

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ESTETICKÁ RECEPCE TANCE

Vedoucí práce: Mgr. Martin Kaplický, PhD.

Autorka práce: Ludmila Kajtmanová

Studijní obor: Estetika

Ročník: Druhý

2010

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č 111/1998 Sb. Zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 25. července 2010

Ludmila Kajtmanová

Velice děkuji vedoucímu bakalářské práce Mgr. Martinovi Kaplickému, PhD. za jeho cenné rady, ochotu a trpělivost.

Anotace

Práce se zabývá povahou tance, teoretickou reflexí tanečního umění a posléze samotnou estetickou recepcí. Je uvažováno o estetické recepci různých druhů umění, především uměleckého tance. Je poukázáno na to, že existuje obtíž se zápisem tance, který přímo souvisí s jeho identitou. Následně je položena otázka, jak je možné uchovat, šířit a rozpoznat tanec, jestliže nemáme přístup k jeho spolehlivému fyzickému záznamu. Je ukázáno, že v řešení nastíněného problému hraje klíčovou roli kulturní kontext, kterého je určitý tanec součástí.

Annotation

The work is concerned with nature of dance, theoretical reflection of artistic dance and finally with the aesthetic reception itself. Aesthetic reception of different kinds of art is considered, foremost of the art of dance. It is pointed out that there is a difficulty with dance notation which is directly related to its identity. Question is consequently placed how is it possible to conserve, distribute and identify the dance given that we don't have any access to its reliable physical record. It is shown that in solution of the outlined problem plays cultural context, of what the particular dance is part, the key role.

Obsah

Obsah	6
1. Úvod.....	7
2. Některé aspekty studia tance.....	9
2.1 Tanec v teorii	9
2.1.1 Místo tance v tradičních textech estetiky.....	10
2.1.2 Aspekty taneční praxe s vlivem na teorii.....	12
2.1.3 Povaha tance s vlivem na teorii	13
2.2 Druhy tance.....	14
2.2.1 Společenská forma tance	15
2.2.2 Divadelní forma tance.....	16
2.2.3 Etnická forma tance	20
2.3 Definice tanečního umění	22
2.4 Specifické rysy tance	24
2.4.1 Význam tělesnosti v tanci.....	24
2.4.2 Identita tance.....	26
2.5 Shrnutí.....	29
3. Estetická recepce s důrazem na specifika tance.....	32
3.1 Teorie recepce uměleckého díla Stephena C. Peppera	32
3.1.1 Obecná analýza estetické recepce.....	32
3.1.2 Zvláštnosti jednotlivých umění.....	34
3.2 Příčiny shody na výsledném objektu vzhledem k jednotlivým uměním	40
4. Závěr	43
Použitá literatura	45

1. Úvod

V této bakalářské práci se budeme zabývat tématem tance. Zaměříme se hlavně na jeho uměleckou formu, která je svou povahou estetiky nejbližší. V centru pozornosti celé práce bude ukázat, jak by mohla probíhat estetická recepce tance, co je pro ni důležité a také odlišné od ostatních umění. Bude zohledněna povaha tance a také naznačeny některé důležité skutečnosti v oblasti teoretické reflexe tohoto umění. Hlavně se zaměříme na možnost záznamu tance a jeho vlivu na jeho estetickou recepci. Dalším důležitým tématem bude působení kulturního kontextu na vnímání tance. To všechno vyvrcholí úvahou nad tím, jak je možné, že dojde mezi jednotlivými recipienty ke shodě na výsledném estetickém objektu.

Celá práce bude rozčleněna na dva hlavní oddíly. Jeden bude zasvěcen obecnému popisu tance, bude zde popsána povaha tance, jeho reflexe ve filozofii. Také tanec bude rozdělen na několik jeho forem. Budou také naznačeny některé specifické rysy tance. Mimo jiné se první část zaměří také na definici tanečního umění. Druhá část práce se bude zabývat estetickou recepcí. Hlavně bude poukázáno na to, jakým způsobem se povaha tance projevuje v jeho recepci.

Pro naši práci je velice zajímavé, že námět tanečního umění není příliš rozšířený v teoretických textech. Důvodům, které k tomuto jevu mohly vést, bude věnována podstatná část první kapitoly. Podíváme se na to, jaký mohla mít na toto přehlížení tance ze strany filozofie vliv tradice, na kterou současní odborníci v oblasti estetiky navazují. Také bude zohledněna samotná povaha tance. Je možné, že se od jiných umění liší ve skutečnostech, které mohou mít vliv na zájem teoretiků. Bez povšimnutí nezůstane ani taneční praxe. I u ní nás bude zajímat, jakým způsobem mohla dopomoci k přehlížení tance v estetice. Úvahy o této problematice budou podloženy zejména texty Francise Sparshotta, které jsou zaměřeny podobným směrem jako tato část práce.

Dále od sebe odlišíme různé formy tance. Pro nás bude v centru zájmu jen jedna z nich – ta, která je součástí „světa umění“. Pokusíme se definovat, co se skrývá pod pojmem taneční umění. Ukážeme si, že taková definice by pravděpodobně měla být založena na úzkém spojení tanečního umění a kulturních zvyklostí, představíme si instituci světa umění. Prozkoumáme i jiné formy tance. Všechny totiž nesou některé společné rysy, které nás budou zajímat, protože mohou mít význam v souvislosti s estetickou recepcí tance. Na to, co je pro tanec specifické se podíváme dále. Tyto rysy

budou do určité míry společné všem formám tance, ale také vystihují vlastnosti, které jsou specifické pouze pro tanec, tedy umožňují jeho divadelní formu vymezit proti jiným druhům umění.

V následující kapitole se už budeme věnovat samotnému definování uměleckého tance. V této chvíli už nebude potřeba jej odlišit od jiných forem tance, ale budeme se snažit odpovědět na otázku, proč něco vůbec vnímáme jako uměleckou formu tance. Velká pozornost bude soustředěna na roli historického kontextu tanečního umění. Dále si shrneme momenty předchozího textu, které se týkají problému recepce.

V druhé části práce se budeme věnovat estetické recepci. Při rozboru tohoto problému se budeme opírat o teorii estetické recepce Stephena C. Peppera, která je vhodná z toho důvodu, že uznává specifika jednotlivých druhů umění včetně tance a pro každé z nich je upravena. Budeme se zabývat vlivem, který má skutečnost, že tanci chybí fyzický objekt, který by zajišťoval trvání díla, na jeho recepci. Také bude ukázáno, jakým způsobem je možné zastoupit chybějící fyzický nosič. V této oblasti bude hrát největší roli kultura.

Na tomto základě se následně budeme podrobně zabývat estetickou recepcí tance a všemi faktory, které na ni mohou mít vliv, jako jsou možnosti různých zpracování, prostor divadla, oděv tanečníka, hudební doprovod a podobně. Samozřejmě tato analýza nezapomene ani na podrobnější popis vlivu kultury na uchování tance a na problematiku taneční notace. Recepci tance porovnáme také s jinými druhy umění. Na tomto podkladu nám vyvstanou vztahy mezi jednotlivými uměními a zároveň se ukáže, čím je mezi nimi tanec zvláštní.

Nakonec bude probráno, z jakého důvodu mohou různí recipienti dospět ke shodě na výsledném estetickém uměleckém díle. Zaměříme se na jednotlivé druhy umění zvlášť, a tudíž bude zohledněna rozdílnost některých faktorů, které ke shodě vedou, mezi různými uměními. Zejména se budeme soustředit na fyzický kontinuant, tedy materiální nosič díla a jeho stálost, dále pak na podíl kultury v uchování a recepci děl různých umění.

2. Některé aspekty studia tance

V této části se budeme věnovat tanci spíše obecně. Nejprve nás ale bude zajímat, jakým způsobem se k tématu tanečního umění stavěli teoretici. Pro zmapování tohoto problému použijeme texty Francise Sparshotta, hlavně pak *On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“*.¹ To nám pomůže odkrýt některé zajímavé skutečnosti, na které se později zaměříme.

Dále budeme zkoumat, jakým způsobem by bylo možné rozdělit tanec na různé formy. Před tím, než přistoupíme ke zkoumání tance jako uměleckého druhu, bude nutné si objasnit některé vlastnosti, které se týkají i jeho forem, které bychom mezi umění nezařadili. Jako základní definujeme tři – společenskou, etnickou a divadelní. Nakonec se také budeme zabývat specifickými rysy tance, tedy tím, co divadelní tanec odlišuje od jiných umění. Nicméně tyto rysy má společně divadelní forma s oběma ostatními.

2.1 Tanec v teorii

Ačkoliv tanec je v mnoha společnostech rozšířenou aktivitou, současné teoretické texty se tomuto tématu (ve smyslu specifického uměleckého díla) věnují poměrně spíše. Francis Sparshott uvádí několik důvodů, pro které je tento fakt zarážející:

Jednak, provozování tance je přinejmenším stejně rozsáhle rozšířeno jako je tomu u jiných aktivit, kterým může být dáván název umění. Za druhé, žádný z teoretiků skutečně nevyšel na veřejnost a neřekl, že tanec není uměním, není důležitou formou umění, není jedním z krásných umění nebo cokoliv podobného. A za třetí, více než jedna historicky důležitá linie ve skutečnosti připisuje tanci místo klíčové důležitosti v kontextu, kde by se dalo očekávat, že jej filozofie umění zaznamená.²

To, že tanec zůstává filozofií opomíjen, se děje částečně z historických příčin – v současnosti není rozvinuta filozofická platforma v této oblasti, na kterou by se dalo

¹ SPARSHOTT, Francis. *On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“*. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 5-30.

² SPARSHOTT, Francis. *The Missing Art of Dance*. *Dance Chronicle*. 1983, Vol. 6, No. 2, s. 165.

snadno navázat a která je dostupná pro jiná umění, kterým se teoretické texty věnují ve větší míře. Částečně to, že je tanec v teorii zastoupen menším množstvím textů, vyplývá ze samotné povahy tanečního umění, snaha o jeho teoretické uchopení je nucena se potýkat s mnohými problémy specifickými pro tuto uměleckou oblast. V následujících odstavcích se podrobněji podíváme na možné důvody, které odvedly tanec z hledáčku filozofických zkoumání.

2.1.1 Místo tance v tradičních textech estetiky

Ve většině případů jsou příčiny, které souvisí se skutečností, že se téma tance v odborných textech nevyskytuje příliš často, spojeny s tradicí, na kterou by bylo možné navázat. Jedním z hlavních pilířů, o které se opírá současná tradice myšlení v oblasti estetiky, je Hegelův systém krásných umění. Ten podle Sparshotta ve svém systému umění nepřisuzuje tanci příliš důležité místo. Centrální roli v tomto systému hrají poezie, hudba, malba, sochařství a architektura. Jmenované druhy umění také stály v centru zájmu některé z civilizovaných kultur, čemuž Sparshott přisuzuje značný význam v souvislosti s tím, že se jimi texty estetiků vůbec zabývaly³. Uvedený seznam je rozšířením takzvaných „sesterských umění“ poezie a malby, která byla považována za mimetická, napodobující přírodu. Systém krásných umění byl od nich odvozen na základě jejich analogií s některým ze sesterských umění.⁴

Hudba je blízká poezii, stejně jako pro ni jsou důležitou složkou hudebního vyjádření mimo jiné slova.⁵ Sparshott říká, že „...v době, kdy se formoval tento seznam...pro teoretiky skutečnou hudbou zůstávala vokální hudba...“⁶. Instrumentálními skladbami se téměř nezabývali. Proto se na seznam krásných umění mohla dostat hudba, protože pokud byla považována za seriózní umění, měla slova, díky čemuž ji bylo možné považovat za příbuznou poezie.

Na základě analogií s malířstvím se na seznam dostala umění sochařství a architektury:

³ Viz SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 6.

⁴ Viz KRISTELLER, Paul Oskar. The Modern System of the Arts : A Study in the History of Aesthetics. *Journal of the History of Ideas*. 1951, Vol. 12, No. 4, s. 496-527

⁵ Viz SPARSHOTT, Francis. The Missing Art of Dance. *Dance Chronicle*. 1983, Vol. 6, No. 2, s. 167

⁶ SPARSHOTT, Francis. The Missing Art of Dance. *Dance Chronicle*. 1983, Vol. 6, No. 2, s. 167

Malířství je institucionálně, stejně jako teoreticky neoddělitelné od kresby, sochařství a architektury odvolává se na zakládající geometrický řád. Poezie je institucionálně neoddělitelná od hudby a dramatu a vychází ze zakládajícího algebraického pořádku.⁷

Tanec se tedy na tento seznam, který později převzal Hegel, nedostal, protože chyběla jeho přímá analogie s některým ze sesterských umění.

