tangueros* tento výraz často používají, když mluví o starých orchestrech nebo tanečním stylu „tango salon“ (Davis 2015: 19–20). Přitom ve zlatých časech tanga se často mluvilo, zpívalo a psalo o staré gardě a *porteños*⁷ a tato označení dodnes zaujímají v diskurzu tanga čestné místo.

Dramatické pauzy jsou charakteristické nejen pro melodii a choreografii tanga, ale také pro jeho historii. Po vojenském převratu v Argentíně v roce 1955 upadlo tango na dlouho v zapomnění. Souběžně tango přirozeně vytlačovala rock'n'rollová kultura, která si získávala stále větší popularitu, a také nastupující diktatura, která bojovala proti disentu. Mnozí z popularizátorů tanga, kteří vyjadřovali nespokojenost se situací v zemi, byli vystaveni represím. Během „špinavé války“, která trvala od roku 1976 do roku 1983, bylo tango v Argentíně zcela zakázáno (Cara 2009). Pro generace Argentinců, kteří se s tímto tancem spojovali, bylo existenčně nutné nenechat ho upadnout v zapomnění. Ti, jako by se řídili uvedenou definicí praktik *revival*, obrozovali zapomenuté a potlačované. Zakázaných setkání nesmiřitelných *tangueras* a *tanqueros* se účastnili místní i zahraniční etnografové, kteří měli zájem zdokumentovat, co se na nich odehrávalo (Taylor 1998; Cara 2009).

Malíři, hudebníci, spisovatelé a básníci navzdory represím pokračovali v tvorbě děl, v nichž tango zůstávalo hlavním výrazovým prostředkem (Miller 2014: 95–100). Mnozí z nich byli vyhoštěni ze země a v Paříži se sešla elita argentinských umělců (Munarriz 2015), z nichž nejvýznamnější byl Astor Piazzolla.⁸ Ani v Argentíně se nakonec tango nepodařilo vykořenit. Muži a ženy se scházeli v malých místnostech, tančili těsně přitisknutí k sobě a pozorně

⁷ *Porteños* jsou obyvatelé přístavních oblastí, kteří jsou považováni za původce vzniku tanga.

⁸ Goertzen a Azziová se domnívají, že Piazzolla dal tangu nejen nový zvuk, ale byl také hlavním prostředníkem mezi „domácím“ a zahraničním tancem (1999).

naslouchali i těm nejmenším přechodům v každé melodii. Mnozí z *milongueras* a *milongueros*, kteří tehdy tango praktikovali, dodnes pokračují v tanci stejným způsobem na dnes již nezakázaných *milongách* (Cara 2009).

Téměř třicet let, od roku 1955 do roku 1983, charakterizuje pro Argentinu paradoxní situace: kultura tanga se nadále aktivně rozvíjela, ale přestala být populární, odešla „do podzemí“. Po konci „špinavé války“ se tango dočkalo obrození pro široké publikum, do značné míry díky úsilí starších *maestros*, kteří našli způsob, jak se o taneční zážitek podělit s mnoha svými žáky. Dříve nebyla výuka tanga příliš rozšířená; schopnost tančit tango se předávala buď v rodině, nebo společným experimentováním s pohybem (Petridou 2009). Na počátku osmdesátých let byla poptávka po výuce národního tance obrovská a udržovatelé jeho tradic stáli před výzvou, jak tyto tradice předat těm, kteří o nich téměř nic nevědí.

Stejně jako v období před vojenským pučem, ani v osmdesátých letech se nepodařilo najít jednotnou odpověď na otázku, co je skutečné tango (Merritt 2014). Někteří z inovátorů považovali za nutné obrodit především umění taneční improvizace. Jedním z nejcharismatictějších mistrů hlásajících tuto hypostázi tanga byl „chuligán“ a experimentátor Pepito Avellaneda.⁹ Na rozdíl od něj se další *maestros* zaměřovali na technickou preciznost a kvalitu pohybů – Miguel Balmaceda učil základy taneční techniky mnoho budoucích hvězd tanga.¹⁰ Jiní kladli hlavní důraz na muzikálnost – legendární Tete Rusconi zdůrazňoval, že při tančení tanga je třeba především naslouchat hudbě.¹¹ Samostatnou kapitolou je umění scénického tanga (*tango fantasia*), které bylo v té době také aktivně obrozováno a v mnohém přispělo k rozšíření nescénického a nesportovního tanga (které se tančí na *milongách*) v mnoha městech po světě (Cara 2009; Stepputat 2020).

