AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE

Praha, 2011 Ivana Đukić

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění

Choreografie a teorie choreografie

DISERTAČNÍ PRÁCE

TECHNÉ A POIÉSIS V CHOREOGRAFICKÉ TVORBĚ

Ivana Đukić

Vedoucí práce: prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Oponenti teoretické části: Mgr. Mirka Eliášová, Ph.D.

Mgr. Zdeněk Prokeš

Oponenti praktické části: prof. Ivanka Kubicová,

Mgr. Mirka Eliášová, Ph.D.

Datum obhajoby: 2. 11. 2011

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2011

ACADEMIE OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FACULTY OF MUSIC AND DANCE

DANCE ART

CHOREOGRAPHY AND THEORY OF CHOREOGRAPHY

DOCTOR DISERTATION

TECHNÉ AND POIÉSIS IN THE ART OF CHOREOGRAPHY

Thesis supervisor: prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Opponents in theoretical part: Mgr. Mirka Eliášová, Ph.D.

Mgr. Zdeněk Prokeš

Opponents in practical part: prof. Ivanka Kubicová,
Mgr. Mirka Eliášová, Ph.D.

Date of the thesis defence: 02. 11. 2011

Awarded academic title: Ph.D.

Prague, 2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Techné a poiésis v choreografické tvorbě

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 25. 8. 2011 …….

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Praha, dne 25.8.2011 Ivana Đukić

Abstrakt

Techné a poiésis v choreografické tvorbě

Při svém hledání odpovědí na otázky *Co je zapotřebí ovládat (dovědět se) na cestě za tanečním uměním?, Kam zmizela potřeba dovednosti a krásna?, Kam se ubírá umění divadla?* se pokusím ve své disertační práci zaznamenat různorodé prameny, které na dané otázky odpovídají v kontextu divadla a světa. Nejde mi o komplexní výčet veškeré literatury k mému tématu odkazující, mým cílem je (znovu) otevřít problematiku pojmů *techné a poiésis* v umělecké tvorbě a pokusit se pochopit „ducha doby".

Abstract

Techné a Poiésis in the art of choreography

In my search for answers to following questions: *What is it that needs to be mastered* (*in the-knowledge-gnosis) on the journey to achieve the art of dance? Where has the need for skill, craftsmanship and beauty gone? Where is the theater heading? In my search for the answers in the light of theatre and the society,* it is my intention to re-open the issue of the terms *techné* and *poiésis* in the artistic creation trying to comprehend the "zeitgeist" (spirit of the time). It is not my intention however to make a complex review of all the sources referring.

Poděkování

Děkuji profesorce Dorotě Gremlicové za odborný nadhled nad mojí doktorskou prací.

Děkuji profesoru Jaraslavu Vostrému za jeho přednášky a za to, že významně ovlivnil mé divadelní uvažování.

Děkuji všem tanečníkům a hercům mých choreograficko-režijních inscenací za kousky uměleckých a životních pravd, které mi na oplátku darovali.

Děkuji všem režisérům, skladatelům, scénografům a lidem od divadla, kteří byli součástí tvůrčího týmu, při mých inscenacích a těch, kteří mě v průběhu posledního desetiletí přizvali ke spolupráci.

Děkuji mé matce a mému synovi za dlouholetou podporu, za to, že mi po celá léta láskyplně dodávali odvahy a síly, kdykoliv „vítr v mých plachtách" ustal.

Obsah:

1. Abstrakt

2. Výběr témat

3. Postmoderní tendence

4. Technické vědění

5. Harmonie těla a význam proporce

6. Mimesis

7. Zážitek krásy

8. Techné

9. Rytmus-pohyb duše

10. Kód avantgardy

11. Mechanizmy techniky

12. Choreografie a tvořivost

13. Poiésis

14. Ingénium

15. Feuillet-Noverre

16. Moderní a přirozené

17. Průkopnictví a diletantismus

18. Kompozice v tanci

19. Problémy scénického prostoru

20. „Vnitřně hmatový cit"

21. Závěr

22. Prameny a literatura

„…jestliže já i zde přítel ve svých úvahách činíme nějaké chyby, věř, že chybujeme proti své vůli. Kdybychom hledali zlata, jistě bychom se dobrovolně jeden před druhým při hledání nekrčili a nemařili tak jeho nalezení: proto když hledáme spravedlnosti, věci nad všechno zlato vzácnější, nemysli, že bychom si tak bez rozumu navzájem ustupovali a nesnažili se ze všech sil, aby se nám objevila."

*(*Platón, *Ústava,* Praha 1996;14)

"Polemarchus and I may have been guilty of a little mistake in the argument, but I can assure you that the error was not intentional. If we were seeking for a piece of gold, you would not imagine that we were "knocking under to one another," and so losing our chance of finding it. And why, when we are seeking for justice, a thing more precious than many pieces of gold, do you say that we are weakly yielding to one another and not doing our utmost to get at the truth? Nay, my good friend, we are most willing and anxious to do so, but the fact is that we cannot. And if so, you people who know all things should pity us and not be angry with us."

*(*Plato, Republic-Book I, Circa 360 BCE, Translated and Introduction by Benjamin Jowett)

1. Úvod

Jak už název napovídá, základním tématem mé práce je zkoumání ***techné a poiésis*** jako jevů, který jsou odedávna spojovány s uměním a s divadlem. Především mi jako choreografce nebylo úplně jasné, co vlastně tito pojmy v divadle znamenají. Zda je jejích rozdvojenost či spojitost dodnes překonanou kategorizaci a zda nedostatečně vystihují realitu současného divadla. Položila jsem si několik klíčových otázek:

- Jestliže jako choreograf chci s divákem účinně komunikovat prostřednictvím své inscenace, je třeba k tomu **budovat,** případně **bortit** řemeslné dovednosti?
- Jaký je obsah techné; znamená ***techné*** „jenom" základ do detailu propracovaných technických dovedností v umění (v tanci)?
- Chápeme-li ***poiésis*** jako básnictví, polibek múz, lze vůbec takového stavu tvůrčího stavu vnějším způsobem dosáhnout za stavu současné estetiky?
- Záhy jsem zjistila, že jsou pojmy ***techné a poiésis*** v divadelním kontextu spojený s mnoha paradoxy, protimluvy a nejasnostmi.

Jako metodu práce jsem zvolila:

- Průzkum starších, klasických pramenů především řeckých autorit ve věci ***techné*** a ***poiésis*** v umění (Platón, Aristoteles, Aischylos, Hippocrat) a jejich srovnání s novověkými a současnými obecně přijímanými definicemi ve filozofii a sociologii (Diderot, Kracauer, Bauman, Staiger, Giddens, Hubík, Karahasan) a teoretickými pracemi v oblasti tance, psychologie, estetiky, fyziky (Brodská, Au, Alter, De Valois, Haskell, Kazárová, Gremlicová, Dorfles, Vostrý, Šípek, Světlík, Schiller, Green).

- Aplikaci těchto závěrů na současnou českou divadelní tvorbu, resp. té její části, jejichž prvky a postupy s tématem ***techné a poiésis*** souvisí, a které jsem měla možnost za posledních dvacet let vidět a utkvěly mi v paměti jak dobrý příklad dané problematiky.
- Aplikaci těchto závěrů na vlastní choreografickou tvorbu.

K názvu práce a studiu pojmů *techné a poiésis* ve vztahu k tanci a choreografii mě vedlo pozorování dění na současné taneční divadelní scéně, kde jsou – pokud jde o zastánce baletu – představení často otázkou technického konzervování „échappé", „attitude" a „cabriole." V případě "postmoderních" tvůrců je technika často přímo „duncanovsky" zanedbávaná ve prospěch „originálního" scénického ztvárnění. Postmodernisté se zřídkakdy pokoušejí o vytvoření scénického jednání s úmyslným dialogem s divákem, jakoby se zdráhali odhalit jakékoliv výrazové elementy a specifické divadelní prostředky. Odhalením ovšem nemíním přímé poukazování na obtížné řemeslné dovednosti, nýbrž citlivé přizpůsobování uměleckému záměru. Na druhou stranu produkce založené na pouhém předvádění *techniky* vedou ke stereotypu. S vědomím, že neexistuje přesný návod pro uměleckou tvorbu, tedy není možné dosáhnout kreativity jejím ztotožňováním s erudicí. Pro kreativitu se imaginace jeví nezbytnou. Této pulzující fantazie je nanejvýš zapotřebí i v práci vědecké. *Věda* a *umění* jsou zajedno ve schopnosti posouvat lidské poznání prostřednictvím pokusu a omylu. Šťastný je tvůrce, kterému se podaří „dostat do vínku" oba: *techné* i *poiésis*.

Na tanečních scénách jsou dnes k vidění zástupy „osobností," které se vrhají střemhlav do tanečního umění, ale jejich výkon je divadelnímu projevu leckdy na hony vzdálený. Na jednom ze svých scénologických seminářů profesor Jaroslav Vostrý prohlásil: *„…z různých míst na planetě slétávají se různí šamani,"* kteří slibují, že vás za týden naučí tančit. Individuální „přirozený styl" dominuje a nezřídka při diskusích o vlastní tvorbě tito choreografové skoupě odpovídají, že jim jde jen o sdílení - „sharing" - místa a času s divákem. V umění je máloco přirozeného (pokud vůbec) a není ho možné docílit bez patřičných vědomostí, zkušeností a uměleckého cítění nebo talentu. Osobnost s nedostatkem těchto atributů jen stěží provede umělecký výkon.

Zastávám názor, že důležitější než zařazování tvůrců pod konzervativní nebo radikální prapor je to, *jak* přistoupit k tvorbě uměleckého obrazu dnešního světa a co v takové tvorbě hledat. Zvlášť v tvorbě divadelní. Mým cílem není nahlížet na modernizaci a pokrok společnosti s opovržením, ani nostalgicky a bezmocně tvrdit, že vše předešlé bylo „lepší". Jen se pokouším reagovat na taneční tvorbu dneška, která jakoby povstávala ze současných filozofických a sociologických úvah, které neurčitost a náhodnost bytí přímo podporují.

Ve svém zkoumání těla jako scénického média na něj nebudu nahlížet za účelem rozboru jednotlivých tanečních technických prvků. Ty ať zůstanou specialitou hojně zastoupených tanečních škol. Pokusím se o zobecňující pohled na *techné* a *poiésis* a jejich způsob použití v určitých inscenačních tvarech.

2. Postmoderní tendence

V roce 1938 Arnold Haskell ve své knize *Ballet* napsal, že balet žije v době rychlých výsledků, a že není důvodu pochybovat o úrovni interpretačních talentů. Dříve trvalo deset let, než byl vychován tanečník, zatímco dnes stačí tři, čtyři, maximálně pět let. Haskell považoval tehdejší technickou dovednost za pokročilou a poněkud přehnanou ve vztahu k té minulé.[1]

Dřívější trendy, při kterých technika byla používaná za účelem předvádění taneční virtuozity, vzkvétají i dnes. Dnes též nemusíme pochybovat o úrovni tanečníků vzešlých ze škol zaměřených na baletní nebo moderní taneční přípravu. Ovšem současný vývoj kultury a společnosti vypovídají o obecném poklesu hodnot a zesílení potřeby sebe-scénování a událostí („events"). Ty přilákají diváka i peníze z grantů. „Vyvolený" se zviditelní, vytvoří si své „CV". Tyto tendence nelze vymýtit stejně tak, jako nelze lehce zrodit tanečního umělce. *„Že je právě tak těžké jako udržet normální buňky při životě, normální buňky najednou zabít. Po nejstrašnějších trápeních mrazením a táním vždycky ještě někde doutná buněčný živůtek. Jedna buňka z tisíce, jedna z miliónu, z deseti miliónů, ale je tu a čeká na nějaké spasení. Život v tkáňové kultuře má daleko do úplnosti, ale ani smrt není v daném okamžiku stoprocentní."*[2]

---

[1] HASKELL, Arnold. *Ballet.* 1. vyd. Londýn: Watson and Winey, LTD., 1938. 12 s. 13 s. ISBN 007550198.

[2] HOLUB, Miroslav. *O příčinách porušení a zkázy těl lidských.* Praha: Pražská imaginace, 1992. 51 s. ISBN 8071100951.

Podle Gillo Dorflese[3] byla v průběhu času ztracena všechna rituálnost v poskytování kulturního a estetického „jídla" divákům, což vedlo i k jejich lhostejnosti. Moderní civilizace díky ohromnému technickému rozvoji jakoby přetvořila celý svět v elejskou jednotu.[4] Klíčová role v realizaci uniformního ducha techniky v naší společnosti je přisuzována novým audio-vizuálním mediím. Technika se stala mocným instrumentem a umožnila koncentraci moci v rukou technické, kulturní a politické vlády. Též umožnila masovou výrobu a konzum, které se automaticky rozšiřují, stejně jako podrobení lidstva metodickému školení, kontrole a manipulaci. Dalo by se říci, že vznikem industrializace zmizel dobrý vkus.

To jsou jen některé aspekty současné technické civilizace, ve které technika není chápána jako věc technická, ale jako způsob existence, který je svázán s vědou a industrií. Se změnou způsobu našeho života a společnosti se změnil i záměr a percepce uměleckého díla. Sféra estetického se stala širokým polem pro různé způsoby manifestování relativismu a subjektivismu. Estetická hodnota a zhodnocení se zakládají častěji na estetickém zážitku než na absolutních kvalitách uměleckého výrazu. Takto se dnes umění přesouvá na pole performancí a různých instalací. V takovém světě se dokonce i sféra duchovních hodnot redukuje jen na užitkové a působivé. Zajímavé je, že tato mystifikace,

---

[3] DORFLES, Gillo. *Conformisti.* Roma: Donzelli, 1997. 46 s. ISBN 8879893270.

*XENOFANES z elejské školy, byl zakladatelem nauky o věčném, neproměnlivém bytí, jenž je ukryté za rozmanitým světem jevů. Nauka je pak důsledně rozpracována jeho následníky, Parmenidem (Parmenides z Eleje) a Zenonem z Eleje.

subjektivita a relativismus dodnes dávají umění vysoký status. Na rozdíl od období moderny, která budovala model budoucnosti pomoci odpovídajících strategií za účelem naplnění cílů obecných, dnes žijeme s řadou projektů a neskládáme věci v celek i přes to, že řešíme stále stejné existenciální otázky. V moderně *„…každé konkrétní dnes čerpalo své zdůvodnění ze všeobecného zítřka. (…) Dnes si již nepředstavujeme, že zítřek bude úplně jiný než dnešek, stále častěji slyšíme, že dějiny došly ke svému konci, což znamená právě jen to, že nedoufáme v to, že by se budoucnost měla zásadně lišit od toho, co je dnes.*"[5]

Zygmunt Bauman shledává vážné důvody pro diskutování o post-moderně. Ve svých úvahách o ní píše: *„V sázce je hodnota kapitálu nahromaděného tradičními a ctihodnými firmami, jež slovou filozofie, sociologie nebo humanitní vědy, v nichž jsme všichni najednou členy správních rad a akcionáři. V sázce je klid duše, blahodárná stálost autority, vědomí smyslu toho, co děláme – to vše se zakládá na tom, že máme statuty a předpisy, jež vyvolávají úctu již svou starobylostí a tím, že se je tolik lidí naučilo pokládat za samozřejmé*." [6]

---

[5] BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002. 13 s. Přeložil Miloslav Petrusek. ISBN 8086429113.

[6] BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době.* Praha: 2002. 8 s. 9 s. ISBN 8086429113.

3. Technické vědění

Technikou se člověk osvobodil od vlády bohů, protože dostal ze sebe samého to, co mu kdysi poskytovali bohové, jejichž milosti se dříve musel doprošovat. Toto osvobození znamenalo začátek lidského vědění, které se zrodilo jen jako technické vědění. Technika se stává mečem s dvěma ostřími: ve stejnou chvíli je řešením i problémem. Osvobození se člověka od tyranie bohů, „technické probuzení" znamenalo začátek lidstva. Osvobození se ze stavu zvířecího, ale znamenalo i verdikt přijetí pout. Intervence techniky nebyla vymyšlena proto, aby se člověk osvobodil od přírody, ale protože bez této intervence nemohl přežít. Úvaha o technice jakožto stavu lidské existence, má kořenyjíž v antice. Nacházíme ji v Platónově *Protagorovi*. Tam zjišťujeme, že když bohové stvořili živé bytosti, udělili Epimetheovi a jeho bratru Prometheovi nařízení, podle kterého měli sehnat prostředky, umožňující lidem vyhrát v boji o život. Řecké tragédii, která s neklidem sledovala zrod techniky, neunikla případná budoucnost, proto se odpoutala od Prometheovy filantropie a ponechala hrdinu jakožto oběť vlastního objevu v řetězech na Kavkaze:

Tu veď si nyní zpupně, bohům odnímej,
co jejich jest, a dávej smrtnikům! Jak
ti mohou lidé polehčit v tvých útrapách?
Ne pravým jménem bozi zvou tě mudrcem;
Neb tobě samému je třeba mudrce,
Jak vyprostit se z těchto vazeb umělých.[7]

[7] AISCHYLOS. *Upoutaný Prométheus.* 3 vyd. Praha: Třídou České Akadémie Císaře Františka Josefa, pro vědu, slovesnost a umění, 1914.13 s. verš 85. Překl. Josef Král.

Za pomoci techniky mohou lidé nahradit to, co jim dříve poskytovali bohové. Plán této proměny je tak velký, že kdyby byl uskutečněn, vymazal by mýticko-náboženský horizont, ze kterého byl zrozen. Řecká mytologie i nadále přetrvává, poněvadž tento technický záměr neobsahuje všechny prostředky nutné k jeho úplnému uskutečnění. Hovořím zde o potřebě lidské existence v jedné etapě času a prostoru, kde člověk překonal nevědomost a začal využívat racionalitu za účelem dominace a vládnutí světem.[8] Musíme však vzít na vědomí, že ve srovnání se silou přírody má jakýkoliv technický prostředek své meze. Příroda zůstává paradigmatem, na kterém lidé budou zakládat své zákony a morálku. *Techné,* kterou Prometheus, přítel lidstva, daroval smrtelníkům, se nevztahuje jen na zdroje, které vymyslel jeho prozíravý Um (pro-metheos), nýbrž i na pouta (desmoi), ze kterých se sám nedokáže osvobodit.

Aischylův Prometheus netrpí pouhou zevní bolestí, ale mnohem hlouběji vnitřním pocitem bezpráví a útlaku, a jeho utrpení se neprojevuje jako podrobení - neboť toto utrpení mu nezpůsobuje osud, nýbrž tyranství nového vládce bohů, avšak projevuje se jako vzdor a jako vzpoura. Svoboda tu vítězí právě tím, že pohnutkou jeho pocitů osobního utrpení je nakonec obecná vzpoura proti nesnesitelné vládě Jupitera.[9]

---

[8] GALIMBERTI, Umberto. *Psiche e Techne l´uomo nell´eta della tecnica*. Millano: Feltrinelli, 2004. 255 s. překl. aut. ISBN 88-07-81704-7.

[9] MAJOR, Ladislav. *Myšlení o divadle.* 1 vyd. Praha, Hermann a synové, 1993. 45 s. 46 s.

Posun vpřed technika umožňuje jen tehdy, je-li v souladu s daným cílem. V tomto posunu je patrná racionalita, která neustále posuzuje a hodnotí adekvátnost prostředků ve vztahu k daným cílům. Takto se člověk jeví jako původce „pohybu" a technika jako prostředek, kterým disponuje. Kdyby se například technika stala univerzální podmínkou (prostředkem) pro výrobu a uspokojení potřeb (cílů), produkce adekvátního technického aparátu by se pak stala hlavním cílem. Tímto způsobem by technika přestala být prostředkem, který osvobodil lidstvo od potřeb a vedl k jeho pokroku. Technika zachází jen s rozumem instrumentálním, který ověřuje (prověřuje) adekvátnost určitého prostředku ve vztahu k určitému cíli, avšak neříká nic o výběru cílů. Tento výběr je řízený moudrostí (*phronesis**), která - jelikož není technickým prostředkem - nepatří „kalkulujícímu rozumu", kterým disponuje technika. Aristoteles ve své *Metafyzice* píše, že se technika rodí ze zkušeností. Nezkušenost podle něj produkuje věci jen náhodně.

Člověk odsouzený být objevitelem (*heurethes*) řešení zůstal v přírodě bez zdrojů, na rozdíl od zvířat, obdařených instinkty. Díky technikám se z něj stal *panto-poros*, pán svých řešení, která nejsou náhodná, nýbrž „vykalkulovaná" a reprodukovatelná. Z těchto důvodů je člověk „strašný," jak píše už Aischylos ve svém *Připoutaném Prometheovi*, protože *I tam, kde není rady, umí vyváznout.*[10]

---

* Fronésis (z řec. phronesis = zdravý rozum) – praktická moudrost neboli znalost pravých cílů jednání a adekvátních prostředků k jejich dosažení. Aristoteles odlišoval fronésis jak od teoretického vědění, tak od technických dovedností.

Z dřívějšího mytického a náboženského chápání světa vyplývalo, že pozemská pravda neexistuje před věděním. Rozumíme tomu tak, že se pravdy „rodí" a technika je jejich prostředkem. Jak tvrdí Hippokrates: *Je třeba, aby lidé hledali světlost v technických procesech, které jim umožní odhalit tajemství přírody.*[11]

Celá staletí před novověkým italským filozofem a historikem Giambattistou Vicem v Neapole, podle kterého *víme jen to, co děláme*[12], Hippokrates označuje *homo sapiens* za *homo faber,* čímž poutá myslícího člověka k člověku konajícímu a vykonávajícímu. Téma specifického technického vědění se často navrací k Platonovi, podle kterého neexistuje vědění, které by nebylo specifické.

V antice byla technika zapotřebí, aby lidé uspokojili své potřeby. Jako taková se vztahovala na spotřebu, nikoliv na výrobu. Při takovém chápání světa nemohla technika být měřítkem samým, protože člověk byl subjektem a technika prostředkem k daným účelům. Technika se dnes stala podmínkou, díky které lidé mohou, jak jíž bylo uvedeno, nabrat zkušenosti. Tímto způsobem předčí technika lidskou subjektivitu, utváří ji a určuje jako „produkt". Člověk už není *subjektem,* nýbrž bytostí v rámci technologického horizontu, který mu určuje způsob percepce, cítění, myšlení a tvorby. Tento přechod od vlády člověka k vládě techniky je kvalitativní změnou. Stará technika, jakožto prostředek k cílům člověka

---

[10] AISCHYLOS. *Upoutaný Prométheus.* 3 vyd. Praha: Třidou České Akadémie Císaře Františka Josefa, pro vědu, slovesnost a umění, 1914. 11 s. verš 59. Překl. Josef Král.

[11] HIPPOCRAT, *Režim.* 1 Kniha. Torino: Della, 1976. 489 s.

[12] VICO, Giambattista. *De antiquissima Italorum sapientia.* 1 díla. Firenca, 1971. 63 s.

nepřekračovala meze instrumentální a antropologické. V novém světovém uspořádání moderní technika neumožňuje člověku, aby měl nad ní kontrolu, vzhledem k tomu, že člověk už není schopen vnímat sebe sama mimo hranice, které určila technika. Souhrnem lze říci, že technika umožňuje modernímu člověku poznat sebe sama.

4. Harmonie těla a význam proporce

V tanci je tělo útočištěm naší existence, naší duše. Je architekturou a hmotou. Zároveň je vyjadřujícím a sdělujícím prostředkem, jehož dovednosti musíme poznat, kultivovat a ovládat, abychom se tělem co nejlépe vyjádřili. „Odšroubovat" a naskládat tělo nelze, proto se zdá nutným přijít „na kloub věci" tak, abychom zkultivovali hmotu. V našem případě za účelem tanečního umění. Harmonie a proporce lidského těla, jakožto synonyma pro geometrii na vizuálním poli, pramení z umění klasického řeckého období. Již následovníci Pythagorovi přiřazovali všechen smysl vztahům mezi čísly. Pythagoras jako první vytvořil esteticko-matematickou vizi vesmíru, kde vše existuje kvůli řádu matematických zákonitostí. Ty jsou ve stejnou chvíli i podmínkou existence a krásy. Pythagorejci zkoumali matematické vztahy, které vnáší řád i do hudebních zvuků, tj. proporce, na kterých se zakládají intervaly. Zkoumali, nakolik záleží výška tónu na délce struny, aby dokázali, že i akordy jsou podřízeny zákonům matematiky. Idea přechodu od aritmetického chápání čísla ke geometricky-prostorovému je též pythagorejského původu. Podle nich i dimenze řeckých chrámů, vzdálenost mezi sloupy apod. odpovídají vztahům múzických intervalů.

Ve 4. století př. n. l. jeden z tvůrců klasického řeckého stylu, Polykleitos z Argu, osvobodil „řeckou krásu" a glorifikoval tělo atletů. Rotaci rozdělil na horizontální a vertikální a vytvořil sochu. Ta se později stala kánonem, protože se v ni zhmotňovaly všechny zákonitosti (pravidla) přesných proporcí. Přesné tělesné proporce vyčlenil později

Marcus Vitruvius Pollio s ohledem na části celé figury. Tvář obnáší 1/10 celkové výšky (délky), hlava 1/8 atd. Řecký kánon proporcí byl ale jiný než egyptský. Řekové pečlivě studovali každý detail lidské hlavy a těla a časem překonali egyptskou fixaci na řád a přesnost. Egypťané na druhé straně používali jakési mříže, které určovaly kvantitativní fixní míry. U Polykleita fixní jednotky přestávaly mít funkci: hlava se k tělu vztahuje stejně jak tělo k nohám. Tento organický koncept zvítězil nad egyptským, přičemž přizpůsobil samotnou figuru pozicí pozorovatele.

