

---

Výzkum tance:  
k problematice  
současných metod a přístupů



Lucie Burešová

**Abstract:** In the essay *Dance research: on contemporary methods and approaches* the author speculates about the use and labelling of different methodologies in dance research. Considering her own research experience, Lucie Burešová argues the need to combine various theoretical approaches to describe certain cultural phenomena. She offers a brief introduction into the dance analysis, inspired by linguistics and semiotics, being the basis of dance research. She studies its role as the foundation for anthropological, sociological, aesthetical and other theoretical dance research methods and strongly emphasizes the need for their combination in research work.

**Keywords:** dance research, methods, approaches, dance analysis, semiology.

Výzkum tance jakožto vědní obor vyučovaný na významných státních univerzitách po celém světě je stále pro mnohé neuvěřitelnou kuriozitou. Snaha teoreticky uchopit, rozebrat, či dokonce zapsat toto živelné prchavé umění se může někomu jevit jako zenová hříčka – přesto se v historii tohoto oboru vždy našli takoví, kteří se o to více či méně úspěšně pokoušeli, a neustále po celém světě přibývá mladých badatelů věnujících se tanci. Na pomoc si brali metodologie různých jiných oborů, matematiky, geometrie, astrologie, historiografie, lingvistiky, filozofie, estetiky či etiky, příbuzné teatrologie a muzikologie, a nakonec i etnografie, antropologie a sociologie. S jejich pomocí se pak dále potýkali s nalezením vědeckého přístupu, který by dokázali analogicky aplikovat na specifika tanečního oboru. Tento proces byl komplikovaný, ačkoli bylo na tanec nahlíženo z pohledu různých příbuzných vědeckých disciplín. Do dnešní doby se různé přístupy prolínaly a překrývaly a vytvářely nové metodologické postupy. Ještě ani dnes není zcela dotvořena vyhraněná disciplína, která by se věnovala celému komplexnímu studiu tance, nebo lépe řečeno, v mezinárodním měřítku chybí jednotící zaštitující pojem, který by problematiku tanečního výzkumu uceleně shrnoval.

„*Are you ethnochoreologist or dance anthropologist?*“ zněla zásadní otázka, která nám byla položena vyučujícími na letošním intenzivní kurzu IPEDAM v Trondheimu a která vystihuje současnou debatu oboru.<sup>1</sup> Renomovaní badatelé se na této jedinečné mezinárodní platformě snažili přimět studenty zamyslet se nad potřebou ujasnit si metody vlastního výzkumu. Ethnochoreologie a taneční antropologie jsou totiž klíčovými rámci určujícími pohled na tanec a pro mnoho badatelů neslučitelnými pojmy. Protože se vyvíjely odděleně, jejich rozdíly jsou spatřovány především v původní metodologii – ethnochoreologický přístup je spojován spíše s folkloristickým pojetím, kdy prvořadým zájmem badatele je samý produkt (tanec), zatímco pro antropologické studium je stěžejní dozvědět se skrze tanec něco o společnosti jako takové. Ethnochoreologie vycházející z folkloristických a etnologických studií se ve svých počátcích soustředila na zkoumání především lidového tance. Poznání tanečních jevů brala za cíl svého výzkumu, k němuž jí pomohl také výzkum tanečního kontextu, společnosti a kulturní historie.<sup>2</sup> Postup tanečních antropologů vycházel z metod sociokulturní antropologie, jejímž cílem je poznání dané kultury na základě jejich kulturních, respektive tanečních projevů, ideálně metodou zúčastněného pozorování při terénním výzkumu v průběhu cyklu jednoho roku. Výzkum tance byl proto pro kulturní antropology spíše prostředkem než cílem.

<sup>1</sup> IPEDAM je každoročně pořádaný intenzivní mezinárodní ethnochoreologický seminář pro univerzitní studenty, podporovaný programem Erasmus. Studenti HAMU se jej zúčastňují od roku 2004. Letošní ročník byl zřejmě posledním svého druhu, doufáme, že se podobná příležitost znovu objeví, i když možná s jiným názvem a zaštitěním.

<sup>2</sup> Současnými metodami výzkumu lidového tance se zabývá podrobněji Daniela Stavělová ve studii *Lidový tanec – jev společenský, kulturní či historický? Národopisná revue 2/2001, Ústav lidové kultury Strážnice 2001.*

Nastupující generace mladých akademiků však zažité „škatulkování“ v oblasti tanečního výzkumu odmítá. Nekonceptuálně otevírá náruč všem zdrojům a postupům a vybírá si a kombinuje, co se jí zrovna hodí. Tento trend je zřejmě typickým projevem myšlení mladých badatelů. Identifikace oboru i jejich vlastní vědecké práce se tím ale bortí, navzdory protestům předchozí generace, která dokázala v minulých letech mezinárodně sjednotit akademickou obec a vytvořit silnou a uznávanou základnu tanečního výzkumu.

Míra poznání tance v jeho kontextu se však u obou přístupů ve výsledku neodlišuje a ve své podstatě byly v mnohém metody zkoumání totožné. Živou diskuzí během posledních desetiletí dnes dosahují oba přístupy sjednocení teorie, i když se z historického hlediska opírají o odlišnou terminologii a metodologii. I metodicky vyhranění taneční antropologové, kteří vždy zarytě hájili konkrétní aplikovanou metodu jako svou „badatelskou identitu“ rámcující jejich výzkum, častokrát museli na mezinárodních tanečních kongresech uznat, že dospěli k podobným výsledkům a názorům jako jejich kolegové etnochoreologové, pouze jinou cestou.

Důležité je, že obě vědní disciplíny dnes sdílejí názor, že tanec, jakožto prostředek lidské komunikace, není univerzálním jazykem, ale podléhá kulturním specifikům, „kulturním vzorcům“<sup>3</sup> jako každý znakový systém. Badatelé zaníceně popírají v západním světě historicky vštěpovanou dichotomii těla a mysli a podrobuji lidské pohybové výpovědi stejnému výzkumu jako výpovědi verbální.

A proto na výše položenou otázku: „*Are you ethnochoreologist or dance anthropologist?*“ odpovídají mladí zástupci univerzit několika světadílů<sup>4</sup> jednohlasně: „*Does anyone care? Because we do not!*“.