Na konci osmdesátých let se kolem mladého tanečníka a tanečního výzkumníka Gustava Naveira vytvořil okruh podobně smýšlejících lidí, kteří se zajímali o revizi principů taneční interakce v tangu. Výsledkem byl v průběhu devadesátých let vývoj „nové“ taneční techniky, jejímž cílem bylo umožnit tančícím párům co nejpřirozenější a nejsvobodnější pohyb. „Nové tango“ (*tango nuevo*)¹² bylo v Argentině a po celém světě velmi populární až do desátých let

⁹ Srov. <https://www.todotango.com/english/artists/biography/658/Pepito-Avellaneda/> [cit. 2023-10-10].

¹⁰ Srov. <http://www.history-of-tango.com/tango-rennaissance.html> [cit. 2023-10-10].

¹¹ Srov. <https://www.todotango.com/english/artists/biography/1593/Tete-Rusconi/> [cit. 2023-10-10].

¹² Původně se název *tango nuevo* používal pro tango, které vytvořil a hrál Piazzolla, poté se stal označením pro taneční styl, který údajně vytvořil Naveiro.

tohoto století. Od konce osmdesátých let 20. století bylo možné pozorovat další trend, a to komercializaci tanga. S rostoucí popularitou tanga se organizace *milong*, mezinárodních festivalů, workshopů a vystoupení slavných tanečníků stává stále výnosnějším byznysem (Fitch 2015). V devadesátých letech 20. století však na *milongách* převládala a dodnes převládá představa, že tango je především taneční dialog, nikoli sport nebo taneční vystoupení (Cara 2009; Miller 2014: 7–8).

Na konci 20. století se tango znovu objevilo v mnoha městech po celém světě. V řadě případů obrozovali členové komunit tanga tradice spojené s „jejich lokálním“ tangem. V mnohem větší míře se však milovníci tanga ze všech koutů světa orientovali podle toho, co se dělo na *milongách* v Buenos Aires.¹³ Nesmírně rozmanitá scéna „Mekky tanga“ sice udávala trendy, ale byla také ovlivňována přístupy z jiných měst světa. V důsledku této aktivní výměny zkušeností se tango za posledních čtyřicet let masivně rozšířilo a stalo se způsobem života mnoha tanečních komunit. Někde mohou takové komunity čítat desítky osob, jinde stovky a v případě Buenos Aires můžeme hovořit o tisících lidí, kteří pravidelně navštěvují *milongy*.

Dostali jsme se k nejnovějším, pro dnešní proměnu translokální scény tanga důležitým, událostem. V posledních deseti až patnácti letech došlo k dalšímu „návratu ke kořenům“. Organizátoři a účastníci moderních *milong* se snaží navázat na tradice „tango salonů“ a „tango *milongero*“. Navzdory různorodosti v chápání těchto tradic a velkému počtu *tangueras* a *tangueros*, kteří dávají přednost jiným stylům před „tango salon“, *milongy* po celém světě spojuje soubor určitých vlastností (Stepputat 2020). Zaprvé, existuje řada obecně uznávaných *códigos*, pravidel chování na *milongách*. Zadruhé, v posledním desetiletí lze hovořit o základních principech *taneční techniky*, které se mezi komunitami, jež tango praktikují jako společenský tanec, příliš neliší.