Také funkce, která byla tanci připisována – vyjádření, jakási řeč těla – je lépe naplňována slovy, tedy poezií. V době, kdy Hegel formoval svůj systém umění, převládala teorie exprese. Tanec ale nebyl pokládán za umění, které by natolik dobře bylo schopno komunikovat mezi divákem a autorem, aby si vysloužil místo v tomto systému. Pokud měla být určitá činnost považována za umění, bylo nutné, aby obsahovala poznávací složku. V tom tanec zaostával, nebyl vhodný k tomu, aby byl jazykem, aby cosi reprezentoval; tedy nebyl vhodný k tomu, aby zastával roli jednoho ze způsobů poznání.⁸

Hegel také odmítal tezi, podle které by se tanec, na základě své mimetické funkce, měl stát třetím „sesterským uměním“⁹. Ta je v tanci nahrazována spíše technickou dovedností a podívanou.¹⁰ Tanec mezi tato umění nepatří, ačkoliv provázel lidská společenství již na úrovni pralidí. Sparshott tvrdí, že i to by mohlo být jedním z důvodů, proč je filozofy přehlížen – jako aktivita, která se netýká jen „kultivovaných“ lidí, ale také primitivních kmenů. Dokonce i zvířata provozují cosi podobného tanci.¹¹ Ačkoliv s tímto bodem bychom mohli snadno polemizovat, i ostatní druhy umění se vyvinuly z chování, které najdeme u pralidí (vzpomeňme jeskynní malby) či zvířat.

⁷ SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 11

⁸ SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 10

⁹ Viz SPARSHOTT, Francis. The Philosophy of Dance : Bodies in Motion, Bodies at Rest. In KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, Oxford, Carlton : Blackwell Publishing, 2003, s. 278

¹⁰ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika II*. Praha : Odeon, 1966. Díl třetí : Systém jednotlivých umění, Třetí oddíl : Romantická umění, Třetí kapitola : Poezie, C. Rozdíly básnických žánrů, III. Dramatická poezie, 2. Vnější provedení dramatického uměleckého díla, c. Divadelní umění, pokud se odpoutává od poezie, s. 340

¹¹ Viz SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 6

2.1.2 Aspekty taneční praxe s vlivem na teorii

Jako samostatné umění je tanec v Evropě poměrně novou záležitostí, souvislou tradici nalezneme až se vznikem baletu, který vzešel z tanců provozovaných na královských dvorech v Itálii a Francii v šestnáctém století, kde se těšil vysoké společenské důležitosti.¹² Tento tanec ale začal postupně ztrácet svou aktuálnost, proměnil se v pouhou techniku. To může být způsobeno tím, že byl spojen s určitým společenským řádem, jehož byl součástí. V tomto případě tedy s absolutistickým vládcem. Poté, co monarchie zanikla, přestává být o toto umění zájem.¹³ Teorii, že existuje souvislost s uspořádáním společnosti a pozorností, které se těší určitý druh tance, nahrává i skutečnost, že „na konci devatenáctého století se baletu daří pouze v Rusku, což může být částečně způsobeno tím, že carové byli poslední absolutističtí monarchové.“¹⁴

Jak již bylo řečeno, za předchůdce současného tance je považován romantický balet. Důležitou roli v něm hrála žena – tanečnice. David Michael Levin dokonce vyslovil tezi, že tanec je ve filozofii opomíjen, protože je doménou žen a současná společnost stojí na patriarchálních základech¹⁵.

Proč toto patriarchální odmítání smyslného těla? Jaká může být spojitost mezi patriarchální averzí k ženskému principu (averze zahrnuté v mistrovství a instrumentální dokonalosti) a naším kulturním odmítáním těla? Mám za to, že toto odmítání nastává, protože nějakým způsobem tělo ve své smyslnosti...je spojované s ženským principem.

Tu však Sparshott nepovažuje za snadno obhájitelnou ze dvou důvodů. Prvním z nich je ten, že ne ve všech tancích a kulturách je toto tvrzení pravdivé, mnohdy jsou tance dokonce výhradně předváděny muži (jako příklad uveďme šamanské tance některých kmenů). Druhým odůvodněním, proč uvedený názor není akceptovatelný, je ten, že právě balet potlačuje tělesnost, která je s ženskostí spojena. Jak již bylo

¹² Viz SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 14

¹³ Viz SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 15

¹⁴ SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 15

¹⁵ Viz LEVIN, David Michael. Philosophers and the Dance. In COPELAND, Rodger, COHEN, Marshall (eds.). *What Is Dance?*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne : Oxford University Press, 1983, s. 86-88

naznačeno, naopak se zde objevuje snaha o to, aby tanečnice působila co možná étericky (například baletní špičky mají zdůraznit tuto iluzi nehmotnosti).¹⁶

2.1.3 Povaha tance s vlivem na teorii

Dalším odůvodněním skutečnosti, že se tanečnímu umění v odborných textech věnuje jen málo místa je teze, jejíž jádro spočívá ve skutečnosti, že tanec je v obecném povědomí zapsán jako aktivita příbuzná divadelnímu umění. „Spojení s divadlem... bylo tradičně považováno za známku nemorálnosti a špatné pověsti.“¹⁷ Tedy taková umění nebyla hodna toho, aby se jimi filozofie umění zabývala.

Za další příčinu jevu, že se v textech estetiků málokdy setkáváme s tématem tance, lze považovat názor, že by nedostatek zájmu o tanec z hlediska teoretiků mohl souviset s chybením záznamů dřívějších děl.¹⁸ Sparshott toto prohlášení odmítá. Oponuje tvrzením, že tím, co se lze případně opírat jsou popisy jednotlivých děl.¹⁹ Sparshott ale ani nepovažuje za potřebné k tvorbě pojednání souvisejících s filozofií tance, aby existoval jakýkoliv přístup ke konkrétním dílům minulosti. A to hlavně z toho důvodu, že cílem filozofie není rozbor jednotlivých uměleckých, v tomto případě tanečních, děl. V centru zájmu estetiky tance by neměla stát konkrétní díla, ale obecné principy a zákonitosti tohoto umění.²⁰

Častým omylem, který souvisí s předchozím, je podle Sparshotta názor, že pokud není možné uchovat dílo v materiální podobě, bude rychle zapomenuto, „protože sama tradice tance je tolik prchavá, esteticí nemají nic stálého, o co by se bylo možné opřít, a to je odstrašuje od toho, aby se zabývali tancem“²¹. Sparshott tvrdí, že i bez záznamu může dílo žít po dlouhou dobu²², je možné toto umění předávat na bázi interpersonálního kontaktu, jak tomu bylo před ustavením systémů zápisu tance. Navíc

¹⁶ Viz SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 9, 10

¹⁷ SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 5

¹⁸ Ve Sparshottově textu se jedná o záznamy antického umění.

¹⁹ Viz SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 11

²⁰ Viz SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 17

²¹ SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 17

²² Viz SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 17

samo zaznamenání tance zůstává do dnešní doby značně problematické. Záznamem tance se budeme dále zabývat v kapitole týkající se identity tance.

V tomto stručném přehledu jsme si nastínili možné příčiny toho, že se s tancem v estetice nesetkáváme příliš často. Pro další potřeby a snazší orientaci v celé práci si v následující kapitole ujasníme, co je tancem, potažmo tanečním uměním, myšleno.

2.2 Druhy tance

Existuje více různých aktivit, které jsme ochotni označit slovem tanec. Ne všechny druhy tance lze ale považovat za umění.

Tanec jako krásné umění je specifická forma tance jako takového, celosvětově rozšířeného způsobu chování s komplexními společenskými konotacemi a odnožemi. Takové souvislosti se analogicky vyskytují i u jiných krásných umění; ale je docela dobře možné, že v žádném jiném umění nejsou tyto společenské a neumělecké konotace tak široké a hluboké, studenti estetiky pak mohou zjistit, že je studium tance odvedlo směrem, kam sám neměl zájem jít.²³

V této části práce se pokusíme odlišit tři skupiny aktivit, které nesou tento zastřešující název. Poukážeme na to, v čem se jednotlivé formy tance liší a také na to, na kterou z nich by mělo být soustředěno nejvíce pozornosti v rámci taneční estetiky.

Rozdělíme tanec na tři základní formy – společenskou, divadelní a etnickou. První z nich je ta, která se v našich podmínkách provozuje například na plesech. Druhá je předurčena k tomu, aby se stala objektem estetické recepcce, je tedy zřejmé, že právě touto formou se budeme zabývat do největší hloubky. Poslední z nich, etnická forma tance, je nejvíce spjatá s kulturními zvyklostmi, dříve často magickými rituály. Pojďme se jimi tedy zabývat podrobněji.

²³ SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 6

2.2.1 Společenská forma tance

První skupinu takových aktivit, které jsou v obecném povědomí považovány za tanec, tvoří druh společenské zábavy, který budeme nazývat společenskou formou tance. Tento způsob tance není omezen na profesionální tanečníky. Naopak, každému příslušníkovi dané kultury či sociální skupiny je umožněno se tohoto tance účastnit, někdy je to dokonce očekáváno. Tedy na rozdíl od divadelní formy tance, na kterou se zaměříme v další kapitole, je provozování společenského tance v určitých společnostech součástí všeobecného vzdělání.

Do osmnáctého století se o tanci psalo převážně jako o této společenské činnosti, které se může věnovat kdokoliv.²⁴ Tento druh aktivity je ale odlišný od uměleckého tance. Sparshott uvádí, že neumělecký a umělecký tanec rozlišuje už Platón v *Zákonech*.²⁵ Platón přesněji píše:

Z tanců jeden náleží těm, kteří napodobují mluvu Músy, přičemž se dbá povznesenosti a ušlechtilosti, druhý pak mající účelem dobrý stav tělesný, hbitost a krásu, hledí k náležitému ohýbání i napínání údů a částí těla samého; přitom se také jim všem uděluje schopnost eurytmického pohybování, jež se zároveň dokonale vštěpuje do veškerého tance a jej doprovází.²⁶

Ten druh tance, kterým je myšlena jeho společenská forma, je zde spojován se sociálním řádem panujícím v dané společnosti. Společenský řád je podle tohoto myšlení odvozen od uspořádání vesmíru.²⁷ Sparshott tvrdí, že všechny tance, které nějakým způsobem souvisely s uspořádáním světa, byly tance participační.²⁸ To znamená, že se jich účastnili i řadoví členové společnosti, nezávisle na trénovaných profesionálech. Tedy „...z různých důvodů se nemohly těšit stejné vážnosti jako jiná krásná umění“²⁹.

²⁴ Viz SPARSHOTT, Francis. The Missing Art of Dance. *Dance Chronicle*. 1983, Vol. 6, No. 2, s. 176

²⁵ Viz SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 12

²⁶ PLATÓN. *Zákony*. Praha : Oikoymenth, 1997. Kniha sedmá, s. 179

²⁷ Viz SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 12

²⁸ Viz SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 16

²⁹ SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 16

Společenská forma tance obvykle nebývá považována za umění, spíš za „... odpočinkovou aktivitu, které se člověk může účastnit a bavit se jí...“³⁰. Ale toto považuje Sparshott za příliš zjednodušující označení. Společenský tanec podle něj má v naší civilizaci význam jako ilustrace, symbolické vyjádření „...zvláštního stavu existence...“³¹ – provozuje se jen při určitých příležitostech. Tato forma tance tedy hraje důležitou roli v některých situacích života člověka jako potvrzení jeho stavu.

To, že je nějaký pohyb vůbec viděný jako tanec, je dáno tím, že nese určité kvality. Těmi může být expresivita, schopnost napodobovat přírodu, či krása a jiné formální kvality.³² Poslední zmíněné jsou využívány právě ve společenském tanci – ten tímto způsobem vyzdvihuje sociálně žádoucí vlastnosti participující osoby.³³ Za určitých okolností je možné různý pohyb vidět jako tanec. Společenská forma tance je na rozdíl od té divadelní primárně určena k participaci. Pro jeho divadelní formu je zase charakteristické, že se provádí proto, aby na něj bylo pohlíženo estetickým způsobem. Přestože společenský tanec má být v některých situacích také viděn, není to pro jeho uměleckou hodnotu, obvykle bývá spojen s upevněním či uchováním sociálního statusu tanečníka.