I ve vlastním výzkumu tance v japonské postmoderní společnosti jsem byla mnohokrát postavena před otázku, jaký přístup zvolit a jakou metodu vyhodnotit jako nevhodnější pro aktuální koncept. Kromě taneční strukturální i sémantické analýzy, etnochoreologie, taneční antropologie a sociologie se k mému tématu nabízely také pomocné teorie estetické a teatrologické. Nakonec jsem dospěla k potřebě různé pohledy kombinovat a metodologii přizpůsobovat aktuálnímu tématu. Přesto považuji některé přístupy za základní kosturu každého tanečního výzkumu, a právě těm bych se chtěla v tomto článku blíže věnovat.

Mnoho odborníků se shodne na tom, že ať už je práce badatele s daty usměrňována jakýmkoli přístupem, základem tanečního výzkumu je a vždy bude práce analytická, zaměřená na konkrétní taneční projev zkoumaného fenoménu. Ta potom může poskytnout odrazový můstek pro interpretaci tance a jeho role v sociokulturním kontextu dané společnosti.

<sup>3</sup> Tento termín přinesla do odborné diskuze antropoložka Ruth Benedict ve své knize *Patterns of Culture* (1934).

<sup>4</sup> Letošních diskuzí v rámci programu IPEDAM v norském Trondheimu se zúčastnili studenti z těchto zemí: Česká republika, Norsko, Dánsko, Irsko, Maďarsko, Litva, Velká Británie, Francie, Turecko, Řecko, Ghana, Etiopie, Kanada, USA, Hawai, Indie, Čína.

### Strukturální analýza jako taneční esperanto

Nutnou podmínkou při výzkumu tance je vždy analýza dané taneční formy, která zůstává stěžejní částí tanečně vědních disciplín. Pokusy o zkoumání taneční formy vedly ve 20. století ke snaze o vytvoření metody pohybové analýzy, která by byla aplikovatelná na různé druhy tanečního projevu. Na základě systematických teorií Rudolfa Labana<sup>5</sup> vzniklo mnoho analytických konceptů, které vyústily v aktivity tanečních badatelů v 60. letech 20. století v Evropě i Americe. Za železnou oponou se vytvořila v této době studijní skupina při IFMC/(ICTM)<sup>6</sup>: taneční teoretici a dopisovatelé ICTM ze šestnácti zemí byli na konferenci ve Zlíně (1962) vyzváni k aktivní spolupráci a v roce 1964 na konferenci v Budapešti vytvořili samostatnou skupinu, jejíž název se později ustálil na ICTM Study Group on Ethnochoreology. Její ohnisko spočívalo v zemích východního evropského bloku, který vytvořil silné jádro zaměřené na analýzu taneční struktury a opřené o teorie pražského lingvistického kroužku. V 70. letech jej ovlivnily i teorie nonverbální komunikace a kulturní antropologie z USA.<sup>7</sup> Byla to především Adrienne Kaeppler, která v USA dospěla k podobným závěrům jako Anca Giurchescu v Rumunsku/Dánsku. Konfrontace odlišných přístupů americké taneční antropologie a evropské folkloristické etnochoreologie přinesla cenné diskuze o vytvoření univerzální terminologie taneční analýzy.<sup>8</sup>

Základem všech přístupů ke strukturální analýze tanečních forem se stalo rozložení pohybu na minimální pohybové jednotky. V americké analýze podle Kaeppler se nazývají *kinémy*.<sup>9</sup> Jsou určovány na základě analýzy kontrastů nejmenších pohybových elementů, které nositelé příslušné kultury rozlišují.<sup>10</sup> Za pomoci praktických ukázek, výuky, videozáznamů i verbálních opisů badatel zaznamenává, zda nositel dané kultury považuje jednotlivé *kinémy* za stejné či odlišné. *Kinémy* jsou tedy nejmenší rozlišitelnou pohybovou jednotkou, i když samy nemusí nést nutně žádný význam.<sup>11</sup> Jsou sdružovány v *morfokinémy*, nejmenší jednotky, které význam nesou. Jedná se ale o význam taneční, (ne nutně výtvarně názorný, lexikální či narativně obsažný, ale gesticko-mimický či pohybový), význam, který

<sup>5</sup> Rudolf Laban byl významnou osobností evropské taneční tvorby první poloviny 20. století a jedním z prvních systematických teoretiků moderního tance.

<sup>6</sup> Původní seskupení IFMC (International Folk Music Council), později ICTM (International Council for Traditional Music) se stalo institucionálním rámcem pro taneční výzkum.

<sup>7</sup> Giurchescu, Anca. A historical perspective on the analysis of dance structure in the International Folk Music Council (IFMC) / International Council for Traditional Music (ICTM), s. 3–18. In Kaeppler, Adrienne L.; Dunin, Elsie Ivancich, ed. *Dance Structures. Perspectives on the analysis of human movement*. Budapest: Akadémiai Kiadó Budapest, 2007.

<sup>8</sup> Kaeppler, Adrienne L.; Dunin, Elsie Ivancich, ed. *Dance structures: Perspectives on the analysis of human movement*. Budapest: Akadémiai Kiadó Budapest, 2007.

<sup>9</sup> Tento termín poprvé použil Ray Birdwhistell (1952) a po něm pro taneční analýzu převzala Adrienne Kaeppler. Anca Giurchescu tyto jednotky nazývá motivické buňky a elementy, systém uvažování a kategorizace ale zůstává stejný.

<sup>10</sup> Nositelé dané taneční kultury jsou označováni jako „*emic*“, proto mluvíme o „kinemické analýze“.