Pokusím se shrnout, co jsem nazval „historií obrození tanga“. Přestože mezi jednotlivými epochami tanga existují značné rozdíly, je těžké si nevšimnout podobností, které všechny výše popsané historické milníky spojují. Touha tvůrčím způsobem obnovit zvyky z minulosti byla pro tango charakteristická jak v době, kdy do něj osamělí emigranti vnášeli prvky hudební a taneční kultury, které spojovali se svou historickou domovinou, tak pro další generace obyvatel

¹³ V devadesátých letech 20. století a v prvních letech 21. století byl kontrast mezi tím, jak bylo tango praktikováno v Argentině a v zahraničí, mnohem méně zřetelný než rozdíly mezi „kreolským tangem“ z oblasti Río de la Plata a tangem, které se tančilo v pařížských salonech před první světovou válkou (Cara 2009).

regionu Río de la Plata usilující o oživení „autentického“ tanga a pro udržovatele tradic tanga z dob vojenské tyranie. Dokonce i představitelé tzv. nového tanga se ve své touze „znovuobjevit tango“ inspirovali obrazy *porteños* z předchozích let.

Millerová píše o dílech argentinských umělců, v nichž nostalgické obrazy tanga slouží jako základ pro zobrazení složité a rozporuplné modernity (Miller 2014: 82–118). Domnívám se, že je potřeba zdůraznit dva aspekty tanga, díky nimž může nostalgická složka (nebo přitažlivost *retra*, což je v tomto případě totéž) přispět nejen ke konzervaci stereotypních podob tanga jako masového zboží, ale také k obrození tohoto tance jako živé společné improvizace. Ve svém historickém přehledu jsem se několikrát zmínil o *experimentování* a *naslouchání* a poukázal jsem na jejich zásadní roli. Nyní bych chtěl oba tyto aspekty rozvést a v závěru článku nastínit hlavní rysy obrození tanga.

Mechanismus obrození tanga

Stejně jako Bithellová představuje mechanismy obrození gruzínského polyfonického zpěvu (Bithell 2014: 574), chtěl bych ukázat, jak může praxe naslouchání a experimentování přispět k obrození tanga jako sociálního tance. Považuji za důležité se více ponořit do fenomenologie tanečních setkání, což je důvodem pro esejistický styl některých pasáží následujícího textu.

Naslouchání v tangu

Tanec vzniká ze společného dynamického naslouchání. Toto tvrzení platí pro mnoho tanečních praktik (Seye–Stepputat 2021) včetně tanga (Stepputat 2020). Každé *milonze* předchází takzvané „naslouchání“, jehož jednotlivé složky můžeme rozdělit na: lyriku, hudbu, další zvuky a prvky *milongy*, partnera/partnerku a ticho. Zkusme se zaposlouchat do každé z těchto složek a pochopit, jaký typ poslechu by jí odpovídal.

Již jsem citoval Condeho článek o *lunfardo*, ve kterém autor píše, že v počátcích tanga umožňoval poslech textů písní obyvatelům regionu Río de la Plata vytvářet si svou identitu. V témže článku Conde uvádí úryvek z Azziové španělsky psaného textu, který naznačuje, jak i po několika desetiletích bylo naslouchání textům písní tanga stále důležité: „Kultura tanga uspořádala prostřednictvím svých textů a hudby jakýsi způsob citění jak pro přistěhovalce, tak pro Argentince“ (Conde 2014: 50).

K tomu, abychom skutečně porozuměli textům písní tanga, nestačí jen znalost jeho historie a kultury – člověk by měl být také nositelem argentinského

kulturního kódu (Cara 2009). Na druhou stranu známí lidé, kteří nemají latinskoamerické kořeny, a přesto rozumí lyrice tanga lépe než mnozí Argentinci. Několik členů pražské komunity se naučilo španělsky právě proto, aby se hlouběji ponořili do argentinské kultury a lépe porozuměli hudbě, na kterou tančí. Naslouchání textům dává tanci další smysluplný rozměr: umožňuje partnerům interpretovat svými pohyby nejen zvuky melodie, ale také živé obrazy, kterých jsou texty tanga plné.