Matematické chápání světa nacházelo ohlas jednak v Platonově dialogu *Timaios*[*] (asi 360 př. n. l.), jednak v době humanismu, kdy došlo k znovuobjevení antiky a návratu k Platonovi. Symetrická platonská těla později zkoumali a na trůn vzorů povýšili umělci vrcholné italské renesance Leonardo Da Vinci, Pierro della Francesca[*] ve spise *De perspectiva pingendi*, také Luca Pacioli (někdy Paccioli, též Paciolo) v pojednání *De Divina Proportione,* a německý malíř stejné epochy Albrecht Dürer ve své *De Symmetria* a *Underweisung der Messung (1538).*

Pro tanečníka hrají důležitou roli harmonie těla a význam proporce. Narozením jsme spoutáni se svým tělem. Z něj se nesvlékneme ani nevylíhneme jako z kukly. Jeho přízeň je pro nás nezbytná. Tělo

---

[*] *Timaeus* (řecky: Τίμαιος, Timaios, prohlásit [tímajos]) je jeden z dialogů Platónových,psaný cca 360 př. n. l., většinou v podobě dlouhého monologu. Práce předkládá spekulace o povaze fyzikálního světa a lidské bytosti. Na ni navazuje dialog *Critias.* Mluvčí dialogu jsou Socrates, Timaeus Locri, Hermocrates a Critias. Někteří učenci věří, že to není Critias třiceti tyranů, která se objevuje v tomto dialogu, ale jeho dědeček, který se také jmenoval Critias.

[*] MARTINŮ, Bohuslav napsal kompozici Les Fresques de Pierro della Francesca zasvěcenou Rafaelu Kubelíkovi (premiéra ve Vídni roku 1956, Festival v Salzburgu). Pierrova geometrická dokonalost a dokonce magická atmosféra světla v jeho malbách inspirovala moderní malíře jako např. Giorgia de Chirica, Massima Campiglianiho, Felice Casoratiho aj..

tanečníka (duch též), musí být vystaveno tíze každodenních cvičení, které ho v průběhu letité práce vytvarují k těm nejlepším uměleckým výkonům. Jean Georges Noverre, reformátor baletu v 18. století, požadoval od tanečního mistra znalosti anatomie. K tomu, aby korigoval tanečníky, musí umět rozeznat jejich případné brzdicí fyzické vady, ke kterým patří i ty získané a navyknuté[13]. *Nesprávný poměr jejich údů překáží ustavičné hře jejich svalů a harmonii, jež by měla tvořit dokonalý celek. Tatam je vazba kroku, tatam jadrnost pohybu, elegance postojů a protipoloh paží a nohou, tatam poměrnost napětí a tedy i pevnost a rovnovážnost*.[14]

V roce 1947 vyšlo v Tanečních listech (č. 3) pojednání Heleny Vojáčkové o tom, jak metodicky zacházet s tělem tanečníka, jak baletního, tak moderního. Vojáčková zastává názor, že budoucí tanečník přichází do taneční školy už s pohybovými zlozvyky z dětství. Porovnává fotografie baletních tanečníků z Ruska a z tehdejšího Československa. Správné analyzování a dodržování zákonitostí techniky v ruské škole pěstuje tanečníky typu Anna Pavlovová a Václav Fomič Nižinskij, u kterých je *…výraz trupu a šíje při jakýchkoliv pohybech či attitudách nohou oživený, svižně protažený*, *a soudíc podle fotografie londýnského baletu, je tomu u jeho členů také tak. Tento balet převzal jednak mnoho z tradice ruského baletu, jednak i jeho členové jsou z rodin ruských*

---

[13] NOVERRE, Jean Georges. *Listy o tancích a baletech*. 18 vyd. Praha: Družstvo Dílo, 1945. 51 s.

[14] NOVERRE, Jean Georges. *Listy o tancích a baletech*. 18 vyd. Praha: Družstvo Dílo, 1945. 151 s.

emigrantů, kteří si už přinášeli ušlechtilost pohybu s sebou do práce.[15] V případě pražských tanečníků Vojáčková upozorňuje na trup *ztuhlý anebo atonický-bezsvalový*. V případě ztuhlosti trupu tanečníka zcela správně poznamenává, že když nepracuje svalstvo po straně trupu, přebírají za ně roli svaly, které nejsou k tomuto účelu určené. Tím jsou například svaly ramenní a lopatkové v důsledku čehož dochází ke zvýšené ztuhlosti. *Často v těchto případech vídáme žaludeční krajinu a přilehlá žebra vpředu přes míru vypuklá, tedy vypadlá ze správné těžištní linie, v klidu i v pohybu, v páteři pak odpovídající úsek obratlový často zapadlý. V této pozici trupu není možný pohyb, jenž by probíhal celým trupem nebo celý oživoval, vznášeje jej při elevaci, piruetách apod., jak tomu má být.*

Mohli bychom říci, že s rozvojem modernizace společnosti zmizela i výchovná atmosféra podporující ideál krásného pohybu. *Pohyb je nejen anatomicko-fyziologická záležitost (a k tomu mechanicko-statická), nýbrž je výrazem psyché, mentalit,* zakončuje Vojáčková.

Julius Gajdoš ve svém svazku *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci* píše: *'Je totiž už dlouho, co naše tělo pozbylo své sakrálnosti, a to nikoliv proto, že by se snad pevně usadilo ve svých hmotných limitech, nýbrž proto, že podobně zestárlé, ztloustlé, neproporční, prostě reálné tělo se stává nevhodným kulturním modelem. Je zcela přirozené, že mysl z takto pojímaného těla raději uniká.*

[15] VOJÁČKOVÁ, Helena. *Taneční listy č. 3.* Praha: Athos, 1947. 65 s.

5. Mimesis

Když jsem v roce 1982 začínala u tyče na baletním sále s nenalakovanými parketami a zrcadly na „přední" stěně, neboli stěně číslo 1., základy zasvěcování do baletního řemesla vypadala takto: ve třídě asi deset dívek, kolem deseti let. Vlasy stažené do drdolu, trikot rýsuje celou figuru, piškoty plátěné, aby chodidlo „cítilo" podlahu a zároveň nebylo v přímém kontaktu. Hudba pravidelného rytmu, sudých taktů. A… chodidla patou k sobě! Palec, malíček a střed paty jsou tři opěrné body! Zvednout klenby! Břicho zatáhnout! Ramena stáhnout dolů a zároveň do strany! Hlava mírně vzhůru, dívat se z výšky! Pohled před sebe – do dálky! Dlaně se zlehka dotýkají tyče! Dýcháme do stran plic, jako bychom měli žábry! Žádná křeč!

Vidíte tedy, pane, že aby se tančilo elegantně, kráčelo půvabně a vystupovalo ušlechtile, je naprosto nutné převrátit řád věcí a přinutit údy dlouhým a úmorným cvičením, aby zaujímaly docela jinou polohu, než měly původně.[16]

Soubor cvičení, která předurčují baletní přípravu odkazující ke klasickému systému, se skládá ze specifických prvků postupně se spojujících a rozrůstajících. U všech tanečníků, kteří časem dokonale ovládli techniku, se zdálo, že jejich těla plodila v časoprostoru dané figury, jako by ony byly s tělem nerozlučně srostlé.

[16] NOVERRE, Jean Georges. *Listy o tancích a baletech*. 18 vyd. Praha: Družstvo Dílo, 1945. 161 s.

Či nepozoroval jsi, že napodobovaní, děje-li se nepřetržitě od samého mládí, přechází v povahu a přirozenost, po stránce těla i hlasu i myšlení?[17] Po čase, slovy Hegela: *materiál je připraven.*[18]

V procesu ovládání tanečního řemesla se objevuje *mimesis* v obou svých významech, avšak s časovým odstupem. Jednak ve významu napodobování ukazovaných prvků pod správným vedením baletního pedagoga. Jednak ve svém prvotním významu z období dionýského kultu ve smyslu*: vyjadřování citů, vyslovování, projevování vnitřních zážitků pomocí pohybů, zvuků a slov.*[19] V prvně uvedeném významu mám na mysli nutnost technické reprodukce, jejíž provedení je vždy ovlivněno fyzickými dispozicemi žáků. Z toho vyplývá, že nejde o pouhou reprodukci, protože každé tělo jedinečným způsobem předvádí daný prvek, figuru. V druhém případě se přibližujeme požadavkům *poiésis* (básnictví) pro scénické jednání, které ve svém reformním úsilí v 18. století požadoval J. G. Noverre*. A nějak by měl i baletní mistr znovu a znovu opakovat jednu scénu, až by posléze ti, kdož ji provádějí, vystihli ten okamžik přirozenosti, která je vrozená všem lidem: okamžik drahocenný, který se objevuje vždy s takovou sílou a pravdivostí, jestliže je vzbuzen citem.*[20]

---

[17] PLATON. *Ústava.* Praha: Oikoymenh*,* 1996. 82 s. ISBN 80-7298-142-0.

[18] Druhá předmluva ve *Vědě a logice (*G. W. F Hegel, *Wissenschaft der logik,* I. Teil, Vorrede zur zweiten Ausgabe, vyd. G. Larson, Leipzig 1951)

[19] TATARKIEWICZ ve VOSTRY, Jaroslav. *Uvod do studia režie a dramaturgie*. Praha, 1988. 40 s.

[20] NOVERRE, Jean Georges. *Listy o tancích a baletech*. 18 vyd. Praha: Družstvo Dílo, 1945*.* 27 *s.*

Osvojením a ovládáním taneční techniky v průběhu času se napodobenina proměňuje v tvůrčí proces. Mizí primární nevyváženost a potíže, které s sebou přináší prvotní „pasivní" napodobení a osvojení gest a pohybových útvarů. Tělo jako „látka" dostává tvar, který dřímal v hmotě, a tím získává možnost být výrazovým a sdělovacím prostředkem.

Je-li látka toliko pasivní možností věci, pak tvar je aktivním principem skutečnosti, teprve jí se věc stává něčím určitým, realitou, kterou můžeme poznávat. Pohyb je přechod od možnosti ke skutečnosti, uskutečňování možnosti. Možnost v sobě obsahuje skutečnost, ale pouze jako soubor podmínek, dispozic, jež se musí postupně rozvinout, vykrystalizovat, tak jako z pšeničného zrnka vyklíčí a vyroste celý nový klas. Podle Aristotela pohybem *nevzniká nic nového, vždy jen to, co již zde věčně bylo.*[21]

Platon pohlížel na většinu uměleckých druhů se skepsí. Považoval je za imitaci, napodobeninu smyslových a časoprostorových skutečností. Figurativní umění považoval víceméně za nemravná či morálku poškozující a odsuzoval je. Dokonce prohlašoval, že kazí lidský charakter a vede k amorálnosti. Výjimkou pro něj byly hymny a oslavné ódy na hrdiny. Z Platonova názoru na umění jakožto napodobování (*mimesis*) vyplývalo, že v umění má být obsaženo jen to, co je mravné, statečné a krásné, k čemu člověk musí být veden výchovou, k čemu má v průběhu života přivyknout.

---

[21] MAJOR, Ladislav, *Myšlení o divadle.* 1 vyd. Praha, Hermann a synové, 1993. 16 s.

Naopak v Aristotelově pojetí je cílem umění vznik díla. Aristoteles se dovolával spíše mravního a potěšujícího účinku na člověka. I proto, že napodobování (mimesis), tudíž i sklon k umělecké tvorbě, jsou už od narození zakódovány v přirozenosti člověka. Napodobování je jedním ze zdrojů umělecké tvorby a prostředkem k poznávání skutečnosti. Právě v tom shledával rozdíl mezi člověkem a zvířetem. Druhým zdrojem je podle Aristotela libost, kterou člověk pociťuje při napodobování. Jak důležitým předpokladem je vytrvalost umělce ve snaze o objevení toho, co dřímá v „hmotě", zajisté dokáže pochopit každý tanečník, který prošel dlouholetým výcvikem v klasické a moderní taneční technice. Pro studium a provozování umění také platí: *učit se a poznávat jest velmi příjemné nejen filozofům, nýbrž stejně i ostatním lidem, jenže jejich zájem netrvá dlouho.*[22]

Mimesis jako "věčný návrat" znamená věčně živé téma také v estetice, a to i v době, kdy se mluví o konci umění. V době, která zdánlivě dávno skoncovala s klasickým (antickým) pojetím umění jako *mimesis.* To se totiž mezitím mnohokrát převléklo do hávu exprese, sebevýrazu, komplexního estetického znaku, možných či fiktivních světů apod. Současně však jde o narážku na jádro Nietzscheho metafyzického myšlení. Na myšlenku "věčného návratu téhož", ať už byl iniciačním zážitkem pro Nietzscheho fenomén *déjà vu* či nikoli. Původ klasické antické koncepce *mimesis* lze vystopovat v taneční formě hry, která reprezentovala a imitovala božské, božský řád. Tanec sám jako fenomén

[22] MAJOR, Ladislav, *Myšlení o divadle.* 1 vyd. Praha, Hermann a synové, 1993. 16 s.

klade problém *téhož* a *jiného*. Problém historičnosti a současně neměnnosti. Tedy problém časovosti *mimesis.* Již v samém základu tohoto pojmu tak nalézáme konkrétní artikulaci rytmu a časovosti, dvou pojmů pro analýzu *mimesis* klíčových.

Umělec u Aristotela vždy napodobuje nějakou předlohu. Na rozdíl od Platona, Aristoteles nepřiřazuje napodobení k nějakému třetímu řádu (nápodobu-nápodob). Aristoteles pokládá *mimesis* za věc přirozenou lidstvu a v umění pokládá za důležitou nejen práci smyslů, nýbrž i fantazii ve spojení s rozumovými úvahami. Z toho vyplývá, že napodobení v umění je v plném smyslu takové, které neusiluje o pouhou reprodukci zažitého, nýbrž i o uchopení jeho podstaty. *Mimesis* podle něj proniká pomocí uchopení smyslového světa k obecným pojmům a k pravdě věcí. Z těchto úvah je zřejmé, že v uměleckých vizích nenapodobujeme věci, nýbrž typy.

6. Zážitek krásy

O kráse v tanci pronesl choreograf Michail Fokin v půlce minulého století následující: *Krása byla vždy ideálem lidstva, avšak dnešní hnutí považuje jakoukoliv krásu za přesládlost a o půvabu mluví s pohrdáním, zatímco sám často projevuje neduživou půvabnost. Je-li zdravý vývin těla jedním z hlavních cílů tance, v současném hnutí nejen tanec, ale i gymnastika, na níž tento tanec buduje, postrádají hygienického nebo atletického cíle. Krása, harmonie, zdraví a normální tělesný vývin jsou zavrhovány. Proč? Ve jménu „Neobyčejného, něčeho odlišného"? To je hlavní cíl středoevropské školy předvádět „něco neobyčejného" a toto neobyčejné všichni její představitelé předvádějí přesně stejně. Toto umění poznáte na jevišti na první pohled. Jakmile mladá dívka, jež by mohla být zosobením zdraví, radosti a života, při prvních zvucích hudby vtlačí hrud´, svěsí hlavu, vyhrotí lokte a ohne kolena, hned poznáte, že jde o „temný duševní komplex". (…) vším tím dává najevo, že je dívkou ze střední Evropy.*[23]

Ve své *Estetické výchově* pojednává Friedrich Schiller o vzniku díla krásného a tvorbě účelné. Krása vzniká pod rukou umělce, který svůj tvrdý zásah do zpracovávané látky schovává před zraky diváků. *Hmotu, kterou zpracovává, nectí o nic více než řemeslnický umělec, pokusí se*

[23] FOKIN, Michail. *Taneční listy Č.2.* Praha: Athos, 1947. 36 s.

však oko, beroucí svobodu této látky v ochranu, klamat zdánlivou povolností k ní.[24]

Myšlení o umění, které dnes nazýváme estetika[*], se rodí u starých Řeků v okamžiku, kdy velké umění a filozofie nastoupily na cestu úpadku.

V 18. století se ustavuje estetika jako samostatná věda, která zkoumá senzitivní lidské poznání odkazující k obecným smyslovým zkušenostem, přičemž pojem senzitivní neznamená jen smyslový, ale i emotivní a imaginativní proces. *Ne každý zážitek krásy je zážitkem uměleckého díla, tedy teorie krásy se nekryje s teorií umění (zahrnuje, ba dokonce musí zahrnout i tzv. mimoumělecké estetično). Dále ne každý prožitek uměleckého díla je prožitkem krásy: proto již antičtí myslitelé zavádějí druhou velkou estetickou kategorii - vznešeno. (Navíc, zážitky označované ex post jako šeredné, odpudivé, otřesné mohou být rovněž estetickými zážitky). A konečně, lze snad redukovat teorii umění na smyslovost?*[25]

---

[24] SCHILLER, Friedrich. *Estetická výchova*. Praha: Votobia, 1995. 21 s. ISBN 80-85885-67-0

[*] Termín *estetika* se formuje stejným způsobem jako výrazy *logika* a *etika*. Logika (*logiké epistéme*) je znalost *logos,* učení o vyjadřování a usuzování jakožto základních formách myšlení. Logika je nauka o myšlení, o jeho pravidelných formách. Etika (*etiké epistéme*) je znalost ethosu, vnitřních lidských vlastností, a toho, jak předurčuje chování člověka. Stejným způsobem se formuje pojem *estetika* (*aisthetiké epistéme*), jako nauka (vědění) o člověku, založená na citech a zážitcích, kterými poznáváme dané chování. To, co určuje myšlení a k čemu myšlení navazuje svůj vztah je pravda. To, co určuje uspořádání a chování člověka, je dobro. To, co určuje lidské city, je krásno. Pravda, dobro a krásno, jsou předmětem logiky, etiky i estetiky.

(Heidegger, M.: *Nietzsche I,* Stuttgart 1961, kapitola: *Šest základních momentů v dějinách estetiky)*

[25] ZUSKA, Vlastimil. *Estetika.* Praha: Triton 2001. 17 s. ISBN 80-7254-194-3

V čase vzniku estetiky jako filozofické disciplíny univerzálnost logiky ztrácela na váze. Narůstalo vědomí o důležitosti smyslového uchopování světa, které je též pramenem zkušeností. Tento způsob uchopování se logice vyrovnává. V samém začátku byla estetika filozofií umění a umělecké praxe, poskytující základ pro vznik nových tezí o možnostech lidské tvorby (a to nejen pro obhajobu krásna). Ne náhodou německý filozof Immanuel Kant v druhé půli 18. století viděl ve svém francouzském vrstevníkovi Jeanu-Jacquesi Rousseauovi „Newtona" pro svět morální. Zůstává otázkou, zda je možné mít Newtona jako vzor pro estetického „zákonodárce Parnasu". Jinými slovy, zda jsou přísné zákony uplatnitelné v oblasti poezie, resp. umění vůbec. Takovým zákonodárcem chtěl podle všeho být francouzský básník a myslitel Nicolas Boileau, který v duchu karteziánského požadavku jasnosti* a podle aristotelského vzoru chtěl teorii umění povýšit na úroveň exaktní vědy. Místo abstraktních požadavků nastupují konkrétní výzkumy; utvrzuje se paralelismus mezi uměním a vědou způsobem, který poukazuje na jejich společné prameny v absolutní *nadvládě dovednosti*. Kritizuje se nahodilost a poetická svoboda. Pravda a krása, rozum a příroda jsou zde jen rozdílnými výrazy stejného uspořádání jsoucna. Musíme ale vědět, že zde není řeč o rozumu v jeho triviálním označení, nýbrž o rozumu jako hlavním nástroji

* Dualismus mysl-tělo je doktrína, podle níž je duše samostatný subjekt ve vztahu k tělu. Počátky této myšlenky nacházíme již v Platonově filozofii. Descartes je považován za otce této problematiky v moderní filozofii, i když je přítomná v celé historii filozofie. Mysl je substance, která se nerozprostraňuje v prostoru, čímž se liší od všech ostatních fyzických substancí. Toto dvojité vidění je známé jako karteziánský dualismus. Z karteziánského dualismu vychází otázka: "Co je to, co spojuje naši mysl s naším mozkem?

vědeckého umu. V důsledku toho docházelo k tomu, že se estetická teorie pohybovala cestou, kterou razily matematika a fyzika, a po stopách Descartesových požadavků, dle kterých se každé vědění musí zakládat na čisté geometrii.

Současní vědci se přibližují umělcům a svět umění se znovu stává modelem pro tlumočení univerza. Brian Greene (narozen 1963) ve svém díle *Elegantní vesmír* (*The Elegant Universe,*2003) říká: *Fyzikové jsou spíš něco jako avantgardní skladatelé, snažící se zohýbat tradiční pravidla… Matematikové jsou zase spíš podobní klasickým skladatelům.*[*]

Je jisté, že pevné zakotvení současná věda nemá, a že jsou ve stejné situaci jak fyzici, tak matematici. V takové situaci estetika jako filozofie umění poskytuje metodické modely jiným zásadním disciplínám.

Súčasná estetika nám odhaľuje chyby tradičnej estetiky, ale zároveň ich podporuje. Hlavnou chybou, hlavným cieľom tradičnej estetiky bolo skrášľovanie sveta, mala ho naplniť krásou. No zabúdala pri tom aj na ostatné estetické hodnoty ako napríklad škaredé. Atribúty krásy a škaredého sú premenlivé a menia sa podľa doby. No nikdy úplne nevymiznú z nášho života. Toto skrášľovanie skutočného sveta pretrváva až do dnes. Snahou dnešnej estetiky je, aj z neestetického urobiť estetické. Môžeme si to všimnúť v každej oblasti nášho života. Neraz hovoríme napríklad o estetike pohybu, estetike odievania, estetike bývania atď. Dnes sa nám už estetika spája so všetkým a môžeme ju

---

[*] *Physicists are more like avant-garde composers, willing to bend traditional rules. Mathematicians are more like classical composers. http://thinkexist.com/quotes/brian_greene/*

nájsť už všade. Čím sa ocitá pod veľkým tlakom. Hlavný nástrojom globálnej estetizácie sú média. Zo všetkých strán sa na nás valia reklamy. Ich hlavným cieľom je dosiahnuť čo najväčší predaj. Preto sa pod touto vidinou zisku snažia mnohé svoje výrobky zidealizovať a prikrášliť. Všetko pôsobiť esteticky. Realita je viac estetická ako pravdivá a racionálne zdôvodniteľná. Často sa tým dostávame do situácie, že už nevieme rozlíšiť čo je vlastne realita a čo je len ilúzia, zmyslový klam. (...) Pod vlyvom tejto dnešnej silnej estetizácie začíname byť voči nej indiferentní. A práve v tomto bode sa rodí anestetika, ktorá sa už stala súčasťou nášho bežného života.[26]

Stav, kedy je zrušená elementárna podmienka estetického – schopnosť pociťovať. (…) Anestetiku tematizuje necitlivosť v zmysle straty, prerušenia alebo nemožnosti senzibility – a aj to na všetkých úrovniach: počínajúc fyzickou otupenosťou až po duchovnú slepotu.[27]

Svět umění se svojí nestabilní, disipativní strukturou nejenže odráží svět reality, ba dokonce se stává čím dál více jediným světem, který se svojí bez-alternativitou jeví jediným možným.

Pod tíhou prázdnoty náš svět křičí o pomoc jako Munchův obraz. Sám fakt, že žijeme, považujeme za největší ze všech kouzel, proto se nám snad jeví večerní mlhy, kterými bloudíme, jediným možným světlem.

---

[26] FIDESOVÁ, Lýdia. *Anestetika Wolfganga Welscha.* www.pulib.sk/elpub2/FF/Slancova2/pdf_doc/fidesova.pdf

[27] WELSCH, Wolfgang (1946), *Estetické myšlenie.* Bratislava: Archa, 1993. 10 s. ISBN 80-7115-063-0.

7. Techné

Pojem *techné,* který se často používá v souvislosti s uměním, měl u starých Řeků daleko širší význam. Zahrnoval vedle umění i řemesla, vědy a dokonce i techniku v dnešním slova smyslu. Mnohovrstevnatost daného pojmu jen ztěžka můžeme adekvátně přeložit a uchopit v jakémkoliv z dnešních jazyků. V průběhu 5. století př. n. l. se pod tímto označením původně nacházely dovednosti, které se zakládaly na znalostech a zkušenostech. Techné se zrodila ve sféře řemesla, proto byla prvotně pojímána prakticky. Cílem nějaké techné bylo učinit život lepším (medicína, stavebnictví, zemědělství) nebo příjemnějším (hudba, poezie). S rozdělením dovedností na užitečná a příjemná se poprvé setkáváme u Demokrita z Abdér.[28]

Skoro ve stejnou dobu považovali sofisté za nejdůležitější aktivity z oblasti společenských a politických věd, jejichž cílem bylo učinit lidi moudrými a šťastnými. Přistupovali k dovednostem utilitárně a mnozí z nich pohlíželi na geometrii a astronomii jako na nedůležité vědy. Pojem techné se v průběhu času čím dál víc intelektualizoval, což vedlo k tomu, že se i vědecká činnost začala interpretovat podle modelu techné. Díky sofistům a jejich pohledu na kulturu, jakožto souhrnu rozdílných *technai* se pojem techné rozšiřuje. Mnohem později vyzdvihují badatelé charakterističtější vlastnosti techné: (a) cílem techné je určitá kořist, (b) každá techné má určitý úkol (medicína slouží zdraví, zemědělství zajišťuje jídlo), (c) techné se zakládá na znalostech odborníků, kteří umí

[28] http://en.wikipedia.org/wiki/Democritus

používat své prostředky k dosažení svých cílů, (d) techné se lze naučit a jen to, co je možné předat v průběhu výuky, můžeme pojmenovat jako techné. Z toho vyplývá, že se techné přenášela z učitele na žáka. To umožňovalo systematickou analýzu vzniku a rozvoje umění a řemesla, jakož i vědeckých disciplin. Všem byl společný proces odhalení. Později se episthéme* oddělila od techné a stala se samostatnou vědou. Část charakteristik techné dnes přisuzujeme episthéme.