<sup>11</sup> Kaeppler, Adrienne L.; Dunin, Elsie Ivancich, ed., cit. 8 / op. cit., s. 57.

je příslušníky komunity vnímán a který je schopen tvořit sémantický vzorec. *Morfokinémy* jsou dále seskupovány do tříd podle inherentního pohybového systému dané kultury (každý tanec používá jinou „gramatiku“) a poté do motivů, frází, strof, slok, částí atd. V maďarské etnochoreologii se mluví často o kinetických elementech či jednotkách, (setkáme se s termínem *dansém* místo *kiném*), jejich sdružování v „pohybové buňky“ místo *morfokinémů* a posléze hromadění do motivů, frází, slok, sekcí, částí atd. dle příslušného tanečního řádu (syntax). Rumunská etnochoreoložka Anca Giurchescu ve stejné době zavedla pro podobné jednotky termíny *chorém* a analogicky potom *choreomorfém*. Její sémantická řada pokračuje termíny motivická jednotka, motivická buňka, motiv, fráze, sekce, strofa, část, tanec. Taneční sémiologie sdružuje *kinémy* v tzv. *kinezémy* (analogie *lexému*), nezávislé pohybové jednotky nesoucí význam. Přeskakuje tak stupeň *morfokinémů*, které nemusí nést nutně význam obsahový, ale pouze „gramatický“, strukturální.<sup>12</sup>

Jedním z dorozumívacích jazyků taneční analýzy se stala Labanova taneční notace, která pokročila nejdále v možnostech zapsat veškeré pohybové variace lidského těla do podrobných detailů tak, aby i tanečník z odlišného kulturního prostředí byl schopen odečíst co nejpresněji konkrétní taneční formu. Její zápis i četba je však procesem velmi náročným a zdoluhavým, vyžaduje systematické profesionální školení, proto je dosud většina tanečních umělců i teoretiků v této notaci „negratná“.<sup>13</sup> Zvláště při zkoumání taneční kultury jiného národa je ale právě zápis formálních specifik tance nedocenitelnou pomůckou při jeho analýze.

### Sémantická analýza tance

Poznání taneční struktury není samoúčelným procesem. Analytické postupy jsou využívány především v pátrání po významu taneční výpovědi, složené ze znakových jednotek. Strukturální analýza nejen, že se stala východiskem pro taneční sémantiku, ale byla tvořena již s ohledem na bádání o smyslu a významu tanečního projevu. Základ zkoumání pohybových vzorců z hlediska sémantiky položily práce etnochoreologů (v Evropě) a kulturních antropologů (v USA) v průběhu 60. let 20. století. Oba postupy vycházely z lingvistických teorií Ferdinanda de Saussura a Noama Chomského, pohybové analýzy Rudolfa Labana či sociální antropoložky Drid Williamsově a navázaly na teorii znaku Charlese Sandersa Pierce. Během systematizace byly oba vědní postupy ovlivněny i teoriemi kineziky Ray Birdwhistella týkající se pohybů těla v nonverbální komunikaci a proxemiky Edwarda T. Halla<sup>14</sup>, které se zabývají utvářením prostoru v mezilidské komunikaci.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Kaepler, Adrienne L. Linguistics. In *International Encyclopedia of Dance*, s. 366–368.

<sup>13</sup> Náročnost a úskalí všech metod taneční notace se věnuje studie problematiky zápisu tance: Gremlicová, Dorota. Zápis tance, s. 11–29. In Stavělová, Daniela; Traxler, Jiří; Vejvoda, Zdeněk, ed. *Tanec. Záznam, analýza, pojmy*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2004.

<sup>14</sup> Hall, Edward T. A System for the Notation of Proxemic Behavior, s. 1003–1026. *American Anthropologist*, 65, 5 (1963).

<sup>15</sup> Kaepler, Adrienne L. Linguistics. Heslo v encyklopedii: Cohen, Selma Jeanne, ed. *International Encyclopedia of Dance*. Oxford, 2004, s. 366–368.

Základními body sémiologických teorií ve zkoumání tance jsou pojmy Noama Chomského „*competence*“ a „*performance*“ navazující na dichotomii *langue* a *parole* Ferdinanda de Saussurea. *Competence* je schopnost používat daný jazyk gramaticky správně a srozumitelně, k čemuž jsou zapotřebí i neměnné znalosti, které Chomsky nazývá „hloubkovými strukturami“ (*deep structures*). Taneční antropoložka Drid Williamsová tyto základní struktury nazývá vlastnostmi „intranzitivními“, „nepřenosnými“<sup>16</sup>. Jejich opakem jsou naopak „struktury povrchové“ (*surface structures*), v sémiologii „tranzitivní“. Ty jsou individuálním majetkem konkrétního člověka a ovlivňují jeho konkrétní výpověď v aktuálním čase s ohledem na příjemce. Williamsová navíc argumentuje prostoro-rovým omezením pohybu v podobě sedmi pravidel, která považuje za světové idiomy, a takzvanými stupni svobody pohybu.<sup>17</sup> Podobným způsobem omezuje prostor jedince i Rudolf Laban, který pro přehlednost a využitelnost v taneční notaci využívá vrcholy pomyslného dvacetistěnu.

V otázce sémiologického čtení znaku vycházejí taneční vědci z teorie Charlese Sanderse Pierce a jeho trojúhelníkového modelu, jehož vrcholy tvoří objekt, reprezentant a interpret. Vztah trojúhelníkové struktury Pierce a duální struktury pramenící z odkazu Saussurea není přímo analogický, převádí lineární vztah do vztahu trojrozměrného, dalo by se říci i cirkulárního. Tři vrcholy jsou dle různých akademiků nazývány různými jmény, stejně jako vztahy mezi nimi. Mohou zastupovat vždy další body a trojice na dalších úrovních, v závislosti na konceptu, dle kterého na zkoumanou skutečnost nahlížíme. Objekt tak můžeme chápat jako výpověď, „*performance*“, „*parole*“ či prostě realitu, ať už konkrétní, žitou, vyslovenou nebo uvěřenou a virtuální; tedy taneční pohyb, „vyslovený“, konkrétní. Reprezentantem této výpovědi je znak, systém znaků tvořící jazyk „*langue*“, „*correspondance*“, nebo také význam, ať už je zřejmý či vágní, originální či konvenční. V případě tance můžeme za nositele významu v systému pohybového jazyka chápat taneční pohyb jako znakové gesto. Třetím vrcholem pomyslného trojúhelníku, interpretem neboli receptorem potom může být kdokoliv, kdo tuto realitu pomocí znaku čte a vnímá, tedy jak divák, tak tvůrce či tanečník, který vnímá znakovou realitu instinktivně, emotivně či racionálně a přisuzuje jí určitou funkčnost (didaktickou, estetickou, poetickou, prozaickou atd.).<sup>18</sup>

Základním textem sémantické analýzy pohybového projevu se stal článek Ancy Giurchescu: *La danse comme objet sémiotique* z roku 1973.<sup>19</sup> V něm poukazuje nejen na polysémičnost tance a změnu sémantického čtení tance v souladu s daným prostředím. Shoduje

<sup>16</sup> Williams, Drid. *Anthropology and the dance : ten lectures*. Illinois: Univ. of Illinois Press, 2004, s. 177.