2.2.2 Divadelní forma tance

Dalším druhem tance, o kterém již byla řeč, ale zatím nebyl definován, je tanec divadelní. Do této skupiny budeme řadit pohyb, který se tanečník učí záměrně, z toho důvodu, aby jej mohl předvést před publikem. To může být zdůrazněno oddělením performerů od publika, tuto úlohu plní obvykle divadelní jeviště. Trénink, který divadelní forma tance vyžaduje, je náročný, zdaleka ne tedy každý ovládá divadelní tanec (na rozdíl od aktivity, kterou jsme se zabývali v předchozí kapitole, společenského tance – ten je schopen se do určité míry naučit každý, jak bylo řečeno, v některé společnosti to může být i vyžadováno). Sparshott k tomuto tématu říká:

³⁰ SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 6

³¹ SPARSHOTT, Francis. The Philosophy of Dance : Bodies in Motion, Bodies at Rest. In KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, Oxford, Carlton : Blackwell Publishing, 2003, s. 285

³² Viz SPARSHOTT, Francis. The Philosophy of Dance : Bodies in Motion, Bodies at Rest. In KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, Oxford, Carlton : Blackwell Publishing, 2003, s. 279

³³ Viz SPARSHOTT, Francis. The Philosophy of Dance : Bodies in Motion, Bodies at Rest. In KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, Oxford, Carlton : Blackwell Publishing, 2003, s. 279

V tanci existuje širší propast mezi participací a podívanou než je tomu u jiných umění. Psaní veršů, hraní divadla, tvorba hudby, kreslení atd., které se učíme ve škole, je kontinuální s lepšími výkony v korespondujících uměních. Ale u tance toto není pravda. Děti se ve škole tanec neučí a také tance, kterými se společensky baví dospělí, nemají přímou souvislost s vysokým uměním baletu nebo jeho analogiemi v jiných kulturách. Přestože všichni ovládáme spontánní a elementární způsoby tance, divadelní tanec je naší zkušenosti vzdálený tak, jak tomu není u žádného jiného umění.³⁴

Odůvodňuje tento jev dvěma způsoby. Prvním z nich je ten, že balet se tanečník učí od nízkého věku, vyžaduje soustavnou a dlouhodobou přípravu a prakticky není možné dosáhnout dobrého ovládnutí této disciplíny, pokud se jí začne věnovat až v dospělosti. Jak již bylo zmíněno, málokdo toto umění ovládá.

Další příčina rozdílu mezi účastí na tanci a jeho recepcí neodlišuje divadelní tanec od jeho ostatních forem, ale tanec jako celek od jiných druhů umění. Je jí fakt, že tanečník sám sebe nevidí, když tančí. Podobně je tomu i v případě divadla nebo filmu. V divadle je však důležitou součástí také psaný a přednášený text. Ačkoliv herec se také nevidí při hraní, nevidí jen jednu ze součástí divadelního představení (přestože velice důležitou). Film zase není viděn v reálném čase. Mezi hereckým výkonem a vznikem hotového uměleckého díla, které je určeno k estetické recepci, je potřeba provést ještě mnoho úprav. V oblasti jiných druhů umění mimo vyjmenovaných je ten, kdo je vytváří zároveň divákem – pokud použijeme příklad z vizuálního umění, obraz leží před malířem, který jej má možnost vidět naprosto stejným způsobem jako jakýkoliv jiný divák.³⁵ V oblasti tance je toto možné jen těžko. Je sice možné, aby tanečník viděl videozáznam svého vlastního představení, ale nemůže toto představení sledovat živě, v reálném čase v divadle, jako tomu je běžně u ostatních diváků. A o tom, že je takový zážitek velice odlišný, se může každý snadno přesvědčit tím, že si přehraje záznam představení, které shlédl také v divadle.

Další důležitou vlastností tance, která značně odlišuje divadelní formu tohoto umění od ostatních, je rozdělení na osobu, která tuto aktivitu provozuje, a na ostatní, kteří ji sledují. Samozřejmě je možné pozorovat i jiné druhy tance (a být esteticky

³⁴ SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 20

³⁵ Viz SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 19

zaujati), ale jeho divadelní varianta je zvláštní tím, že za tímto účelem vzniká. Takové oddělení nemusí být jen fyzické, za pomoci prostorového rozčlenění divadla na jeviště a hlediště (to je spíš jen jakýmsi pomocným prostředkem pro to, abychom vnímali divadelní tanec „správně“). Téměř automaticky zapomínáme na člověka, který je před námi a sledujeme dílo, které vytváří (míněno ve smyslu zapomínání na tanečníka jako na civilní osobu; vědomí, že před námi stojí lidská bytost, si zachováváme).³⁶ Ve společenském i etnickém tanci máme možnost se zapojit, i když třeba jen teoretickou, máme tedy mnohem blíž k prožitku tanečníka než je tomu u divadelního tance. Také vědomí toho, že primárním účelem společenského ani etnického tance není stát se estetickým objektem, zde může přispívat k tomu, že pro nás není tak snadné pohlížet na jiné formy tance jako na objekty určené k recepci. Každopádně takovému pohledu na etnickou a společenskou formu tance nic nebrání, pouze nám to nebývá usnadněno ani technicky ani tím, že bychom považovali za přirozené takto na ně hledět.

Přestože tedy máme možnost i na jiné formy tance pohlížet jako na estetické objekty, nestávají se tím zároveň uměleckými díly. Protože obecně je pouze divadelní forma považována za umění (a záhy si vysvětlíme, proč tomu tak je), bude pro naši práci nejzajímavější a budeme jí tudíž věnovat nejvíc prostoru v dalším textu. Sparshott říká, že:

V naší civilizaci...je obvykle pozornost filozofie kteréhokoliv umění soustředěna na všeobecně uznávanou tradici umělecké praxe. Ostatní tradice a tradice jiných kultur jsou odsouvány na periferii jejího zájmu. Ve filozofii tance toto centrální místo zastává tradice baletu a „moderního“ tance a jeho nástupců.³⁷

Proto v této chvíli bude věnováno trochu místa právě těmto dvěma typům divadelního tance.

V této kapitole se pokoušíme rozdělit tanec na tři skupiny, společenský divadelní a etnický. To ale neznamená, že bychom nemohli nalézt velké rozdíly mezi tanci v rámci jedné z těchto skupin. V této chvíli se podíváme na dva typy tance, které

³⁶ Viz SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 21

³⁷ SPARSHOTT, Francis. The Philosophy of Dance : Bodies in Motion, Bodies at Rest. In KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, Oxford, Carlton : Blackwell Publishing, 2003, s. 284

bychom řadili mezi divadelní a které jsou velmi úzce spjaty s naší kulturou. Budeme se zabývat baletem a moderním scénickým tancem a rozdílly mezi nimi.

Bylo již řečeno, že balet lze považovat za předchůdce moderního tance. Ale i jako takoví jsou proti sobě stavěny do opozice. Moderní tanec, který vznikl v souvislosti s ženskou emancipací, lze dokonce považovat za ideologickou opozici baletu.³⁸

Moderní tanec se prezentuje jako vycházející z americké demokracie a ženské emancipace, mravní integrity umělce a v opozici proti zavedeným autoritám; vymezuje se proti baletu, produktu evropské dekadence, potomkovi nejprve francouzské a poté carské autokracie, tomu, který mrzačí ženy.³⁹

Byla zde již naznačena teze, že tanec a jeho oblíbenost či aktuálnost by mohla souviset s uspořádáním společnosti. Balet, moderní a současný tanec jsou následovníky dvorních tanců provozovaných v Itálii a Francii. Ty bývaly vesměs participační. Ve Francii se tanec začínal profesionalizovat koncem sedmáctého století.⁴⁰ Vlastnosti, které měl vystihovat, byly v souvislosti s těmi, které se objevovaly ve společenském tanci.

Profesionální tanečníci... znázorňovali měřítko bezchybného fyzického vzhledu a zdvořilé společenské chování a značně čerpali ze slovníků společenského tance... základ pro divadelní invence byl uložen v repertoáru společenského tance, který zase ukazoval správné a graciézní aristokratické chování.⁴¹

³⁸ Viz SPARSHOTT, Francis. Contexts of Dance. *Journal of Aesthetic Education*. 1990, Vol. 24, No. 1, s. 84

³⁹ SPARSHOTT, Francis. Contexts of Dance. *Journal of Aesthetic Education*. 1990, Vol. 24, No. 1, s. 84

⁴⁰ FOSTER, Susan Leigh. Dancing the Body Politic : Manner and Mimesis in Eighteenth-Century Ballet. In MELZER, Sara E. *From the Royal to the Republican Body : Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-century France*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1998, s. 169

⁴¹ FOSTER, Susan Leigh. Dancing the Body Politic : Manner and Mimesis in Eighteenth-Century Ballet. In MELZER, Sara E. *From the Royal to the Republican Body : Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-century France*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1998, s. 169

Ale i tyto tance si ponechávaly vztah k tehdy vládnoucí monarchii, byly jakousi oslavou tohoto společenského uspořádání.⁴² Proti tomu existovala také divadla, jejichž představení by se dala naopak považovat za kritiku absolutismu.⁴³

Je tedy vidět, že divadelní tanec je jakousi reflexí společnosti. To leze ostatně říci o umění obecně. Následující forma tance, kterou se budeme zabývat, etnický tanec, je také silně spojen se společností, které je součástí, ale jiným způsobem než tanec divadelní. Podívejme se tedy na to, jakým.

2.2.3 Etnická forma tance

Zatím byly tedy zmíněny dva druhy tance, společenský a divadelní. K těmto dvěma můžeme přidat ještě třetí – etnický. Zatímco první je určitým druhem zábavy, další chápeme jako formu uměleckého vyjádření, poslední hraje roli v kultuře, v principech myšlení a chování té které společnosti.

Ale i etnický tanec může docela dobře poskytovat estetickou zkušenost rovnocennou tanci divadelnímu, jak nám ukazuje Sparshott. Jednak oplývá podobnými formálními kvalitami jako divadelní tanec – tedy například stejné harmonické či ladné pohyby, které shledáváme jako pozitivní prvky pro estetické hodnocení divadelního tance, se mohou vyskytovat i u jeho etnické formy. A dále, stejně jako je tomu u jiných umění, to co je považováno v současnosti za uměleckou formu tance, tedy ta kategorie, kterou jsme nazvali divadelním tancem, se vyvinulo z rituálů a magického chování v dřívějších dobách – tedy z tak zvaného etnického tance. A nakonec, pro kvalitní estetický prožitek není nezbytně nutné oddělení diváka od tančící osoby pomocí standardního divadelního uspořádání jeviště a hlediště jako opozit.⁴⁴ Tato problematika je ale obsáhlejší a budeme se jí zabývat dále v práci, na místě, kde se budeme podrobněji věnovat specifikům divadelního tance.

Antropoložka Joann Kealiinohomoku upozorňuje na to, že je těžké hledat spojitosti mezi všemi typy tanců, které označujeme jako etnické. Existuje mnoho tanců

⁴² FOSTER, Susan Leigh. *Dancing the Body Politic : Manner and Mimesis in Eighteenth-Century Ballet*. In MELZER, Sara E. *From the Royal to the Republican Body : Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-century France*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1998, s. 169

⁴³ FOSTER, Susan Leigh. *Dancing the Body Politic : Manner and Mimesis in Eighteenth-Century Ballet*. In MELZER, Sara E. *From the Royal to the Republican Body : Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-century France*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1998, s. 169

⁴⁴ Viz SPARSHOTT, Francis. *On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“*. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 12

různých kultur, které se vzájemně velmi liší.⁴⁵ Definuje výraz etnický v tomto smyslu: „...skupina, která má společné genetické, jazykové a kulturní vazby se zvláštním důrazem na kulturní tradice.“⁴⁶ Na základě této definice tvrdí, že balet by měl být také považován za druh etnického tance, protože „...je produktem západního světa a je to forma tance vyvinutá bělochy, kteří mluví indoevropskými jazyky a kteří sdílejí společnou evropskou tradici.“⁴⁷ Balet používá určité zavedené postupy, odráží kulturní zvyky společnosti, ve které vznikl⁴⁸, toto jsou podle Kealiinohomoku známky etnického tance. Tedy každý tanec je možné nazvat etnickým.⁴⁹ Antropoložka ale nepřikládá důležitost tomu, že balet je provozován za tím účelem, aby se stal objektem recepce. A to, jak již bylo mnohokrát zmíněno, je znakem divadelního tance. Samozřejmě je možné, že v jiných společnostech jsou provozovány tance též za tímto účelem – tudíž bychom je také zařadili mezi divadelní.