Název Aristotelova díla *Peri Poietikes* je v podstatě *Peri techné poetike*, což se u nás překládalo *O umění básnickém* anebo jednoduše *Poetika.* Úvahy o pojmu techné u Aristotela vedou k vysvětlení pojmu poiésis. Techné je účelová činnost v řemesle či umění anebo vykonstruovaná lidská činnost, která je ve shodě s vytvořeným modelem. Činnost, která vytváří určitý vzor.

Předmětem všech druhů umění je vymýšlení a plánování vzniku díla. Umění je tedy aktivní, v pohybu, plné změn. V umění se začátek a konec pohybu (směřování) převtělují ve věci, které tvoří člověk objevitel, v přírodě jsou začátek a konec imanentní. Příroda tak všechny věci nutí realizovat své možnosti. Umělcova duše plní stejnou potřebu svou vlastní investicí do nějaké hmoty. Stříbrná mísa vzniká z drahého kovu podle stejného projektu, podle kterého rostlina klíčí ze semene. Vznik něčeho z ničeho byl starým Řekům nemyslitelným postupem. Podle Aristotela je existence přeměna jednoho do něčeho jiného, co dostává nový tvar, novou formu. Kámen se takto stává sochou. To, co dnes nazýváme

* Epistémé (řec. έπιστήμη) je starořecký výraz označující pravé poznání a vědění.

krásným uměním, pro Aristotela nepředstavuje sbírku uměleckých předmětů (ležících v muzeu), nýbrž vytvarovanou energii.

Pod pojmem *techné* máme podle Aristotela rozumět *v širším smyslu vědění odbornou vědeckou činnost, ale v užším smyslu má techné představovat vědění se zřetelem k praktickému použití. Předurčují ji rozumové schopnosti jedince, tj. jeho dovednost a zručnost v určitém oboru*.[29] *Techné* je na rozdíl od filozofie bezprostředně užitková a slouží k utváření smyslově vnímatelných věcí. Aristoteles rozlišuje vědění na taková, která mají za úkol poznání (mohla by být i intuitivní), která se týkají člověka a jsoucna (idejí), a na činnosti, jejichž subjektem je mravní jednání. Aristotelova definice *techné* s odkazem k praktickému použití nás vede dál k jeho pojednání o vztahu mezi *praxis*, *poiésis* a *teorií.*

Aristoteles, jenž rád systematizoval, rozšířil tři základní obory lidské činnosti: vědecké poznání (theória), jednání (praxis) a konečně tvoření, především umělecké (techné, poiésis). Nejvýše postavil vědecké poznání, v něm se člověk zabývá tím, co je věčné a neměnné. Jeho jádro tvoří „první filozofie", která zkoumá jsoucno v jeho celku a jeho principy a počátky. Tato činnost povznáší člověka vůbec nejvýše. Jednání stojí podle Aristotela níže, týká se, jak moderně říkáme, „mezilidských vztahů", jeho oborem je život ve společnosti, etika, politika.

V umění, jež je nejníže, se člověk podle Aristotela obrací k vnější skutečnosti, kterou přetváří v dílo. Umění je při tom chápáno velmi

---

[29] ARISTOTELES. *Poetika*. 2 vyd. Praha: Jan Laichter, 1948. 6 s. Překl. Dr. Antonín Kříž.

široce, zahrnuje právě tak uměleckou tvorbu ve vlastním smyslu (poezii, hudbu, výtvarné umění) jako řemeslo, například ševcovské. Tento názor dnešního člověka překvapuje. V antickém Řecku byl však běžný. Řecký člověk sice miloval umělecká díla, nevážil si však valně jejich tvůrců.[30]

Pro chápání Aristotelových názorů na umění musíme o umění přemýšlet filozoficky. Názor Aristotela je v něčem podobný názoru jeho učitele Platona, především proto, že je podle něj svět *veškerost jsoucna, která vytváří dokonalý, do sebe uzavřený celek, jenž nevzniká, nezaniká, nýbrž trvá ve stálé hotovosti. Je především věčný univerzální a nutný řád (fysis), jenž všemu, co je, každé věci, navěky přikazuje její místo v soustavě celků.*[31]

Problém *techniky* už dlouho existuje jako problém současné filozofie. Jedno z pojetí tohoto fenoménu podává Martin Heidegger. Svou hypotézu o pravdě (die Wahrheit), podstatě bytí (das Sein), ontologické diferenciaci jsoucna a bytí (*das Seiende*), fenoménu světa (*die Welt*), a dovršení metafyziky (*Vollendung der Metaphysik*) vystavuje Heidegger skrze tematizaci fenoménu techniky (*die Technik*). Začíná otázkou techniky v rámci otázky podstaty bytí a jsoucna a proniká do pověstné konstelace proměny podstaty bytí, neboli činu objevení (das Entbergungsgeschick). Razí cestu explikace (rozvinutí, modifikace, zpřesňovaní) podstaty pojmu *techniky,* kterou objevuje způsobem plným etymologických analýz, které nám mají připomenout zapomenutý původ

[30] MAJOR, Ladislav, *Myšlení o divadle.* 1 vyd. Praha, Hermann a synové, 1993. 12 s.

[31] MAJOR, Ladislav, *Myšlení o divadle.* 1 vyd. Praha, Hermann a synové, 1993. 14 s.

pojmu techniky z řeckého *techné.* Heidegger modifikuje svůj specifický rozbor pojmu techniky v takzvané druhé fázi svého myšlení, kdy se, jak už řečeno, soustředil na pojem bytí a jsoucna. Nutno podotknout, že Heidegger bytí nepojímá jakožto pojem obecný, který reprezentuje charakteristiku věci, ani jako něco, co se chápe *zráním* (intuici), ale tak, že *fundamentálním základem, z něhož lze bytí odkrýt, musí být takové jsoucno, které samo, ve způsobech jakým existuje, na bytí odkazuje.*[32]

Ve své eseji *Věda, technika a zamyšlení* Heidegger, dříve než se pouští do analýzy podstaty techniky, odmítá její instrumentální (technika jako prostředek) a antropologické (technika jako dílo člověka) určení z důvodu, že na ni pohlíží jako na pojem komplementární. Uznává, že technika má instrumentální charakter. Ten však neposkytuje odpověď na otázku její podstaty. Analýzou charakteru instrumentálnosti Heidegger ukazuje na nedostatečnost následujícího tvrzení: Technika je prostředek k daným cílům. Podle Heideggera člověk cíle určuje (též nalézá) a k nim používá prostředky. Určování cílů a použití prostředků vytváří účinky, které jsou důsledky příčiny (řecké aitia), přičemž je zřejmá kauzalita.[33]

Ve svém hledání odpovědí dochází k jakési destrukci kauzality. Prostřednictvím přivlastněného pojmu kauzálnosti Heidegger poukazuje na Aristotelovo učení o čtyřech příčinách (*aition*), které ztratily latinským překladem na *causa* původní smysl. Pod pojmem *příčina* si nejčastěji

---

[32] HLADÍK, Jaroslav. *Společenské vědy v kostce*. Praha: Fragment, 1973. 73 s. ISBN 80-7200-334-8

[33] HEIDEGGER, Martin. *Die frage nach der Technik u Vortrage und Aufsatze (VA*). Stuttgart: NESKE, Gunther 2000. 9-40 s.

představujeme něco, co *působí*. Působením rozumíme: dosahovat rezultátu, efektů. U Řeků pojem příčiny znamenal něco jiného: *Aition* je to, co je za něco vinné (co za to může). Působivosti uměleckého díla na smysly diváka lze podle Aristotela dosáhnout vnější výpravou. Přednost před ní však má vždy vnitřní „partitura," v našem případě scénická „skladba" a její schopnost působení. Právě dovednost v „sestavování" činí básníka básníkem. *Poiésis* neboli básnictví je blíže k obecnému, kdežto historie je blíže ke konkrétním zvláštnostem. Proto je *poiésis* otázkou filozofičtějšího rázu.

8. Rytmus - pohyb duše

Poněvadž tedy naší přirozenosti odpovídá napodobování a také melodie a rytmus (…), jednotlivci zvláště k tomu od přírody nadaní pokusy z počátku neuměle ponenáhlu zdokonalujíce přispěli k zrodu a vývoji poesie.[34]

„Ucho", neboli smysl pro rytmus je minimum předpokladu k tomu, aby se budoucí tanečník ocitl u tyče. V pozdějším a „vyšším" slova smyslu muzikalita odděluje „členy ansámblu" od „sólistů" a spočívá v mnohem hlubším pochopení a úctě k hudebnímu obsahu a atmosféře. *Hudba promlouvá k tanečníkovi a ten ji zprostředkuje divákům. Tanečník předvádí ideu choreografa pohybem jím určeným, ale tato idea nikdy nenabere života, dokud nepřijme vedení hudbou.*[35] Nejsem si jistá, že s tímto výrokem mohu plně souhlasit. Podle mého mínění je kromě melodie k hudbě zapotřebí rytmus, a toho je tělo samotné dostatečné schopné. Pokud se snoubí vize s odpovídajícími prostředky, dokážu si představit povedenou taneční podívanou i bez hudby ve smyslu životadárné pohybové melodie. Nicméně už Noverrovo a Fokinovo mínění bylo, že tanečník potřebuje opravdovou muzikalitu. Možnost předvádění pohybu „na" hudbu a možnost pohybového uchopení hudby jsou velmi často mylně označovány za totéž.

---

[34] MAJOR, Ladislav, *Myšlení o divadle.* 1 vyd. Praha, Hermann a synové, 1993. 16 s.

[35] HASKELL, Arnold. *Ballet.* 1. vyd. Londýn: Watson and Winey, LTD., 1938. 41 s. ISBN 007550198.

Pohyb je projevem energie. A rytmus pro ni tvoří určitou strukturu. V oblasti rytmu existuje nejužší spojení tance s hudbou. Viditelný rytmus je tedy výsledkem tance, ale zároveň rytmus bývá mnohdy i popudem k zahájení taneční aktivity. Rytmus je skutečně klíčem k pochopení tance. Pulzující regulativní metrika je živnou půdou poezie, hudby a tance. Tato umění se pohybují v časových dimenzích a rytmus je jejich hybnou silou za slovem, tónem, pohybem. V moderní poezii revolta proti romantismu vedla ke vzniku nové metriky, která se vyhýbala častým akcentům například u viktoriánských básníků, obzvláště týkající se 4/4 tetrametru:

I hate to learn the ebb of time

From yon dull steeple's drowsy chime.

Sir Walter Scott

Rytmus je záležitost záhadná. Je to esence bytí, prolnutí duševního, smyslového a tělesného. Dalo by se říci, že tanec je lidská činnost, která vzniká na základě vnitřního či vnějšího rytmu. Rytmus totiž nemusí být slyšitelný, může se vytvářet uvnitř tanečníka samého, a teprve sekundárně být vizualizován v pohybu. Zde se dostáváme k dalšímu důležitému aspektu: s tancem bývá spojováno vyjadřování duševního stavu člověka a opět tanec sám může být právě tímto stavem vygenerován. Míra emocionality v tanci však může být různě intenzivní. Duševní stav je jako impuls, který má své pokračování v rytmu a který je buď sekundárně vizualizován pohybem člověka v prostoru, nebo se

člověk nechá slyšitelným rytmem (často spojeným s hudební skladbou) přivést do duševního rozpoložení a nacházejí vyjádření v pohybu. V prvním případě jde tedy zjednodušeně o *duševní pohnutku-rytmus-tanec,* ve druhém o *rytmus-duševní pohnutku-tanec,* přičemž ono iniciující nebo vyjadřované je úzce spjato jak s intelektem, tak i s emocionálními reakcemi našeho podvědomí. S tělem jako celkem má naše *duše* co do činění. Podle Reného Descartesa jeden podnět (a je nepodstatné, kde v těle pramení) rozechvívá jeden nebo více nervových zakončení. Tyto impulsy se přenášejí do mozku a vyvolávají jedinečnou impresi, která následovně vyvolává duševní emoci. Opakem je imprese duše, která prostřednictvím mozku a emocí rozhýbe svalstvo, tj. tělo. Lidská existence podle Descartesa funguje dle principu vysílač-přijímač. Tanec je tedy výsledkem jak působení vůle, tak podvědomí, oboje je zase zpětně velmi citlivé na rytmus. Tančící člověk nemusí chtít vědomě něco konkrétního vyjádřit, přesto se jeho pohyb bude lišit od účelových rytmických pohybů, které někdy používáme například při práci. Když chce tančící člověk vyjádřit cosi cíleně, jeho projev bude mít v důsledku divadelní charakter a jeho vůlí řízené pohyby se danému záměru tvarově a dynamicky maximálně podřizují. Nahradíme-li slovo činnost výrazem projev, budeme blíž k pravdě. Tanec je pohybový projev člověka, který vzniká na podkladu vnitřního či vnějšího rytmu.

Fakt, že v tanci slouží jako nástroj k jeho produkování lidské tělo, vytváří svéráznou psychologickou povahu tance. Akt tančení se hluboce a intimně dotýká vlastního těla tančícího, který si v aktu tance toto tělo

neustále uvědomuje. Také přihlížející vnímá tanec skrze fyzickou zkušenost vlastního těla. Tanec znamená stálou sebekontrolu, sebereflexi těla. Vedle toho klade mimořádné nároky na fyzickou stránku těla, což platí zejména pro sféru tance jako umění, provozovaného profesionálními tanečníky. Prožitky spojené s tancem jsou tak primárně zážitky konkrétního lidského těla. Tanec je v tomto směru také těsně spojen s faktory stáří a pohlaví a je jimi limitován.[36]

Soubor cvičení, která zdokonalují a připravují tělo tanečníka k výkonům v baletu, je v základě tréninkem psychickým. Nic není krásného ve stoji na jedné noze, stejně jako není nic krásného v pohybu prstů na klavíru. Ovládáním „řemesla" se otevírá prostor pro některou z forem básnictví, lyriky, epiky, dramat. Řečeno slovy Emila Staigera: *Označím li nějaké drama za lyrické nebo epos - jako Schillerova* Heřmana a Dorotku - *za dramatický, musím již vědět, co je lyrické či dramatické. Kdo trpí komplementární barvoslepostí červeno-zelenou, nemá správnou představu o tom, co je „červené". Má představa musí odpovídat tomu, co se obecně nazývá červeným; jinak užívám chybného slova.*[37]

U epiky lze použít takového způsobu vyjadřování, kde se nejrozmanitější motivy, radost a strast, bitevní vřava rekův návrat, slévají v jednotnou formu, hexametr, který trvá nezměnitelně ve všech proměnách. V lyrickém básnictví naproti tomu vznikají metra, rýmy a

---

[36] GREMLICOVÁ, Dorota, *Definice tance*. 2 s.

[37] STAIGER, Emil, *Poetika, Interpretace, Styl.* 1969. 10 s. 11 s. ISBN 978-80-86138-94-7.

rytmy současně s větami. Nic nelze vzájemně oddělovat, a proto věty nejsou obsahem a ostatní není formou.[38]

Z výše uvedeného se dá odvodit, že chceme-li utvořit lyrickou stavbu, musí dílo obsahovat takový počet metrických útvarů, kolik chceme vyjádřit nálad. To je ovšem jen teoretická spekulace, k básnictví se nedostaneme přes žádný návod.

[38] STAIGER, Emil, *Poetika, Interpretace, Styl.* 1969. 19 s. Překl. Miloš Černý-Otakar Veselý. ISBN 978-80-86138-94-7.

9. Kód avantgardy

V umění 20. století v epoše modernismu a avantgardních směrů byl pojem originality jedním ze základních hodnot a ideálů. Tyto hodnoty bývaly zpochybňovány a později i rozmělněny v období postmoderny. V první půlce minulého století vděčíme Marcelu Duchampovi (1887-1968) za největší počet originálních inovativních uměleckých postupů, zatímco Giorgio de Chirico (1888-1978) jako první zpochybnil mýtus originality moderního umění a začal s jeho dekonstrukcí, odvolávaje se na odkaz minulosti. Lucidní proto-dadaista Marcel Duchamp souhrnem svých konceptuálních strategií poskytnul instrukce-programy, které pozorovateli umožňovaly participaci na uměleckém díle. Demystifikoval tradiční chápání umění a zbořil rozdíl (anebo dualismus) mezi životem a uměním, učitelem a žákem, interpretem a divákem. Duchamp si povšimnul, že dokončuje umělecké dílo pozorovatel, a tím vyvolal revoluci. Nastalo období, ve kterém „art performance" a „happening" nejenže počítá s účastí publika, nýbrž umožňuje i propojení mezi umělci a vědci.

Billy Klüver* (1927-2004) například spolupracoval s Jasperem Johnsem (1930) - vložil bateriové světlo do jeho obrazu -, s Andy Warholem na *"Silver Clouds"* a také s Johnem Cagem (1912-1992) a Merce Cunninghamem (1919-2009) na jejich *"Variaci V" (1965).* Cage objevil fenomén ticha jako hudební ekvivalent ryzí nicoty a osvojil si myšlenku rovnocennosti všech bytostí, všech stvoření. Odmítal jakýkoli

* KLÜVER, Billy - inženýr elektrotechniky v *Bell Telephone Laboratories* a zakladatel *Experiments in Art and Technology*.

hierarchický pořádek a prosazoval rovnoprávnost úmyslně, ale i neúmyslně vyluzovaných a vydávaných zvuků a hluků. Z vlivu buddhismu také vychází jeho přesvědčení, že každá věc musí mít možnost svobodného rozvoje.

Performans jako paradigma estetických a ideových požadavků avantgardních proudů dvacátých let 20. století zrcadlí stejné vlastností jako jeho tvůrce: odmítavý postoj k existujícím uměleckým strukturám, antiestetizmus a depersonalizace umění, borcení tradičního kánonu, vznik nových struktur, průnik elementů masové kultury do vzniklých projektů apod. Poetika performansu se zakládá na prolínání několika estetických konceptů: na použití média a technických inovací za účelem udržení kroku s časem, na stíraní hranic mezi uměleckými disciplinami, na rituálu a galerijních projektech, na duchu kempů, estetice kýče atd. „Camp"[*] definuje estetiku jako *vkus nebo senzitivitu pro marginální, excentrické, teatrické, přehnané, nepřirozené.*[39] Jaké jsou možnosti percepce performansu? Provokacemi a urážkami publika anebo zapojením diváka do vícesmyslové události: poslechu, pozorování, mluvení a reakce diváka jako aktéra (i nechtěného tvůrce). Performans, jakoby říkal „Jsme nic, vy

[*] Termín „Camp" se objevil v roce 1999 a označoval: okázalé, přehnané, deformované, divadelní a zženštilé chování. Do poloviny roku 1970 definice zahrnovala: banalitu, vynalézavost, průměrnost a extremní okázalost. Ve své eseji *´Notes on Camp´* (1964), Susan Sontagová zdůrazňuje jeho klíčové prvky: vynalézavost, lehkomyslnost, domýšlivost, naivní střední třídu apod. Pojem „Camp" je populární od roku 1960 dodnes.

[39] SONTAG, S. *Against Interpretation and Other Essays - Notes on Camp.* 1996. http://www.math.utah.edu/~lars/Sontag::Notes%20on%20camp.pdf

jste všechno". Performeři odchází z jeviště, kráčí mezi diváky, lepící páskou si překrývají ústa, svlékají se a křičí gestikulujíce: dělejte s námi, co chcete! Je možný estetický zážitek v případě tvůrců a pozorovatelů v odkrývání nových estetických hodnot a idejí? Vázanost na skupinu, generaci je zde očividně stejně důležitá jako přímý kontakt s uměleckým mentorem. (Jako na příklad setkání Nam June Paika s Johnem Cagem). Stejně tak libost pramenící z šokování a provokace a jejich přijetí diváky, vyvolávaní protichůdných emocí, libost diváků z řešení hádanek, symbolů, kódů atd.

Opíraje se o Duchampovy anti-umělecké strategie a Cageův interdisciplinární přístup, založil pop umělec Robert Rauschenber (1925-2008), multi-disciplinární organizaci E. A. T. (*Experiments in art and technology*) a pokračoval ještě dál v syntéze vědy a umění. Ustanovený koncept kolaborace-interakce-integrace se od 1960 stáčí do kompjuterského umění 20. i 21. století. Z virtuální reality přecházíme do "reality virtuálního". Mýtus originality se zdá být zcela zborcený v postmoderních postupech doslovných citací, trans-avantgardy, hyper-manýrismu…

V umění z konce 20. a začátku 21. století se ohlašuje určité obnovení hodnot originality. Podle různých teoretiků umění k tomu dochází proto, že se v uměleckých směrech z epochy multikulturalismu a globalizace objevují fenomény vzniklé mimo dosavadní „evropocentrismus". Tyto novinky přinášejí podněty „druhého" a „třetího" světa, které se svojí přirozeností odlišují od západního kánonu.

Krize současného umění představuje paradigmatický příklad krize duchovních hodnot v současném světě. Tato krize pramení i z ducha moderních věd, pro které je charakteristické, že se vybraným subjektem nezabývají z pohledu jeho daných vlastností, nýbrž ho určují samy na základě a priori zvoleného stanoviska. Tímto způsobem zkoumaný subjekt znovu ustavují. Připomíná to kolektiv profesora Kim Bon Chana a jeho systém Kenrak, o kterém Miroslav Holub píše: *Povšimněme si podstatného rysu: autoři nejsou, jak by řekl Slovák, žádní troškaři, jde hned o nový jednotný systém a o jeho plné odhalení jedním vrzem. Jejich cíle nejsou žádné buněčné detaily, žádné fyziologické detaily, jen epochální řešení zásadní otázky současné biologie a medicíny, objev beze vztahu, bez návaznosti, objev sám o sobě. Něco na způsob odvození lidských předků nikoli z australopitheků, ale z mandragory.*[40]

[40] HOLUB, Miroslav, *O příčinách porušení a zkázy těl lidských*. Praha: Pražská imaginace 1992. 24 s. ISBN 8071100951.

10. Mechanismy techniky

Technikou vytváříme „jazyk", tj. partikulární gesta, která jsou nositeli určitých primárních a sekundárních významů v pohybových motivech. V těle tato gesta pramení a z něj od fyzické imprese a pocítění cestují do vědomí a poté do ideje v naší imaginaci. *The language of total bodily gesture is thus the motor side of our total imaginative experience.*[*] Aktivním vztahem mezi tělem, myšlením a expresí vznikají charakteristické „souzvuky" pohybů sledované divákem. Podle estetických teorií R. G. Collingwooda (1889-1943) je svalově-emotivní citovost zdrojem tanečního materiálu, a prostředek komunikace s divákem.[41] Tato kinestetická smyslovost je podle Collingwooda centrální pro uměleckou zkušenost. V jeho teorii se snoubí myšlení a tělo a zaměřuje se víc na performativní proces komunikace uměleckého díla, nežli na kreativní proces jeho vzniku. Technika, kompozice a představení jakožto finální cíl umělce a jeho umění jsou součástí toho procesu. Collingwood shledává techniku nutnou součástí dovednosti tvůrce (interpreta), nicméně méně důležitou než uměleckou expresi. V jeho pojednání o tanci je třeba i nedokonalá technika účinnější než technika dokonalá, zvlášť v případě, kdy na sebe upozorňuje. Osobně zastávám názor, že technika představuje pohyblivé schody, směřující od ideje k její

---

[*] *Jazyk celkového tělesného gesta je tedy motorickou stránkou naší celkové imaginativní zkušenosti.* Překl. Aut.

[41] ALTER, B., Judith. *Dance Based-Dance Theory*. 1 vyd. USA: Peter Lang, 1996. 25 s. ISBN 0-8204-3705-5.

praktické realizaci. Stejně tak je vědomí mostem spojujícím fyzickou impresi a ideje rodící se v hlavě umělce. Tyto ideje jsou následovně zprostředkovávané divákům i za pomoci mechanismů techniky. Collingwood aplikuje kreativní proces hudebníka na tanec: *Zvuky vytvořené ze strany interpreta, které diváci slyší, nejsou hudbou vůbec, jsou jen prostředky, kterými diváci, pokud poslouchají inteligentně (ne jinak), mohou rekonstruovat pro sebe imaginární melodie, které existovaly v hlavě skladatelově.*[*] Proto, aby divák pochopil tanec, musí podle Collingwooda být vnímavý v kinetickém smyslu. Na rozdíl od řemesla, které zobrazuje techniku, umění je úmyslnou formou exprese umělce směrem k divákovi. Naše tělo je pramenem našich vědomostí, proto považuje tanec za matku všech jazyků a zároveň za slabinu filozofických úvah. Collingwood navrhl jednoduchou definici tanečního umění a omezil význam termínů, na kterých stavěl své teorie. Vzhledem k tomu, že tyto definice nejsou relevantní pro jeho tvrzení, upouští od podstatných rysů tance, jakými jsou například improvizace, produkce, notace, a taneční pedagogika. Na rozdíl od Collingwooda, v jehož interpretaci umění (taneční též) vyjadřuje emoce, Susanne K. Langerová (1895–1985) zastávala názor, podle něhož umění vyjadřuje ideje o lidských emocích. Pro tanec jsou základním materiálem tělo, smysly (obzvláště kinetický smysl), každodenní a taneční pohyb. Podle

[*] *The noises made by the performers and heard by the audience are not music at all; they are only means by which the audience, if they listen intelligently (not otherwise), can reconstruct for themselves the imaginary tune that existed in the composer's head.*

ALTER, B., Judith. *Dance Based-Dance Theory*. 1 vyd. USA: Peter Lang, 1996. 26 s. ISBN 0-8204-3705-5.