<sup>17</sup> Tamtéž.

<sup>18</sup> Švarcová, Zdenka. The first lesson. In *Distant Symbols and Close Signs: Japanese Studies in Central Europe 2013*. Praha: Nová vlna, 2013.

<sup>19</sup> Giurchescu, Anca. La danse comme objet sémiotique. In *Yearbook of the I.F.M.C.* 5, 1973, s. 175–178.

se s Ogden-Richardsovou teorií<sup>20</sup> ohledně znakového konsensu mezi tvůrcem a příjemcem, přináší také důležitý aspekt „krátkého okruhu“, kdy receptorem je sám tvůrce či tanečník.

Dalo by se polemizovat, nakořik rozdílné akademické zázemí odráží způsob zaměření badatelů na konkrétní taneční materiál v sémantickém zkoumání tance. Vzhledem k tomu, že etnochoreologická tradice střední a východní Evropy vycházela často ze zkušeností s analýzou národních tanců<sup>21</sup>, byli badatelé do značné míry „tanečně gramotní“; tedy nejen rozuměli, ale často se i vyjadřovali podobným pohybovým jazykem. A nejen pohybovým: důležitým rozdílem byla určitě i lingvistická schopnost porozumění a používání konkrétní jazykové terminologie, která byla domácím badatelům jakožto rodilým mluvčím přístupná. Naproti tomu antropologové, jejichž tradice vyšla z pozorování kulturně vzdálenějších národů, byli mnohdy v pozici vnějšího pozorovatele a jazyková bariéra pro ně představovala první překonanou metu. Podle Adrienne Kaepler je toto jedním z důvodů, proč v sémantickém výzkumu etnochoreologové tradičně hledali nejmenší jednotky nesoucí význam v menších elementech, než je tomu u badatelů vycházejících z kulturně antropologické školy a zkoumajících především tance odlišných kultur, hledající v tanci podobný gramatický syntax jako v cizím jazyce daného národa.<sup>22</sup>

Sémantická analýza tance je důležitým můstkem mezi poznáním taneční formy a tanečního kontextu. Způsob recepce významů zakódovaných v taneční výpovědi účastníky události je klíčovou složkou k výzkumu taneční komunikace a její funkce v kultuře společnosti.

Mluvíme-li o komunikaci, automaticky předpokládáme přítomnost příjemce taneční výpovědi, nejčastěji obecnstva. Proto je nutno v mnoha případech nahlížet na tanec jako na umění divadelní. Tanec, který není divadlem, jehož primární funkcí tedy není předvádění pro diváka, spadá většinou do kategorie tanců rituálních či společenských. Ve většině případů je však hranice mezi kategoriemi velmi tenká, rituál se mnohdy stává divadelní podívanou a ve společenském tanci, jehož primární funkce leží ve fyzickém sblížení jednotlivců či komunity, bývají prvky předvádění nedílnou součástí. Na taneční příležitost s přítomností přihlížejícího obecnstva se tedy můžeme dívat také z hlediska divadelních teorií.

### **Problematika divadelní interpretace tance – kódování a dekódování znaku**

Přestože taneční projev spontánní a divadelní spolu úzce souvisí, měla jsem možnost si několikrát při svém bádání uvědomit rozdíl nejen v taneční struktuře, ale především v rovině sémantické. Ovlivňuje to způsob „umělého“ kódování znaků tvůrcem do choreografie, neboť tanec je nově vytvářen s ohledem na diváka i interpreta/tanečníka.

<sup>20</sup> Referenční trojúhelník anebo také významový trojúhelník, byl publikován ve studii: Charles Kay Ogden; Ivor Armstrong Richards. *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. Magdalene College. Cambridge: University of Cambridge, 1923. Proto je někdy nazýván Ogden-Richardsovým trojúhelníkem.

<sup>21</sup> Folklorismus byl během komunistického režimu vysoce podporovaným jevem, zatímco například moderní taneční soubory s vazbou na západní Evropu nebyly tak výrazně dotovány.

<sup>22</sup> Kaepler, Adrienne, L., cit 14 / op. cit.

Specifikou tance jako divadelního žánru je znaková mnohvrstevnost, která je zakotvena v samotné divadelní „pseudorealitě“, jež divadlo identifikuje. Český sémiolog Ivo Osolobě to nazývá „komunikací na třetí“, trojnásobnou semiózou, „komunikací o komunikaci prostřednictvím komunikace“.<sup>23</sup>

*„Výlučnou vlastností divadla jako komunikace je teprve to, že svůj předmět, lidskou komunikaci, zobrazuje opět (a do třetice) lidskou komunikací: na divadle se totiž lidská komunikace (komunikace osob) nezobrazuje ničím jiným než lidskou komunikací samou, komunikací postav: komunikace je tu tedy nejen předmětem (originálem), ale i prostředkem (nástrojem) divadelního komunikování. (Nebo chcete-li, komunikace je tu nejenom signifié, ale i signifiant specificky divadelního znaku.)“<sup>24</sup>*

Divadelní tanec tedy z hlediska sémantiky spadá pod drobnohled teatrologů a přes svá výlučná specifika v mnohém potvrzuje základní divadelní teorie. V průběhu tanečního výzkumu se tedy pozornost badatelů musí v jednu chvíli nutně obrátit také na diváka. Nejen jako na příjemce umělecké výpovědi, ale také jako na motivaci tvůrců k umělecké tvorbě i jako na samou podstatu scénické taneční události.