Než definujeme etnický tanec, shrňme si tedy, co jsme si v této kapitole řekli o ostatních formách tance. Divadelní tanec je vytvářen za účelem jeho estetické recepce. Společenská forma tance je určena k participaci členů sociální skupiny, v rámci které je provozován. A teď se vraťme k poslednímu z nich, k etnickému tanci, který je součástí kulturních zvyků. Jeho účel může být praktický, magický či náboženský (jako příklad uveďme dešťový tanec, praktikovaný v mnoha společenstvích, provozovaný, jak jeho název napovídá za účelem vyvolání deště). Není ani vždy nezbytně nutné, aby byl provozován osobou, která je k tomu dlouhodobě připravována, i když toto je také možné. Některé etnické tance mohou být provozovány mnoha členy téže kultury (do této skupiny by bylo možné řadit i folkový tanec). Pro etnický tanec je charakteristické, že je pevně zabudován v kulturních zvycích celé společnosti, které náleží. Balet, který byl zmíněn výše, ale ani jakýkoliv jiný divadelní tanec, někteří příslušníci západní

⁴⁵ Viz KEALIINOHOMOKU, Joann. An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. In COPELAND, Rodger, COHEN, Marshall (eds.). *What Is Dance?*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne : Oxford University Press, 1983, s. 534-536

⁴⁶ KEALIINOHOMOKU, Joann. An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. In COPELAND, Rodger, COHEN, Marshall (eds.). *What Is Dance?*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne : Oxford University Press, 1983, s. 544

⁴⁷ KEALIINOHOMOKU, Joann. An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. In COPELAND, Rodger, COHEN, Marshall (eds.). *What Is Dance?*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne : Oxford University Press, 1983, s. 544

⁴⁸ Viz KEALIINOHOMOKU, Joann. An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. In COPELAND, Rodger, COHEN, Marshall (eds.). *What Is Dance?*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne : Oxford University Press, 1983, s. 545-548

⁴⁹ Viz KEALIINOHOMOKU, Joann. An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. In COPELAND, Rodger, COHEN, Marshall (eds.). *What Is Dance?*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne : Oxford University Press, 1983, s. 544

kultury nikdy neviděli, nechápu jej jako důležitou součást vlastní kultury v širším smyslu tohoto slova.⁵⁰

S návazností na předchozí text by v této chvíli ještě bylo vhodné zdůraznit, že v každé společnosti může být tanec chápán jiným způsobem, tudíž by mohlo být vhodnější jej také dělit jinak. Není ani nutné, aby takové aktivity spadaly pod jeden zastřešující pojem.⁵¹ Rozdělení, které jsme předestřeli, vystihuje tanec tak, jak se na něj díváme z pohledu naší kultury. Každopádně Sparshott tvrdí, že v každé kultuře existuje způsob chování, který bychom z našeho pohledu označili za tanec.⁵²

Dále je třeba poznamenat, že tyto druhy nejsou přísně vymezeny a v různých situacích mohou být chápány odlišně (například, jak bylo výše naznačeno, na etnický tanec můžeme za určitých okolností pohlížet jako na umění apod.).⁵³ Na tomto místě by mohla vyvstat otázka, nakolik (či zda vůbec) je pro estetiku podstatné tanec dělit na další podkategorie. V dalším textu bude navrženo odůvodnění, proč by takové rozdělení mohlo hrát v estetice tance nesmírně důležitou roli.

2.3 Definice tanečního umění

Nejprve bychom se měli podívat na to, proč určitou činnost vůbec vnímáme jako taneční umění, jako divadelní formu tance. Za nejjednodušší definici uměleckého tance můžeme považovat tvrzení, že tanec je pohyb, který člověk neprovozuje za žádným praktickým účelem.⁵⁴ Ale zdaleka ne každý takový pohyb považujeme za umění, přestože jím za určitých okolností být může. Rozdíl mezi tancem, který za umění považujeme a tím, který ne, je podle Sparshotta institucionální.⁵⁵ Domnívá se, že je to otázkou kontextu, ve kterém je ona činnost vnímána. Tedy pokud je součástí světa

⁵⁰ Viz SPARSHOTT, Francis. Contexts of Dance. *Journal of Aesthetic Education*. 1990, Vol. 24, No. 1, s. 77

⁵¹ Viz SPARSHOTT, Francis. The Philosophy of Dance : Bodies in Motion, Bodies at Rest. In KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, Oxford, Carlton : Blackwell Publishing, 2003, s. 284

⁵² Viz SPARSHOTT, Francis. The Philosophy of Dance : Bodies in Motion, Bodies at Rest. In KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, Oxford, Carlton : Blackwell Publishing, 2003, s. 284

⁵³ Viz SPARSHOTT, Francis. Contexts of Dance. *Journal of Aesthetic Education*. 1990, Vol. 24, No. 1, s. 79

⁵⁴ Srov. SPARSHOTT, Francis. Contexts of Dance. *Journal of Aesthetic Education*. 1990, Vol. 24, No. 1, s. 80

⁵⁵ Viz SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 20

umění, je na ni pohlíženo „...jako na objekt pro hodnocení...stejným způsobem, jakým sledujeme divadelní představení nebo posloucháme hudební skladbu...“⁵⁶. Světem umění je myšlen systém institucí, činností a aktérů, kteří se na nich nějakým způsobem podílejí. Tento systém usnadňuje divákovi orientaci v tom, jak má k danému objektu přistupovat, tedy co by měl považovat za umění. A aby byl recipient schopen divadelnímu tanci porozumět, je nutné, aby znal samu koncepci světa umění a jeho pravidla.⁵⁷

Podobně lze obhájit umělecký status současného tance, který může být předvedením aktivit běžného života jako uměleckého tanečního díla. Důležitá je právě návaznost na tradici tohoto umění. Noel Carroll a Sally Banes se věnují analýze tanečního představení *Room Service*. Ten je právě typem tance, o kterém teď mluvíme. Na adresu jeho uměleckého statusu říkají: „...je to umělecký tanec, protože tradice, ze které vychází, je tradice světa umění, spíše než zvyk, rituál nebo populární kultura.“⁵⁸

Pokud je tedy tanec, tedy jeho umělecká forma, do této míry definována kulturním prostředím, jehož je součástí, jak je možné jej uchovat? Marcia B. Siegel říká, že není možné zakonzervovat tradici, formy tance se v průběhu času mění i v rámci jedné kultury.⁵⁹

Na tomto místě se vraťme k již načaté problematice oddělení diváka a performera. K tomuto tématu jsme si už něco málo pověděli, teď se podrobněji zaměříme na oddělení fyzické, prostorové. Toto má značný vliv na estetickou recepci, zvláště se dotýká divadelního tance a to je druh, kterým se budeme nadále zabývat, protože jen tato forma je tou, která zapadá do institutu světa umění, jak jsme si jej vyložili.

Konvenční uspořádání divadelního prostoru, ve kterém je obvykle tanec předváděn, poskytuje pro diváka vodítko, které mu pomáhá určit na co se při recepci zaměřit. Oddělení jeviště a hlediště by se dalo označit za služebníka světa umění. Podle Sparshotta

⁵⁶ SPARSHOTT, Francis. Contexts of Dance. *Journal of Aesthetic Education*. 1990, Vol. 24, No. 1, s. 84

⁵⁷ Viz SPARSHOTT, Francis. Contexts of Dance. *Journal of Aesthetic Education*. 1990, Vol. 24, No. 1, s. 79

⁵⁸ CARROLL, Noel, BANES, Sally. Working and Dancing : A Response to Monroe C. Beardsley's „What Is Going On in a Dance?“ In DICKIE, George, SCLAFANI, Richard, ROBLIN, Ronald. *Aesthetics : A Critical Anthology*. New York : St. Martin's Press, 1989, s. 647

⁵⁹ Viz SIEGEL, Marcia B.. Bridging the Critical Distance. In CARTER, Alexandra. *The Routledge Dance Studies Reader*. London, New York : Routledge, 1998, s. 92

jestliže někdo stojí na pódiu takovým způsobem, který není ničím zvláštní, a my jsme obeznámeni s tím, že je to tanec, rozumíme tomu, co nám bylo řečeno, jedine v kontrastu s tím, co bychom mohli očekávat: typičtější možnosti tance, které tanečník musí chápat jako by byly takřka netančené.⁶⁰

2.4 Specifické rysy tance

Stejně jako je tomu u všech umění, i tanec má svá specifika, která u jiných uměleckých aktivit nalezneme jen stěží. Dále se tedy zaměříme na vlastnosti, které jej od nich odlišují a mohly by tedy hrát důležitou roli v estetickém zkoumání tance. Mnohými z nich jsme se již zabývali, takže si na tomto místě mimo jiné shrneme také některé důležité momenty z předchozího textu.

2.4.1 Význam tělesnosti v tanci

Tanec je činnost, která se vyvíjí v rámci určité tradice, je prováděn a učí se jako soustava „...kroků, postojů, figur, posloupností aj., ale nicméně tanečník je osobou v pohybu a jako takový je viděn.“⁶¹ Jedním z rysů, kterými se tanec liší od ostatních umění je ten, že tanec je úzce spjat s tělesností. Tato skutečnost je podle Sparshotta nejčastějším tématem prací, které se tancem zabývají.⁶² Ale také se ukazuje být, co se týká zájmu filozofů jeho nevýhodou. Svádí k tomu, že lze na tanec pohlížet jako na aktivitu, které je schopen a provozuje ji každý. Faktem je, že jakýkoliv pohyb, kterého se člověk dopouští, může být za určitých okolností za tanec, respektive jeho uměleckou formu považován.⁶³ Jaké jsou tyto okolnosti je otázka, kterou jsme se zabývali v předchozí kapitole. Bylo řečeno, že pokud má být takto nahlížen, je třeba zasadit tento pohyb do kontextu, ve kterém jsou obvykle vnímány jiné tance, které považujeme za umělecké.

⁶⁰ SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 20

⁶¹ SPARSHOTT, Francis. The Philosophy of Dance : Bodies in Motion, Bodies at Rest. In KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, Oxford, Carlton : Blackwell Publishing, 2003, s. 285

⁶² Viz SPARSHOTT, Francis: The Future of Dance Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1993, Vol. 51, No. 2., s. 232

⁶³ Srov. SPARSHOTT, Francis. The Philosophy of Dance : Bodies in Motion, Bodies at Rest. In KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, Oxford, Carlton : Blackwell Publishing, 2003, s. 279

Existuje rozdíl mezi tancem jako aktivitou a tancem jako objektem recepcce, který je větší, než je tomu u jiných druhů umění. V každém lze sice najít rozdíl mezi vykonávaným a pozorovaným, ale tanec je v tomto ohledu specifický ze dvou důvodů, které byly podrobněji rozebrány v předchozím textu. Za prvé, jeden z (pro západní společnost) nejdůležitějších forem tance, balet, je náročný na provedení, prakticky není možné se jej naučit, pokud se s tréninkem nezačne už v dětství. Toto se nemusí týkat všech uměleckých tanců (viz výše – postmoderní tanec může být předváděn za pomoci stejných pohybů jako některá praktická činnost) Dále, tanečník svůj výtvar nevidí.⁶⁴

Také zde nacházíme sociální konotace, které v jiném umění budeme hledat s těžší – částečně kvůli tomu, že jsou značně rozvinuty i jiné než divadelní formy tance, částečně v souvislosti s tím, že gesta a pohyby tanečníka jsou naplněny mnoha významy, protože jsou předváděny lidskou bytostí. Tyto konotace mohou být podle Sparshotta alespoň částečně rozptýleny například tím, že tanečník odloží oblečení.⁶⁵ Nahota v tanci ale může mít různé významy. Někdy je možné ji vykládat jako „...vzdávání se společenských rozdílů...“⁶⁶, někdy má značit ztrátu společenského postavení nebo zranitelnost.⁶⁷

To, že je tanec závislý na těle tanečníka s sebou přináší ještě jednu zajímavou skutečnost. Divák může podlehnout tendenci přestat se soustředit na umělecké dílo, výtvar tanečníka. Může se stát, že se na místo tance zaměří právě na tělo tanečníka. Edward Bullough tento jev nazývá pod-distancováním.⁶⁸ Tento termín znamená, že se divák neudrží v estetickém poli recepcce, změní vztah k jejím objektům. Snáže mu divák podléhá v případě tance než je tomu u jiných umění – „...jeho smyslná vitalita však často není odlehčena ani náznakem duchovnosti a o to více svádí k pod-distancování...“⁶⁹. Pokud se tak stane, pro naznačenou změnu zaměření se již nejedná o estetický způsob recepcce tance.

⁶⁴ Viz SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 20

⁶⁵ Viz SPARSHOTT, Francis. Some Aspects of Nudity in Theatre Dance. *Dance Chronicle*. 1995, Vol. 18, No. 2, s. 306

⁶⁶ SPARSHOTT, Francis. Some Aspects of Nudity in Theatre Dance. *Dance Chronicle*. 1995, Vol. 18, No. 2, s. 308

⁶⁷ Viz SPARSHOTT, Francis. Some Aspects of Nudity in Theatre Dance. *Dance Chronicle*. 1995, Vol. 18, No. 2, s. 307

⁶⁸ Viz BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*. Vol. 32, No. 1, 1995, s. 14

⁶⁹ BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*. Vol. 32, No. 1, 1995, s. 16.