Langerové pohybující se tělo tanečníka představuje stimulus, který vytváří iluzi virtuální síly. Tanečníci vnímají tanec kinesteticky, přičemž používají i své rytmické schopnosti. Každodenní gesta jsou pro ně též výchozím bodem a jejich tvorba vyplývá z logických úvah nikoliv z psychických nebo emocionálních pohnutek. Musíme si při všem být vědomi, že Langerová své názory čerpala jen z pohledu diváka, což znamená určitý limit v případě výzkumu tanečního procesu. O otázce techniky Langerová napsala následující: *Čím lepší je technika, tím lépe je tanečník schopen vyjádřit sílu tance.*[*] V jejich úvahách o tanci je zřejmé, že obrací pozornost jen na některé charakteristiky taneční techniky, kompozice a performance. V posledních dvou uvedených Langerová odmítá pojmout tanec jako volné osvobození přebytku energie nebo emotivních vzruchů. Místo toho prohlašuje: *imaginární city (…) vládnou tanci.*[*] Toto pojetí se zdá být rozporuplné, protože může zmást tanečníka usilujícího o odpojení svého imaginárního života od skutečného. Proces, při kterém jde o pouhé představování emocí a pocitů, které ve skutečnosti nepociťujeme, je komplikovaný. Toto falešné pojetí pocitů, které ve skutečnosti tanečník neprožívá, nýbrž jen rozumově chápe, vyvolalo nesouhlas u Eugena Kaelina, který je jedním z filozofů-současníků Langerové. Kaelin nesouhlasí s tím, že tanečník prvně chápe pocity, a pak je překládá v kinestetickou projekci, protože to je jako říci,

---

[*] *The better the technique, the better the dancer is able to express the power of dance.* ALTER, B., Judith. *Dance Based-Dance Theory*. 1 vyd. USA: Peter Lang, 1996. 37 s. ISBN 0-8204-3705-5.

[*] *Imagined feelings (...) governs dance.* ALTER, B., Judith. *Dance Based-Dance Theory*. 1 vyd. USA: Peter Lang, 1996. 37 s. ISBN 0-8204-3705-5.

že tanečník tančí před tancem. Pohyby znázorňují taneční médium, proto musí tanečník prvně vytvořit pohyb, aby znázornil vzniklou ideu. Tanečníci a choreografové bývají podle Kaelina motivování ideami a poté improvizací vybírají pohyb, dokud nenaleznou nejlepší způsob pro jejich vyjádření. Úvahy Langerové o procesu tanečního tréninku, kompozice a produkce jsou neúplné, protože se v nich vzdaluje technickému a kreativnímu procesu, kterým choreograf musí projít v průběhu své tvorby.

Na rozdíl od Langerové, Elizabeth Seldenová (1888-19??) vyzdvihuje specifické dovednosti moderních tanečníků, jejichž těla považuje za nositele emocí a celkového bytí tanečníka. V průběhu tance moderní interpreti používají všechny své schopnosti a dovednosti, kdežto v baletu je tělo tanečníka redukováno na neomylný instrument. Seldenová, která dvacet let studovala práci Isadory Duncanové (1877–1927), Mary Wigmanové (1886–1973), Rudolfa Labana (1879–1958), Maji Lexové, Michio Itoa (1892–1961), Harolda Kreutzberga (1902–1968), Doris Humphreyové (1885–1958) a Marthy Grahamové (1894–1991), nahlíží na myšlenkově-tělesné sjednocení jako na tělo a duši, což ji vede k definici tance jako *tiché řeči duše.*

Rozumové počiny hrají podstatnou roli v taneční moderně. Tento „nový tanec" spoléhal na přemýšlení, citový prožitek a vůli. *Inteligentní mysl po velikém úsilí vytváří skvělé a hluboké ponoření do tvorby*.[*] Co se

[*] *An intelligent mind, after great effort, produces brilliant creative insights.* ALTER, B. Judith. *Dance-Based, Dance Theory.* 1 vyd. USA: Peter Lang, 1996. 37 s. ISBN 0-8204-3705-5. 49 s.

týče procesu taneční tvorby, Seldenová ve své eseji *„The new German Credo"* vysvětluje, jak technika moderního tance používá taneční materiál za účelem trénování tanečníka v oblasti kompozice a performance. Moderní tanec navodí pocity volnosti, a proto se diváci často domnívají, že je zde technika volná forma a jaksi nevyžadovaný prvek.

Technika není konečný cíl tance jako v baletu. Moderní tanečníci používají techniky, aby umožnili tělu splnit požadavky okamžitého pohybu vzniklého z inspirace: anebo taneční nálady. Moderní tanec, tvrdí Seldenová, vyžaduje od tanečníka důkladné školení, které je stejně přísné jako baletní. Vzhledem k tomu, že školení moderního tanečníka bere v potaz celou osobnost, tito tanečníci zakouší a vyjadřují techniku ve vlastním pojetí. Technická příprava zapojuje mysl tanečníka a zvyšuje jeho citlivost na místo uvnitř těla, kde se setkávají energie a lehkost; proto rozvíjí vnitřní a vnější osobnost. „Zakon techniky" umožňuje tanečníkům věřit v citlivost těla, ztělesňující umělecký cíl.[*] Seldenová vyjasňuje vztah mezi technickým tréninkem a pohybem obsaženým v tanci. Choreografové odvozují své techniky ze specifika svého tance a tyto techniky jsou určené pro přípravu tanečníků. Metoda

---

[*] *Technique is not the end goal of dance, as it is in ballet. Modern dancers use technique to free the body to meet the instantaneous demands for movement created from inspiration or the dance mood. Modern dance, she asserts, requires of the dancer training as rigorous as ballet. Because the training of modern dancers takes into account the whole personality, dancers experience and express technique in their own ways. Technique training addresses the dancer's minds and increases their sensitivity to the place inside the body where force and lightness meet; it therefore develops the inner and outer person. The 'law of technique' enables dancers to trust the responsiveness of their bodies to embody a high artistic aim.* ALTER, B., Judith. *Dance Based-Dance Theory*. 1 vyd. USA: Peter Lang, 1996. 53 s. ISBN 0-8204-3705-5

technického tréninku je známější a lépe pochopená než metoda taneční kompozice. Tajemství umění komponování nelze tak jednoduše, lehce a bezprostředně předat druhému člověku. Techniku je možné analyzovat, vnitřní pravdy umělce nikoliv, říká Seldenová.

11. Choreografie a tvořivost

V rámci dnešního úsilí o ztělesnění prostoru ve smyslu ztotožnění těla s tímto prostorem jde také, jak jsem již naznačil, o proces odtělesnění, tj. o úsilí zbavit se fyzické hmotnosti těla a vymknout se tak z jeho hmotné závislosti. Lze v tom vidět archetypální tendenci lidstva: stát se součástí prostoru, kde neplatí fyzikální zákony. Výrazem této tendence je umění klaunů, kteří svými artistickými výkony jakoby tyto fyzikální zákony překonávali. Víme však, že jejich hravost a lehkost je jen zdánlivá. Jejich umístění jakoby mimo dosah zemské gravitace je výsledkem mimořádné tělesné zdatnosti, není to něco, co je umožněno komukoliv z nás.[42]

Nezřídka se mnozí, kteří vidí poprvé balet nebo moderní choreografii, domnívají, že jde o tanec improvizační, nahodilý. Jinak řečeno vnímají jej jako jednotlivce nebo skupinu lidí vykonávajících nejrůznější pohyby podle hudby. Ve skutečnosti je choreografie extrémně komplexní umění vyžadující výjimečné znalosti. Divadlo, ve kterém choreograf tvoří, má svoji formu, své konvence. Přijímáme hru i přesto, že scéna nemá 4 zdi.

Existuje kvalita věcí, říkal Jean Georges Noverre, které nemohou být vyjádřené jasně a srozumitelně pomocí gesta. Každý z takových dialogů pak vstupuje do oblasti pantomimy. Proto choreograf baletu musí

---

[42] GAJDOŠ, Julius. *Od inscenace k instalaci od herectví k performanci*. Praha: Kant, 2010. 13 s. ISBN 8074370372.

volit taková témata, která jeho médium naplnit dokáže. Nemůže spoléhat na to, že ho zachrání synopse v programu. Balet, kterým vyprávíme příběh, se musí vyvíjet logicky a tvůrce musí být opatrný při výběru témat. Je možné vyjádřit, že X miluje nebo nenávidí Y, ale vyjádřit baletem, že X je neteř Y je poněkud obtížné, ne-li nemožné. V baletu *Le spectre de la rose*[*] nepřemýšlíme o tom, zda v reálném životě mladá dívka po návratu z plesu usedá do křesla a sní o hudbě. Růže, kterou tam dostala, „ožije" v podobě Václava Nižinského, tančí kolem ní a s ní. Kdyby stejná „růže" začala skákat v rytmu černohorského energického tance, ztratili by asi diváci zájem. Tvůrce by se stal lhářem. Jsme ovšem svolní a připravení k přijetí i nepravděpodobných věcí, které vytváří extrémní klam, vyplavující na povrch další konvenci. V takových případech je divák spíš pobaven, než dotčen.

Balet je též *forma.* Toto slovo by nás nemělo děsit, protože všechna umění mají určitou formu, kterou většinou přijímáme bezděčně. Další esenciální souběžnicí je divadelní kvalita.

Choreografie musí být výrazem jedinečnosti, která vzdaluje umění choreografie od aranžování tanců. Choreograf musí volit pohyby, které je jeho soubor schopen předvést dokonale. Nesmyslné je přistupovat k tvorbě tak, aby se tanečně projevil jednotlivec. Zaujetí zpracovávaným tématem je prvotním impulsem, poté choreograf používá kousek po kousku vybranou techniku k dosažení cíle. Choreografie je duševní

[*] Ruská balerína Tamara Karsavina a Václav Nižinskij v premiérovém provedení roku 1911 v divadle Monte Carlo.

proces, který je v konečném stádiu vizualizován. Rytmus je vyjádřením organizace v čase, pohyb udržuje rytmus. Choreografie vše organizuje v prostoru. Dílo odráží duševní úroveň tvůrce a *choreografická smetánka se rovná filozofům.*[43]

Choreograf je nejčastěji tanečník se silným nutkáním projevit se jako tvůrce. Měl by dostat takovou možnost. Dnešní baletní soubory naštěstí podporují choreografickou činnost svých členů, ve smyslu možnosti realizace „večerů na téma", tanečních miniatur apod. Touha po uměleckém sebevyjádření má být přirozenou reakcí proti rutině. Je žádoucí být muzikální a mít praktické znalosti v hudbě, rozumět malířství a sochařství jak z historického, tak i z estetického hlediska. Je nutné rozumět mechanismu a duchu divadla, chápat lidskou povahu a být schopen podpořit odvahu a oddanost věci. Existuje nespočet aranžérů tance. Uspořádat určené taneční fráze do celku dokáže i leckterý solidní učitel tance. Choreografie sama o sobě vyžaduje originalitu ve tvůrčím vyjadřování. Problémem je však její nestálost.

Ve tvořivosti je *člověk první a hlavní sebe-tvořící živočich* – napsal Lewis Mumford. *Kdyby se tvorba jedince jeho samotného netýkala, nezajímala, nevzrušovala apod., koho jiného a proč by pak měla?! Za jakých okolností? K jakým cílům a k jakému prospěchu je má tvořivost…?*[44]

---

[43] KAZÁROVÁ, Helena. *Mezi nebem, zemí a egem.* Praha: TL

[44] HOLUB, Miroslav. *Maxwellův Démon čili o tvořivosti. Praha:* 1998. 10 s. 12 s.

Tvořivost je často automaticky přisuzována určitým oborům. Vytrvalost ve vzdělávání není nutně projevem tvořivosti. Ovšem ne ve všech povoláních je tvořivost vítaná: *Chraň se kreativních chirurgů,* říká Miroslav Holub ve svém *Démonu*.

…k vlně je zapotřebí voda schopna kmitu (…) malý démon živící se negativní entropií kulturní (…) *„leč podstatné na démonu je, že není.*
F. X. Šalda k tomu dodává: *Pravé dílo básnické jest výsledek tvořivosti lidské; a tvořivost jest nejprve tam, kde je vyšší míra životnosti než jinde. Kdo má páru, nepotřebuje démony.*[45] Vzrušující je, že z tvořivosti vzniká tvorba obracející se nejen k tvůrci samému (schopnému své otázky zobecnit), ale i k divákovi. Umělec přesahuje to, co předvádí. Funguje namísto uměleckého díla – vystavuje se sám, ve vzájemném spojení praxe a teorie. O něco se opřít musí.

Vědec Maxwell připomněl proslulou Schrodiggerovu metaforu o podstatě života jako *vsání negativní entropie z prostředí, vytvořil operační metaforu DEMONA, tj. součást funkční poezie moderní vědy. Je to myšlené nepatrné stvoření, neskonale schopnější, než jsme my se svými statistickými zákony, stvoření měnící nepořádek na řád a neužitelnou energii na energii použitelnou, tedy stvoření tvůrčí. Má na starostí posuvná dvířka, která se pohybují bez tření mezi dvěma oddělenými oddíly nádoby naplněné plynem, tedy vířením molekul plynu, ať už si je představujeme jakkoli. Když se rychle se pohybující molekula plynu blíží zleva, démon pootevře dvířka, když se blíží pomalá molekula,*

[45] HOLUB, Miroslav. *Maxwellův Démon čili o tvořivosti. Praha:* 1998. 14 s. 17 s.

neotevře. Když to dělá dost dlouho, nashromáždí se v pravém oddílu všechny rychlé molekuly a v levém zůstanou všechny pomalé, vpravo bude plyn horký, vlevo studený. Nebo bude pouštět třeba všechny molekuly zprava, žádnou zleva, takže nakonec bude vlevo nadbytek nebo veškerenstvo molekul, vpravo nedostatek nebo nic; vytvoří se tedy uspořádanost a rozdíl v koncentraci, který by mohl být zdrojem práce. Z hlediska energie geniální stvoření Maxwellovo stvořilo něco z ničeho pouhým aktem výběrů molekul.

Maxwellův démon byl, žel, vypuzen, když strašil ve fyzice drahně let, Leonem Brillouinem a metodami informační teorie. Podle Herolda Morowitze argumentoval Brillouin tím, že démon by musel svůj výkon otevírání dvířek podložit pozorováním, to znamená měřením v daném prostředí. Potřeboval by protony nebo jiný fyzikální signál, aby ty molekuly vůbec viděl. Jakýkoli fyzikální signál vyžaduje výdej energie. Potřebný výdej energie vede ke stejné míře vzrůstu entropie, v jaké ji ubývá otevíráním dvířek a zavíráním dvířek v pravou chvíli. Ani informace se nedá získat z ničeho. A je po démonu.[46]

Umělecká tvorba je neodlučitelnou od individuálních zvláštností. V určitém čase se daným výkonem stává zcela realizovanou. Tvořivost vědecká, slučující imaginaci s kritickým technickým usuzováním, vede často jen k otevření problémového prostoru, který je pak nutno zaplňovat léty rutinního, kolektivního a nepříliš názorného úsilí. O tvůrčím výkonu nelze mluvit ani ve vědě ani v umění tam, kde k produkci dochází

[46] HOLUB, Miroslav. *Maxwellův Démon čili o tvořivosti. Praha:* 1998. 15 s. 16 s.

pouhým osvojením techniky, byť by vycházelo z tradice nebo ze setrvačnosti. Je to pouhý výrobek stereotypu, nikoliv nositel tvůrčího projevu. Tvořivost by neměla vyvěrat ze setrvalé činnosti jedné úrovně, ale *být pramenem permanentní změny.*[47]

Prvotní je idea, tvar v umělcově duchu. Tvůrce pak idealizuje skutečnost, dotváří svou vizi. Na cestě kreativity je pro umělce nutné osvojené zákonitosti překonávat.

Choreografovat znamená zaplňovat daný prostor tanečním (tj. rytmizovaným) pohybem dle individuální koncepce. Rytmus je vyjádřením organizace času, taneční pohyb je zase organizován rytmem a choreografie organizuje taneční pohyb v prostoru. (…) Choreografie je duševní proces, který je v konečném stadiu vizualizován. Jako každý druh lidské kulturní činností může mít několik úrovní: od dovednosti, která se opírá o rytmicko-plastické nadání, přes zvládnutí „řemesla", kdy inspiraci napomáhá znalost zákonitosti oboru, až po umění, kdy se individuální choreografický výrok stává uměleckou artikulací všeobecně platnych, všelécích, mnohdy i vesmírných pravd.[48]

Abychom mohli hodnotit baletní umění (a nejen baletní), musíme znát balety uvedené v minulosti. V raném období byl geometrický vzorec charakteristikou baletu, určitou šablonou. Bývalo poměrně snadné zafixovat pohyb, začlenit ho do daného libreta. Hudba spočívala

---

[47] HOLUB, Miroslav. *Maxwellův Démon čili o tvořivosti. Praha:* 1998. 13 s.

[48] KAZÁROVÁ, Helena. *Mezi nebem, zemi a egem,* TL-12

v jednoduchém rytmu. Potřebné pohyby byly omezené a ohraničené rámcem, který bylo možno popsat slovy, tedy i doručovat „poštou."

Dnes je jasné, že tvoření obrazců v rámci choreografie dvorských baletů nebylo zpočátku samoúčelné, ale že se jim připisoval hlubší filosofický a metafyzický význam. Obrazce z první kategorie (geometrické útvary-kruhy, čtverce, trojúhelníky apod.) *měly přímý vztah ke kosmu, k fungování věčné přírody a postavení člověka v ní (jen člověk je totiž schopný ocenit dokonalost geometrických poměrů). Obrazce z druhé kategorie (*písmena abecedy) *sloužily například k postupnému zveřejnění jména urozené osoby, která se podílela na uspořádání dvorského baletu. Není bez zajímavosti, že nejnovější metoda improvizace, která má napomoci ke hledání nového choreografického myšlení, vychází rovněž z tvorby písmen. Jejím autorem je William Forsythe - u něj však písmena tvoří pohyby jednoho těla.*[49] William Forsythe (1949) od tanečníků vyžaduje individuální kreativitu a duševní vklad. Očekává aktivitu, jak tvůrčí, tak interpretační. Forsythe je jako architekt, který snoubí rozdílné materiály tvořící pevnou stavbu. Používá improvizační metody a elementy soudobých stylů jako funky, jazz-dance, afro aj.

[49] KAZÁROVÁ, Helena. *Kroky a obrazce* TL

12. Poiésis

Podle literárního teoretika a germanisty Emila Staigera jsou literární historikové na omylu, když si myslí, že dílo básníka je možné vyvodit z jeho idejí. Staiger se domnívá, že opak je pravdou. Podle něj se můžeme pokusit uchopit *poiésis* jen vědecky, a to z výzkumu rytmu, větné stavby, rýmu, zvukového zabarvení a výběru slov. Znamená to, že podstatu lze objasnit z jednotlivostí, ze kterých se dílo skládá. Ovšem Staiger se zabývá základními pojmy poetiky, zejména epikou, lyrikou, dramatem, též tragickým a komickým, a jejich ztělesněním v určitých básních. Domnívá se však, že všechna dosavadní tvrzení pozbudou platnosti, jakmile se objeví *„nějaký nový lyrik.*" Podle Staigera *semeno lze posuzovat dle květu, a ne květ podle semene.*[50] Básnická pravda tkví podle něj ve slově samém, proto se na něj soustřeďuje ve své knize a odmítá badání o kauzálních příčinách v různých etapách existence a tvorby básníka. Staiger uvádí pojetí ducha, které vyslovil Nicolai Hartmann, podle kterého má smysl vysvětlovat *pouze to, co je složené a heteronomní. Duch má ale navzdory svému spočívání a ve své existenční závislosti charakter nejúplnější svézákonnosti. Vysvětlit ho naprosto nelze.*[51] *Poiésis* neboli *básnictví* zahrnuje do sebe umělecké dílo i básníka samotného a takto dosahuje pravdy. Zevnitř díla nám *poiésis* odhaluje dimenzi, skrze kterou je vše jiné. Působením *poiésis* se vše dosavadní a běžné přeměňuje v konceptuální projekci, dílo nebytostné. Z tohoto

[50] STAIGER, Emil, *Poetika, Interpretace, styl*, 2008. 10 s. ISBN 978-80-86138-94-7.

[51] STAIGER, Emil, *Poetika, Interpretace, styl*, 2008. 12 s. ISBN 978-80-86138-94-7.

můžeme usoudit, že každé umění, které otevírá cestu náhledu na pravdu bytí samého, je uměním *poiésis* neboli básnictvím. Otevírá cestu porozumění podstatě bytí a jsoucna. Čili, básníkovým úkolem není vypovídat o faktech a udávat historický přehled určitých „skutečností", které *byly*, nýbrž skloubit věci v celek, jakým *být mohly*. *Poiésis* neboli básnictví je blíže k obecnému, kdežto historie ke konkrétním zvláštnostem. Proto je *poiésis* otázkou filozofičtějšího rázu.

Filozof Arthur Schopenhauer například pojednává o *poiesis* jakožto o vyšším druhu umění (nad architekturou, sochařstvím a malířstvím), protože středem její pozornosti nejsou požadavky tělesné. Poiésis vyslovuje niterné pohnutky, zobecňuje látku idejí v pojmech, otevírá pestrou škálu výrazových prostředků. Centrem jejího zájmu je člověk, lidstvo a city. Za nejdokonalejší a nejobtížnější podobu *poiésis* považuje Schopenhauer drama, tj. tragédii, jakožto její nejčistší formu. Její význam pro lidstvo shledává v pojednání o skutečné povaze světa, v tom, že předvádí bolest a nářek lidí a také porážku spravedlivého a nevinného. Tragédie je u Schopenhauera pokládána za vrchol básnického umění nejen s ohledem na mohutnost účinku, nýbrž i pro obtížnost provedení.

Před našima očima tu v celé své strašlivosti vystupuje svár vůle se sebou samou, nejúplněji rozvinutí na nejvyšší rovině své objektivity. Tento svár se zračí v utrpení lidstva, jehož příčinou je jednak náhoda a omyl - náhoda a omyl vystupují jako vládci světa a svou záludností, nezřídka je, zdá se dokonce záměrná, personifikuje osud, anebo je touto příčinou lidstvo samo: navzájem si odporující volní usilování jednotlivců,

špatnost a zvrácenost většiny. Ve všech sice žije a zjevuje se jedna a táž vůle, avšak její jevy se samy potírají a rozdírají. V jednom vystupuje tato vůle mocně, v jiném slaběji, jednou je uvědomená a zmírněná světlem poznání více, podruhé méně; nakonec však toto poznání, očištěné a vystupňované utrpením dosáhne bodu, kde je již neklame jev, Májin závoj, a prohledá formou jevů, principům individualizace. Tehdy ale odumírá egoismus, který je na tomto principu závislý, takže teď ztrácejí svou moc ony motivy, které byly předtím tak silné, a namísto nich, působící jako utišující prostředek vůle, nastupuje dokonalé poznání světa, jež vede k rezignaci, zřeknutí se ne pouze života, nýbrž veškeré vůle k životu. A tak v tragedii nakonec vidíme ty nejvznešenější, jak se po dlouhém zápase a utrpení navždy vzdávají cílů, o něž až dosud tak úporně zápasili a všech požitků života anebo se ochotně a neohroženě zříkají samého života: takový je skutečně Calderonův princ, Markétka ve Faustovi, takový je Hamlet.

V celé své jalovosti a zcela nezastřeně vystupuje tento požadavek v kritických rozborech, jimž dr. Johnson podrobil jednotlivé Shakespearovy hry a v nichž se nanejvýš naivně stěžuje na jeho ustavičně opomíjení - a ovšem právem: vždyť čím se provinila taková Ofélie, Desdémona, Kordélie? Básnickou spravedlnost však bude žádat pouze mělký, optimistický protestantsko-racionalistický čili židovský názor světa a uspokojováním tohoto požadavku uspokojí jen sebe. Pravým smyslem tragédie je hlubší prozření: to, zač hrdina pyká, nejsou jeho konkrétní hříchy - nýbrž hřích dědičný, tj. hřích našeho bytí:

Pues el delito mayor

Del hombre se haber nacido.

(Neboť největším hříchem

člověka je, že se zrodil.)

Takto přímo to říká Calderon de la Barca (1600–1681).

Umění je jedním z mála způsobů, jak alespoň na chvíli učinit bezútěšný život trochu snesitelným, méně bolestným a nesmyslným. Tento „tragický úděl" mohou „přelstít" jen vynikající osoby, schopné vzepřít se vládu vůle v sobě, a to třemi způsoby: géniem umění, géniem mravností a géniem filozofie.[52]

Básnictví má za cíl dílo (ergon) vznikající za použití vědění (techné). Jeho hlavním atributem je, že promlouvá krásou a završuje se kdesi mimo utvořené dílo. *Poiésis* můžeme označit také jako nad-schopnost jedince, u kterého je talent k uměleckému poetickému vidění vrozený. Jedince, který v sobě cítí "božskou jiskru."