*„Herec je herec – a zvláště komik je komik – jen v kontextu se svým publikem a díky tomuto kontextu a kontaktu. Herec je člověk, který se stal znakem, ‚náhornou pomůckou‘... ne pro ostenzi těchto dovedností, ale i pro sdělení ‚o něčem jiném‘...“<sup>25</sup>*

Jak už vyplývá z definice divadla jako takového, publikum je nedílnou součástí jeho existence, ba přímo nejnütnější podmínkou. Je samozřejmé, že inscenační procesy dramatu berou v potaz hypotetické recepce jednotlivých diváků či reakce celého obecenstva a obě strany jsou si vzájemně tohoto systému vědomy. Proces vnímání divadelního představení tedy závisí na schopnosti a ochotě diváka vnímat konkrétní specifický jazyk inscenace, který může do různé míry záviset na aktuální konvenci.

*„Prakticky každá velká divadelní epocha a v ní existující druhy a poddruhy divadla si tvořily své konvence – řekněme metajazykové – jež v okamžiku, kdy se staly ‚obecným majetkem‘ publika, určovaly pravidla, jak uspořádat materiál v divadelní situaci tak, aby divákovi známému těchto pravidel umožňovaly snadno a bez problémů vnímat smysl zprávy – situace... Režiséři postmoderní doby mohou – a také to hojně činí – své inscenace realizovat kódy, s nimiž má divák potíže, protože se s nimi nikdy nesešel.“<sup>26</sup>*

Tento způsob vnímání sémiotických závislostí předpokládáme jak u tvůrce, který kóduje do svého díla znaky, jimž přisuzuje určitý význam, tak u performerera, který si je vědom

<sup>23</sup> Osolobě, Ivo. Cours de théâtre(sti)que général. In Osolobě, Ivo. *Principia Parodica*. AMU, Praha: 2007, s. 24.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 25–26.

<sup>25</sup> Osolobě, Ivo. *Čtvrtá cesta divadla jako předmět vědy*. In Osolobě, 2007, s. 39.

<sup>26</sup> Císař, Jan. *Člověk v situaci*. Praha, 2000, s. 100 podle Žantovská, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. Praha: AMU, 2012, s. 77.



své funkce jakožto nositele dané reality i jednotlivého znaku a zároveň tlumočnicka některých zakódovaných významů. Mohou a nemusí být totožnou osobou.

Americká taneční antropoložka Judith Lynn Hanna nabízí šest symbolických modelů pro přenos významu tance, které lze použít i při tanečním výzkumu: konkretizace, ikona, stylizace, metonym, metafora, aktualizace.<sup>27</sup> Model zakódování a dekodování rozpracovala v procesu rozpoznávání sdělovaného významu britská (birminghamská) sociologická škola v čele s kulturologem Stuartem Hallem. Podle nich jsou tyto dva procesy oddělené, jelikož „význam, který do sdělení ‚vepisuje‘ jeho tvůrce, nemusí být identický s významem, který divák, potažmo publikum ‚vyčte‘“<sup>28</sup>, a to i přesto, že autor jasně dominantní výklad často jednoduše divákům signalizuje pomocí jednoduchých interpretačních klíčů, odkrývá „jako na podnose“. Současný trend však mnohdy není proti a ponechává divákovi svobodnou volbu pro vlastní „čtení“, schválně kódy „šifruje“ a diváka „mate“, aby jej donutil k vlastnímu úsudku. Otázku „Co tím chtěl básník říci?“ nahrazuje otázka „Co nám toto dílo říká?“.

Na stejných základech staví své teorie i estetika umění či uměnověda, která se zabývá predikcí recepce publika v tvůrčím procesu, způsobem předvedení virtuální reality pomocí znaků tak, aby výpověď byla přijata porozuměním zakódovaným významům. Podle Ogden-Richardsovy teorie by znak jako takový měl být ustanoven na základě konsensu mezi výchozí osobou a příjemcem, tedy v nejjednodušším případě umělcem a divákem. Toho by mělo být dosaženo prostřednictvím univerzalizace symbolu.<sup>29</sup>

Je jisté, že nad pevně danou formou představení ční interpretační „moc“ herce, jeho styl, interpretace, osobnost, aktuální stav mysli a naladění na diváka, vzájemná komunikace mezi konkrétním hercem a obecenstvem.<sup>30</sup> Každý žánr, forma i konkrétní umělecké dílo však poskytuje různý prostor pro sekundární prvky interpretace (pokud primárními prvky rozumíme přesvědčivé zvládnutí formy vzhledem k žánru a obsahu)<sup>31</sup>. Herec je proto nucen při každém konkrétním představení vytvářet vždy nové a aktuální umělecké dílo.

Nelze však automaticky předpokládat, že každý divadelní tanec je zároveň uměleckým dílem (stejně jako nelze předpokládat, že každý tanec je tancem s příznakem divadla). Právě proces, při kterém definujeme tanec jako umění, tedy určujeme, zda funkce

<sup>27</sup> Hanna, Judith Lynn. Cultural Context. Heslo v encyklopedii: COHEN, Selma Jeanne, ed. *International Encyclopedia of Dance*. Oxford, 2004, s. 362–366.

<sup>28</sup> Žantovská, I., cit. 25 / op. cit., s. 79.

<sup>29</sup> Ryndová, Jana. *Povaha textů jókjoku (sémantický rozbor čtyř zvolených her)*. Diplomová práce FFUK, Praha, 1995, s. 59.

<sup>30</sup> Otázkou stylu, žánru, správné interpretace a její moci na komunikační linii mezi autorem díla a publikem se více zabývala například Irene Loutzaki: *Structure and Style of an Implement Dance in Neo Monastiri, Central Greece*. Source: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 33, Fasc. 1/4 (1991), pp. 439–452. Published by Akadémiai Kiadó.

<sup>31</sup> Dvořáková-Marešová, Jiřina. Metoda analýzy interpretačního výkonu. In: *Živá hudba 3 (2012)*. Praha: AMU, 2013, s. 96–106.

umělecká (neboli estetická) v díle převažuje<sup>32</sup>, je zajímavý také z hlediska jeho sémantické analýzy.