Na pražských *milongách*, stejně jako na *milongách* v mnoha dalších městech světa, se skladby zlaté epochy tanga hrají velmi často. *Tangueras* a *tangueros* mají možnost slyšet a interpretovat různé akcenty, kterými tyto melodie oplývají. Pokud se však chcete stát plnohodnotným účastníkem dění na *milongě*, nestačí naslouchat hudbě: musíte absorbovat její atmosféru. Zde je vhodné nejen sloveso „naslouchat“, ale také „pozorně se dívat“. Hukot hlasů, obrazy visící na stěnách, sekvence dýdžejského výběru, rytmus párů pohybujících se v kruhu – to vše, a mnoho dalších věcí, má svůj význam a funkci. Každá *milonga* je ztělesněním určitých obyčejů. Proto má proces vnímání rozmanitosti složek *milongy* přímý vztah k obrození tradice tanga.

Jak již bylo zmíněno výše, ve světě translokálního tanga nepanuje shoda v tom, co je důležitější: zda interakce s hudbou, nebo s partnerem. Ať tak či onak, zvláštní kinestetické spojení udržované během tance je považováno za charakteristický rys tanga. Naslouchání partnerovi zahrnuje již všechny obecně známé modalities vnímání. Zaprvé, při tanci tanga „nasloucháme“ dechu toho druhého a tím synchronizujeme rytmus našich pohybů (kinestetická modalita). Zadruhé, objetí v tangu se nápadně liší od onoho strnulého „rámu“, který je charakteristický pro společenský tanec. V tangu neustále obnovujeme vzájemný kontakt s partnerem, naše dlaně „naslouchají“ tělu osoby naproti (taktilní modalita). Zatřetí, protože tančíme většinou v těsném objetí, hraje pro nás nemalou roli vůně (čichová modalita).¹⁴ Začtvrté, jsou mezi námi tanci, kteří rádi tančí někdy i ve vzdáleném objetí – zde již partnerky (nebo ti, kteří je následují) musí očima „číst“, jakým směrem se budou jejich partneři pohybovat (vizuální modalita). Zapáté, při interakci s partnerem pokračujeme v naslouchání hudbě (sluchová modalita). To nám umožňuje budovat taneční dialog: předvídat pohyby druhého a zároveň vnášet do tance něco svého.¹⁵ A konečně, tango nepostrádá

¹⁴ Zde si můžeme vzpomenout na oscarový film *Vůně ženy* (1992), kde v jedné z ústředních scén Al Pacinova slepá postava tančí tango.

¹⁵ V tangu není nutné synchronizovat všechny pohyby, partneři mohou stejné momenty melodie interpretovat různými způsoby.

ani gurmánskou složku: snažíme se „ochutnat“ vytříbené varianty interpretace zajímavých hudebních momentů. Nejednou jsem si všiml, jak se lidé na *milonze* během tance doslova olizují (chuťová modalita).

Existuje také sedmý způsob naslouchání, který se neshoduje s žádnou z modalit studovaných přírodními vědami. Výzkumníci posvátných hudebních a tanečních praktik zaznamenali jako klíčovou součást rituálního jednání naslouchání tichu (Beck 2006). Sluch *tanguera* nebo *tanguery* může být zaměřen nejen na přechody slyšené v melodiích, ale také na něco nevyslovitelného, co leží mimo taneční interakci a její okolí. Možná je to právě tato transcendentní modalita naslouchání, která umožňuje, aby skřípavý zvuk starého tanga vyvolával u současných *tangueras* a *tangueros* nostalgicky zabarvený zážitek. Životopisec (Plazaola 2014: 173) legendárního tanečníka tanga Carllose Gavita cituje jeho slova: „Tančím ticho. Tančím to, co přichází před hudbou, a to, co *přichází* po ní... to, co tančím, je [jako] intence.“ Zdá se mi, že k obrození takových tanečních stylů, jako je tango, dochází díky touze, o níž mluvil Gavito, najít novou a současně známou formu.

Experiment v tangu

Jedna z možných definic obrození hudebních a tanečních tradic je „znovuobjevování minulosti emancipační tvorbou až k prolomení místních a regionálních hranic“ (Bauman 1996: 80). Domnívám se, že v rámci „obrození“ je tango experimentem, který v sobě spojuje tvůrčí revizi minulosti a improvizaci založenou na této revizi.