Převládá-li u básníka cit nad reflexí, cítí-li jenom zájmy své doby, aniž by je úplně pochopoval a vyslovit mohl, nazývají jej někdy romantickým; rozumí-li úplně své době a jejím neduhům, aniž by cesty

[52] MAJOR, Ladislav, *Myšlení o divadle.* 1 vyd. Praha, Hermann a synové, 1993. 72 s. 73 s. 98 s.

k uzdravení jasně znal, jmenují ho rozervaným; zná-li i pomůcky a dovede-li co věštec i pro budoucí časy zapět, označí ho za reálního básníka. Nesmí-li, aneb nemůže-li někdy tento vyslovit, co mluví a myslí, spadá ovšem dle svého výtvoru v první třídu a stává se zase romantikem.[53] Určité duševní stavy anebo vnitřní konflikty jsou pramenem *poiésis,* které chce básník zhmotnit v uměleckém díle. *Poiésis* nevzniká z analogických zážitků básníka. V opačném případě by bylo možné být zároveň Macbethem, Hamletem, Othelem… Básnická představivost odhaluje různé směry, po jejichž stopách se básník a básnictví ubírají a poukazují cesty, jakou se *dá jít*, a jaký by tvůrce (a člověk obecně) *mohl být.* Básnická představivost odráží dojem života, zachycuje a oživuje ono *možné* v „reálném" z podnětu, jenž příroda nechala v básníku samotném.

Podle Henri Bergsona je *poiésis vnitřní jiskřivá, smyslová vize, jakási třetí dimenze dialogické fúze ducha a zážitků pozemských.*[54] Prchavá ale zároveň pevná (v pravdě okamžiku), odpověď a výpověď světu.

Benedetto Croce například považuje opravdovou intuici za nositele citů, který je podle něj nositelem hlavním, tedy „viníkem" *vzdušné lehkosti symbolů: citové napětí uzavřené do kruhu představy, hle toť umění; a citové napjetí existuje v něm toliko za pomoci představy (…) a umění jest opravdovou estetickou apriorní syntézou citu a obrazu*

---

[53] *Čítanka z dějin české a slovenské estetiky 19 stol*., Praha: 1972

[54] MAJOR, Ladislav, *Myšlení o divadle.* 1 vyd. Praha, Hermann a synové, 1993. 105 s.

v intuici, o níž jest rovněž možno říci, že cit bez obrazu jest slepý, a obraz bez citů, že jest prázdný.[55] Podle Benedetta Croceho je každý člověk potenciálním básníkem, jenže u každého je síla imaginace jiná.

Ve snaze o odhalení hlubšího fenoménu, který má fundamentální význam pro porozumění termínu techniky, Martin Heidegger analyzuje i pojem *poiésis.* Začíná u momentů a faktorů vzniku něčeho za působení techniky, čtyř aspektů*, které spolu váznou v bytí, tudíž čtyři příčiny, které způsobují přítomnost (*das An-wessen*) nepřítomného (*Anwesende*). Své názory opírá Heidegger o názory Platona v díle *Symposion* (205b). Ve spojení produkování a přítomnosti Heidegger ukazuje komplexní charakter, jehož základ tkví ve *physys,* poněvadž u Řeků neznamená *poiesis* jen řemeslnou výrobu nebo umělecké tvarování, ale i *physys* samo-tvarování, sebe-vznik. *Physysu* je *poiésis* vlastní v nejvyšším slova smyslu. Tak například květina má možnost otevírání se, jakési produkce v sobě samé, čímž i dosahuje odhalení se, své podstaty. Na druhou stranu řemeslný a umělecký „produkt" nemá imanentní možnost výroby, ta je vlastní řemeslníku nebo umělci. V každém případě klíčový charakter poiésis se nezrcadlí v ilustrativním činu produkce, nýbrž v její přítomnosti a v jejím následovném zjevení se v procesu vzniku. Výroba takto přetváří

---

[55] MAJOR, Ladislav, *Myšlení o divadle.* 1 vyd. Praha, Hermann a synové, 1993. *120 s. 121 s.*

* *látkový podklad (HYLE, CAUSA MATERIALIS), tvarová složka (resp.složky: EIDOS/STERESIS – CAUSA FORMALIS), síla a její činné akce (DYNAMIS/ENERGEIA – CAUSA EFFICIENS) a vlastní uskutečnění (ne uskutečňování coby procesualita) celého procesu (ENTELECHEIA – CAUSA FINALIS).*
V čase Platona a Aristotela vznikly základní pojmy, které v budoucnu vymezovaly „hranice" umění označením HYLE a MORPHE (matérie a forma), IDEÁ (ideje) a TECHNÉ (umění a dovednost).

skryté v odhalené (*die Entbergung*), pročež existuje Řecká analogie *aletheuein.*

Lidská poiésis se podobá přírodním procesům v tom smyslu, že v ní rovněž vychází navenek, do zjevnosti, něco, co by jinak zůstalo skryto. Lidská poiésis nevyvolává sice v přírodě procesy, k nimž by příroda sama nedospěla, nýbrž využívá přírodní materiály či energii, ale i v ní vychází najevo něco, co by jinak zůstalo utajeno, a v tom smyslu se podobá přírodním procesům. Heidegger to vysvětluje na aristotelském příkladu čtyř "příčin", jimiž je podmíněn vznik misky. Stříbro jako látka, z níž je miska zhotovena, a podoba, kterou do ní umělec-stříbrník vložil, jsou dvě "příčiny" vzniku misky. Ale miska je nepochopitelná bez účelu, kterému má sloužit - je to obětní nádoba -, z ni jsou teprve ona sama i její podoba pochopitelné. Do příčin patří samozřejmě i stříbrník, řemeslník-umělec, včetně svých znalostí a dovedností. Hotová stříbrná miska vyjevuje i určité vlastnosti látky - stříbra, které musí znát stříbrník, a obecněji se v ní vyjevuje země jako něco, co všechno nese, a co se přesto v sobě uzavírá (jak vysvětluje Heidegger ve Zrození uměleckého díla), poněvadž země jako univerzální látka vchází do zjevu vždy jen částečně. Ani zde si Heidegger nevymýšlí - podle Aristotela látku jako takovou, materia prima, neznáme, protože vždy známe již látku ztvárněnou jako kámen, rostlinu, zvíře… Vedle poznávacího zřetele lidské poiésis či techné a poiésis přírody podtrhuje Heidegger určitý rys odevzdanosti člověka vůči tomu, co mu příroda poskytuje. Tato odevzdanost platila i tomu, jak se nám příroda - ze své strany - dává poznat. Tomuto dobrovolnému

poskytování, ať už věcnému nebo poznávacímu, vycházeli lidé vstříc, ale vždy to byla příroda, která se nám, přijímajícím, vydávala věcně nebo v poznání.[56] Podle Heideggera je básnictví základem, na kterém stavěly epochy nových světů od řeckého starověku až po dnešní dobu. *Poiésis* vyplývá z různých porozumění jsoucna.

Pokud chybí schopnost porozumět řemeslu, účelně ho používat i usilovně na jeho zdokonalování pracovat, „božská jiskra" umělce všemohoucně nespasí. Výjimku tvoří *géniové.* To už ale hovoříme o něčem, co je darem přírody, talentem, duševně vrozenou vlohou (ingenium), erudicí nedosažitelnou.

[56] SOBOTKA, Milan. *Heidegger o technice.* literarky.cz/index o.php?p=clanek&id915&rok=2004&cislo=42

13. Ingenium

Slovo *génius* je odvozeno od latinského *genius*, kterého se člověku dostalo dnem a časem narození, jakožto *„zvláštního chránícího a vedoucího ducha*" a z jehož „zásahu" se rodí originální ideje. Pohled Immanuela Kanta například na estetické hodnoty umění, tj. umění krásna, se rovnal pohlížení na umění génia. Kant nepřipouštěl existenci žádného pravidla pro pojmové chápání umění, motivovaného pojmem krásna (vyjadřující estetické ideje). Zastával názor, že takový „produkt" vzniká mimo předem vymezená pravidla. Abychom náhodou nenabádali k tvorbě z pouhé libosti, je nutné říct, že za umění není možné označit dílo, které postrádá výchozí pravidla, která jsou v souladu s přírodou subjektu. Podle Kanta je originalita první složkou *génia,* talentu není možné vědecky poroučet. Za druhé musí tvůrce vlastnit měřítko pro hodnocení a posuzování napodobením, které nevzniká z napodobenin samotných. Za třetí geniální tvůrce nemusí nutně umět vysvětlit postup vzniku vlastního díla, protože je jeho dar řízen vyššími silami. Je totiž vyvoleným a jako takový přisuzuje svůj talent přírodě. Za čtvrté vyjadřuje Kant názor, že příroda prostředkem génia předepisuje pravidlo umění.

Umělecké dílo je čímsi podobné přírodě, neboť má svou smyslovou stránku. Je ale zároveň mnohem víc, protože je nositelem estetické ideje. Je smyslovým zobrazením ideje, tj. nějakého obsahu, myšlenky.[57]

[57] MAJOR, Ladislav, *Myšlení o divadle.* 1 vyd. Praha, Hermann a synové, 1993.

Immanuel Kant, jakožto člověk převratných myšlenek, chápal svoji dobu inspirován myšlenkami Jeana Jacquese Rousseaua, myšlenkami francouzské revoluce a racionálními myšlenkami přírodovědy a filozofie. Byl hluboce přesvědčen o základním významu lidské tvořivosti. Jeho člověk byl svobodný, činný a tvořivý. *Poiésis* podle Kanta osvobozuje myšlenkovou obrazotvornost s odkazem na daný pojem. Génius vytváří různé světy, stává se z něj stvořitel, jakýsi kvazi bůh („poeta alter deus" básník, jako druhý bůh). Z nesčetných možností zpracování vybírá básník-génius adekvátní, související formu, která snoubí pojmy s myšlenkovým obsahem, přesahujíc k estetickým idejím, neboť slova k vyjádření nestačí. *Poezie si hraje se zdáním, které libovolně způsobuje, aniž tím ale klame; neboť prohlašuje sama svou činnost za pouhou hru, která však může být účelně užita pro rozvažování a jeho záležitosti.*[58] Básnictví podle Immanuela Kanta stojí výš než jakýkoliv jiný druh umění. *Můžeme dodat, že jednotu lidské a přírodní činnosti zná ještě filosof tak typicky novověký, jako byl Immanuel Kant, který v Kritice soudnosti mluví o "technice přírody". Kant ovšem nezdůrazňuje poznávací stránku "techniky", ať už přírodní nebo lidské, zatímco Heidegger klade na tuto stránku velký důraz.*[59]

K vyzývavé myšlence o genialitě a k jejímu filozofickému pojednání se přiklonil i Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. Souhlasil s Kantem, že umění je půdou, na které lze oprávněně hovořit o genialitě. Schelling

---

[58] MAJOR, Ladislav. *Myšlení o divadle.* 1 vyd. Praha, Hermann a synové, 1993. ?

[59] SOBOTKA, Milan. *Heidegger o technice.* http://www.literarky.cz/index_o.php?p=clanek&id=915&rok=2004&cislo=42

teorii umění a krásy integruje do metafyzických sfér. Ve svém spise *„Systém transcendentálního idealismu*" pojednává Schelling o rovině dvou rozdílných filozofických věd, a to tak, že vyzdvihuje nutnost jejich komplementarity. Jsou to podle něj dvě odvrácené tváře absolutní skutečnosti. Tyto dvě vědy jsou přírodní filozofie a transcendentální idealismus. První z uvedených věd zkoumá přírodu, která svými neměnnými principy tvoří neuvědomělou inteligenci. Svojí činností přeměňuje nevědomé ve vědomé, nutnost ve svobodu, objekt v subjekt. Přírodní filozofie dokončuje své dílo v člověku, který je vědomou a svobodnou bytostí. Transcendentální idealismus se zabývá člověkem, jakožto představitelem subjektnosti, vědomé inteligence, svobody. Příroda a lidský svět stojí u Schellinga proti sobě. Jsou v nitru rozporné, poněvadž každý pól v sobě zahrnuje jak nevědomé, tak vědomé, subjektivní a objektivní, svobodné a nutné. Schellingův názor je, že protiklady jsou jen různými projevy absolutna, které není možné poznat logikou a rozumem z důvodu jejich mezí, a shledává tak v umění možnost nápravy tohoto nedostatku objektivizace. Podle Schellinga se umění úspěšně snoubí a harmonicky zpředmětňuje identita subjektů a objektů, *já a přírody*, *svobody a nutnosti,* z čehož však žije dílo vlastní nekonečností zjevující skryté absolutno. Umělec pociťuje nutkání k tvorbě a je ve svém nitru nejčastěji v rozporu „sám se sebou," se svojí vědomou a nevědomou stránkou. Zhotovením díla nad tímto rozporem na chvíli vítězí.

„Kult genia" v umění nejsilněji promlouval v 18. století.

Lightning-web

14. Feuillet-Noverre

Získat tělesnou zkušenost prostřednictvím různých choreografických slovníků je pro interpreta důležité, protože pestrost cviků nejlépe uvádí „stroj" v pohyb. Toto označení - "stroj" - použil v 18. století Jean George Noverre. Ve svých *Listech o tanci a baletech (Lettres sur la danse)* nazval mechanikou tance krok*y,* jejich nenucenost a spojovaní, vyváženost, pevnost, rychlost, lehkost, přesnost, polohu paží a nohou. Ty musí být řízeny s důmyslem, s přídavkem citu a výrazu, žádoucí sílou, aby nás zaujaly a dojaly. V opačném případě podle Noverra tleskáme sice obratnosti, ale obdivujeme člověka - stroj. Spravedlivě uznáváme sílu a hbitost, ale naše nitro zůstane nepohnuté. Vášně jsou podle Noverra *vzpruhy, jež uvádí stroj v pohyb: ať jsou pohyby, které tím vznikají jakékoliv, nemohou být nepravdivé.* Výraz by měl prozrazovat povahu pohybu a divák by měl mít možnost poznat, dáváme-li při scénickém jednání něčemu přednost či nikoliv, a zda naše pojetí vyjadřuje cosi obecného. *Nedivíme se, že právě 18. století objevuje výraz. A výraz se nutně váže k něčemu, co se má vyjádřit, tedy k čemusi vnitřnímu, co nabývá identity s vnějším výrazem. A výraz, tedy jedinečná, individuální exprese vnitřních stavů, emocí, postojů je vzpourou proti vnějším fazonám, formám, pevně stanoveným významům znaků. Je pravda, že život do té doby byl těsně poután pokyny, jasnou strukturou společnosti a s tím spojeným chováním. Postupně však přichází doba odlišující nutnost a vedle toho svobodu ducha, a to všechno*

se projevuje v lidském charakteru. Polovina 18. století tedy otevírá prostor pro úvahy o lidském charakteru a jeho projevech.[60]

V roce 1700 nastala změna i ve významu francouzského slova *choreografie,* kterému prorazil cestu Raoul Auger Feuillet. Ve své publikaci na téma taneční notace *Chorégraphie, ou l´Art de décrire la dance, par caractères, figures et signes démonstratifs,* zveřejnil Feuillet slovo, za které nemohli mnozí překladatelé najít odpovídající synonyma ve svých jazycích. John Weaver (1673-1760), zvolil například francouzské slovo *orchesographie*, které používal už v 16. století Thoinot d´Arbeau. Význam slova *choreografie* se utvrdil v průběhu času díky své přizpůsobivosti. Zásadní inspirace pro toto pojmenování související s tancem jsou samozřejmě z Řecka, ale nepochybně by nebyla vznikla ani dosáhla určitého hodnocení bez Feuilletova originálního neologismu. Je pozoruhodné, jakým způsobem se slovo propůjčilo morfologickým variacím.

Inovace Johna Weavera v anglické pantomimě začátkem 18. století pozměnily obecný způsob pohlížení na tanec a speciálně na *choreografii.* V průběhu vzniku a vývoje stylu *balletu d´Action (*dějového baletu) Gasparo Angiolini ve Vídni a Jean Georges Noverre ve Stuttgartu uvedli balety, které byly divadelními hybridy: hotový výpravný děj často

---

[60] ŠÍPEK, Jiří. *Psychologické souvislosti scénické tvorby. Praha: Kant,* 2010. 22 s. ISBN 978-80-7437-035-9.

převzatý z dějin, mýtů nebo existujících literárních děl ztvárněných hudbou, pantomimou a tancem.

Zdá se, že v polovině 18. století existovala shoda v názoru, jakým směrem by se měl tanec ubírat. Neomezená škála baletních názvů (heroická pantomima, tragická pantomima, tragicko-heroická pantomima atd.) ukazovala na to, že se pokračovalo v hledání cesty do budoucna. To bylo ve stejnou chvíli důkazem, že existuje nové pole pantomimy neomezené tematicky. John Weaver ve svém *An Essey Towards an History of Dancing (1712),* obhajoval tanec jako: *Napodobující pohyby užité k vysvětlení věcí počatých v mysli...a jasně a čitelně znázorňující akce, chování a vášně.*[*] John Weaver neměl v Anglii nástupce a dramatická pantomima nekomického druhu většinou zmizela. Hilverdinga následoval Angiolini, ale není jasné, nakolik byly Hilverdingovy balety doopravdy průkopnické, nicméně se předpokládá, že rok 1760 byl bodem zvratu.

Skladatel, který se chce povznést nad všednost, musí studovat malíře a sledovat je v jejich rozmanitých způsobech komposice a provedení. Jeho umění má stejné úkoly jako jejich, ať již jde o věrnost podoby, mísení barev, hru světla a stínu, či způsob seskupování a kostýmovaní postav, umisťovaní jich do půvabných postojů a poskytováni

[*] *imitative motions used to explain things conceived in the mind (...) and plainly and intelligebly representing Actions, Manners, and Passions.* ALTER, B. Judith. *Dance Based-Dance Theory.* USA: Petre Lang Publishing, 1996. 3 s. ISBN 0-82043705-5.

jim charakteru, živosti a výrazu. Jak tedy má mít baletní mistr úspěch, nemá-li všechny tyto vlastnosti, jež tvoří velikého malíře? [61]

Noverre, který studoval u Louise Duprého, považoval jeho taneční interpretaci za elegantní a působivou, ale také obdivoval interpretaci a vliv Augusta Vestrise (1760-1842) na umění tance.

Tato nová Vestrisova architektura tance znamenala vypracování a propojení pohybových zkušeností 18. století: adagiových pohybů a póz vypracovaných Duprem a Vestrisem starším a allegra italské provenience ve virtuózním provedení. Vestris se navíc soustředil na piruetu aplomb. Jeho známou specialitou byly piruety à la seconde, piruety s rond de jambes vytvářejí dojem 'paprsku slunce' a piruety s petites battements. Jeho aplomb a schopnost cítění osy a těžiště byly fenomenální.[62] *Kromě rozvoje rotace a výdrži je třeba si všimnout kanonizace následujících stylotvorných prvků: propínání nártů do maximální polohy, vytočení nohou z kyčlí na 180 stupňů a polohy nohou na 90 stupňů. Zvláštní problém tvoří paže. Zdá se, že je Vestris osvobodil od pravidel barokní opozice a nechával je volně doprovázet výraz svého tance.*[63]

V roce 1751 Jean Georges Noverre stal známým ve Vídni díky baletu *Les Fêtes chinoises*. V něm natolik spoléhal na zpěv, že by se stěží mohl nazvat *ballet d´action,* jak tomuto pojmu později rozumíme. Balet *La Toillete de Venus ou Les Ruses de l´amour* byl premiérově uveden v Lyonu roku 1757. S prvky výpravné pantomimy, tance a hudby vyjasnil

---

[61] NOVERRE, J., Georges, *Listy o tanci a baletech.* 1945. 51 s.

[63] *Ozveny tance.* Praha: Amu, 1998. 15 s.

formu, kterou Noverre v podstatě zachoval po celou dobu svého působení. Noverre byl známý jako „Shakespeare" baletu. V roce 1760 publikoval knihu *Lettres sur la danse* (*Listy o tanci a baletech),* ve které zapsal své myšlenky, pravidla a principy tanečního umění. Přesto, že je mnoho tvrzení v jeho úvahách dnes „passé", v době, kdy byly listy napsány, a později i ve 20. století byly revoluční. Noverre zastával názor, že je tehdejší balet ještě v plenkách, a že i přesto, že je uměním iluze, svým dřívějším provedením nemohl zaujmout diváka. *Přece nikdo netušil, že by mohlo* (baletní umění) *hovořit k duši. Jsou-li balety celkem slabé, jednostranné a nudné, a nemají-li nic z toho výrazu, jenž je v jejich duší, není to, opakuji, ani tak chyba umění jako umělce. Vskutku je vzácností, nechci-li říci nemožností, nalézt v baletech ducha, ve formách půvab, lehkost ve skupinách, přesnost a čistotu v drahách, jež vedou k rozmanitým figurám: není téměř známo umění, jak přeměnit věci staré a dát jim vzhled novosti.*[64] Podle Noverra scénické ztvárnění, při kterém vše září barvami kostýmů a scénografie, eliminuje jakýkoliv účinek, protože takto nedochází k žádnému kontrastu a tanečník mizí před zrakem diváků, jakmile se přestane hýbat. Možná že kdyby Noverre žil dnes, obdivoval by tvorbu Anthony Tudora a nenáviděl George Balanchina. Noverre důvěřoval dokonalé technice, ale jen ve službě ději a obsahu baletu, nikoliv aby sloužila cirkusovému předvádění tanečních vloh. Díky jeho reformě začal být balet víc než jen zábava, stal se

[64] NOVERRE, Jean, Georges. *Listy o tanci a baletech. Praha: Družstvo Dílo,* 194. 21 s.

jakýmsi básnickým celkem, něčím, co se dá nazvat scénickou hrou. Tanečníci se stávají od té doby herci, kteří sdělují vášně daných charakterů pohybem těla i výrazem tváře.

Jean Georges Noverre zavedl *pas d´action,* pohybovou akci používající pantomimu, která posouvá vpřed vyprávění děje. Jeho inovace v baletním umění pomohly zlomit rigidní formuli dvorských tanců a vedly k rozvoji dramatických možností v tanci. Posunul balet od divertissementu k *balletu d´action*, který vypráví příběhy lidských emocí. Též vybojoval reformu týkající se kostýmu a poukázal na to, že hudebník, choreograf a výtvarník scény musí na vzniku baletu spolupracovat. Noverre byl ovlivněn tvorbou Marie Salléové, jejími vizemi o svobodě v tanci a významu emocí. Domníval se, že pouhá technika je pro tanečníka nedostatečná, nesmí mu panovat, ale živě znázorňovat příběh nebo obsah díla. Dalo by se říct, že *ballet d´action* zastoupený Jean Georgesem Noverrem v 18. století, byl fenoménem svého druhu. Liberální ideje nadcházející francouzské revoluce a potřeba nových společenských struktur ve Francii vedly k novému přístupu k občanským zájmům. Tyto ideje liberalismu vznikaly v době úpadku absolutismu a staly se klíčovým východiskem nových filozoficko-estetických tendencí 18. století. Občanská svoboda a rovnost se staly hlavním bodem francouzské sociální struktury. Tanec v praxi byl do té doby ve službách politických zájmů absolutismu, jakýmsi prostředníkem vyjednávání dvorských vztahů. Noverre zasáhl do tance inspirován Denisem Diderotem, Voltairem a jinými autory liberalismu a přesunul pozornost

z politického postavení dvorského baletu na jeho expresivní potenciál. *Dějový/narativní* balet byl uměleckým žánrem reflektujícím nové společenské ideály. Potřeba dějového baletu nevytvořila jednoduchý posun ve způsobu prezentování tance, ale stanovila nové tělesné požadavky, založené na ideji lidského potenciálu. Dějový balet se stal narací individuálního a kolektivního jednání, osvobozeným od zbytku „starého režimu".

Úvahy na téma, jaké zásluhy měl Jean Georges Noverre v dějinách pantomimy a (nejen) baletu, rozvádí ve své oxfordské přednášce Edward Nye.[65] Posuzováním přínosu Noverra v kontextu dějin pantomimy odhalujeme, že je *ballet d´action* žánrem divadelního dramatu, ale také tance.

Jeho přesvědčením je, že tanec musí zaujmout mezi ostatními uměními místo jako rovný mezi rovnými. Proto odstraňuje všechny překážky, jež tomuto cíli leží v cestě: nepohodlný a volný pohyb brzdící kostým, obrovitou a zatěžující paruku, ohyzdné masky, kryjící výraz tváře, strojové rutinérství znemožňující výrazné gesto, technickou samoúčelnost, fádní symetrii a žádá vkus a půvab, rozmanitost a život, psychologii a výraz, logiku a dramatičnost, prostotu a přirozenost, neboť gesta jsou výtvorem duše a věrnými tlumočníky jejich hnutí.[66]

---

[65] NYE, Edward. *Celebrating Jean-Georges Noverre,* 1727–1810: *His World, And Beyond new college,* OXFORD, 16–17 APRIL 2010

[66] NOVERRE, J. Georges. *Listy o tanci a baletech Praha: Družstvo Dílo,* 1945. 16 s. 17 s.

Podle všeho bychom mohli říci, že se *balletem d´action* máme zabývat s ohledem na principy dramatu a klást si otázky, *co je to dialog, charakter, jednání nebo zápletka.*

15. Moderní a přirozené

Když člověk bojoval za svoji existenci navzdor fyzickému 'hendikepu', jeho tělo vyjadřovalo jeho život přímo a 'živě'. Lidé současní, kteří jedou nahoru-dolů výtahem, a přechází destinace v autech, kteří 'loví za pracovním stolem anebo otvírákem na konzervy, mají těla, která nejsou ničím jiným než ulitou, ochraňující složité biologické funkce. Jakožto stálé místo pro naši osobnost a vědomí, naše těla jsou zneuctěna i zakrněla nepoužíváním. Slova nám slouží místo činů.[*]

Louis Horst a Carroll Russellová ve své knize *Modern Dance Forms* pojednávají o moderním tanci ze začátku 20. století, přičemž se zmiňují o tehdejších folklorních a společenských tancích. Ty se podle nich široce používaly za účelem 'self-entertainment'. Opodstatnění pro to shledávají ve faktu, že i balet vznikl z dvorských tanců, ve kterých král, královna a společnost byly zároveň účastníci a publikum. Zakladatelé moderního tance se 'otočili zády k vyprahlé baletní techničnosti a její interpretační beztvárnosti. Průkopníci moderního tance a jejich pokračovatelé znovu objevovali intimní každodenní vztah k tělu, jaký měli naši předkové. Moderní tvůrci vyvíjeli vnitřní vztah ke všem částem těla, k tělu jako celku a k prostoru, ve kterém ono ‚slouží' komunikaci. Vyvstávala otázka jakými způsoby toho dosáhnout. Poté, co se hlavní myšlenka vyjasnila, začali zapojovat divadelní elementy jako svícení, výpravu a kostým za

[*] *But the present day fellow who goes from down to up in an elevator , and from here to there in an automobile, who does his hunting at the desk or with a can opener, has a body that is nothing but a shell which miraculously shelters the complicated biological functions which keep him breathing.* HORST, Louis a RUSSELL, Carroll. *Modern dance forms. 5 vyd. USA: Dance Horizons,* 1977. 14 s. ISBN 87127-011-0.