Polysémantické dílo nabízí více možností čtení (mnohvrstevnost), a tím se vzdaluje od masově vyhledávaných komerčních produkcí, které nabízejí snadno čitelné a přímé jevištní metafory. Stejně tak i estetická hodnota díla souvisí s šířkou kaleidoskopu dílčích funkcí, které estetická funkce zastřešuje. Společné působení funkcí (např. zábavná, vzdělávací, asociační, emocionální, humanistická, hedonistická, religiózní, mimetická etc.) v harmonickém souladu je předpokladem pro chápání díla jakožto uměleckého.<sup>33</sup> Právě jejich umné propojení posiluje funkci estetickou a zvyšuje „trvanlivost“ uměleckého díla. Tak jako se zakódování znaku v tvůrčím procesu tvorby dramatu opírá o dobovou společenskou konvenci, i estetická podoba uměleckého díla bere v potaz estetický dobový společenský konsens. Ten je pro divadlo, jakožto živé umění založené na aktuální komunikaci herce s divákem, zásadní.<sup>34</sup>

Sémiotika vychází z předpokladu, že nejdůležitějším parametrem komunikační výměny je znakovost komunikačních prostředků. Význam sdělení není ale určen jen vztahy uvnitř systému, ale konkretizuje a aktualizuje se kontextem, tedy situačním prostředím, včetně v něm platných intertextových odkazů. Divadelní představení je vnímáno jako specifický typ systému, ve kterém diváci vytvářeli jeden ze subsystémů a to, co bylo na jevišti, nabíralo podobu znaku, protože „od okamžiku, kdy publikum přijme konvenci inscenováním, se každý prvek té části světa, která byla zarámována (uvedena na jeviště), stává signifikantním.“<sup>35</sup>

Mluvíme tedy o určité kulturní kompetenci publika, která je součástí divadelní komunikace a vychází ze sociokulturního kontextu.

### **Vliv sociokulturního kontextu na taneční strukturu a funkce tance**

Podle Giurchescu je tanec, jakožto výtvar lidské mysli na základě tělesného rytmu, neodmyslitelně ovlivněn vnějším prostředím a funguje jako určitý komunikační kanál mezi interpretem a divákem. Takto můžeme rozlišovat dva okruhy, které mnohdy při taneční příležitosti fungují zároveň: krátký okruh je ten, při kterém je tanečník zároveň činitelem i příjemcem konané akce, dlouhý ten, při kterém jsou do děje zapojeni jiní receptoři (například diváci, hudebníci apod.). Pokud zkoumáme tance lidové, které jsou součástí rituálu nebo vycházejí z rituálů, bude schéma vnímání jiné než u tance divadelního, přípravného pro oko diváka.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Mukařovský, Jan. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha: Fr. Borový, 1936. Přetisk. In Mukařovský, Jan. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>34</sup> Mukařovský, J., cit. 31 / op. cit.

<sup>35</sup> Eco, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004, s. 116 podle Žantovská, s. 81.

<sup>36</sup> Giurchescu, Anca. La Danse comme objet sémiotique. In *Yearbook of the I.F.M.C.* 5, 1973. s. 175–178.

Důležitost historického, sociálního i kulturního kontextu při zkoumání nejen divadelního tance je neoddiskutovatelným faktem, kterého si všichni badatelé jsou vědomi. Tanec jako odraz společnosti byl námětem kulturně antropologických i sociologických studií minulého století. Na odkaz amerických antropoložek Ruth Benedict a Franzisky Boas navázaly mimo jiné studie Gertrude Prokosch-Kurath nebo Joann Kealiinohomoku a Judith Lynn Hanna<sup>37</sup>. Ať už se badatelky v průběhu své kariéry hlásily k taneční antropologii, etnologii nebo sociologii, mnohdy jejich práce oscilují mezi těmito obory a použité metodologie jsou si velmi blízké.

Mezi zaběhnuté metody taneční antropologie se více a více infiltrovaly metody sociologického výzkumu. Taneční sociologie<sup>38</sup> nabízí jiný způsob sběru kvalitativních dat a nově také důraz na kvantitativní vzorek. Zatímco antropologie spoléhá ve velké míře na zúčastněné pozorování konkrétního badatele, doplněné interakcí a rozhovory s účastníky, sociologie dokáže s odstupem anonymně a rychle sebrat velké množství informací o pozorovaném vzorku účastníků. Právě kombinace těchto přístupů se mi jeví jako efektivní systém pro můj vlastní výzkum v japonském prostředí. Antropologický terénní výzkum, který probíhá zúčastněným pozorováním po dobu minimálně jednoho roku, je v cizím prostředí procesem velmi zdoluhavým, Vyžaduje velké množství času na aklimatizaci badatele a jeho začlenění do dané komunity pro získání pokud možno objektivního nadhledu nad svými subjektivními dojmy. Informace získané pozorováním jsou pevně začleněné do kontextu každodenního života komunity a dotvářejí ucelený obraz zkoumané kultury. Způsob sociologické práce je naopak snadnou cestou k dosažení základních číselných dat v daném prostředí bez potřeby úplného „splynutí“ s prostředím, rizikem je však možnost zkreslení dat v případě neznalostí kulturních specifik při tazatelské činnosti.

Spíše než rozdílného mají však obě disciplíny společného. Tanec je shodně argumentován jako neodlučitelná složka dané kultury, jejíž začlenění do každodenního života společnosti odráží její kulturně společenské jevy a změny. Jako nonverbální umění lidského těla skrývá sílu intimního fyzického i uměleckého prožitku zároveň, a proto jsou jeho intuitivní výpovědi zřetelnější a „výmluvnější“, než verbální či hmotné umělecké projevy stejné kultury. Aplikací modelů nonverbální komunikace dané kultury na taneční analýzu jsou zkoumány významy skryté v tanečním projevu<sup>39</sup>.

Přestože můžeme hledat přímé znaky ve struktuře tance, které jasně udávají jeho funkci a jsou pro danou komunitu čitelné, velký význam nese sociokulturní kontext taneční události, prostředí, skladba publika, příležitost konání. Proto přenos tance do jiného než

<sup>37</sup> Ruth Benedict. *Patterns of Culture*. 1934. Franziska Boas. *The Functions of Dance in Human Society*. 1941. Gertrude Prokosch-Kurath. *Panorama of Dance Ethnology*. 1960. Joann Kealiinohomoku. *An Anthropologists Look at Ballet as a Form of Ethnic Dance*. 1969. *Theory and Methods for an Anthropological Study of Dance*. 2008. Judith Lynn Hanna. *To Dance is Human*. 1979.