Mnoho umělců minulosti i současnosti experimentovalo a experimentuje s obrazy a zvuky tanga a prolíná je s prvky jiných žánrů (Miller et al. 2014). Pokud lze naslouchání přičíst k neviditelným praktikám tanga, experimentování se obvykle projevuje očividněji vzhledem ke své přirozené spontánnosti a expresivitě. Zjednodušeně lze vztah mezi nasloucháním a experimentováním v kultuře tanga představit následovně. Naslouchání je intence, touha po setkání, zatímco experimentování je pokus o nalezení nové formy interakce různých aktérů. Těmito aktéry mohou být minulost a současnost, různé umělecké žánry, stejně jako příslušníci obou pohlaví s odlišnými estetickými a ideologickými postoji, kteří se potkávají na *milonze*.

Jak už víme, tango je hybridní žánr vytvořený v hybridním prostředí, je to chuligánství a poezie, protestní smyslnost a téměř puritánské rozdělení na muže, kteří mají vést, a ženy, které mají následovat své partnery. Teze filosofující badatelky tanga Erin Manningové, že na *milongách* se realizuje chronotop „ještě nerozhodnutého“, dobře podtrhuje improvizáčnickou povahu tanga (Manning 2007).

Přítom spontánní experimentování, které je mu vlastní, paradoxně koexistuje s vytvářením stabilních tradic (Cara 2009). V různých okamžicích historie tanga může jedna z těchto tendencí převažovat nad druhou. Experimentování jako neustálé hledání nového – prostřednictvím mísení již známých proměnných – se nejvýrazněji projevuje v oněch přechodných okamžicích, které zde nazývám obrozením. Avšak ani v relativně stabilních obdobích, z nichž jedno tango právě prožívá, experimentování neutichá (Merritt 2014), jinak by žánr přestal existovat.

Abychom však pochopili obrozující funkci experimentu, navrhuji podívat se blíže na další stabilní trend posledních let spojený s postavou dýdžeje tanga. Na jedné straně tento trend, který můžeme směle označit za globální, slouží v mnoha ohledech k ritualizaci, a dokonce stereotypizaci současného translokálního tanga. Na druhou stranu není těžké v něm najít prostor pro „ještě nerozhodnuté“. V následujících dvou odstavcích se budu opírat o článek etnomuzikoložky Kendry Stepputatové, který je velkým pomocníkem při seznamování se se současnou translokální scénou tanga (Stepputat 2020).

Zatímco v první polovině 20. století se tango tančilo převážně na živou hudbu, na moderních *milongách* se tančí většinou podle nahrávek, které pouští dýdžej. V dnešní době nejsou neobvyklé ani orchestry specializující se na taneční tango, některé z nich jsou velmi populární a pravidelně vystupují na *milongách*. Přesto se však dýdžejové stali nejdůležitějšími členy komunit tanga. V současné době, kdy vrchol módy nového tanga pominul a staré tango prochází dalším obdobím obrození, je atmosféra *milongy* přímo závislá na dýdžejově hudebním vkusu a jeho schopnosti vystihnout náladu tanečníků. Nejoblíbenější hudební sestavou na moderních *milongách* je „klasická“ kombinace T-T-M-T-T-V (tango-tango-milonga-tango-tango-valčík). Hudba se inscenuje v blocích po třech nebo čtyřech skladbách od stejného orchestru a jeden takový blok se nazývá *tanda*. Po dvou *tandách* „běžných“ tangových melodií nejčastěji následuje buď *tanda* melodií *milongy*, nebo blok melodií valčíků.¹⁶

Umění dýdžejingu spočívá v kombinování nahrávek různých orchestrů. Největší váhu mají orchestry z třicátých až čtyřicátých let 20. století díky své *danceability* (Stepputat 2020) – na jejich melodický a zároveň rytmický zvuk se nejnázne tančí. Ale i když se omezíme na orchestry z třicátých a čtyřicátých let, úkol sestavit z jejich nahrávek úspěšný tracklist vyžaduje dobrou znalost hudebního materiálu. Mnozí dýdžejové se navíc neomezují jen na taneční „klasiku“