účelem zvýraznění intenzity daného pohybu. Mary Wigmanová, významná osobnost německého nového tance popsala svůj ranní tvůrčí problém takto: *Zažité formy už nejsou rozhodujícími pro taneční umění, tím jsou obsah, hledání forem pro vyjadřování a úsilí vytvořit některou pro sebe.*[67]

Nezávisle na evropské vlně o deset let později nastaly zmíněné změny i v Americe. Svědčí o tom příklad choreografické tvorby dvou amerických choreografů a interpretů - Ruth St. Denis a Teda Shawna. V průběhu let 1913 a 1919 pod vlivem dominace národního orientalismu v divadelních tancích, a to nejen v burlesce a vaudeville, ale i v důsledku působení Dagilevova souboru Ballet Russe, došlo k produkci ikonografie eroticismu a exoticismu v Americe. I díky množství napodobitelů tvorby ruského souboru se stal tanec přitažlivým pro Hollywood. Nabídka výnosné kariéry a okamžité slávy proměnily Hollywod v "Mekku" tanečníků a choreografů, kteří nezřídka v Los Angeles otvírali taneční školy. Zavedení zvuku do filmu jen zvýšilo zájem o tanec a film: v půli třicátých let byl muzikál hlavním hollywoodským žánrem a zůstal jím do konce let padesátých. Ve víru těchto událostí vznikla i Denishownova taneční škola (1915), ze které vzešly pozdější taneční osobnosti jako například Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman apod. Společné působení Ruth St. Denis a Teda Shawnana poli tance se dá označit jako předvoj amerického moderního tance. Jejich ranné

[67] HORST, Louis a RUSSELL, Carroll. *Modern dance forms.* 5 vyd. *USA: Dance Horizons,* 1977. 17 s. ISBN 87127-011-0

krátkometrážní tituly orientálních tanců nesly názvy *Kobra*, *Bajadéra* apod., které se často míchaly s jinými jejich orientálními „suitami", takže se stávalo, že se divák z roku 1920 v průběhu kulturního večera mohl setkat s japonským tancem kopí, *Sappho, Kwan Jin, Isis* a *Osiris.* Denishawn zažehnuli a obnovili zájem o původní taneční formy, přičemž nikdy netvrdili, že jejich tanec je něco víc než adaptovaná napodobenina, pořádná dávka vybraných oslnivých divadelních prvků.

Na druhou stranu slavný Michail Fokin vyslovil své přesvědčení, že prostřednictvím orientálních tanců od Denishawna mohl tehdější divák uchopit ducha epochy i charakter národů, které představovaly. *Ruth St. Denis ve svých tancích ukázala, že krása spočívá ve správné interpretaci národního charakteru. Avšak tanečnice ze střední Evropy je nad to povýšena. Oblékne perský plášt a fantastický kabátec, obnaží kolena, na bosé nohy obuje ruské boty, jednu nohu napne ve starém baletním stylu, druhou po rusku, paže drží španělsky a takto vyzbrojena tančí na polskou mazurku ruský „charakterní" tanec. Bylo mi řečeno, že se taková tanečnice nesnaží o etnografickou pravdivost, nýbrž, že chce pouze vyjádřit svůj dojem z ruského tance. Avšak odkud získala ten klamný dojem? Proč se má tento mezinárodní salát nazývat „charakterní tanec"? Opravdu, zde jde o naprostou nevážnost k pravdě historické, etnografické, psychologické, vskutku k jakékoli pravdě.*[68]

V případě Marthy Grahamové, její první koncert se konal v roce 1926. Tato významná tanečnice a choreografka pohlížela na klasický

[68] FOKIN, Michail. *Taneční Listy č. 2.* Praha: Athos, 1947. 37 s.

balet jako na formu nic neříkající americkému lidu. *Je to charakteristický rytmus času, jiná rychlost, akcent, objem, čistota, staccato.*[*] Výzkum a experimenty ve třicátých letech 20. století přivedly Doris Humphreyovou k taneční formě, ve které se snoubily divadelní elementy prostoru, dynamika a rytmy, bez záměru vyprávět příběh. Jejich předchůdkyně Isadora Duncanová byla však podle Horsta a Russellové izolovaný fenomén a interpret génius, *tvůrce krátce trvajícího intenzivně romantického druhu tance ale také oběť ostudně sentimentálních davů imitátorů.*[69] Jisté je, že principy Isadory Duncanové byly hnací silou pro to, co teprve mělo nastat. I přesto, že existovala časová shoda ve vzniku moderního tance na evropském (Německo) a americkém kontinentu, výsledky byly rozdílné vzhledem k odlišnému kulturnímu prostředí. Tanec Wigmanové, který je charakteristický pro německou kulturu, zásadně vyplýval ze vztahu člověka k prostoru, ve kterém se pohybuje. Mary Wigmanová pohlížela na prostor a čas jako na spolutvůrce. Americký tanečník, který žil v novém, vyvíjejícím se státu, nepociťoval ‚hrozbu' limitovaného prostoru. Byl si méně vědom prostorových možností. Jeho hlavním záměrem bylo objektivní pojetí amerického člověka v čase, ve kterém žije. Obě moderní hnutí však budovala taneční formu zachycující každodenní pohyb. Gesto a postava, vytažené z reálného života, se staly

---

[*] *It is a characteristic time beat, a different speed, an accent, sharp, clear, staccato*. HORST, Louis a RUSSELL, Carroll. *Modern dance forms. 5 vyd. USA: Dance Horizons,* 1977. 17 s. ISBN 87127-011-0.

[69] HORST, Louis a RUSSELL, Carroll. *Modern dance forms. 5 vyd. USA: Dance Horizons,* 1977. 16 s. ISBN 87127-011-0.

odrazovým můstkem pro stavbu poetické metafory. Pohyb se stal symbolem, který vyvolává u diváků emoce bez přesného určování jejich směrů ze strany tvůrce.

V moderně vznikají různé metody tělesného tréninku. Dalo by se říci, že se počet fyzických technik rovná počtu ‚interpretů-učitelů'. *Místo univerzálního baletního principu, který pevnými zády zajišťoval silný centr gravitace, čímž pohyby končetin dosahovaly ireálné superhumánní imprese, moderní tanečníci mluví v pohybech založených na principech ‚napětí a uvolnění', ‚pádu a vzpřímení', ‚kontrakce a uvolnění'.*[*] Flexibilita a rozšíření pohybu na všechny části těla povzneslo tanec na vyšší úroveň exprese, a toto zbystření a procitnutí mu umožnilo vést dialog s každodenním životem a všemi jeho pokušeními.

Moderní tanec se vyhýbal jednotvárným pohybům a nezřídka rozvíjel tematiku pohybů jen podle zvuku nebo slova. Technika moderního tance měla za úkol osvobodit pohyb, nikoliv ho „věznit". Moderní tanec pěstoval techniky, které trénovaly tělo pro dynamickou bohatost, kvalitu rychlosti a zřetelné napětí, které balet popírá. Bylo zapotřebí reflektovat rytmus času, ve kterém tito tvůrci (nejen v tanečním oboru) žili a působili. Nutno podotknout, že i balet prošel změnami tradičních hodnot od doby Fokinových inovací a otevřel se

---

[*] *Instead of the universal ballet principle of a secure powerful center of gravity in an upright back from which the brilliant movements of arms and legs give an unreal and superhuman impression, the modern dancers talk of movement based on the principles of „tension and relaxation," „fall and recovery," „contraction and release*." HORST, Louis a RUSSELL, Carroll. *Modern dance forms. 5 vyd. USA: Dance Horizons,* 1977. 18 s. ISBN 87127-011-0.

vlivům, které ho přiblížily každodennímu životu. Moderní hnutí však zastávalo zásadní radikální odklon od klasického baletního dědictví, a co nejsvobodněji hledalo nové pohybové slovníky, výrazové prostředky a formy. Vznikal nový myšlenkový směr, který se ubíral cestou s ohledem na individualitu, obyčejnost, výrazovost a emotivnost. Rázem se moderní tanec dostával do popředí a stal se uznávanou uměleckou formou svobodného projevu všech lidí, kteří chtěli tvořit. Důležitým bodem se stal smysl a svoboda pohybu, jeho schopnost být sdělný. Pro mnohé byl balet navíc synonymem pro taneční techniku, která se tvůrcům moderny začala jevit jako rigidní a nepřirozená. V baletních představeních viděli pouhé předvádění tanečních dispozic na špičkách a v nádherných kostýmech. Jedna z příčin tkví v tom, že balet býval úzce spjat s estetikou „krásna", což kritici jako například Theophile Gautier (1811–1872) neustále zdůrazňovali. V tomto duchu se nese i definice baletu z Ottova slovníku naučného z roku 1903: *Balet - jest tanec divadelní, jejž tak zveme na rozdíl od tanců společenských, jejichž jediným účelem je zábava tancechtivých. Vzhledem k těmto reprezentuje balet vyšší umění taneční, jehož účelem jest budit pocity krásná.* Dalším negativně působícím faktem bylo, že se balet v minulosti sám degradoval. V době, kdy byl romantismus vystřídán realismem a naturalismem se balet odchýlil od vývoje dramatu. To je také jedním z důvodů, proč se mnozí tvůrci 20. století začali pojmu balet vyhýbat. Vynalezli více či méně odpovídající ekvivalenty: scénický tanec, taneční divadlo anebo prostě choreografie. Taneční moderna přinesla choreografie, ve kterých si každý

tvůrce přál vytvořit vlastní odlišný styl. Tančící bosé nohy byly zavedeny do moderního tance jakožto symbol svobody. Tvůrci, choreografové projevovali odmítavý postoj k onomu baletnímu „vznášení se" a upřednostňovali vztah k zemi. Ovšem to „přírodní" nás může přivést k pojmu přirozenosti, což ale s podstatou scénického vystoupení nemá co do činění. Jedním z reformátorů tance ze začátku 20. století byl i Emill Jacques-Dalcroze (1865–1950) začátkem dvacátého století. Jeho systém pramenil z rytmu a volného, osvobozeného pohybu, který mněl promlouvat skrze hudbu a rytmus přírody. Děti a dospělí tančili bosi na trávě, v přírodě, radovali se ze slunce, větru, zvuku. Ve stejné době Isadora Duncanová přinesla mimo svobody tanečního projevu i nezatíženost dekorací, specifickou „plastiku". Spolupracovala při tom s významným divadelním výtvarníkem Gordonem Craigem (1872–1966).

16. Průkopnictví a diletantismus

V období taneční moderny pohlíželo mnoho tvůrců s nedůvěrou na předcházející taneční techniku (tehdy baletní). Arnold Haskell říkal, že kdyby Isadora Duncanová ovládala techniku, nikdy by nepředváděla pateticky otřesné obrazy z jejího pozdního období.[70] Navíc přispěla k rozšíření názoru, že každý může být tanečníkem, což pozdější vývoj nepotvrdil, alespoň ne v profesionálně interpretačním smyslu. Důležitým faktem zůstává, že svými průkopnickými idejemi Isadora Duncanová vypěstovala širší obec zasvěcených diváků, ale také pootevřela dvířka diletantismu v tanečním umění.

Slovo diletant, které jsme převzali z italštiny (dilettante), i když ve své podstatě uchovává jakousi „veselou" povahu, je přeci podstatné jméno, jehož nositelé vesele a s radostí svojí činností škodí. V srbském jazyce existuje rozdíl v chápání významu a použití slova diletant a amatér (z francouzského amateur). Prvním označujeme neodbornost při vykonávání určité práce, druhým rozumíme lásku k činnosti, která není profesí, neboť jí nepředchází potřebná výchova a vzdělání. Lehce se nám může stát, že pro špatně odvedenou práci použijeme označení „amatérský", anebo osobu nedostatečně odbornou nazveme „amatérem". Amatérismus má svůj smysl jako hobby, jako záliba. Na rozdíl od amatérismu je diletantismus nebezpečný jev, který se nekontrolovaně šíří a vstupuje do všech sfér a pórů společností. Amatérů si můžeme vážit za jejich lásku k aktivitě, která jim profesionálně nepatří, ale diletantů

[70] HASKELL, Arnold. *Ballet.* London: Watson and Viney, 1938. 47 s. ISBN 007550198.

bychom se měli přímo bát. Nejen, že jsou často kulturními institucemi placeni za svoji činnost, ale nezřídka ji konají za naší přímé finanční účasti. Šíření diletantismu a ztráta aury umění ovšem nejsou dílem jednoho člověka, nýbrž vývoje společnosti a změn, které se zesilují již od 19. století, které přinesly dělbu práce a také posunuly význam slova *technika*.

Označení pro dovednost bylo rozšířeno o jakousi systematičnost, na které se podílí více lidí. Novověké požadavky hromadné výroby posunuly techniku a dovednost do sfér organizace a plánovaní práce a denní aktivity byla rozdělené na osmihodinové intervaly. Vznik měšťanstva, proces industrializace a vznik masové kultury přinesly úsilí o imitaci symbolů postavení vyšší třídy ve snaze pozvednout se na jejich úroveň. Dřívější hierarchie uměleckých hodnot byla v průběhu času převálcována kategorií umění opaku neboli produkcí pouze s vnějšími znaky umění. Mnohá uznávaná díla zažívala reprodukci pomocí techniky a to za triviálním účelem (Mona Lisa - reklama na sýr apod.). Zdá se, že masová kultura založená na rozdělení denních aktivit omezila schopnost rozlišování mezi uměním a skutečným životem.

Vraťme se však k případu Isidory Duncanové. Podle Marianny Tymichové* však jedním z hlavních důvodů, proč za sebou Duncanová neponechala spolehlivou techniku pro své následovníky, je její jedinečné charisma a ojedinělý projev génia. Tymichová zhlédla vystoupení Duncanové, které se odehrálo na konci pařížské sezóny v roce 1927

* Česká tanečnice a později významná pedagožka klasické taneční techniky.

v divadle Mogador za doprovodu Pasdeloupova orchestru a pod taktovkou Alberta Wolfa. Podle jejích slov to byla zvědavost, která ji donutila jít na Isadořin koncert, protože neměla ráda tanec, který předváděly tanečnice napodobující Duncanovou. Podle Tymichové z jejich interpretace vyplývala absolutní disharmonie *mezi předstíranou ideovou náplní a chudobou tanečního předvedení.* Nechápala vlnu nadšení, kterou vyvolala vystoupení Isadory Duncanové v Evropě a Americe. Na zmíněném koncertě tančila Isadora Duncanová část Schubertovy *Nedokončené* symfonie a jeho *Ave Maria,* Pochod z *Rýnského zlata* Richarda Wagnera a jeho *Isoldinu smrt.* V naplněném hledišti seděli mnozí, kteří nadšeně vyznávali estetiku Sergeje Ďagileva a jeho souboru *Les Ballets Russes.* Vše nasvědčovalo tomu, že pro Duncanovou nebude jednoduchým úkolem zapůsobit.

Opona se zvedla nad jevištěm s pověstnými modrými závěsy, osvětleným střídmým světlem. V jeho pravém rohu stála v pozadí plasticky hutná postava tanečnice, zahalená ve splývající záhyby dlouhé tuniky. (…) Zdvořilé ticho naplňovalo hlediště. Najednou v nepostřehnutelném okamžiku, oddělila se od nehybného sošného boku paže a pomalým gestem se zařezávala do prostoru. Tento prostý pohyb, který jakoby elektrizoval atmosféru mezi modrými závěsy, pomalu naplnil jeviště, přešel rampu a svým skrytým rytmem zachvěl hledištěm. Pak následoval krok. Závoje se zavlnily, forma se hnula. A kouzlo trvalo. Jakoby nějaká nadhmotná magnetická síla zářila z oné pohybující se formy, která, rozumově uváženo, neměla již žádné z fyzických vlastností,

kterými si divák instinktivně vybavuje představu tanečnice. (…) Její tanec nezanechával dojem prokomponované skladby, její gesta nezdála se navazovat na sebe nějakou uvědoměle tvůrčí logikou. Vše to, u jiných umělců tvořící podstatnou složku našeho zážitku, propadalo se u ní do prostého a přitom zcela nepochopitelného faktu jejího pohybu, který měl v sobě jakousi primitivní fyziologicko-psychickou emotivní sílu, jež si podmaňovala všechny racionální složky duše svých diváků.

V přestávce jsem potkala ve foyeru Vlčka[*]*, který byl zřejmě rozhořčen: Ani jedna taneční figura, ani jeden korektně provedený krok, žádná kompozice respektující geometrický řád prostoru". A měl pravdu. V Isadořině tanci nebylo nic ze všeho toho, co podléhá racionálním zákonům, co je tedy možno někoho naučit. Bylo-li tam něco, pak toho bylo směšně málo. Proto nemohla vytvořit školu v plném smyslu slova. Genialita je iracionální, nelze ji zachytit a předat.*[71]

Pionýři moderního tance znovu obnovili vztah k tělu, který byl vlastní „primitivním" lidem. Zkoumali intimní souznění se svalovým napětím každodenního života, které moderní člověk ztratil. Moderna vyvíjela vnitřní citovost ke všem částem těla, síle jeho celku a k prostoru, ve kterém se tělo pohybuje. Otázkou moderních proudů v tanci bylo, jak nabýt zmíněné citovosti a jejího ukáznění za účelem komunikace.

---

[*] Český tanečník baletního zaměření.

[71] TYMICHOVA, A. Marianna. *Taneční listy č. 4 – 5. Praha: Sborník pro taneční kulturu, 1947*. 111 s. 112 s.

17. Kompozice v tanci

Komponování a předvedení tance je záměrem tanečního procesu. Tanečník, když začne jednou experimentovat s pohybem, spojovat ho do posloupnosti, ocitá se v procesu komponování tance. Tento proces zahrnuje výzkum i za pomoci improvizovaného výběru pohybů. Vzniklé pohyby se posloupně spojují a uspořádávají do soudržné formy. Proces uspořádání pohybových sekvencí do identifikovatelného tanečního celku se podobá uspořádání slov do vět, vět do odstavců, odstavců do krátkého příběhu. Opakované trénování daného pohybového materiálu za účelem zvýšení kvality prezentace znamená práci na technice a trénování tělesných dovednosti. Trénováním pohybů za účelem možnosti jejich opakování zdokonaluje choreograf i technický výkon. Vnitřními a vnějšími vodítky, jak pohyb vyznívá ve smyslovém vnímání a jak vypadá, se choreograf ve své tvorbě řídí.

Tanečník z období moderny byl též choreografem. Jeho technika měla význam, protože odrážela jeho myšlenky. V této tvorbě se zrcadlí určitý koncept, způsob kompozice. Susan Langerová říkala: *Nic nemá estetickou existenci bez formy. Žádný tanec se nemůže nazývat uměleckým dílem, pokud není s určitým úmyslem naplánováno a nedá se zopakovat.*[*]

---

[*] *Nothing has an aesthetic existence without form. No dance can be called a work of art unless it has been deliberately planned and can be repeated.* HORST, Louis a RUSSELL, Carroll. *Modern dance forms.* 5 vyd. *USA: Dance Horizons,*1977. 23 s. ISBN 87127-011-0.

Pravidla kompozice musí být umělci natolik známá, že se jimi bude ve své tvorbě řídit skoro nevědomky. Jednoduchá ABA forma představuje univerzální zákonitosti života samého, kterými se instinktivně řídíme: narodíme se – žijeme - vracíme se do neznáma. Přičemž A je originální téma, B kontrastní téma i návrat do A v rozdílném aspektu. Tato forma může být rozšířena přídavkem části C, čímž vzniká ABCA, anebo sestávat z pěti částí ABCBA, přičemž C je dodatkový motiv. Dalším kompozičním příkladem je rondová forma, která zpracovává rozdílný materiál v každé z alternativních částí ABACADAEAFA atd. Zde každá z nich musí pokaždé pevně navazovat na rozeznatelné, ale ne vždy přesné centrální téma, ke kterému se vrací. Takovou choreografií z období moderny je například „*Frontier*" Marthy Grahamové.

Variace na téma jsou jinou záležitostí než ABA forma, protože poskytují tvůrci nespočet možností. Příkladem je choreografie „*On My Mother's Side*" Charlese Weidmana (1901–1975). Tyto příklady ukazují, že je zapotřebí ovládat určitá pravidla tvorby, chceme-li plně vyjádřit umělecký záměr. Teprve později se může zkušený tvůrce riskantně vydat vstříc zboření uchopené formy. *Poiesis* na něj přímo klade tento požadavek. Taková odborná příprava umožňuje pozdější soustředění na druh pohybu, styl, kterým se umělec vyjadřuje při „komponování" tance.

Rámec, který je podstatný pro taneční teorii, organizuje vlastnosti tance do tří části:

-The Material	**- The process**	**-The work**
The dancer	dancing	the dance
body (total self)	technique	aesthetic intention
senses, especially	improvisation	aesthetic result
kinesthetic movement	composition	the dance notated
dance movement	performance	and recorded
time, space, force	(produced)	
	settings use of other arts	

-**Participants**	**-Observers**
Dancer	Audience
Choreographer	Critic
Teacher	

(Judith B. Alter, Dance Based, 1996:15)

Prvky různých umění jsou si podobné a vzájemně si propůjčují terminologii. Období moderny se projevuje i v úvahách o umění na základě „průniku". Zkoumalo jejich „barvu", „linku", „rytmus malby", „architekturu literárního stylu" apod. Existence poezie, hudby, tance a jiných performativních umění je závislá na čase a je jím podmíněná (jeho trváním). Melodie-rytmus a harmonie jako elementy hudby jsou analogické elementům v tanci.

Melodie je v podstatě lineární. Tvoří obrys, vnější linku hudby, a tak odpovídá linii v tanci, Rytmus je identický v obou druzích umění. Je to kolmé rozbití melodie do pulsování, do pohybu vpřed v trvání času. Harmonie, definovaná jako simultanní tonální vztah, tónální barva, vnitřní aktivita, podobná struktuře tanečního pohybu; vnitřní svalova kvalita,

která je fyzikální podstatou pohybu.[*] Harmonie v tanci je chápána jako vědomý vnitřně fyzický element, který podbarvuje pohyb a určuje jeho kvalitu. Stejně jako skladatelé tvoří symetrické melodie, tanečník a choreograf takovým pokušením prochází také, avšak na poli pohybů. K symetrii v tanci musíme přistupovat opatrně a střídat ji s pohybem asymetrickým, stejně jako u jiných umění.

Moderní tanec se odvrátil od „libozvučného" postoje romantického tance a vyvinul vlastní „jazyk" založený na napětí, expresivní realitě a vnitřní reflexi života a myšlení. Po vzoru moderních malířů a skladatelů zanesli moderní tanečníci a choreografové do struktury pohybů neklid, který byl typický pro tehdejší psychologicky orientovanou dobu. *Stejně jako v hudbě vibrující a zářivé disonance impresionistických skladatelů vedly k tonálním otřesům u Stravinského, tak i v malbě, nyní zdánlivě průhledná "optická míchanice" malířů impresionismu otevřela cestu k barevným šokům Matissovým.*[*]

Moderní umělci hledali životadárnou inspiraci v „primitivních" kulturách a vtělili jejich kvality do nové estetiky. Ve snaze jít kupředu se vraceli zpět ke kořenům. Moderna adaptovala jednotnou intenzitu emocí,

---

[*] *Melody is linear in essence. It forms the contour, the out-line of music, and so corresponds to line in dance. Rhythm in the two arts is identical. It is a perpendicular breaking up of the material of melody into pulses, forward – moving in time duration. Harmony, defined as simultaneous tone relationship, tonal color, inner activity, is similar to the texture of dance movement; that inner muscular quality which is the physical essence of movement.* HORST, Louis – RUSSELL Carroll. *Modern dance Forms*. USA: reprint Dance Horizons, 1977. 30 s. ISBN 87127-011-0.

[*] *As in music the vibrant and luminous dissonances of the impressionist composers led on to the tonal shocks of a Stravinsky, so in painting, the now seemingly transparent „opticalmixture" of the impressionist painetrs opened the way to the color shocks of a Matisse* HORST, Louis – RUSSELL Carroll. *Modern dance Forms*. USA: reprint Dance Horizons, 1977. 48 s. ISBN 87127-011-0.

které byly hlavním impulsem pro tvorbu u našich předků. Životadárné kvality jejich tvorby jsou modernou vtělené do nové estetiky. Tvorba „primitivních" lidí zahrnovala symboly jako ekvivalenty přírodních konvencí. Naši předkové nedoufali v pochopení mystéria fyzikálních zákonů. Svými symboly reprezentovali hranice jejich chápání života. Moderní umělci používali symboly ne za účelem reprezentace neznámého, nýbrž kvůli navození emocionálního, instinktivního porozumění světu kolem. Studium primitivních umění a praktické skládání takových krátkých kompozic považovali moderní umělci za přínosné pro oblast tance. Bohové, které naši předkové uctívali, pobývali na zemi nebo na nebi, proto tanečníci a choreografové moderny experimentovali s podlahou jako zemí a dechem jako ekvivalentem ideje vzduchu, který je kolem planety. Martha Grahamová říkala: *Klesněte na zem svými patami. Kráčejte jako by to bylo naposled.*[*] Mezi choreografie, které byly vytvořeny v duchu těchto modernistických idejí, patří například *„Primitive Mysteries", „Primitive Canticles"* a *„Deep Song"* Marthy Grahamove, též *„Emperor Jones"* José Limóna anebo Doris Humphreové *„Missa brevis."*

[*] *Come down into the earth with your heels! Walk as if for the last time.* HORST, Louis a RUSSELL, Carroll. *Modern dance forms.* 5 vyd. *USA: Dance Horizons,*1977. 23 s. ISBN 87127-011-0.