<sup>38</sup> Taneční sociologie je doménou především Velké Británie, první kurz byl otevřen již v roce 1978 na Laban Centre for Movement and Dance v Londýně, kde nyní mohou studenti absolvovat i postgraduální kurz.

<sup>39</sup> Filmer, Paul. Sociology. Heslo v encyklopedii: Cohen, Selma Jeanne, ed. *International Encyclopedia of Dance*. Oxford, 2004, s. 360–362.

originálního prostředí automaticky ovlivňuje jeho funkce, a tím i způsob čtení, které je navíc závislé na vnímání, jakožto jedinci i celé komunitě, a jeho sociálních či antropologických kvalitách (pohlaví, věk, vyznání, jazyk, očekávání, vzdělání, vztah k inherentním jednotkám, estetická vnímavost, etická pravidla dané komunity atd.). Přijímaný význam tance je tak přímo závislý na konsensu komunity. Závisí nejen na struktuře tance, ale také na jeho doplňujících okolnostech taneční příležitosti, jako např. době konání, publiku, prostředí, použitých kostýmech apod.

Interpretace konkrétní taneční události z hlediska „významu“ je tedy závislá i na velkém množství dalších faktorů, nacházejících se mimo pohybovou strukturu tance. Taneční prostředí, příležitost a sociální kontext mezi účinkujícími ovlivňují vnímání tance nejen svou konkrétní podobou, ale i tím, zda se jedná o originální, tradiční prostředí, nebo výjimečné při dané příležitosti atd. Tak například akrobatický tanec, který byl původně součástí přírodních rituálů komunity, může být vytržen z kontextu a předváděn pro zábavu na vesnickém trhu. Pokud jej tam zahlédne profesionální umělec a rozhodne se jej jako prvek začlenit do své divadelní hry, bude obdivován na mnoha různých jevištích při různých příležitostech jinou společenskou vrstvou. Jako tradiční se může stát časem tato divadelní hra obřadním rituálem spojeným s císařskou rodovou linií a nakonec třeba vysoce kuriózním kouskem, předváděným pro turisty země jako tradiční tanec. V každé fázi budou stejné pohybové vzorce vnímány a čteny jinak. Stejný tanec tak může přijímat (nebo naopak ztrácet) různé funkce, jak estetické (umělecké), tak společenské.

Důležitým jevem je zpětný vliv prostředí tance na taneční strukturu. Při přenosu tance do odlišného prostředí či jiné příležitosti si interpret či choreograf mnohdy uvědomí odlišnost vnímání funkcí tance a jeho strukturu pozmění tak, aby splnila daná očekávání (například původně samostatné tance použité v divadelní hře, či naopak, tance vyňaté z divadelních her a použité jen pro pobavení společnosti formou koncertu) – sociologové mluví o eufunkci a dysfunkci díla.

*„Provázanost různých rovin funkcí je zvláště nápadná ve vazbě funkcí uvnitř struktury a vnějšího fungování tance: proměny uvnitř struktury jsou svázány se změnou fungování tance v oboustranném pohledu... Dalším hlediskem, které je třeba mít na mysli při uvažování o fungování jevu ve společenském kontextu je, zda jeho působení bylo i původním záměrem (manifestní funkce či dysfunkce), nebo zda účinky byly nezamýšlené, v nesouladu s původním záměrem (latentní funkce a dysfunkce).“<sup>40</sup>*

Zda tanec, přenesený do neadekvátního prostředí a souvislostí můžeme považovat za tentýž, i když je jeho struktura někdy i z velké části změněna, závisí právě na rozhodnutí příslušníků dané komunity, „insiderů“. Záleží jak na míře zachování *morfokinémů*, které mají syntaktický význam, tak na míře zachování funkce, která je pro tanec příznačná, jeho významových jednotek či estetické kvality.

<sup>40</sup> Gremlicová, D., cit 12 / op. cit., s. 48.

Právě problematika změny funkce tance v závislosti na společenských a politických změnách společnosti se stává pohonem mnoha současných tanečních výzkumů. Je to důležitý aspekt, na který badatel nesmí zapomenout, jak jsem si uvědomila i během vlastního výzkumu v Japonsku.

### **Taneční výzkum v současné společnosti**

S postupem „globalizace“ a mohutné migrace začaly jednotlivé kultury pocítovat ohrožení své vlastní identity. V mnoha multikulturních zemích se stal tanec „národním“ symbolem menšiny či etnika a vyjádřením příslušnosti ke komunitě. Právě v těchto diasporách se mnoho tradičních tanců dochovalo v živé podobě, na rozdíl od situace v krajině původu. Jejich funkce se však přenosem často pozměnila.<sup>41</sup> Badatelé pozorují nejen dopady snah o zachování národní taneční tradice své kultury, ale také snah o vytváření nových tanečních tradic jakožto politických symbolů. Zkoumají také procesy socializace pomocí tance, či naopak, nepřístupnost účasti *outsiderů* při konkrétním tanci jako vyjádření soukromého vlastnictví určité komunity a její separace. Tanec je v dnešní době často vnímán jako proces identifikace v problematice gender, rasismu, v etnických, národnostních, menšinových či náboženských otázkách. Jeho tradice i současnost jsou neomylně ovlivňovány také politickou a ekonomickou situací. Společnost je sledovaná skrz taneční výzkum v konceptech komercializace, politizace, emancipace, globalizace, socializace. Každá kultura přistupuje k těmto společenským změnám jinak, stejně jako způsob, jakým jej odráží ve svém tanci.