2.4.2 Identita tance

Jedním ze zásadních problémů filozofie tance je vůbec určit, co je nosičem tance. Není jasné, jestli jen tělo je nástrojem tanečníka nebo lze pokládat za důležitější přítomnost jeho osobnosti v tanci, tedy zda je pro recepci tance víc podstatné tělo nebo samotný pohyb. To, na co se divák zaměřuje, pokud sleduje taneční představení, by podle Sparshotta mohlo být tělo jako materiál v pohybu, mechanický systém, který je schopen uskutečnit určitý sortiment pohybů, organické tělo kontrolované nervovou soustavou, člověk nebo jeho sociální aspekt či soustava schopná vytvářet určité symboly.⁷⁰ Beardsley zase považuje na tanci za nejdůležitější nové kvality, které mají možnost vzniknout na základě pohybu.⁷¹

Od toho se odvíjí další téma, kterým by se tato oblast estetiky měla zabývat: Je možné tanec nějakým způsobem zaznamenat? Zapsat lze kroky a pohyby, které je možné se dále učit. Jak vyplývá z předchozího, toto není jedinou vlastností, kterou jako tanec vnímáme. Každý pokus o záznam redukuje tělo na pohybový aparát, zaznamenává jak, kdy a kam se mají jeho části pohybovat.⁷² Nelson Goodman k tomuto tématu říká:

Funkcí notového záznamu je specifikovat ty podstatné vlastnosti, které musí mít provedení, aby náleželo dílu. Notový záznam určuje pouze některé aspekty a jen do určité míry. Všechny ostatní variace jsou povoleny a rozdíly mezi provedeními téhož díla jsou – a to i v hudbě – obrovské.⁷³

Významy pohybů není možné z takového záznamu vyčíst, tedy tanec v takovémto smyslu nelze zapsat. Ale tím, co naopak možné je, je zaznamenání technické stránky tance. Taneční notace zaznamenávají pohyb, tanec ale není pouhým pohybem, tanec je akcí. Graham McFee rozlišuje tyto dva termíny následovně:

⁷⁰ Viz SPARSHOTT, Francis. *The Philosophy of Dance : Bodies in Motion, Bodies at Rest*. In KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, Oxford, Carlton : Blackwell Publishing, 2003, s. 280

⁷¹ Viz BEARDSLEY, Monroe C.. *What Is Going On in a Dance?* In DICKIE, George, SCLAFANI, Richard, ROBLIN, Ronald. *Aesthetics : A Critical Anthology*. New York : St. Martin's Press, 1989, s. 639

⁷² Srov. SPARSHOTT, Francis. *The Philosophy of Dance : Bodies in Motion, Bodies at Rest*. In KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, Oxford, Carlton : Blackwell Publishing, 2003, s. 281

⁷³ GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění : Nástin teorie symbolů*. Praha : Academia, 2007. V Notový záznam, skica a scénář, 8. Tanec, s. 166

Je často podotýkáno, že tanec je „jen“ sekvence pohybů, že takové pohyby by mohly stejně dobře být předváděny automaty nebo lidoopy jako lidmi. ... Místo toho je nutné připustit, že lidské aktivity v sobě mají zakotveny specifické účely; v tomto případě umělecké účely. Vskutku, to je co znamená smýšlet o nich jako o lidských aktivitách. ... Ale jestli tímto způsobem uznáváme, že tanec je něco jiného než jen sekvence pohybů, musíme uznat, že některé způsoby popisu a výkladu sekvencí pohybů, proto nebudou způsoby popisu a výkladu tanců.⁷⁴

Protože aktivita není jen bezúčelným pohybem, je značně definována pomocí kontextu. Stejně sekvence pohybů prováděné v různých kontextech mohou mít různé významy⁷⁵ – jednou tyto sekvence mohou být hodnoceny jako tanec, podruhé nikoliv. Tento kontext není taneční notace schopna zaznamenat, ale je pomocí ní možné zapsat některé pohyby, které tělo při tanci vykonává.⁷⁶ Na rozdíl od hudební partitury nebo textu divadelní hry, taneční notace není nosičem uměleckého díla, existuje několik možností záznamu tance a v každém z nich je možné zaznamenat tanec jiným způsobem, „...musíme připustit, že to, co je považováno za představení určitého tance...se mění s tím, jak se mění notační systémy, nebo s tím jak jsou jiné zapojovány...“⁷⁷.

Mohla by vzniknout námitka, že pokud je obtížné zaznamenat tanec, musí být stejně tak složité zaznamenat divadelní hru, protože jak divadlo, tak tanec jsou performativní umění, je zde tedy problém se zápisem pohybu. Mezi těmito dvěma je ale veliký rozdíl. Divadlo z velké části spočívá na slovech, tedy lze je snadno zaznamenat písemně. Předvedení díla, pohyby, které herec provádí v rámci jednotlivých zpracování, jsou výsledkem společné práce jeho a režiséra. Jednotlivá zpracování téže hry mohou být tedy v tomto směru zcela odlišná, přesto nebudeme pochybovat, že se jedná o tutéž hru. Zato v tanci je pohyb stěžejní pro samotnou identifikaci konkrétního díla. K záznamu tance se zajímavě vyjadřuje Stephen C. Pepper.⁷⁸ Uchování tance připisuje tradici, kulturnímu kontinuantu. Záznam díla jako fyzický kontinuant podle něj téměř

⁷⁴ McFEE, Graham. *Understanding Dance*. London, New York : Routledge, 1992. Part II The Nature of Dance, 2 Dance as Action, s. 57

⁷⁵ Viz McFEE, Graham. *Understanding Dance*. London, New York : Routledge, 1992. Part II The Nature of Dance, 2 Dance as Action, s. 59

⁷⁶ Viz McFEE, Graham. *Understanding Dance*. London, New York : Routledge, 1992. Part II The Nature of Dance, 2 Dance as Action, s. 61

⁷⁷ McFEE, Graham. *Understanding Dance*. London, New York : Routledge, 1992. Part II The Nature of Dance, 2 Dance as Action, s. 106

⁷⁸ Viz PEPPER, Stephen C.. *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard : Harvard University Press, 1965. Supplementary Essay, s. 165

neexistuje. Tanec je předáván pomocí tradice, jeho předvedení a učení dalších tanečníků.⁷⁹ Této teorii budeme věnovat dále v textu celou kapitolu, protože je k nesmírně relevantní vzhledem k tématu práce.

Vzhledem k tomu, že se zabýváme významy, které se vyskytují při provozování tance, je potřeba se podívat také na to, jak je řešena otázka tance jako jazyka. Nejprve poznamenejme, že jakýkoliv druh tance odkazuje ke kulturním zvyklostem, které hrají roli v souvislosti s vnímáním určitých pohybů jako významů. Při tanci užíváme „řeči těla“, jinými slovy, jsme naučeni číst určitá gesta jako významy jim obecně přisuzované (například pokývání hlavou rozumíme v našich podmínkách jako souhlas).⁸⁰ Podobným způsobem funguje recipientovo chápání pohybu i na mnohem subtilnější úrovni – význam mají i pohyby, kterým bychom jej explicitně nepřisuzovali, divák si jich nemusí být vědom. Sparshott říká: „Pokud [divák] tanec shledává chaotickým, není to z toho důvodu, že by v něm nemohl nalézt žádné významy, ale protože představení jako celek mu neposkytuje vodítko, na které z možných významů má být jeho pozornost soustředěna.“⁸¹ Za chaotický budeme považovat tanec, kde jsou například gesta nevhodně spojena, kde tvoří nejednotný celek.

Sparshott tvrdí, že tanec se původně užíval jako způsob sebevyjádření, z čehož se „...později vzniknul jazyk umění a z toho se dále vyvinul a zakotvil systém formálně ustavených pohybů a postojů, který vytváří základ současných tanců v konkrétních kulturách.“⁸² V některých společnostech je pohybům prováděným při tanci připisován význam přímo „slovní“ – například současný indický („bollywoodský“) tanec je založen na gestech, jejichž významy odpovídají významu textu hudby, na kterou se tančí (text může vyprávět i celý příběh). Některé z těchto pohybů jsou srozumitelné i pro příslušníka jiné kultury, jiné už méně, některá gesta mají také více významů. Protože je takto svázána s textem hudebního doprovodu, choreografii těchto tanců není tedy možné vytvářet libovolně jako je tomu zvykem v evropském umění.

Nakonec je ještě potřeba poznamenat, že proces vzniku tance nezávisí jen na samotném tanečnickovi, podílí se na něm mnoho osob, které zasahují do tvorby

⁷⁹ Viz PEPPER, Stephen C.. *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard : Harvard University Press, 1965. Supplementary Essay, s. 165

⁸⁰ Srov. SPARSHOTT, Francis. *The Philosophy of Dance : Bodies in Motion, Bodies at Rest*. In KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, Oxford, Carlton : Blackwell Publishing, 2003, s. 279

⁸¹ SPARSHOTT, Francis. *The Philosophy of Dance : Bodies in Motion, Bodies at Rest*. In KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, Oxford, Carlton : Blackwell Publishing, 2003, s. 283

⁸² SPARSHOTT, Francis. *The Philosophy of Dance : Bodies in Motion, Bodies at Rest*. In KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, Oxford, Carlton : Blackwell Publishing, 2003, s. 284

výsledného díla. Než se dílo dostane do „rukou“ tanečníka, je potřeba vymyslet, co se vlastně bude tančit a jakým způsobem. Podstatnou roli v tomto procesu hraje také místo, kde bude konečné dílo uvedeno, protože nemalou zásluhu na výsledném dojmu má i prostředí, ve kterém se divák s tanečním představením setká. Každý z těchto faktorů ovlivní výsledný umělecký dojem.⁸³

Důležitou odlišností tance od většiny jiných umění, která s produkcí tance úzce souvisí, je, jak již bylo řečeno, že žádná dvě představení nejsou úplně stejná. Jek je tedy možné, že dokážeme určit, že se jedná o ten „stejný“ tanec? Taková otázka mnohem palčivější u různých zpracování konkrétního tance než pokud mluvíme o dvou představeních téhož zpracování. Sparshott říká, že se autoři, kteří se touto problematikou zabývají, odvolávají na „rodinné podobnosti“ mezi těmito zpracováními.⁸⁴ Rodinnými podobnostmi jsou myšleny určité rysy v rámci skupiny, kde všichni členové mají jen některé z nich a existují i takoví, kteří nemají společný ani jeden z těchto rysů. Ti pak ale mají společný rys s některými jinými z členů skupiny. Za důležitější než tyto rodinné podobnosti Sparshott pokládá „...dynamiku historického vědomí při formování a prověřování zvyklostí praxe.“⁸⁵ V každém případě zde hraje důležitou roli znalost jiných zpracování, významné rysy díla a také způsob, jakým se taneční umění vyvíjí jako celek.

2.5 Shrnutí

Podrobně jsme se zabývali tancem a různými aspekty, ze kterých lze na toto umění pohlížet. V tuto chvíli si tedy shrneme, co bylo v celé kapitole řečeno. Hlavně se zaměříme na vlastnosti, které jsou pro tanec specifické, co mají všechny tance společné, dále na to čím se taneční umění liší od jiných.

Nejprve jsme se zabývali otázkou, kterou nastolil Francis Sparshott – proč se tanci, ačkoliv je běžně praktikován, nedostává mezi estetiky takové pozornosti, jako jiným uměním, respektive texty zaměřené na toto téma nejsou příliš v centru pozornosti; proč nebývá zařazován mezi druhy umění, která figurují v klasických systémech

⁸³ Viz SPARSHOTT, Francis. *The Philosophy of Dance : Bodies in Motion, Bodies at Rest*. In KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, Oxford, Carlton : Blackwell Publishing, 2003, s. 287

⁸⁴ Viz SPARSHOTT, Francis. *The Philosophy of Dance : Bodies in Motion, Bodies at Rest*. In KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, Oxford, Carlton : Blackwell Publishing, 2003, s. 288

⁸⁵ SPARSHOTT, Francis. *The Philosophy of Dance : Bodies in Motion, Bodies at Rest*. In KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, Oxford, Carlton : Blackwell Publishing, 2003, s. 288

krásných umění? Bylo naznačeno několik možných odpovědí, v kapitole o estetické recepci se toto téma budeme také snažit objasnit.

Některé možné důvody bychom našli v tom, jak byl tanec praktikován. Západní tradice tance je následovníkem tanců na královských dvorech absolutistických monarchů. Se zánikem absolutismu přestává být zájem i o tanec s ním spojený. Další možností je, že tanec byl spjat se ženou, proto jej západní patriarchální společnost přehlížela. Ale tento argument je sporný, tanec není jen doménou žen.

Dále bylo poukázáno na některé vlastnosti, které jsou typické pro tanec a které vyplývají z jeho samotné povahy. Každý tanec je spojen s tělesností. A protože je tanec spojen s tělem, může u diváka vyvolat jiné reakce než umění, která jsou předváděna bez účasti člověka. Mohlo by se stát problémem, že se divák zaměří na toto tělo místo vnímání samotného tance. Postupně se touto cestou dostáváme k otázce, jak tanec uchovat. Pohyby či aktivity, které předvádí tancující osoba, jsou prakticky nezaznamenatelné (s výjimkou videonahrávek – ale ani ty nedokáží vystihnout všechny prvky, kroky a gesta zaznamenávaného tance).

Narazili jsme i na otázku, co vůbec tanec je. Některé z návrhů odpovědí jsme zde uvedli, ale ve většině byly vyvráceny. Tedy předpokládáme, že tanec není pouhým pohyb těla tanečnicka, může být jakousi lidskou aktivitou či kvalitami, které na podkladu tančícího těla, jeho pohybů vyvstávají. Je zřejmé, že vyrovnat se záznamem čehokoliv z uvedeného (mimo samotného pohybu) nebude jednoduché. Zaznamenat pohyby je do značné míry možné, ale jak již bylo řečeno, pohyb není totéž, co tanec. Pokud bychom jej chtěli označit za aktivitu, bylo by to hlavně z toho důvodu, že je lidskou činností, mimo tělesné stránky zahrnuje i tu myšlenkovou, která ani za pomoci taneční notace není zaznamenatelná. Vzhledem k tomu, že ale je tanec závislý na tanečnickovi a jeho těle, jsou pro identifikaci konkrétního tance pohyby a jejich určitý sled esenciální. Nicméně všechny tyto teorie vynechávají recipující subjekt ze spoluúčasti na tvorbě tance.