¹⁶ V tomto kontextu je *milonga* rychlé tango, které má blíže k africké *candombe*, zatímco argentinský valčík je lyrická melodie hraná orchestrem tanga v rytmu valčíku.

a hrají i vzácnější nahrávky z dvacátých let nebo „složitá“ tanga skladatelů, jako jsou Astor Piazzolla a Osvaldo Pugliese. Na některých *milongách* je možné slyšet i „moderní“ elektronické tango.¹⁷ Dýdžej tak vyzývá tanečníky, aby si na parketu prožili různé milníky historie tanga. Dovolte mi, abych představil běžnou zkušenost moderního *tanguera*, který tančí déle než rok a je schopen ve svém tanci kombinovat prvky různých stylů v závislosti na melodii, na prostředí a na tom, jak probíhá jeho taneční dialog s partnerkou.

Pokřčíme kolena a rytmicky vykročíme na jednu stranu, pak se prudce otočíme a uděláme několik kroků opačným směrem. Před téměř sto lety takto tančili legendární El Cachafaz a Carmencita Calderonová. Po chvíli se začne ozývat duši pohlcující baryton a my se k sobě přitiskneme, jako se k sobě tiskli *milongeros* a *milongeras* ve smutných dobách zákazu tanga. Uplyne další minuta a ona se kolem mě otáčí podle zákonů odstředivé síly, které tak dobře nastudovali novátoři tanga osmdesátých a devadesátých let.

Děj moderní *milongy* je tedy experimentální v několika ohledech: jedná se o sérii improvizovaných choreografií, které jsou určovány sledem hudebních skladeb a jsou ovlivňovány „kulisami“ (tematické obrazy zavěšené na stěnách, zapálené svíčky atd.) nebo nepředvídatelnými faktory, jako je cinkání sklenic. Dýdžej, který reaguje na náladu tanečníků, experimentuje s hudbou a tanečníci mu odpovídají buď potleskem na konci *milongy*, nebo prázdným parketem uprostřed večera. *Tangueras* a *tangueros* vytvářejí taneční příběhy, vyzbrojeni znalostí hudby, kterou interpretují, a taneční technikou, která jim umožňuje využívat prvky různých stylů. Organizátoři *milongy* také experimentují s prostředím tanečního prostoru a mohou svým hostům navrhnout, aby se oblékli a chovali nějakým způsobem (například podle určitých představ o „skutečném“ tangu).

Stejně jako v případě jiných *world dances* (Foster a kol. 2009) se lokální komunity tanga od sebe liší, i když dodržují stejnou tradici nebo stejnou módu. Geografická a kulturně-historická specifika toho či onoho sociálního prostoru budou vždy ovlivňovat proces experimentování, který je základem obrozování odlišných forem tanga. Při analýze lokálních komunit tanga, stejně jako při pozorování interakcí na jednotlivých *milongách*, má smysl se ptát: Obrodí tito *tangueras* a *tangueros* něco, a pokud ano, co přesně? Na základě výše uvedeného přehledu jsem schopen identifikovat následující prvky motivu setkání,

¹⁷ „Moderní“ je uvedeno v uvozovkách, protože se může jednat o záznamy z doby před dvaceti lety.

kteří mohou být obrozovány současnými *tangueras* a *tangueros*: chuligánství, protest, smyslnost, romantika, kosmopolitnost, reflexe, smutek a drama. Tyto prvky by však neměly být brány jako přísná kritéria, jinak hrozí, že se etnografie místních *milong* stane příliš formální.