18. Problémy scénického prostoru

Prostor je obecně pramenem, ozvěnou, přístavem pro řeč. Prostor je hrdlo, jeskyně, zámek, ulice, pokoj, okno, město. Je neobsažitelnou, živou katedrálou, která roste a pohybuje se s lidstvem. Proč jsou slova a mlčení nekonečnými, je nejlépe vidět na divadle, jehož mezemi jsou též naše ruce, těla, řeč a naše mlčení. Každý prostor má svůj obecný a jedinečný, neviditelný a viditelný, objektivní a subjektivní, zdánlivý a skutečný obsah (podstatu). Proto má i svůj obecný a jedinečný jazyk. Každý prostor „dýchá" zákonitostmi, které vlastní, a jejich potenciálem. Pulsování těchto zákonitostí ve formě barev, pohybu nebo živých tvarů je jazykem jak prostoru, tak i zákonitostí v něm.

Lidé odjakživa vedou dialog s prostorem a jeho obsahem. Jsou jeho součástí, z čehož vyplývá, že ve stejnou chvíli vedou dialog i se sebou samými. Proto jsou „zápas" a akce základními prvky scénického prostoru a dramatické jednání maximálním ztvárněním a uspořádáním určitého lidského směřování. Scénický prostor je komplexní vizuální fenomén i proto, že pro jeho existenci nejsou dostatečné architektonicko-objektivní podmínky. Nezbytnou je celá řada subjektivních podmínek a podnětů. Jednak těch, které přichází z obecenstva směrem ke scéně, a také těch, které se k obecenstvu navracejí. V tomto vzájemném prolínání přerůstá subjektivní v objektivní, stejně tak jako objektivní materiální podmínky na scéně mohou přerůstat v subjektivní vnímání publika.

Scénický prostor spolu s diváky je proto jakási podivná laboratoř imaginace a skutečností, protože se (scénický prostor) zároveň vyjadřuje v několika rovinách:

1. „jazyk" prostoru obecně
2. „jazyk" scénického specifika
3. „jazyk" všech jednotlivostí v prostoru.

Na jevišti prázdno neexistuje. Tvůrce scénického prostoru není jen architekt nebo scénograf, režisér nebo herec, choreograf nebo tanečník, nýbrž je jím i publikum. Definitivní (ucelený) scénický prostor není jen ten viditelný, zarámovaný závěsy nebo dekorací, nýbrž i ten tvořivý, ve kterém se pohybuje fantazie publika spolu se zjevujícími se ideami. Aby se dosáhlo takového účinku, musí se scénický prostor precizně a s nadšením komponovat stejně jako hudba. Scénický prostor bez ohledu na svoji velikost není jakási mrtvá, vizuální díra, nýbrž určitá předmětná (podmětná) náplň. Jinými slovy je to potenciální a smyslné, živé obsahové úsilí, které se střídavě vyprazdňuje a naplňuje, jakmile se v něm objeví tvůrčí imaginace, emoce aktérů (tanečníků, herců) a publika. Tak, jak emoce může být podmíněna a určena prostorem, může být prostor podmíněn emocemi. Takto každý prostor může být personifikací určitého pocitu nebo ideje. Fluidní a nevysvětlitelný scénický zážitek pociťuje publikum i díky organizaci scénického prostoru, tedy díky

souznění všech komponentů *techné* a *poiésis*, těch viditelných i těch *vnitřně hmatatelných.*[72]

I přesto, že publikum přijímá a uchopuje prostor a jeho smyslné intervaly často podvědomě, všichni nositelé představení musí mít zvlášť rozvinutý „sluch" pro rytmus scénického prostoru a vyjádření potenciálních vibrací. Na prvním místě choreograf (též režisér) a scénograf musí cítit scénický pohyb a jazyk všeho, co obsahuje, stejně tak i jazyk zdánlivých prostorových „děr". Pokud je dovedně komponován, může scénický prostor zaznít nejen jako smyslný doprovod všeho, co se na jevišti odehrává, nýbrž i jako samostatná vizuální melodie, výrazový kontrapunkt. Prostor na jevišti není nutné organizovat jen proto, aby se ukázalo místo děje, ale i proto, že je prostor vždy účastníkem ve vývoji životních osudů. Někdy je prostor sám dostatečný, aby se stal lidským osudem, proto má svou potenciální sílu a svůj vnitřní život, svoji psychologii, kterou je třeba odhalovat. Vzhledem k tomu je prostor výrazový prostředek a živý instrument scénického umění, nejenom pasivní vizuální rámec nebo půda, na které se vyvíjí určitý děj. Scénické umění nemůže existovat bez prostoru, potřebuje jej pro své naplnění, směřování a působení. Divadlo je pohyb prožívaného slova v oživeném prostoru. Když publikum vejde do hlediště, prostor bývá nejen kvantitativně dán, nýbrž i kvalitativně definován, a to smyslovým vnímáním diváků. Tehdy jsou hlediště a diváci vzájemnými tvůrci,

[72] ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Panorama, 1987. 39 s.

jakýmsi divadelním organismem, jehož srdcem je představení. Existují momenty v průběhu představení, kdy pohyb (také slovo) může převzít funkci prostoru a prostor funkci pohybu. Jedna funkce prostoru spočívá i v tom, že pohyb a slova v něm umírají. Proto je prostor skrytý nepřítel slovům a pohybům a zároveň měřítkem jejich vitality a síly. Dalo by se říct, že je ve scénickém projevu (řeč, pohyb) akce podmětem a prostor přísudkem, který (skutečný nebo imaginární) umožňuje pohyb a akci obecně. Scénický pohyb je systém vztahů mezi „objekty". Vzniká organizováním předmětů a vizuálních elementů na rozdíl od slova a pohybu, které jsou organizováním emocí a idejí. V procesu vzniku představení se tento objektivní, smyslový prostor může převtělit ve vyšší emocionální, subjektivní hodnotu a naopak, protože herci své emoce nebo ideje vážou na prostorové elementy a vztahy. Takto se emoce materializují, aktivují. Na scéně je vše možné nejen kvůli všemohoucnostem iluzí, nýbrž i pro nekonečnost transformací. Proto jeviště (scéna) může být polem imaginace, mít obsah snů a sílu skutečnosti. Scénický prostor je součet viditelných a neviditelných vztahů, kteří scénickému projevu (výrazu) umožňují nebo upírají život. Existují proto momenty, kdy se celý prostor vlije do jednoho slova, které ho opanuje a naopak. V druhém případě se stáváme svědky invaze prostoru, který odhaluje bezmoc slova, polyká ho a pohřbívá. Toto je strašidelná agonie slov a pohybu, ve které je prostor monstrum.

Dodejme, že vzor moderní architektury se zdá obzvlášť vyhovovat potřebám divadelní scény obecně: nepočítá s jasným předělem mezi

vnitřním a vnějším prostorem a tím pádem umožňuje přirozeně zachovat otevřené postranní výkryty pro osvětlení a příchody či odchody herců. [73]

Moderní umění mění v základech názor na architekturu divadla ve smyslu, že si tvůrce už nestaví vlastní pomník. Jeviště se stává službou divákům, kde iluze není předkládaná. Divák sám se podílí na jejím dotváření. To je odkaz moderního divadla.

Na přirovnání prostoru k monstru jsem narazila i v knize Dževada Karahasana (1953) s názvem "*O jazyce a strachu*". Karahasan v ní mimo jiné pojednává o Minotaurovi a prostoru, ve kterém přebýval. Při úvahách o jazyce se Karahasanovi jeví miláček Pasifaé (se vším, co ho předurčuje a vším, s čím konotuje) jako dvousměrný pohyb od ireálního k reálnému a naopak od nepřítomného k přítomnému, viditelného k neviditelnému, materiálního k nemateriálním. Tento dvousměrný pohyb je ve svém vztahu vždy protikladný, tudíž se zdá být bez měřitelného rezultátu. Podobný Amfibeně s dvěma hlavami na opačných stranách těla.

Scénický prostor projevuje následující vlastnosti. Na stejné půdě v Knossu se zároveň setkává lidský dům a úkryt monstra. „Normální" a „abnormální" bydliště. *Tento* a *jiný* prostor. Karahasan říká, že neví, která syntagma by byla výstižnější, zda labyrint, jakožto monstrózní prostor nebo prostor monster, proto vždy předkládá obě varianty. Minotaurův dům je svojí materiální stránkou viditelný, protože tu jsou

[73] PELECHOVÁ, Jitka. *Disk* č. 30. Praha: Kant- prosinec 2009. 80-81 s. ISSN 12-13-8665 (AMU). Uvedená citace se týká čtyř her Henryka Ibsena (1828–1906) v režii Thomase Ostermeyera uvedených mezi lety 2002 až 2009.

stěny, chodby a pokoje, ale jeho nemateriální stránka (vnitřní organizace prostoru) patří jinému světu. Toto specifikum umožňuje Minotaurovi být ve stejnou dobu ve městě (formální umístění stavby v Knossu) i mimo něj. Minotaur je stvoření nehybné, vždy na pomezí. Je hranicí mezi dvěma světy, „kopulí" dovolující jejich srovnávání, nikdy však nevede k jejich porovnání. Tyto světy tedy nemůžou definitivně jeden druhému patřit. Stejně tak scénický prostor, čímž myslím konkrétně prostor v divadle.

19. Labutí jezero

Taneční inovátoři se často setkávají s netolerantní kritikou, tradiční choreografie často ohrožují netolerantní předsudky. Oba extrémy, zdá se, pochází z domnění, že všechny tance lze vnímat stejným způsobem, že normy dobrého a špatného jsou shodné pro všechny tance, i když jejich naprosto charakteristické styly by měly varovat pozorovatele, že podobně výrazná kritéria nemohou být v pořádku. Takový přístup *"svěrací kazajky"* může podle Selmy Jeanne Cohenové vést k propásnutí příležitosti vidět něco, co nezapadá do předem určeného vzorce a může bohužel diváky ochudit o mnohé umělecké lahůdky. Kategorizace může být užitečná, vytváří-li prostor pro prohlížení, může být ale též nebezpečná přehnaným zobecňováním. Harold Rosenberg řekl, že vizuální umění v jednání s novými věcmi předkládají nejen otázku dobrého a špatného, ale i identity tance. Podle Cohenové je tento výrok zapotřebí rozšířit jak na věci staré, tak na nové.[74]

Díky většímu využití notace a filmu jsme dnes konfrontováni nejen s fantastickou řadou tanečních výtvorů, ale také s rostoucím repertoárem. Tanečnice již dokážou interpretovat choreografie Petipy, stejně jako díla Humphreyové, s příslušnými pocity a zápalem pro obojí. Mohli bychom také zvážit vhodnost výchovy univerzálních diváků, kteří přizpůsobují svůj pohled na tanec. Ti neočekávají vždy jen jednoduchou pohodlnost či naopak provokativnost. Možnost zpochybnit ustálené

[74] COHEN, Selma Jeanne. *Next Week Swan Lake*. 1 vyd. USA: Wesleyan University Press, 1982 úvod. ISBN 0-8915-5062-0.

vnímání a obohatit citovost by měl kromě tvůrců a interpretů uvítat i divák.

Labutí jezero, kterým se v této kapitole budu zabývat, je ilustrativním příkladem pro svou specifickou, konvenční identitu. Tento titul je obzvláště výhodný tím, že dokládá problém typů: historické, dramatické, stylistické apod. Věřím, že pohled na něj zčásti zúročí materiál shrnutý v této disertaci odkazující na *techné* a *poiésis* v tanci.

I když by mohlo být zábavné budovat teorie, které odkazují k nějaké imaginární formě lidského pohybu, raději se podívejme na myšlenky, které osvětlují umění v praxi. I když v lidské představivosti vznikají velkolepé choreografie, tanec se neodehrává tam, ale na jevišti. Přemýšlet o tanci může být prostředkem k dosažení cíle, který není jen konceptuální schéma, ale obohacený divadelní zážitek. Jedním takovým může být i *Labutí jezero,* které mělo premiéru roku 1877 v Moskvě.

V roce 1894, kdy Marius Petipa v Petrohradě prováděl úpravy ve svém premiérovém pojetí *Labutího Jezera*, přidělil část práce svému asistentu Levu Ivanovovi, který týž rok již představil svou novou verzi druhého jednání zmíněného díla, a to při památečním programu na počest Petra Iljiče Čajkovského. Ivanov choreografoval závěrečné jednání, což znamenalo, že převzal odpovědnost za lyrické epizody v popisu Odetty, okouzlené princezny. Petipa si ponechal choreografii pro první dějství, ve kterém ztvárnil prince, a většinovou část technický brilantního třetího dějství, ve kterém je Siegfried sveden Odetinou "sokyní" Odilií. Toto je slavné Labutí jezero z roku 1895, ke kterému

odkazuje většina současných programů často slovy, že je choreografií podle Petipy a Ivanova. Selma Jeanne Cohenová se zamýšlí nad otázkou nakolik "podle". Cohenová zastává názor, že programové poznámky mohou být identické, balety však nikoli. Pro kohokoliv, kdo shlédnul alespoň dvě inscenace stejnojmenného titulu, je její výrok smysluplný. Produkce jsou rozeznatelné, snad i docela podobné, ale nikdy ne úplně stejně. Odchylky mohou být menší (mimořádný sled *chainé* točení, pomalejší tempo apod.), ale též značné (sólo nebo soubor přidaných figur, vynechání nebo rozšíření netradičními kroky, zavedení nových postav nebo vynechání postav dobře známých). S čím se tedy publikum setkává při každé realizaci *Labutího jezera*? Se záměry choreografů? Jak tyto jejich záměry poznáme? Těmito a jinými otázkami se zabývá Selma Jeanne Cohenová ve své knize *Next Week Swan Lake.* Cohenová říká, že žádné podrobné deníky podobné informace neposkytují. Podle ní pro díla vytvořená v daném století nejčastěji neexistuje žádná partitura. V případě *Labutího jezera* však existuje dokonce několik, což problém jen komplikuje.

V roce 1934 přinesl Nicolas Sergejev partituru *Labutího jezera* z Ruska a použil ji pro rekonstrukci představení na scéně londýnského *Vic Wells Balletu.* Cohenová zastává názor, že pro Sergejeva byla partitura jen pomůckou, protože dílo znal. Jeho rukopisy jsou dnes ve sbírce Harvard Theatre. Obsahují pokyny pro dvacet tři tanců z *Labutího Jezera,* které vytvořil Petipa s Ivanovem. Tato sbírka poskytuje téměř kompletní záznam kroků a prostorového uspořádání, ale žádný záznam pohybů

paží, těla a jim odpovídající hudby. Těchto dvacet tři tance tvoří jen část celého baletu. Cohenové se zdá důležité zjištění, že tato notace neuvádí poznámky z jednoho roku, ale že byla napsána v průběhu období, v němž byla v díle provedena řada změn.[75]

V letech mezi moskevskou a petrohradskou premiérou, pokračuje Seldenová, byla například první dvě dějství přeměněna do jednoho. Některé tance byly vyjmuty z jednoho dějství a vloženy do jiného. Během následujícího desetiletí bylo uvedeno několik nových variant *Labutího jezera,* ve kterých vystupovala Mathilde Kschessinskaya. V roce 1901 Kschessinskaya jako první převzala roli hlavní hrdinky místo Pieriny Legnaniové. Postava Benna, nejlepšího přítele prince Siegfrieda, kterého použil Petipa v adagio v prvním dějství, byla v některých uvedeních díla vynechána. Později byla tato role obnovena, ačkoli dnes je obvykle znovu vyřazována. Uspořádání národních tanců ve druhém dějství také procházelo častými změnami. Seldenová se táže: proč tyto změny nastaly? Nezdá se lehké najít pádné vysvětlení z uměleckých důvodů, ve skutečnosti se zdá, že k nim došlo docela libovolně. Zařazení do historického kontextu dává těmto změnám perfektní smysl. Sloučení prvních dvou dějství poskytovalo nedočkavému petrohradskému divákovi shlédnout hlavní hrdinku Odettu–Odilii jíž před první přestávkou. Tehdejší baletní fanoušci nejspíše nepochybovali o tom, že jejich přání najdou

[75] COHEN, Selma Jeanne. *Next Week Swan Lake*. 1 vyd. USA: Wesleyan University Press, 1982. 4 s. ISBN 0-8915-5062-0.

cestu do divadelních kruhů. Co se týče role Benna, změny podle Saldmanové nastaly ze stejně praktických důvodů, ale odlišného typu: stárnoucí Paul Gerdt zjistil, že je pro něj fyzicky příliš těžké zvládnout partnerství v *adagio.* Přesto ho právo staršího opravňovalo k roli hlavního hrdiny, pročež bylo nutné provést úpravy. Petipovy poznámky pro *Labutí jezero* se odlišovaly výhradně v detailech: barva květů v dívčině koši, která tanečnice bude co vykonávat apod. Nenajdeme žádnou poznámku ohledně posuzování významu těchto podrobností pro strukturu díla, jako například o provedení změn v zájmu prohloubení dramatických situací, nebo naopak, za účelným kontrastem v sérii scén. Marius Petipa byl praktickým mužem divadla. Na integritu své umělecké práce dbal méně než na to, co umožňuje rozpočet, co by potěšilo cara, co by prodávalo lístky. I přes tento postoj vytvořil díla významných uměleckých kvalit. Podle Saldmanové Petipa prosazoval otázky účelnosti z nutnosti, která pronásledovala i jeho nástupce. Ti měli rovněž upravené a přizpůsobené balety z konkrétních zdrojů, které měli k dispozici.[76] Z doby Petipy *Labutí jezero* zažilo takovou evoluci*, že* jej John Wiley nazval „work in progress", „dílem ve stálém vývoji". Ne všem pojetím *Labutího jezera* bylo dopřáno stejně luxusních zdrojů jako těm z Marynského divadla. Další změny ve slavném díle můžeme přičítat i vznikajícím závažným finančním okolnostem. Méně oslnivé scénické efekty často musely být dostačující, též záleželo na etickém a politickém "klimatu". Více či méně příznivý

[76] COHEN, Selma Jeanne. *Next Week Swan Lake*. 1 vyd. USA: Wesleyan University Press, 1982. 5 s. ISBN 0-8915-5062-0.

pohled královské rodiny a nastávající morální úpadek nasměrovaly baletní umění k tragickému konci. Rozhodujícím byl i fakt, který balet sdílel s ostatními druhy múzických umění, a sice měnící se povahy osobností, které tehdy přinášely život na jeviště. Dnešní přístup, podpořený aktuální dostupností záznamových zařízení, má tendenci ctít identitu taneční práce způsobem, který by mnohdy překvapil jak tvůrce, tak i diváky *Labutího jezera* z tehdejšího St. Petersburgu. Podle Cohenové producenti z 19. století nevnímali balet jako umělecký poklad. Byl primárně považován za zboží, položku, která má být občasným svátečním marketingem pro publikum, které tehdy pěstovalo větší zájem o novinky, než o historicky orientované reprodukce spektáklu. Při znovuuvedení některých baletních titulů zachovávali tehdy pověření ředitelé základní zápletku, ale nezřídka se stávalo, že přidali několik tanečních čísel z vlastní inspirace. Vyhodili například "staré" tance a upravili taneční variace tak, aby v podívané zazářila nová hvězda, nebo aby byly skryty slabosti předešlé, která například odmítla odchod z taneční scény.

Labutí Jezero se mění do určité míry s každým provedením, protože nejenže každý tanečník přistupuje k daným krokům výrazným způsobem, ale tentýž tanečník nebude provádět tyto kroky se stejnou přesností dvakrát. Balerína s časem prohlubuje interpretaci své role anebo se stává přesycenou. Okolnosti též hrají důležitou roli: nové dirigentské vedení,

nový milovník s křídly to všechno má svůj účinek. A jak se nálada tanečnice mění, stejně tak i její tanec.[*]

Ve svém pojednání o problémech Petipova díla Cohenová zastává názor, že na rozdíl od obrazů nebo románu je v tanci divák zaujat přímým působením a výkonem interpreta. Ten, bez ohledu na to, jak moc se pokouší být pouze bezbarvým nástrojem přinášejícím ideje autora, vždy přináší část sebe. Navíc, čím více se blíží stavu "bezbarvého nástroje", tím méně je zajímavý jako interpret. V případě, že by dnes tanečníci mohli reprodukovat to samé *Labutí jezero* z roku 1895, současný divák by ho nemohl vnímat stejným způsobem. Publikum se změnilo. Přináší s sebou zásoby vědomostí, zkušeností a hodnot a s největší pravděpodobností by považovalo mimované scény za nudné a zbytečné, neboť je zvyklé rychlejšímu tempu a nedramatickému tanci.

V přístupu k tomuto problému neexistuje jednotný názor. Podle Fredericka Ashtona velký balet v čase získává specifickou patinu, která by neměla být modulovaná. George Balanchine s tím nesouhlasil a prohlásil, že by baletní mistr, ve fázích oživení takového baletu, neměl pociťovat omezení, protože jsou tyto taneční zápisky z poloviny zapomenuté, tudíž i

[*] *Swan lake changes to some extent with every performance because, not only will each dancer attack the same steps in a distinctive way, but the same dancer will not exekute the same steps in exactly the same way twice. With time the balerina deepens her interpretation of a role or becomes bored with it. Circumstances play thein part as well; a new conductor in the pit, a new lover in the wings, each has an efect. And as the dancers mood varies, so does her dancing.* COHEN, Selma Jeanne. *Next Week Swan Lake*. 1 vyd. USA: Wesleyan University Press, 1982. 7 s. ISBN 0-8915-5062-0.

sporné. Choreograf by se měl snažit, aby jeho tvorba odpovídala duchu Petipovského pojetí, spíše nežli usilovat o doslovnou rekonstrukci originálu, který Petipa sám nepochybně měnil každou sezónu. V průběhu času mnozí choreografové-režiséři sázeli na vlastní pojetí *Labutího jezera,* přičemž se spíše přikláněli k Balanchinovi. Otázkou zůstává, do jaké míry jejich tvorba odpovídala a odpovídá duchu Petipovského baletu.

Náhled do několika verzí *Labutího jezera* z poloviny dvacátého století navrací něco z těchto odchylných tendencí. Zápletky se měnily řadově a úředníkům Sovětského svazu se nelíbil morální tón tragického konce představení, pročež podle Cohenové vytvořil Fjodor Lopuchov (1945) boj Siegfrieda s Rothbartem prsa v prsa, přičemž mu Siegfried utrhne křídlo. V tomto představení po vítězném spojení Odetty se Siegfriedem růžová záře zaplní jeviště. V inscenaci Erika Bruhnse, který vytvořil *Labutí jezero* pro Kanadský národní balet (1966), byl princ nakonec zničen sborem labutích dívek ve scéně připomínající zánik Orfea. Mnohem kontroverznější bylo Bruhnovo ztvárnění Rothbarta jakožto ženy, což je podle Saldmanové náražka na panovačnou matku prince, která nechce sokyni na poli citů k Siegfriedovi, přičemž jsme svědky značně freudovské interpretace. O dva roky dříve, Rudolf Nurejev uvedl svou verzi Labutího jezera ve Vídni, kde princ, spíše manicko-depresivní typ, nedokázal vyhrát Odettu a byl zabit Rothbartem. Ve Stuttgartu (1963) John Cranko nechal Siegfrieda utopit a Odettu čekat na dalšího prince. V následujícím desetiletí, v produkci Skotského baletu v pojetí choreografa Petera Darrella, skupina zlých společníků ukáže Odettu

Siegfriedovi a Benno mu pak dává píšťalu. Tento nápad je vypůjčený z jiného baletu Mariuse Petipy *La bayadére.* Neumeierova vize *Labutího jezera* pro hamburský balet (1976) vytváří z Ludvíka Bavorského ústřední postavu. Připoután vzpomíná na svou posedlost *Labutím jezerem* a identifikuje se se Siegfriedem[77].