Tento fakt úzce souvisí s tím, že tanec je provozován poměrně často i jako jiná než umělecká činnost. Na tomto místě nás zaujala spojitost tance s kulturou. Obsahuje množství společenských konotací. Ty jsou přítomné i v jiných uměních, ale zdaleka ne do té míry, do jaké je tomu v případě tance. Toto může být následkem skutečnosti, že existuje více forem tance. Ten, který obvykle považujeme za umělecký, jsme nazvali divadelní formou tance. Byly rozlišeny celkem tři různé formy – mimo zmíněné

divadelní ještě společenská a etnická. Liší se hlavně podle možnosti participace příslušníků konkrétní společnosti a místa, které zaujímají v kultuře.

Společenská forma tance je založena na participaci a je způsobem zábavy v některých situacích, může být znamením sociálního statusu participujících členů společnosti. Etnická forma tance je bytostně zakotvena v kultuře společnosti. Existují takové etnické tance, kterých se může účastnit každý příslušník dané kultury, ale i takové, které jsou určeny jen vyvoleným osobám. Divadelní forma tance je předváděna profesionálními tanečníky. Jakou roli hraje v tomto případě kultura je rozebráno v následujícím textu, protože tato problematika přímo souvisí se samotným označením tance za umění.

Jak je tedy možné určit u konkrétní aktivity, že se jedná o taneční umění? Toto je možné definovat institucionálně, na základě pochopení „světa umění“. Bylo poukázáno na fakt, že v chápání určitého jevu jako umění hraje velice důležitou úlohu společnost a kontext, ve kterém je tato činnost provozována. To je v případě tance zásadní, vzhledem k tomu, že je velmi rozšířen i v jiných formách. Tímto způsobem lze také obhájit umělecký status těch postmoderních tanců, které jsou v podstatě přenesením některých činností běžného života do uměleckého prostředí. Tento fakt může činit potíže každému, kdo se bude snažit o teoretické uchopení tance jako celku. Kultura je totiž značně proměnlivá v čase i prostoru. I proto se v tomto textu snažíme tanec, o kterém se zde jedná, lokalizovat, a to do naší, tedy západní, kultury, ze stejného důvodu se zajímáme o její vliv na tanec a spojitost s ním. Může být nejasné, jak je možné identifikovat, že se jedná o tentýž tanec u jeho dvou zpracování. I s tímto problémem je možné se vyrovnat na základě společenských jevů, kultury, historie.

V další části práce se podíváme na to, jaký mají tyto skutečnosti vliv na estetickou recepci, jak se do ní zapojují. Bude, mimo jiné podrobněji probrán, vliv kultury na recepci tanečního uměleckého díla, hlavně se zaměříme na to, proč je v tanečním umění větší, či alespoň zjevnější, než je tomu v případě jiných umění. Jak je vidět, v této části textu bylo více otázek položeno než zodpovězeno. To se ale pokusíme napravit v následujících kapitolách.

3. Estetická recepcí s důrazem na specifika tance

V této kapitole se budeme soustředit na jeden z důvodů, proč se tanci nedostává takové pozornosti, jaká je věnována jiným uměním. Jak již bylo naznačeno v předchozím textu, tanec je velice složité zachytit prostřednictvím trvalého nosiče. Oproti jiným druhům umění v uchování tance má důležitější úlohu společnost, kultura, ve které tanec vzniká a je provozován. To je samozřejmě stěžejní dochovatelné v čase. Jakým způsobem tyto faktory ovlivňují recepci tance, vystihuje Stephen C. Pepper, proto se zde budeme podrobně věnovat jeho teorii recepcí uměleckých děl s ohledem na náš zájem v rámci této práce – tanec a na to, co bylo výše řečeno o zvláštích tanečního umění v souvislosti s načrtnutým tématem této kapitoly

3.1 Teorie recepcí uměleckého díla Stephena C. Peppera⁸⁶

Pro tanec a jeho recepci je zásadní skutečnost, že zde chybí fyzický objekt, ve kterém by bylo možné zaznamenat a zachovat tanec jako umělecké dílo. Naopak v problematice způsobu, jakým se tanec šíří a v pochopení toho, proč určitou činnost považujeme za tanec, potažmo taneční umění, je důležitá spoluúčast kulturního prostředí. Oběma těmito skutečnostmi se zabývá Stephen C. Pepper. Jeho teorie je pro tuto práci přínosná proto, že zmiňuje mimo jiná umění také přímo tanec. Pro každé z jednotlivých umění je poupravena tak, aby vystihovala jeho specifické rysy. Na tomto místě si ji shrneme pro naši další práci.

3.1.1 Obecná analýza estetické recepcí

Pepper se snaží odpovědět na otázku, co je vlastně uměleckým dílem, které je objektem hodnocení, objektem kritiky. Neztotožňuje je s hmotným objektem ani se subjektivními stavy. K rozuzlení tohoto problému dochází na základě popisu setkání recipienta s hmotným objektem. Touto analýzou se budeme zabývat na následujících řádcích.

Základem této teorie je existence dvou kontinuantů. Prvním z nich je objekt, nosič uměleckého díla. Ten se nazývá fyzický kontinuant. Druhý z nich je subjekt –

⁸⁶ PEPPER, Stephen C.. *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard : Harvard University Press, 1965. Supplementary Essay, s. 142-171

recipient. Ten, protože mimo fyzického těla je obdařen myšlením, je psychofyzickým kontinuantem. Kontinuanty se nazývají z toho důvodu, že existence každého z nich trvá i po přerušení recepcce. Ale fyzický kontinuant se neúčastní estetické recepcce celý (například pokud se jedná o obraz, obvykle recipient nevnímá jeho zadní stranu a podobně). Stejně tak ani psychofyzický kontinuant nevstupuje do recepcce jako celý subjekt se všemi svými složkami. Při setkání těchto dvou kontinuantů dochází k recepci⁸⁷ uměleckého díla. Na základě více takových recepcí téhož objektu stejným subjektem vzniká estetický objekt, který se stává objektem pro estetické souzení. Tento objekt trvá jen po dobu jednotlivých recepcí, protože kvality, které vyvstanou v rámci recepcce jsou založeny částečně na fyzickém objektu, částečně na subjektu – pro existenci estetického objektu je tedy nezbytně nutný kontakt těchto dvou. Estetický objekt je tedy „...přerušovaný objekt vytvořený prchavými následnými recepcemi...“⁸⁸.

Po sobě následující recepcce mají kumulativní efekt, při každé další jsme schopni zaznamenat jiné detaily, takové, kterých jsme si při předchozí nevšimli. Protože jsme schopni si do dalších recepcí odnášet v paměti ty předchozí, nastává tzv. funding efekt, „...pozdější recepcce do určité míry shrnují všechny své předchůdce...“⁸⁹. Při každé další recepci dochází k vytvoření jednotného objektu, který je založen na těch předchozích.

Pepper neztotožňuje estetické umělecké dílo s hmotným objektem, ale tento objekt vstupuje do recepcce jako fyzický kontinuant. Stejně tak nelze za tento estetický objekt prohlásit subjektivní stavy recipienta. Ale i ty se podílejí na recepcích. Z nich se postupně formuje objektivní estetické umělecké dílo.

Ke shodě na estetickém předmětu vzájemně mezi subjekty dochází z několika důvodů. První z nich je ten, že fyzický kontinuant, objekt recepcce, zůstává pro všechny stejný. Dále také biologické předpoklady všech lidí jsou podobné, tedy vnímání jednotlivých subjektů by se nemělo značně lišit. Předposledním faktorem, který se podílí na shodě mezi subjekty, je jejich společná kultura. Přesto počáteční recepcce subjektů se mohou lišit – nemusí v díle zaznamenat každý totéž. Postupem, dostatečně dlouhou řadou recepcí, dochází ke konvergenčnímu efektu, jinými slovy mezi

⁸⁷ Pepper to, čemu zde říkáme recepcce, nazývá „perception“ – v překladu tedy percepcce. Vzhledem k tomu, že obecně je estetickou recepcí myšleno zakoušení objektu, do kterého je zapojen subjekt a že v tomto případě se jedná o tento způsob zakoušení, je zde místo pojmu „percepcce“ užíván pojem „recepcce“.

⁸⁸ PEPPER, Stephen C.. *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard : Harvard University Press, 1965. Supplementary Essay, s. 145

⁸⁹ PEPPER, Stephen C.. *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard : Harvard University Press, 1965. Supplementary Essay, s. 149

recipienty panuje s rostoucím množstvím jednotlivých recepcí čím dál tím větší shoda na estetickém uměleckém díle. Může se však lišit názor jednotlivých recipientů na hodnotu uměleckého díla, přestože všichni v rámci recepcí vnímají stejný objekt. Soudu, které se týkají hodnoty uměleckého díla, se mohou lišit i pokud kritici vnímají totožné estetické umělecké dílo. Mohou totiž považovat za pozitivní odlišné kvality. Shodnout by se však měli v tom, které kvality v díle nalézají. Estetickým uměleckým dílem také nejsou jednotlivé recepce. Je jím až série těchto recepcí.

Pepper tedy tvrdí, že se na výsledném estetickém uměleckém díle dokážeme shodnout, ale už neřeší některé podrobnosti této shody. Není například jasné, kolik jednotlivých recepcí je třeba, aby vznikl hotový estetický objekt, který je možné posuzovat.

V této části jsme se zabývali Pepperovou analýzou estetické recepce na obecné rovině. Řekli jsme si, mimo jiné, že tato recepce, v rámci které je tvořen estetický objekt, bezpodmínečně vyžaduje účast dvou složek, kontinuantů – fyzického a psychofyzického, tedy není možné souhlasit s dříve vyslovenými tezemi, jejichž autoři se pokoušeli definovat tanec jako objekt, bez ohledu na jeho vztah k recipientovi. Následující se zaměří na jednotlivé druhy umění a specifika jejich recepce.

3.1.2 Zvláštnosti jednotlivých umění

Jak bylo poznamenáno na začátku této kapitoly, každé umění se od jiných v něčem liší a je tedy potřeba se podívat na to, jak se bude lišit jejich recepce. Protože spolu velmi úzce souvisí, a skutečnosti, které budou odhaleny v souvislosti s jedním druhem umění, lze obvykle nějakým způsobem aplikovat na ostatní, pro pochopení recepce tance si v krátkosti popíšeme i specifika recepce ostatních umění.

Pepper celou analýzu estetické recepce začíná na příkladu malby. Její recepce byla popsána v předchozí kapitole. Dále se budeme věnovat ostatním uměním. K malbě má blízko sochařství jako další z vizuálních druhů umění. U sochařství je zmíněnou odlišností od malby třetí rozměr. K jednomu uchopení díla je tedy nutné několik recepcí, ve kterých je pokud možno celé dílo zachyceno (to znamená sochu obejít, prohlédnout si ji z různých aspektů). Jedna celková recepce se pak skládá z těchto dílčích. Estetický objekt vzniká ze série celkových recepcí (několik obejití sochy, která nejsou absolvována v kuse). Objevila se tedy možnost, že fyzický kontinuant není možné uchopit celý najednou.

V architektuře jsou, stejně jako u sochařství, důležitá percepční uchopení celého díla. Navíc se zde objevuje vnitřní prostor, který je možné procházet. Mimo to, architektura obsahuje součásti, materiály, které mohou poskytovat různé taktilní zážitky. Je tedy možné, že jeden druh umění může působit na více než jeden smysl, ačkoliv nemusí být všechny tyto součásti estetické recepce rovnocenné – co se týká architektury, je zde jistě nejdůležitější složka vizuální.

V případě malby není potřeba interpreta. Na rozdíl od tance (a dalších umění) nejsou možná různá zpracování téhož díla. Reprodukce sice nesou některé charakteristické rysy původního díla, ale vyskytuje se pouze v jednom originálním provedení. Stejně je tomu i v případě sochařství a architektury, originální dílo existuje pouze v jednom exempláři. Všechna tato díla jsou prostorová. Samozřejmě jsou vnímána v čase, ale doba recepce a její postup, tedy kde bude začínat, na které z elementů díla bude zaměřena pozornost déle a podobně, je oproti tanci ponecháno svobodné volbě recipienta. Všechna tato umění jsou vizuálního charakteru. Do jejich recepce nezasahují příliš jiné smyslové prožitky s výjimkou taktilních. Je možné takto vnímat materiály, ze kterých jsou tato umělecká díla zhotovena.

Dalším uměním, kterým se Pepper zabývá, je hudba. Zde je fyzickým kontinuantem partitura. Dále v hudbě nalézáme médium, které prostředkuje mezi fyzickým a psychofyzickým kontinuantem. Tímto médiem jsou hudebníci a nástroje, které na základě partitury vytvářejí zvuky. Tyto zvuky pak mohou být recipovány, tedy poslouchány subjektem. „...člověk nevnímá partituru při oceňování hudby; vnímá zvukové vzorce kontrolované partiturou.“⁹⁰ Pepper říká, že médium je přítomno téměř v každé recepci různých druhů umění.⁹¹ Často ale nemá podobu člověka, interpreta. V malířství za toto médium, které umožňuje, aby recepce mohla vůbec proběhnout, považuje světlo.