Procházka ve dvou

Millerová se odvolává na autory, kteří jsou pro kulturu tanga směrodatní, aby vyjádřila, co se v tomto tanci nemění:

Známý argentinský básník Juan Gelman ... připisuje paradox binarity vyvlastnění/marginalizace a spojení/potěšení pojmu taneční dialog. Přestože uznává Borgesovu charakteristiku tanga jako způsobu chůze, jako *arte de caminar*, sám ho vnímal jako způsob navazování rozhovoru, jako *arte de conversar*. Schopnost tanga sloužit jako prostředek komunikace i jako předmět hudebního, kinetického nebo poetického rozhovoru z něj činí trvale obnovitelný zdroj. Toto elementární spojení mezi tanečními partnery nebo členy hudebního kolektivu zdůrazňují a respektují zastánci všech stylů tanga... (Miller 2014: 7).

Umění procházky ve dvou, které je pro tango zásadní a které je chápáno jako praxe improvizovaného dialogu, zmiňují jak historici tanga (Thompson 2010), tak etnografové moderního tanga (Stepputat 2021: 41–67). Mnoho učitelů tanga žádá studenty, kteří přicházejí na první lekci, aby se chytli za ruce a jednoduše chodili ve dvojicích na nahrávky starých skladeb. Lidé se volně procházejí po sále jako na promenádě. Někteří si mezi sebou tiše povídají, jiní naslouchají rovnoměrnému rytmu a přechodům v melodii a obvykle se ve třídě najdou i tací, kteří okamžitě začnou experimentovat se směry pohybu. V této elementární formě tance jsou znovu a znovu ztělesňovány nostalgicky zbarvený obraz obyvatel měst, klidně procházejících po promenádě, praxe naslouchání a nezávazné experimentování.

Všechny tři složky „obrození tanga“ – nostalgie, naslouchání a experimentování – se tak vzájemně doplňují a ve skutečnosti mohou být nerozlišitelné. Prostředí moderní *milongy* podporuje spontánní taneční dialog a tvůrčí osvojení sdíleného časoprostoru. Na tomto procesu se rovnoměrně podílí výzva k nostalgii, naslouchání hudbě a partnerovi a radost z improvizace. Domněnky uvedené v tomto článku mi pomáhají pozorovat a interpretovat dění na pražských *milongách* a mohou být užitečné i pro další etnografy a etnografky, kteří studují lokální komunity tanga.

Matvei Gotlib je studentem třetího ročníku doktorského programu Obecná antropologie na Fakultě humanitních studií UK v Praze. Titul magistra psychologie získal na Fakultě klinické a konsultativní psychologie Moskevské státní univerzity psychologie a vzdělávání. Mezi jeho odborné zájmy patří antropologie pohybu a tance, antropologie současných společností a psychoanalýza Jacquese Lacana. Kontakt: matveygotlib@gmail.com

Literatura

- Azzi, Maria Susanne – Goertzen. Chris. 1999. „Globalization of Tango.“ *Yearbook of Traditional Music* 31, 1999: 67–76.
- Bauman, Max P. 1996. „Folk Music Revival. Concepts between Regression and Emancipation.“ *World of Music* 38, 1996, 3: 71–86.
- Beck, Guy L. 2006. *Sacred Sound. Experiencing Music in World Religions*. Waterloo: Wilfrid-Laurier UP.
- Bennett, Kristy 2020. „One Thousand and One Nights of Tango. Moving between Argentina, North Africa, and the Middle East.“ *Atlantic Studies* 17, 2020, 1: 65–90.
- Bithell, Caroline, – Hill, Juniper (eds.). 2014. *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford: Oxford UP.
- Bithell, Caroline. 2014. „Georgian Polyphony and its Journeys from National Revival to Global Heritage.“ Pp. 573–597 in *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford: Oxford UP.
- Borges, Jorge L. 2010. *On Argentina*. Edited by Alfred MacAdam. New York: Penguin.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Cara, Anna. C. 2009. „Entangled Tangos. Passionate Displays, Intimate Dialogues.“ *Journal of American Folklore* 122, 2009, 486: 438–465.
- Conde, Oscar. 2004. „Tango and Buenos Aires Everyday Life.“ Pp. 243–364 in *Eletty tapakulttuuri. Arkea, juhlaa ja pyhää etsimässä*. Asu: Pehmeäkantinen kirja.
- Davis, Kathy. 2015. *Dancing Tango. Passionate Encounters in a Globalizing World*. New York: New York UP.
- Fitch, Melissa. 2015. *Global Tangos. Travels in the Transnational Imaginary*. Lewisburg: Bucknell UP.
- Foster, Susan L. et al. 2009. *Worlding Dance*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Gotlib, Matvei. 2021. „Nostalgický chronotop pražského tanga. Předběžné obrysy.“ *Lidé města* 23, 2021, 3: 353–373.
- Hill, Juniper. 2014. „Innovations and Cultural Activism through the Reimagined Past of Finnish Music Revivals.“ Pp. 393–417 in *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford: Oxford UP.
- Jurková, Zuzana. 2017. „Hledání modalit hudebního vzpomínání.“ *Lidé města* 19, 2017, 1: 3–18.
- Koufou, Aggeliki. 2018. „An Experiential Description of the Tango in Interwar Greece (1922–1940) through the Life Narratives of Elderly People in Care Homes.“ *Approaches, An Interdisciplinary Journal of Music Therapy* 10, 2018, 1: 67–79.