Přes rostoucí zájem humanitních oborů o výzkum tance zůstává náš obor v mnoha rozvinutých zemích stále okrajovou disciplínou. Zvláště v západním světě ovlivněném křesťanskou historií a racionalistickými proudy vyzdvihující verbální argumentaci stály tyto dvě oblasti, tedy tělo i umění, v pozici marginálního předmětu zájmu. Tanec se stal obtížně definovatelným a analyzovatelným i v rámci jedné kultury, natož pak na úrovni multikulturního prostoru. V sociální komunikaci vládne dvěma přednostmi: jakožto umění může přesahovat společenské řády a limity, provokovat, nabourávat, burcovat; jakožto tělesný pohyb překonává nutnost racionální verbalizace názorů a přímo „fyzicky“, intuitivně nebo řekneme pocitově působí na pozorovatele.<sup>42</sup>

Taneční výzkum trpí podobným problémem jako jeho objekt. Jen obtížně si probojovává cestu mezi uznávané vědecké disciplíny a argumentuje svá specifika. Pomocných metod pro zkoumání tance není nedostatek a každý taneční fenomén je možné nahlížet z mnoha různých úhlů pohledu. Ani taneční sociologie a antropologie se dnes neobejdou

<sup>41</sup> O tomto fenoménu se nejvíce diskutovalo na sympoziu ICTM Study group on Ethnochoreology v irském Limericku v roce 2012. Z vydaných článků se tímto tématem zabývá například Ann David. *Local Diasporas/ Global Trajectories. New Aspects of Religious 'Performance' in British Tamil Hindu Practice.* *Performance Research* 13 (3), pp. 89–99 © Taylor & Francis Ltd 2008 nebo Andrée Grau. *Dance and the Shifting Sands of Multiculturalism.* In Urmimala Sarkar Munsri, ed. *Dance, transcending borders*, 2008.

<sup>42</sup> Filmer, P., cit. 38 / op. cit., s. 362.

bez výzkumu estetických procesů a sémantických vztahů nebo taneční analýzy. Dnešní generace tanečních badatelů si ze spektra přístupů vybírá různé metody a nerada přijímá označení odkazující pouze k jednomu konceptu nahlížení. Vzhledem k historickému vývoji oboru však prozatím neexistuje jeden jediný mezinárodně výstižný název, který by souhrnně označoval taneční badatele. Můžeme je nazývat tanečními teoretiky, vědci, etnochoreology, tanečními antropology či sociology podle převládajících metod výzkumu – ne vždy jsou však s jedním kategorizujícím označením spokojeni. Ať už se tedy pojmenujeme jakkoliv, mezinárodní symposia akademiků dokazují, že myšlení nás všech je nastaveno stejným směrem, a to tváří v tvář odborné diskuzi o tajné síle nedoceneného fenoménu zvaného tanec.

## Bibliografie

- ADORNO, Theodor W. Typy hudebního chování. In *Einleitung in die Musiksoziologie*. Překlad Mikuláš Bek. Frankfurt am Main, 1962.
- DAVID, Ann. Local Diasporas / Global Trajectories. New Aspects of Religious 'Performance' in British Tamil Hindu Practice. In *Performance Research* 13 (3), pp. 89-99 © Taylor & Francis Ltd 2008.
- DVOŘÁKOVÁ-MAREŠOVÁ, Jiřina. Metoda analýzy interpretačního výkonu. *Živá hudba* 3 (2012), Praha: AMU, 2013, s. 96–06.
- FILMER, Paul. Sociology. In COHEN, Selma Jeanne, ed. *International Encyclopedia of Dance*, Oxford: Oxford University Press, 2004, s. 360–362.
- GIURCHESCU, Anca; TORP, Lisbet. Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance. In *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 23, 1991, s. 1–10.
- GIURCHESCU, Anca. La Danse comme objet sémiotique. In *Yearbook of the I.F.M.C.* 5, 1973. s. 175–178.
- GRAU, Andrée. Dance and the Shifting Sands of Multiculturalism. In URMIMALA, Sarkar Muni, ed. *Dance, transcending borders*, 2008.
- GREMLICOVÁ, Dorota. *Sociální funkce tance v moderní době. Menuet kontra valčík*. Disertační práce HAMU Praha, 2004.
- GREMLICOVÁ, Dorota. Zápis tance, s. 11–29. In *Tanec. Záznam, analýza, pojmy*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2004.
- HALL, Edward T. A System for the Notation of Proxemic Behavior, s. 1003–1026. In *American Anthropologist*, 65, 5 (1963).
- HANNA, Judith Lynn. Cultural Context. Heslo v encyklopedii: COHEN, Selma Jeanne, ed. *International Encyclopedia of Dance*. Oxford: Oxford University Press, 2004, s. 362–366.
- KAEPLER, Adrienne L.; DUNIN, Elsie Ivancich, ed. *Dance structures: Perspectives on the analysis of human movement*. Budapest: Akadémiai Kiadó Budapest, 2007.
- KAEPLER, Adrienne L. Dance and the Concept of Style. In BUCKLAND, Theresa; GORE, Georgiana, ed. *Dance, Style, Youth, Identities. ICTM 19<sup>th</sup> Symposium of the Study Group on Ethnochoreology Proceedings*. Strážnice: Institute of Folk Culture, 1998.
- KAEPLER, Adrienne L. Linguistics. In COHEN, Selma Jeanne, ed. *International Encyclopedia of Dance*. Oxford: Oxford University Press, 2004, s. 366–368.
- LOUTZAKI, Irene. *Structure and Style of an Implement Dance in Neo Monastiri, Central Greece*. Source: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 33, Fasc. 1/4 (1991), pp. 439–452. Akadémiai Kiadó.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. Fr. Borový, Praha, 1936.  
In MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia Parodica*. Praha: AMU, 2007.
- RYNDOVÁ, Jana. *Povaha textů jókjoku (sémantický rozbor čtyř zvolených her)*. Diplomová práce FFUK, Praha, 1995.
- STAVĚLOVÁ, Daniela. Lidový tanec – jev společenský, kulturní či historický? *Národopisná revue 2/2001*.  
Strážnice: Ústav lidové kultury, 2001.
- ŠVARCOVÁ, Zdenka. The first lesson. In *Distant Symbols and Close Signs: Japanese Studies in Central Europe 2013*, Praha: Nová vlna, 2011.
- ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1975.
- ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*, Praha: AMU, 2012.

**Lucie Burešová** je absolventka HAMU (obor taneční věda) a FFUK (obor japonská studia), v současnosti posluchačka doktorského studia taneční vědy na HAMU. Věnuje se soustavně studiu japonského tance. Zúčastňuje se tanečních a etnologických konferencí (ČR, Norsko, Japonsko, Irsko), přednáší o japonském divadle na FFUK (Ústav Dálného východu). Je šéfredaktorkou internetového časopisu Taneční aktuality.cz a pracuje jako asistentka režie Opery Národního divadla v Praze.