Také se zde nově objevuje vícenásobný fyzický kontinuant. To znamená, že je možné vytvářet neomezené množství těchto kontinuantů. Konkrétně: partituru je možné natisknout v mnoha exemplářích a stále bude tímž originálním dílem, ne kopií, jak by

⁹⁰ PEPPER, Stephen C.. *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard : Harvard University Press, 1965. Supplementary Essay, s. 155

⁹¹ Viz PEPPER, Stephen C.. *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard : Harvard University Press, 1965. Supplementary Essay, s. 155

tomu bylo například při reprodukci malby. Ale i ve vizuálním umění je možné vytvářet díla, která mají vícenásobné fyzické kontinuity, jako příklad uveďme dřevoryt.⁹²

U hudby se také jistě vyskytují rozdíly mezi jednotlivými zpracováními, ale zdaleka nejsou tak velké jako je tomu u tance či divadla. Kdykoliv někdo interpretuje hudbu, ať to dělá s větším či menším mistrovstvím a citem, pokud se drží partitury, ve všech případech to bude tatáž skladba, možná špatně předvedená. V případě tance je to jinak. I kdyby bylo běžné orientovat se v choreografických značkách, jen stěží bychom označili za tanec ten druh pohybu, který by netrénovaný jedinec vytvářel, přestože by se držel těchto notací.

Hudba je uchopována v určitém časovém úseku. To se děje i u vizuálních či prostorových umění. Nicméně hudební dílo vnímáme většinou od začátku do konce skladby a nerozhodujeme o tom, u které jeho části jak dlouho setrváme, délka je předem určena. Také rozhodnutí o tom, odkud dílo začít poslouchat, není na divákovi. Navíc u hudby nemáme možnost uchopit dílo najednou jako celek.

Ačkoliv médiem je interpret, člověk, je u hudebního představení vizuální složka naprosto podružná (pokud se jedná opravdu o hudební dílo a ne hudbu jako součást podívané skládající se z dalších efektů) až rušivá. Tedy téměř žádná relevantní variace v představení se v tomto smyslu nevyskytuje. Proti tomu v tanci hraje hudební doprovod důležitou roli (hudbu lze bez problémů poslouchat se zavřenýma očima, ale při sledování tance si nikdo uši nezacpává). Za rozdíly ve zpracování lze tedy považovat jen ty týkající se hudební složky představení a ty jsou možné jen do té míry, do jaké je umožňuje záznam díla, od kterého by se jednotlivá zpracování neměla odchylovat.

V literatuře se stejně jako v hudbě objevuje vícenásobný fyzický kontinuant, kterým je v tomto případě kniha. Taktéž ji můžeme zařadit mezi temporální druhy umění. Ačkoliv doba čtení je závislá na recipientovi do větší míry než je tomu u hudebního díla, kniha je čtena od začátku do konce, pokud má být dosaženo optimálního vytvoření estetického objektu.

Zpracování literatury se mohou také do jisté míry lišit. Vyskytují se překlady literárních textů z jednoho jazyka do jiného, ty bychom mohli považovat za zmíněná odlišná zpracování. V tomto případě se tedy projevuje vliv kultury na recepci díla. Kulturu můžeme považovat za třetí kontinuant, protože stejně jako zbylé dva trvá i po

⁹² Viz PEPPER, Stephen C.. *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard : Harvard University Press, 1965. Supplementary Essay, s. 158

ukončení recepce. V literatuře ale nenahrazuje ten fyzický, jako tomu je, jak uvidíme později, v případě tance.

Nosičem díla je kniha, psaný text, podobně jako v případě divadelní hry. Tedy i tam je kulturní kontinuant stejně důležitý jako v literatuře. Do recepce literatury nezasahuje prostředník, je vnímána nesenzoricky, chápáním významů, které na základě textu vyvstávají v recipientově mysli. Zasazení díla do kultury recipienta, tedy překlad do jeho jazyka, je předpokladem pro pochopení tohoto díla.

Jazyk v určitém smyslu existuje mimo fyzický kontinuant a mimo subjekt. Významy slov – vše, co je spojeno s termínem ‚obvyklá praxe‘ – nejsou odvozeny od čistě osobních reakcí subjektu a určitě nejsou obsaženy ve fyzických inkoustových podnětech na stránce. Subjekt a podněty jsou kanály, skrze které kulturní podíl nachází svou cestu do estetického uměleckého díla, ale tyto kanály nejsou zdrojem podílu.⁹³

Kultura se podílí na vnímání estetických uměleckých objektů všech druhů, jen u některých je tento podíl výraznější.

Dalším uměním, na které zaměříme svou pozornost, je divadlo. Fyzickým kontinuantem je zde hra, tedy psaný text. Ten je divákovi předkládán pomocí herců a prostředí jeviště. Od hudby se tento způsob liší v jednom zásadním elementu. Herci mají na rozdíl od hudebních interpretů velkou volnost ve svém vystoupení.

Divadlo má jako performativní umění k tanci nejbližší. Jako taková jsou obě tato umění předváděna v prostoru po jistý časový úsek. Obě mají jako své médium člověka, tedy recipient hodnotí jednak představení a jednak dílo samotné. Divadlo také zapojuje do recepce více než jeden ze smyslů, místo hudby, která se objevuje jako doprovod k tanci, zde herci promlouvají (ačkoliv hudba se může v rámci divadelního představení objevit též). Slova jsou v případě divadla při nejmenším stejně důležitá jako jeho vizuální složka, na rozdíl od tance, kde (přestože hudba je také podstatná) vizuální představení je naprosto esenciální. Toto souvisí s fyzickým kontinuantem u divadla, kterým je psaná hra. Vizuální performance, pohyb jako aktivita, která je tak zásadní u tance, by už ze své povahy byla těžko zachytitelná pomocí trvalého fyzického nosiče.

⁹³ PEPPER, Stephen C.. *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard : Harvard University Press, 1965. Supplementary Essay, s. 163

Oba tyto druhy umění mohou být různě zpracovány, do výsledného díla je zapojeno více tvůrčích osob.

Nakonec se podívejme na to, co nás zajímá nejvíc, na tanec. Mizí zde fyzický kontinuant. Pepper nepovažuje záznamy taneční choreografie za formu fyzického kontinuantu: „Choreograf je více podobný režisérovi hry nebo dirigentovi orchestru než dramatikovi nebo skladateli.“⁹⁴ Funkci fyzického kontinuantu v tanci do velké míry přebírá kontinuant kulturní. Oproti literatuře, kde je role kulturního kontinuantu také značně viditelná, má ale tanec smyslový podklad – tělo tanečníka.

Psychofyzický kontinuant se v případě tance neliší od recipujících subjektů přítomných v tomto procesu u jiných druhů umění. Zato fyzický kontinuant je zde poměrně problematický. Nelze za něj považovat taneční notaci, ta oproti záznamům jiných umění vykazuje určité zvláštnosti. V předchozím textu bylo poznamenáno, že Pepper choreografa přirovnává k divadelnímu režisérovi či dirigentovi orchestru spíše než k dramatikovi či hudebnímu skladateli.⁹⁵ Stejně jako režisér určuje pohyb performerů po jevišti, často v jeho rukách spočívá celá „image“ představení. V případě tance se ale téměř neopírá o fyzický nosič díla. Jak již bylo řečeno, roli tohoto nosiče nahrazuje kulturní kontinuant.

Každé umělecké dílo je do určité míry zakotveno v kultuře. Tanec je v tomto směru zvláštní. Na kultuře závisí mnohem více než jiná umění. Zde hraje kultura nezbytnou roli v jeho uchování a šíření. Je tomu tak proto, že tanec je předáván tradicí:

Trvání tance závisí na životě tanečníka nebo na tom, že taneční soubor drží pohromadě – nebo na předávání tradice ze skupiny na skupinu a z generace na generaci. ... Kulturní kontinuant se tedy chová jako dálková regulace nad recipovanou strukturou, stejně jako psaná hra nebo hudební partitura až na to, že místo jeho existence není na fyzickém papíře, ale v pamětech lidí.⁹⁶

Toto může vysvětlovat, proč, pokud se jedná o teorii týkající se tance, sborníky či studie obvykle obsahují názory na tanec z pohledu kulturních studií. V tomto jevu by také mohla být nalezena odpověď na to, proč tanec není „typickým“ uměním, proč se o

⁹⁴ PEPPER, Stephen C.. *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard : Harvard University Press, 1965. Supplementary Essay, s. 165

⁹⁵ Viz PEPPER, Stephen C.. *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard : Harvard University Press, 1965. Supplementary Essay, s. 165

⁹⁶ PEPPER, Stephen C.. *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard : Harvard University Press, 1965. Supplementary Essay, s. 165

něm nejedná na poli filozofie více. Tancem je složité, respektive nemožné se zabývat bez ohledu na jeho zasazenost v kultuře. To může být z hlediska teorie umění matoucí. Pepper také upozorňuje na to, že je potřeba neredukovat umělecké dílo na samotnou kulturní instituci, ale také je nutné se vyvarovat úplného opomíjení tohoto faktoru – a to v jakémkoliv umění.⁹⁷

Tanec je obvykle předváděn za doprovodu hudby (a pokud není, i ticho by bylo interpretováno spíše jako chybění hudby než jako přirozený stav). K tomuto tématu se vyjadřuje Julie Van Camp:

Existují rozdílné názory na to, jak důležitá je hudba pro tanec, nebo které věci jsou u hudby nejdůležitější („nálada“, rytmus, atd.), ale hudba v tanečních představeních nepochybně hraje podstatnou roli, druhou za vlastním pohybem. Příklady tanců bez hudby jsou, tvrdila bych, vysoce rytmické práce, které parazitují na hudbě a na obeznámenosti obecnstva s použitím hudby v tanci.⁹⁸

Tento doprovod samozřejmě do recepce zasahuje. Je ale také možné vybrat si z několika verzí doprovodů nebo ji upravit pro konkrétní zpracování. Tím se pomalu dostáváme k okruhu otázek týkajících se prostředí, ve kterém je tanec tvořen.

Toto prostředí také zasahuje do recepce. A to nejen jako prostorové uspořádání. V tanečním umění existuje obrovská variabilita v úpravě prostředí, která může zcela změnit vyznění celého představení u jednotlivých zpracování. Začněme například u kostýmů, které mohou zcela změnit to, jak tanec působí. Dále je možné modifikovat prostředí jeviště použitím kulis nebo třeba doprovodnou videoprojekcí.

Na základě této teorie a skutečností, které právě byly popsány, se pokusme vymezit, jak vzniká výsledné estetické umělecké dílo v oblasti tance. Umělecké dílo obvykle vzniká na základě setkání subjektu, psychofyzického kontinuantu – tedy recipient s fyzickým kontinuantem. Ten v případě tance není tolik sdílný jako v oblasti jiných umění, jeho funkci nahrazuje kulturní kontinuant. Ale ani ten se na tanci nepodílí přímo. Jeho podíl je poskytován skrze médium – pohybující se tělo tanečnicka. Tedy při setkání performerů, který se pohybuje jistým způsobem v určitém kontextu,

⁹⁷ Viz PEPPER, Stephen C.. *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard : Harvard University Press, 1965. Supplementary Essay, s. 163-164

⁹⁸ VAN CAMP, Julie. Some Philosophical Problems of Dance Criticism : The Multiple Media of Dance. In SCHLUNDT, Christena L. *Dance History Scholars : Sixth Annual Conference*. Columbus, Ohio : The Ohio State University, 1983, s. 106.

s recipujícím subjektem dochází k recepci. Její existence je podmíněna přítomností obou zmíněných složek a trvá jen po dobu probíhající recepce. Po dostatečném množství těchto jednotlivých recepcí představení určitého tance vzniká výsledné estetické umělecké dílo.

3.2 Příčiny shody na výsledném objektu vzhledem k jednotlivým uměním

Jaký je důvod toho, že se na výsledném díle dokáží subjekty mezi sebou shodnout? Na tuto skutečnost mají vliv čtyři faktory, které jsme si již uvedli, tak si je pouze připomeňme. Prvním z nich jsou biologické předpoklady psychofyzických kontinuantů. Na ty nemá žádný vliv to, jaký umělecký druh je právě recipován. Jinak je to s fyzickým kontinuantem, podílem kultury a s tím samozřejmě souvisí i to, nakolik se liší jednotlivé recepce. Dalším takovým faktorem, který přispívá ke shodě na estetickém uměleckém díle, je společné kulturní prostředí recipujících subjektů a nakonec výše popsaný funding efekt. V následujícím textu se zaměříme na to, jaké faktory zasahují do výsledného díla a tedy jak je možné, že se na něm recipienti dokáží shodnout, s ohledem na jednotlivé druhy umění.