Co se týče konkrétních baletních figur ze slavného baletu, jedna si určitě zaslouží pozornost. Jedná se o soubor skvělých piruet dvaatřicet *fouettés*, jimiž Odilie oslňuje Siegfrieda ve třetím jednání, a které jsou často považovány za dlouho očekávanou *tour de force – sacroasanct.* Historické úvahy by podle Cohenové mohly potřít některé argumenty, které tvrdí, že jsou tyto piruety nezbytné. Zdá se zbytečné pochybovat o tom, že jejich zahrnutí to baletu má jednoduchý důvod, a to obsazení Lagnaniové do hlavní role v *Labutím Jezeře*. Brilantní technička Legnaniová byla v roce 1895 jedinou ženou, která zvládala těchto dvaatřicet piruet na špičkách, a publikum očekávalo tento výkon pokaždé, když vystupovala. Nakolik diváci oceňovali dramatickou hodnotu těchto piruet, je sporné. Říká se, že je "baletomani" hlasitě počítali a propukali v divoký závěrečný potlesk. Naskýtá se otázka, proč nenásledovat Petipu a neponechat hvězdu večera předvést své jedinečné schopnosti, ať již jsou jakékoliv? Když Maja Plisetskaja nahradila *fouettés* rychlým kruhem *piqué tour,* někteří diváci zažili zklamání. Pravdivost představení však není stanovena předem a několik interpretací

[77] COHEN, Selma Jeanne. *Next Week Swan Lake*. 1 vyd. USA: Wesleyan University Press, 1982. 8 s. ISBN 0-8915-5062-0.

téhož díla mohou změnit jeho význam v čase. Podle Dufrenna jsou skvělá představení nevyčerpatelná, neboť jejich význam je opakovaně obnovován čerstvým prožitkem nadaných umělců. Dochází takto k odhalení nových aspektů významu díla. Na *Labutí jezero* můžeme pohlížet jako na jednoduchý dojemný milostný příběh, nebo jako na majestátní výpověď o povaze dobra a zla. Různá období budou považovat *Labutí jezero* za dílo romantické, melodramatické nebo za klasickou tragédii. Uchopení jeho podstaty však nikdy nedocílíme bez interpretačního pojetí. Pouze prostřednictvím představení jsme v kontaktu s pravdou díla. Přesto je nesporné, že dílo představuje skutečnost, která si činí nároky na provedení.

V souvislosti s touto realitou nám představení odhalují pravdu o novém pojetí, anebo se stávají falešnými. Při opakovaném pozorování skvělého představení většina z nás zažívá potěšení, protože si užíváme nuancí, které přináší nový umělec. Objevujeme nové významy známých pohybů, které jsou prezentovány s neznámým přízvukem. Někdy s nelibostí sledujeme výkon nebo produkci, které se jeví nejen slabými, ale vyloženě špatnými. Domníváme se, že naše vlastní představa, obraz představení, což je další věc, byl zrazen. Podstata díla v takových případech není respektována. Sugerování nevhodných vlastností, dynamické nebo případně rušivé tempo a příliš (nebo málo) propracovaný dekor mohou zlomit kouzlo. Na otázku *jak publikum*

identifikuje toto kouzlo Dufrenne odpovídá: *Určitá atmosféra, v níž námět, hudba, a choreografie spolupracují a jež tvoří duši baletu.*[*]

Početné teorie, které podpořily dramatické kvality tance v 18. století, kladly důraz na tělo tanečníka, jakožto hlavní výrazový prostředek. Divadelní tance technicky pokročily, ale přesto si v roce 1712 John Weaver postěžoval, že jeho současníci používají nové dovednosti jen za účelem prezentace "modulovaných pohybů", zatímco jsou tyto pohyby schopny realizovat skutečnou funkci jevištního tance, kterou je podle něj napodobení. Tehdejší tanec podle Weavera, měl moc osvětlovat věci vzniklé v mysli za pomoci gest a pohybů těla, a jasně a srozumitelně představovat akce, chování a vášně.[78] Bohužel Weaver také poznamenal, že se tehdejším divákům líbilo poskakování a omílání modulovaných pohybů i v představení, která plnila účel dramatického tanečního divadla. Definováním duality těchto hodnot se i nadále zabývají taneční badatelé. Cohenová klade otázky: Jaká je tedy „správná" funkce tance? Bavit a ohromovat předvedením svých dovednosti? Pokud ano, jak se pak odlišuje od cirkusu? Působit na emoce scénami soucitu a hrůzy? Pokud ano, jak se pak odlišuje od dramatu? Tvůrci a badatelé v osmnáctém století začali tyto extrémy definovat a otevírat jejich problematiku. John Weaver rozlišoval "prvotřídní umění" a jeho napodobující charakter od

---

[*] *A certain atmosphere in which subject, music, and choreography cooperate and which forms the soul of the ballet*. COHEN, Selma Jeanne. *Next Week Swan Lake*. 1 vyd. USA: Wesleyan University Press, 1982. 11 s. ISBN 0-8915-5062-0.

[78] COHEN, Selma Jeanne. *Next Week Swan Lake*. 1 vyd. USA: Wesleyan University Press, 1982. 24 s. ISBN 0-8915-5062-0.

"krásy", jako formálního vzorce. Kam zařadit pohyb, který je prostě krásný na pohled a potěšující svou jemnou hudebností? Existují limity pro druhy scénického jednání, které tanečník může nebo by měl překračovat?

V 18. století se tanečníci soustředili na zlepšení techniky a teoretikové přemýšleli o otázkách podstaty a hodnoty. Velké znepokojení přinesl balet *d'action.* Všichni se shodli, že tyto narativní tance zobrazovaly přírodu, ale nejčastěji byly ideově omezeny jejími příjemnými aspekty. *"La belle nature!"* hlásali Francouzi v touze po zobrazení světa krásy. Jean Georges Noverre v roce 1760 zastával názor, že choreografové musí být selektivní, aby se zabránilo nudným "episodám". Měli vyzdvihnout akce a v dostatečném časovém zobrazení předložit divákovi nádherné obrazy a pohybová uskupení.

S nástupem 19. století se selektivita trasformovala do idealizací, které vyvrcholily ve velkých baletech z období romantismu s exotickým pojetím. Théophile Gautier v roce 1837 prohlásil, že tanec není nic jiného nežli umění zobrazovat krásné tvary v půvabných polohách, jejich lineární rozvinutí, které je přijatelné pro oči. Je to němý rytmus, zhmotněná hudba.[79] Tanec je podle Cohenové málo přizpůsobený metafyzickým tématům, pouze vyjadřuje vášně jako například: lásku či touhu se vší svojí potenciální koketérií.

[79] COHEN, Selma Jeanne. *Next Week Swan Lake*. 1 vyd. USA: Wesleyan University Press, 1982. 25 s. ISBN 0-8915-5062-0.

V průběhu času se technické úspěchy násobily, snaha o exotiku ubývala na váze. Mikchail Fokine v roce 1916 řekl, že krása ustupuje před akrobacií.

Co je to krása? Pro Isadoru Duncanovou byly tance Michaela Fokina nepěkné, oba však věřili, že by tanec měl být výrazný. Jejich současník Andre Levinson se domníval, že si všichni stoupenci dramatického baletu pletou hodnotu tance s pantomimou. Levinson argumentoval tím, že správný přístup má být takový, který hledá výhradně vlastnosti tohoto druhu umění, což jsou vnitřní krása tanečního kroku anebo její estetické důvody existence, protože cílem je tanec krásný. Nicméně v roce 1940 Martha Graham nemluvila o tanci krásném, chtěla tančit výrazně, usilovala o taneční znázornění "vnitřní krajiny", která by nebyla "krásná". Mohou choreografové vůbec uvažovat o dávkování krásy a zároveň hlubšího smyslu? Cohenová ve své knize odpovídá na tuto otázku kladně a uvádí příklad Lucindy Childs, která popsala své sólo *Bez názvu* z roku 1968 jako průběh jednoduchých pohybů: klečení, sezení, ležení na zádech, válcování, skákání dopředu na jedné noze nebo skákání.[80] V tomto případě byly stanoveny rozdíly v rychlosti a vzdálenosti a tanec končil, když byly vyčerpány možnosti oné proměnlivé kombinace.

Co je tedy tanec? Napodobení akcí a vášní podle Weavera anebo zprostředkovatel zábavy? Balerína "létající" vzduchem vyvolává pocit lehkosti bytí, kdežto choreografie Marthy Graham nutí k přemýšlení.

[80] COHEN, Selma Jeanne. *Next Week Swan Lake*. 1 vyd. USA: Wesleyan University Press, 1982. 26 s. ISBN 0-8915-5062-0.

Nepochybné je, že médiem tance je lidský pohyb, jehož specifikem a působením se zabývali mnozí choreografové a myslitelé. Podle Cohenové je nám dnes jasné, že bez pohybů sice může existovat divadlo, ale nikoliv tanec.

Aristoteles poukázal na rytmus jakožto rozhodující vlastnost tanečního pohybu. V 18. století ho encyklopedie Denise Diderota specifikovala jakožto druh spořádaného a odměřeného pohybu. Thomas Munro ho 20. století pojmenoval rytmickým pohybem těla představujícího spořádaný sled pohyblivých vizuálních vzorců. Ze všeho vyplývá, že pohyb, který lze obecně považovat za tanec, je ten, který byl vystaven nějakému tvarujícímu procesu. Pokusy definovat povahu tanečního pohybu často začínají výkresem rozdílů mezi tancem a "obyčejným" pohybem. Většina myslitelů diskutuje o tanci na obecné úrovni, což je jen správné, protože jejich práce je zabývat se teorií umění. Tyto teorie jsou žel nejčastěji pro taneční praxi nepoužitelné.

Navzdory použití historického materiálu zde uvedené problémy nejsou historické, nestanovují data a místa, analýzu osobností, nechtějí vzkřísit dané období a prostředí. Tyto problémy jsou zásadní pro filozofii umění, otázky ontologie, epistemologie a hermeneutiky.

20. Vnitřně hmatový cit

Zdá se, že v době předhistorické tanec představoval rozvinuté a komplexní dovednosti prvních lidí, kterým pomáhal překonávat strach a ztráty každodenního života. Tanec skrze své rituály (tanec úrody, sklizně, bojový…), zajišťoval člověku úspěch v boji proti nepřátelům, jakými byly hlad, nemoci a smrt. Byl médiem pro usmíření přírodních sil. Naši předkové žili v milosti přírodních sil, kterým se doposud snažíme porozumět a do určité míry je kontrolovat. Tisíciletá civilizace dnešní lidi obdarovávala patinou zjemňování, aby nás odpojila od našich „naivních předků". Přece jsme ale bezmyšlenkovitě přijali základní vzájemnou komunikaci, zřetelnou v bezděčných pohybech dlaní, očí, dechu apod. Všichni můžeme pohybem instinktivně vyjadřovat radost („skáču radostí"), vděk nebo frustraci. Elementární povaha těchto instinktů je zřetelná u dětí. Instinkt tanečníka má důvěrný vztah ke svému tělu podobně jako u dětí, u kterých jejich tužby, radosti apod. nachází ozvěnu v pohybu. Na tomto jednotném vnímání těla a ducha byl tanec založen. Plné nasazení tanečníka (i herce) a jeho dar, díky kterému svým scénickým jednáním oživuje u diváků jejich vlastní symboly sdružené v paměťových dojmech ze všednodenního rytmu života, nazývá Otakar Zich „vnitřně hmatové" vnímání. K prožitku takového uměleckého projevu divák nepotřebuje být milovníkem hudby nebo mít oko vytrénované pro pozorování. Potřebuje jen „pár neuronů."

Německý filosof a psycholog Theodor Lipps začátkem zavedl 20. století termín „vcítění se" (něm. *Einfühlung*, anglicky *empathy*), kterým

označil identifikaci vlastních názorů a citů člověka s druhým. Skrze intuici a „motorickou mimiku" můžeme pochopit náladu druhého pouhým pozorováním gest a mimiky v běžném životě. Umožňuje nám to „kolektivní zkušenost". Máme také schopnost „vciťování se" do nějakého uměleckého díla či přírodního jevu. Nevědomé poznání toho, co pociťuje někdo jiný, nazýváme empatií. Je to schopnost „vciťování se" a porozumění emocionálním stavům jiné lidské bytosti a jejímu případnému trápení a ohroženosti na základě vnímané situace, v níž se ona bytost nachází. Empatie je introspekce, vlastní myšlení skrze jinou bytost. Tento druh intelektuální identifikace je doprovázený emocemi a poskytuje emocionální gramotnost, schopnost, díky které objevujeme, co druhý cítí. Tato schopnost uchopení neverbálních znaků je založena na vrozené schopnosti spojit si tělesné činnosti a výrazy obličeje, které vidíme, s vlastním prožitkem pocitů stejných činností nebo výrazů. Lidé si také vytvářejí bezprostřední spojení mezi tónem hlasu, jazykem těla a vnitřním pocitem. Díky tomu, že se díváme na výrazy obličeje nebo tělesné pohyby druhých, nebo slyšíme jejich tón hlasu, jsme schopni získat bezprostřední představu, jak se někdo "cítí uvnitř".

Ve své eseji Laughter Henry Bergson napsal: ...uchopuje něco, co nemá nic společného s jazykem, určitý rytmus života a nádechu, které jsou člověku bližší než jeho nejhlubší pocity, stává se živým zákonem odhalujícím jeho naděje a smutky.[*] Objev výzkumného týmu parmské

[*] *He grasps something that has nothing in common with language, certain rythms of life and breath that are closer to man than his inmost feelings, being the living law spair,*

university (Rizzolatti, Fadiga, Fogassi a Gallese, 2002, Rizzolatti; Fogassi a Gallese, 2007) prokázal existenci zrcadlových neuronů (MNS), jejichž činnost někteří vědci pokládají za základ intuice patřící do oblasti nevědomí. Aktivita zrcadlových neuronů probíhá při pozorování, poslouchání či mluvení o nějakém jednání, aniž bychom o tom vědomě uvažovali. Funguje tak, že naprosto cizím lidem umožňuje přístup k nejintimnějším duševním hnutím druhého. Zrcadlové neurony jsou umístěny ve frontálních lalocích lidského mozku a jejich předpokládána role tkví ve schopnosti imitace, empatie, porozumění záměrům druhého a porozumění mentálních stavů druhého.

Dalo by se tedy říct, že jsme za pomoci zrcadlových neuronů v neustálém propojení s vnějším světem a jeho děním. Tato nervová aktivita nám umožňuje v duchu nezprostředkovaně simulovat jak gestický projev jiné bytosti, tak i její niterné hnutí. Nedostatek schopnosti empatie představuje základní nedostatek lidské emocionální inteligence.

---

his hopes and regrets. HORST, Louis – RUSSELL Carroll. Modern dance Forms. USA: reprint Dance Horizons, 1977. 14 s. ISBN 87127-011-0.

21. Závěr

V teorii tance nacházíme následující dichotomie: mysl a tělo, emoce a rozum, vědomé a nevědomé, aktivní a pasivní, jednání a přemýšlení, teorie a praxe, *techné* a *poiesis*, subjektivní a objektivní. Výzkumy, jež se k nim vztahují, se řídí primárně vědeckou metodou, která je založená na empirických datech sledujících posloupnosti typu: otázky, výzkum a závěr. Tyto výzkumné metody ovšem nemusí být aplikovatelné na tanec v míře, které bychom chtěli dosáhnout. Otázky základního typu u mnou zkoumaného předmětu začínaly též u literatury z příbuzných oborů, v naději, že z nich vyvodím nějaké závěry.

Moje choreografická tvorba není závislá jen na momentu nadšení a zvláštním stavu ducha. Stojí i na rozumových počinech, na každodenním přemyšlení, na opakovaném zkoumaní idejí a na stavbě mentální konstrukce. Mým přáním je každodenní dialog a konstruktivní polemika. Umění pro mě není prací, strohou denní aktivitou sestávající z pár hodin tvorby, nýbrž něčím, co je neustále kolem mě, na co musím neustále myslet. Soustřeďuji se na "pročišťování", toužím po jasnosti a čistotě jednak ve vizuálním, jednak v konceptuálním smyslu. Tato mentální činnost mě uspokojuje, jakožto proces vypracování a krystalizace myšlenky. Pojem „před-ideje" by možná víc odpovídal vysvětlení role úmyslu a záměru takového přístupu k tvorbě. Konečně vzniklou choreografii v mém případě neurčuje jen její vizuální zjev a tvar, ale především koncept, který jí předchází a předurčuje její podobu ve fázích vzniku, prezentace a percepce. Snažím se jít od ideje k prostředku a

médiu použití. Nedržím se výlučně jednoho prostředku, nakonec rozhoduje koncept. Vím, že pomocí jednoho prostředku může práce buď dosáhnout svého vrcholu, nebo být úplně banální, proto je pro mě výběr prostředků stejně důležitý jako vědomí o možnosti jejich kombinací. Vždy pohlížím s respektem na řemeslo, a ve své tvorbě ho záměrně neprozrazuji ani záměrně neschovávám. Moje tvorba se víc vztahuje k divákovi, který je už seznámen s historickým paradigmatem tradičního umění, tj. prezentace mých představení závisí na perceptivním podobenství a asociaci diváka se znázorněným tématem. Často nacházím inspiraci v literatuře.

Dnes existují rozdílné koncepce umění, jeho univerzální pojem neexistuje. V tomto smyslu je umění konceptuální problém, problém diskursivní analýzy, nejen smyslový zážitek, který se rozumí sám sebou. Podle Roberta L. Nelsona a Richarda Shiffeho neexistuje umělecké dílo bez interpretace, která ho znázorňuje z určitého hlediska s ohledem na kontext tlumočení. Vysvětlením je konstitutivní element každého předmětu, situace nebo události, která je akceptována jakožto umělecké dílo. V *Poetice postmodernismu* Linda Hutcheonová (1947) vyjadřuje názor, že se postmodernismus rozkládá na více menších příběhů, kde už neexistuje veliký metajazykový diskurs (křesťanství, marxismus, SSSR…), který by mu stanovil přesná kriteria. Tím pádem dnes nemáme jednotný koncept umění. Jedním z postmoderních přesvědčení je i to, že umělecké dílo má ve stejnou chvíli ukázat více zastoupených interpretací, podobně jako je charakteristické, že jeden subjekt má více identit. Takto

docházíme k různorodým interpretačním možnostem uvnitř díla. Význam jednoho obrazu vyplývá z jeho vztahu a korelace s jinými, jen z dialogu a kontextu, ve kterém se dílo objevuje. Z těchto důvodů je pro umění a umělecké dílo diskurzívnost významná. Podle Borise Groyse je umění ze všech stran chyceno v teoretickém diskursu a z toho vzniká odpor, ostré očividné nepřátelství k teorii. Hned na to Groys klade otázku, proč se umění cítí tak ohroženo ze strany teorie, pokud se svojí přirozeností odlišuje od teorie. Klíčová odpověď na tuto otázku je, že umělecké dílo samo o sobě má diskurzívní charakter, proto chce bránit svoji diskurzívní autonomii a nechce přistoupit na degradaci. Tuto diskurzívní autonomii musíme respektovat, ale právě tento respekt nabádá diváka k teoretickým odpovědím na uměleckou tvorbu. V situaci, kdy by mě někdo oslovil a já bych ho místo odpovědi jen němě pozorovala a odešla, bylo by mé chování považováno za krajně nepřístojné. Dnes však jakoby se právě takový vztah k umění očekával a explicitně doporučoval: nekomentovat, jen němě pozorovat, zabavit se (pokud vůbec) a odejít. Něco takového znamená respekt k umění?

Toto jsou mé úvahy a myšlenky o tanci. Takové, které mně zaujaly v průběhu studia a nabyté praxe. Některé byly vyvolány čtením a filosofií, některé za přímé účasti na představeních. Mám ráda oba pocity, které při tom vznikaly: radost z jednoho mi násobil potěšení z druhého.

22. Literatura:

AISCHYLOS. *Upoutaný Prométheus.* 3. vyd. Praha: Třídou České Akademie Císaře Františka Josefa, Pro vědu, slovesnost a umění. Přeložil Josef Král, 1914.

ALTER, B. Judith. *Dance - Based Dance Theory. 2.* vyd*. USA: Peter Lang Publishing, 1996.* ISBN 0-82043705-5.

ARISTOTELES. *Poetika.* Praha: Jan Laichter, 1948. překl. Antonin Kříž.

AU, Susan. *Ballet and Modern Dance*. London: Thames and Hudson Ltd, 2002. ISBN 0500203521.

BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*, Praha: Slon, 2002. Překl. Miloslav Petrusek. ISBN 8086429113.

BETH, Gene. *The Making of a Choreographer.* USA: Society of Dance History Scholars, 1996. ISBN 0-9653519-1-2.

BRODSKA, Božena; GREMLICOVÁ, Dorota; JANEČEK, Václav; ŽIKOVSKÁ, Petra; *Ozvěny tance.* Praha: AMU, 1998. ISBN 80-85883-40-6.

COHEN, Selma Jeanne. *Next week, Swan Lake.* Connecticut: Wesleyan University Press, 1982. ISBN 0-8195-5062.

DIDEROT, Denis. *Herecký paradox,* Praha: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-187-7.

DOSTAL, Vladimír. *Čítanka z dějin české a slovenské estetiky 19. století,* Praha: Československý spisovatel*,* 1972.

DORFLES, Gillo. *Conformisti.* 1. vyd. Roma: Donzelli, 1997. ISBN 8879893270.

FOCAULT, Michel, *The History of Sexuality.* 1. vyd. Middlesex: Penguin Books*,* 2006. ISBN 9780140137354.

FOKIN, Vitale. *Fokin- Memoirs of a Ballet Master.* London: Constable and Company ltd., 1961.

GAJDOŠ, Julius. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*, Kant 2010. ISBN 8074370372.

GALIMBERTI, Umberto. *Psiche e Techne: l´uomo nell´eta della tecnica.* 3. vyd. Milan: Feltrinelli, 2004. ISBN 88-07-81704-7.

GREMLICOVÁ, Dorota, TL

GREEN, Brian. *The Elegant Universe.* UK: Vintage, 1999. ISBN 0-375-70811-1.

GIDDENS, Anthony. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age.* Cambridge: Polity Press, 1991. ISBN 0804719446.

GIDDENS, Anthony. *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies.* Cambridge: Polity Press, 1993. ISBN 0804722145.

GIDDENS, Anthony. *Důsledky modernity.* Praha: SLON, 1998. ISBN 80-86429-15-6.

HASKELL, Arnold. *Ballet.* Londýn: Penguin, 1938. ISBN 007550198.

HEIDEGGER, Martin. *Věda, technika a zamyšení.* Praha: Oikoymenh, 2004. ISBN 80-85241-68-4.

HEIDEGGER, Martin. *Aristotelova Metafyzika* IX, 1-3. Praha: Oikoymenh, 2001. ISBN 80-7298-042-4.

HIPPOCRAT. *Režim,* Torino: Della - I, 1976

HOLUB, Miroslav. *O příčinách, porušení a zkázy těl lidských*. Praha: Pražská imaginace, 1992. ISBN 8071100951.

HOLUB, Miroslav. *Maxwellův Démon čili o tvořivosti.* Praha: Československý spisovatel, 1998. 10 s. 12 s.

HORST, Louis – RUSSELL Carroll. *Modern dance Forms*. USA: reprint Dance Horizons, 1977. ISBN 87127-011-0.

HUBÍK, Stanislav. *K postmodernismu obratem k jazyku.* Olomouc: Mladé umění k lidem, 1991. ISBN 8085834081.

JAWOR, Maja. *Hlas a pohyb.*Praha: Kant 2010. ISBN 978-80-7437-031-1.

KARAHASAN, Dževad. *O jeziku i strachu.* Sarajevo: Connectum, 2007. ISBN 9958-590-50-6.

KAZÁROVÁ, Helena. *Mezi nebem, zemi a egem*, TL

KRACAUER, Siegfried. *Ornament masy.* Praha: Academia 2008. ISBN 9788020016331.

MAJOR, Ladislav*, Myšlení o divadle*. Praha: Herrmann a synové, 1993.

NOVERRE, Jean Georges. *Listy o tanci a baletech.* Praha: Družstvo dílo, 1945. překl. Jan Rey.

PLATÓN. *Ústava.* 4. vyd. Praha: Oikoymenh, 1996. překl. František Novotný. ISBN 80-7298-142-0.

SCHILLER, Friedrich. *Estetická výchova*. Praha: Votobia, 1995. ISBN 80-85885-67-0.

STAIGER, Emil. *Poetika, interpretace, styl.* Praha: Triáda, 1969. překl. Miloš Černý-Otakar Veselý. ISBN 978-80-86138-94-7.

SVĚTLÍK Eduard. *Jak zkrotit Pegasa aneb o literární tvorbě.* Praha Academia, 2002. ISBN 80-200-1042-4.

Sborník pro taneční kulturu. *Taneční listy*, č. 2. Praha: Athos, 1947.

ŠÍPEK, Jiří, *Psychologické souvislosti scénické tvorby. Praha: Kant, 2010.* ISBN 978-80-7437-035-9.

Teatrologický slovník. *Základní pojmy divadla*. Praha: Nakladatelství Libri, Národní Divadlo, 2004. ISBN 80-7277-194-9.

VICO, Giambattista. *De antiquissima Italorum sapientia (1710)*. Firenca: *Della*-I, 1971.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Emoce a scénický cit.* Praha: Disk-KANT, 2005.

VOJÁČKOVÁ, Helena. *Taneční listy* č. 3. Praha: Athos, 1947.

WEISS, Gail. *Body Images.* London: Routledge, 1999. ISBN 0-415-91803-0.

WELSCH, Wolfgang. Estetické myslenie. Bratislava: Archa 1993. ISBN 80-7115-063-0.

ZICH, Otakar. Estetika dramatického umění. 2. vyd. (v Panoramě 1.) Praha: Nakladatelství Panorama, 1987.

ZUSKA, Vlastimil. *Estetika,* Praha: Triton, 2001. ISBN 80-7254-194-3.

INTERNET OTKAZ:

FIDESOVÁ, Lýdia. *Anestetika Wolfganga Welscha.*
www.pulib.sk/elpub2/FF/Slancova2/pdf_doc/fidesova.pdf

SOBOTKA, Martin. *Heidegger o technice*.
literarky.cz/index o.php?p=clanek&id915&rok=2004&cislo=42

SONTAG, Susan. *Against Interpretation and Other Essays - Notes on Camp.* 1996.

NYE, Edward. *Celebrating Jean-Georges Noverre,* 1727–1810: *His World, And Beyond new college,* OXFORD, 16–17 APRIL 2010

http://en.wikipedia.org/wiki/Democritus

http://www.math.utah.edu/~lars/Sontag::Notes%20on%20camp.pdf