- Kubičková, Helena. 2003. „Tango – příběh psaný nohama.“ *Disk 6*, 2003: 37–48.
- Luker, Morgan. 2014. „Contemporary Tango and the Cultural Politics of Música Popular.“ Pp. 198–219 in *Tango Lessons. Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice*. Durham: Duke UP.
- Manning, Erin. 2007. *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Merritt, Carolyn. 2014. „Manejame Como Un Auto’. Drive Me Like a Car, or What’s So New About Tango Nuevo?“ Pp. 164–197 in *Tango Lessons. Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice*. Durham: Duke UP.
- Miller, Marylin et al. 2014. *Tango Lessons. Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice*. Durham: Duke UP.
- Munarriz, Alberto J. 2015. *Tango... The Perfect Vehicle. The Dialogues and Sociocultural Circumstances Informing the Emergence and Evolution of Tango Expressions in Paris Since the Late 1970s*. York: York UP.
- Olivera-Williams, Maria R. 2009. „The Twentieth Century as Ruin. Tango and Historical Memory.“ Pp. 95–106: *Telling Ruins in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan US.
- Petridou, Elia. 2009. „Experiencing Tango as it Goes Global. Passion, Ritual and Play.“ Pp. 57–74 in Gabriele Klein (ed.): *Tango in Translation*. Berlin: Transcript.
- Plazaola, Ricardo. 2014. *I Wanted to Dance – Carlos Gavito: Life, Passion and Tango*. S. l.: Lulu.com
- Savigliano, Marta. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder: Westview Press.
- Seye, Elina – Stepputat, Kendra (eds). 2021. *Choreomusicology II. Translocality – Local Ontologies*. Aachen: VWB.
- Shay, Anthony. 2014. „Reviving the Reluctant Art of Iranian Dance in Iran and in the American Diaspora“ Pp. 618–643 in *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford: Oxford UP.
- Stavělová, Daniela. 2017. „Zítřka se bude tančit všude, aneb jak jsme se protancovali ke svobodě. Dichotomie tzv. folklorního hnutí druhé poloviny 20. století.“ *Český lid* 104, 2017, 4: 411–432.
- Stepputat, Kendra. 2020. „Tango Musicality and Tango Danceability.“ *World of Music* 9, 2020, 2: 51.
- Stepputat, Kendra. 2021. „Using Motion Capture to Access Culturally Embedded and Embodied Movement Knowledge.“ Pp. 41–66 in *Perspectives in Motion*. New York: Berghahn Books.
- Susti, Alejandro. 2014. „Borges, Tango and Milonga.“ Pp. 60–82 in *Tango Lessons. Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice*. Durham: Duke UP.
- Taylor, Julie. 1998. *Paper Tangos*. Durham: Duke UP.
- Thompson, Robert F. 2010. *Tango. The Art History of Love*. New York: Vintage.
- Young, Richard A. 1996. „Films, Tangos and Cultural Practices.“ *Cinémas* 7, 1996, 1–2: 187–203.