Jak bylo naznačeno, jeden z faktorů, který způsobuje to, že se na výsledném díle dokážeme shodnout je to, že fyzický kontinuant je stálý. Jak ale také bylo výše uvedeno, fyzický kontinuant nemá u všech druhů umění stejné charakteristiky. Podívejme se tedy na to, jak může tato skutečnost ovlivňovat konečnou shodu na estetickém uměleckém díle.

V malířství nalezneme fyzický kontinuant, který je relativně stálý. Malba sice postupně stárne, ale tento děj je podstatně pomalejší než je tomu u recipujícího subjektu. Tedy mezi jednotlivými recepcemi v rámci série jej můžeme považovat za tentýž. Podíl kultury je zde relativně malý, dá se předpokládat, že lidé různých kultur se dokáží shodnout na vzniklém estetickém uměleckém díle, které takto vznikne, stejně jako lidé se stejným kulturním zázemím (ačkoliv pravděpodobně mu budou přikládat odlišné významy).

Podobně je to se sochařstvím. Zde ale můžeme oproti malířství nalézt ten rozdíl, že v průběhu jednoho uchopení nemusí recipient nahlédnout všechny aspekty fyzického kontinuantu (například mohou být nedostupné). Stejně tak nemusí všechny subjekty recipovat dílo v celé jeho šíři. Může tedy docházet k neshodám, zvláště pokud za sebou

recipient nemá dostatek jednotlivých recepcí. Každopádně po větším počtu těchto uchopení by neměl být ve shodě na výsledném estetickém uměleckém díle problém.

Stejně bychom mohli uvažovat o architektuře. V tomto případě dokonce málokdy má recipient možnost shlédnout celý objekt (stavba určitě bude působit jinak při nahlížení shora – což není běžně dostupný pohled pro každého recipienta architektonického díla). Na druhou stranu, tyto podmínky zase bývají pro všechny recipující subjekty stejné.

Dále se dostáváme k dílům, kde fyzický kontinuant vyžaduje interpretaci za pomoci lidského média. Prvním z nich je hudba. Fyzický kontinuant je zde vícenásobný a stálý. Protože je však nutné jej interpretovat, je potřeba si v této chvíli uvědomit, že žádné takto interpretované dílo se nebude opakovat nikdy znovu ve stejné podobě. To ale v žádném případě nemusí být na škodu vytvářeného estetického uměleckého díla. Naopak drobné odchylky mohou obohatit sérii recepcí, odkrývají možnosti díla v rozmezí umožněném fyzickým kontinuantem.

Jak je ale možné se shodnout na vytvářeném estetickém objektu, mezi recipienty, kteří shlédli dvě různá představení nebo dokonce různá zpracování? V případě hudby je ještě možné se spoléhat na to, že odchylky jednotlivých představení či zpracování jsou možné jen do určité míry. Všechna zpracování musí respektovat stálý fyzický kontinuant. Je ale potřeba se vyvarovat záměny soudu o interpretaci se soudem o recipovaném objektu. Soudu o interpretaci se mohou velmi lišit – týkají se pouze způsobu zpracování, tedy těch odchylek v předvedení.

Fyzický kontinuant v oblasti literatury je také vícenásobný. Zde sice není potřeba interpretace za pomoci média, ale v literatuře objevili výrazný podíl kultury, který do recepce zasahuje. Touto kulturní složkou je jazyk. Zde tedy můžeme vidět, jakým způsobem jsou spolu svázány fyzický a kulturní kontinuant. Můžeme tedy nalézt fyzické kontinuanty, které se od sebe vzájemně liší překlady. Právě z tohoto důvodu je sporné, nakolik se mohou na výsledném estetickém uměleckém díle shodnout příslušníci různých kultur, kterými v tomto případě myslíme recipienty mluvící různými jazyky. Kultura tedy hraje v tomto případě důležitou roli při hodnocení díla. Překlady se mohou blížit, ale těžko je lze považovat za naprosto shodné. Mohou si být blízké jen do takové míry, do jaké jsou si blízké jejich jazyky ve svém pojmovém aparátu a gramatice.

Tím se postupně dostáváme k dalšímu z druhů umění, k divadlu. Kulturní podíl je zde podobný jako u literatury. Hra může být překládána do mnoha jazyků, shoda na

vzniklém estetickém uměleckém díle je tedy do jisté míry vázána na kulturní prostředí. Navíc, stejně jako v hudbě, médium v případě divadla tvoří člověk. Tudíž také není možné shlédnout dvě naprosto totožná představení. A co víc, v tomto případě existuje ještě značná volnost v interpretaci díla. Tedy recipient může vidět několik různých zpracování, která se budou značně lišit. Jedná se ale stále o týž fyzický kontinuant, tudíž o jednu z recepcí v rámci jedné série.

Je čím dál tím problematičtější nalézt odůvodnění toho, že recipient vnímá vždy to stejné dílo. Můžeme se zde opět odvolávat na existenci dvou soudů, kde jeden je zaměřen na dílo, v tomto případě hru a druhý na její interpretaci. Ale divadlo je divadlem, právě proto, že obsahuje i vizuální složku, je předváděno herci. Pokud by dílo měl být jen text, i kdyby interpretovaný, nejednalo by se o divadlo ale o (přednášenou) literaturu. Je tedy zřejmé, že se potýkáme s dílem, jehož všechny složky nejsou zachyceny ve fyzickém kontinuantu, a také že tato složka, která leží mimo něj je přítomna v interpretaci. Je možné za ni považovat opět podíl kultury. Takové odchylky jsou potom součástí díla. Nové zpracování je totiž vytvářeno v kontextu těch minulých, stejně tak je i vnímáno. To lze považovat za jeden ze způsobů, jakým přispívá kulturní kontinuant ke shodě na výsledném estetickém uměleckém díle, je zde více než v jiných druhích umění (tedy v těch, kde se zpracování neliší) nezbytný sdílený kulturní kontext recipientů, kteří mají v sérii recepcí dospět ke shodnému objektu.

A nakonec se dostáváme k umění, kterým se celá práce zabývá, tedy k tanci. Tanec podobně jako divadlo není zcela určen fyzickým kontinuantem. Je zde ale ještě důležitější přínos kulturního kontextu – vzhledem k tomu, že fyzický kontinuant, pokud za něj budeme považovat choreografické značky, je schopen zaznamenat pouze pohyb, ne tanec, a to ještě jen do určité míry. Funkci fyzického kontinuantu jako jednoho z rozhodujících činitelů pro to, že jsou recipienti navzájem schopni se na konečném estetickém uměleckém díle shodnout, nahradil kontinuant kulturní.

4. Závěr

Na závěr se pokusme odpovědět na Sparshottovu otázku z úvodu této práce. Proč filozofové přehlížejí tanec? Je možné, že tato skutečnost souvisí se samotnou povahou tohoto umění. Tanec je více než jiné druhy umění svázán s kulturním kontextem společnosti, ve které je provozován. Na tento fakt bylo v předchozím textu poukázáno hned několikrát. Nejprve ve chvíli, kdy jsme se zabývali rozdělením tance na několik jeho forem, z nichž je mezi umění obvykle zařazována jen jedna, divadelní forma tance. Další dvě, společenská a etnická, jsou zabudovány v kultuře jiným způsobem. Společenskou formu tance lze považovat za způsob zábavy a upevnění sociálního statusu participujících jedinců. Proti tomu etnická forma patří mezi základní prvky kultury, které je součástí.

Z jakého důvodu jsou ale tyto společenské konotace v tanci přítomné rozsáhleji než je tomu u jiných druhů umění? Tato skutečnost je spjata s faktem, že tanec je prakticky nemožné zaznamenat. Do značné míry je možné zapsat pohyby, ze kterých je tanec složen, ale na tanec nelze pohlížet jako na pouhý pohyb, v takovém případě by bylo složité jej odlišit od jiných pohybů nesoucích podobné kvality jako tanec – jedním z takových pohybů může být například sport. Pokud bychom připustili tento přístup k tanci, můžeme vidět i zvířata jako by tancující. Ale to, co provozují, není tanec. V předchozím textu bylo navrženo nazývat tanec spíše aktivitou než pohybem, protože je zde důležitá i myšlenková složka.

Také bylo poukázáno na to, že existují tance, které jsou jako tanec obecně uznávané a zároveň jsou vytvořeny za pomoci stejných pohybů jako činnosti běžného života. V tanečním umění se tedy nutně vyskytuje mimo samotný pohyb ještě jiný faktor, který je pro tanec určující. Je naprosto esenciální, aby recipient byl seznámen s tím, že je konfrontován právě s tanečním představením. Tímto určujícím faktorem je tedy kulturní kontext.

Pro tanec je tedy jeho zasazení do kontextu opravdu zásadní. Při studiu tance je tudíž vyžadováno brát v potaz i faktory, které ovlivňují recepci tance, ale jsou spojeny se skutečnostmi ležícími vně samotného uměleckého díla. Na Sparshottovu otázku bychom na základě těchto úvah odpověděli následovně: Filozofové tanec přehlížejí, protože je spojen s kulturním kontextem více než je tomu u jiných umění. Ten sám je těžko zachytitelný a značně proměnlivý v prostoru a čase. Přidejme k tomu složitost

záznamu tance, která s tímto přímo souvisí, a je zřejmé, že úvahy o tanci je obtížné podložit něčím pro tento účel přijatelně stálým. A to je možné považovat za dostatečný důvod toho, že se estetici tématu tance vyhýbají.

Použitá literatura

BEARDSLEY, Monroe C.. What Is Going On in a Dance? In DICKIE, George, SCLAFANI, Richard, ROBLIN, Ronald. *Aesthetics : A Critical Anthology*. New York : St. Martin's Press, 1989, s. 635-643.

BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*. Vol. 32, No. 1, 1995, s. 10-30.

CARROLL, Noel, BANES, Sally. Working and Dancing : A Response to Monroe C. Beardsley's „What Is Going On in a Dance?“ In DICKIE, George, SCLAFANI, Richard, ROBLIN, Ronald. *Aesthetics : A Critical Anthology*. New York : St. Martin's Press, 1989, s. 644-650.

FOSTER, Susan Leigh. Dancing the Body Politic : Manner and Mimesis in Eighteenth-Century Ballet. In MELZER, Sara E. *From the Royal to the Republican Body : Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-century France*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1998, s. 162-181.

GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění : Nástin teorie symbolů*. Praha : Academia, 2007. V Notový záznam, skica a scénář, 8. Tanec, s. 165-170.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika II*. Praha : Odeon, 1966. Díl třetí : Systém jednotlivých umění, Třetí oddíl : Romantická umění, Třetí kapitola : Poezie, C. Rozdíly básnických žánrů, III. Dramatická poezie, 2. Vnější provedení dramatického uměleckého díla, c. Divadelní umění, pokud se odpoutává od poezie, s. 339-340

KEALIINOHOMOKU, Joann. An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. In COPELAND, Rodger, COHEN, Marshall (eds.). *What Is Dance?*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne : Oxford University Press, 1983, s. 533-549.

KRISTELLER, Paul Oskar. The Modern System of the Arts : A Study in the History of Aesthetics. *Journal of the History of Ideas*. 1951, Vol. 12, No. 4, s. 496-527

LEVIN, David Michael. Philosophers and the Dance. In COPELAND, Rodger, COHEN, Marshall (eds.). *What Is Dance?*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne : Oxford University Press, 1983, s. 85-94.

McFEE, Graham. *Understanding Dance*. London, New York : Routledge, 1992. Part II The Nature of Dance, 2 Dance as Action, s. 49-66.

PEPPER, Stephen C.. *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard : Harvard University Press, 1965. Supplementary Essay, s. 142-171.

PLATÓN. *Zákony*. Praha : Oikoymenh, 1997. Kniha sedmá, s. 171-209

SIEGEL, Marcia B.. Bridging the Critical Distance. In CARTER, Alexandra. *The Routledge Dance Studies Reader*. London, New York : Routledge, 1998, s. 91-97

SPARSHOTT, Francis. Contexts of Dance. *Journal of Aesthetic Education*. 1990, Vol. 24, No. 1, s. 73-87.

SPARSHOTT, Francis. On the Question: „Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?“. *Dance Research Journal*. 1982, Vol. 15, No. 1, s. 5-30.

SPARSHOTT, Francis. Some Aspects of Nudity in Theatre Dance. *Dance Chronicle*. 1995, Vol. 18, No. 2, s. 303-310.

SPARSHOTT, Francis: The Future of Dance Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1993, Vol. 51, No. 2., s. 227-234.

SPARSHOTT, Francis. The Missing Art of Dance. *Dance Chronicle*. 1983, Vol. 6, No. 2, s. 164-183.

SPARSHOTT, Francis. The Philosophy of Dance : Bodies in Motion, Bodies at Rest. In KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, Oxford, Carlton : Blackwell Publishing, 2003, s. 276-290.

VAN CAMP, Julie. Some Philosophical Problems of Dance Criticism : The Multiple Media of Dance. In SCHLUNDT, Christena L. *Dance History Scholars : Sixth Annual Conference*. Columbus, Ohio : The Ohio State University, 1983, s. 105-110.