

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut sociologických studií

**Tereza Nováková**

**Argentinské tango:  
genderový obraz společnosti**

*Diplomová práce*

Praha 2010

Autor práce: **Tereza Nováková**

Vedoucí práce: **Doc. PhDr. Daniela Stavělová, Csc**

Oponent práce:

Datum obhajoby: červen 2010

Hodnocení:

## Bibliografický záznam

NOVÁKOVÁ, Tereza. *Argentinské tango: genderový obraz společnosti*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, Institut sociologických studií, 2010. 76 s. Vedoucí diplomové práce Doc. PhDr. Daniela Stavělová, CSc.

## Anotace

Diplomová práce „Argentinské tango: genderový obraz společnosti“ pojednává o paralele mezi vývojem genderových vztahů ve společnosti a v tanci. Cílem práce je ověřit hypotézu, že reflexe společenských změn v kulturních fenoménech se v případě argentinského tanga projevuje proměnou tradičních rolí prostřednictvím narušování dosud pevně dané paralely tělo - pohlaví - gender - genderová taneční role - performance genderu. V první části autorka shrnuje sociologické teorie týkající se sociální konstrukce těla a sociokulturního významu a komunikačního potenciálu tance. Propojení těchto východisek performativní teorií genderu umožňuje analyzovat lidské tělo a jeho pohyb jako text v kontextu. Druhá část obsahuje uvedení do historie, vývoje, struktury a etikety argentinského tanga. Jádrem práce je třetí část, analýza genderové struktury tanga a jejích proměn v čase prostřednictvím analýzy konstrukce, performance, narušování a dekonstrukce genderových stereotypů a archetypů v tangu. Autorka poukazuje na zdánlivou hierarchii těchto konceptů a na jejich postmoderní charakteristiky.

## Klíčová slova

Antropologie tance, sociologie tance, tanec, argentinské tango, tělo, gender, stereotyp, archetyp, nonverbální komunikace, performance

## **Annotation**

Master thesis „Argentine Tango: A Portrait of Gender in Society“ deals with the parallel between the evolution of gender relations in society and in dance. The goal of the essay is to confirm the hypothesis that the reflection of social change in a cultural phenomena is visible in tango through the change of traditional roles which are challenged by the deconstruction of the formerly consistent parallel body – gender – gender role in dance – gender performance. The first part presents an overview of the sociological theories of social construction of the body and sociocultural meaning and communicative potential of dance. The theory of gender performance is a linking idea which enables the author to analyze human body and its movement as a text in a context. The second part is an introduction to history, evolution, structure and ethics of the argentine tango. The core of the essay is the third part, the analysis of the gender structure of tango and its evolution through the analysis of construction, performance, troubling and deconstruction of the gender stereotypes and archetypes in tango. The author points out the illusory hierarchy of these concepts and their postmodern characteristics.

## **Keywords**

Antropology of Dance, Sociology of Dance, Dance, Argentine Tango, Body, Gender, Stereotype, Archetype, Nonverbal Communication, Performance

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna veřejnosti pro účely výzkumu a studia.

V Praze dne 26. května 2010

Tereza Nováková

## Obsah

|  |           |
|--|-----------|
| <b>OBSAH .....</b>   | <b>5</b>  |
| <b>ÚVOD.....</b>   | <b>7</b>  |
| <b>1. TEORETICKÁ VÝCHODISKA: ANTROPOLOGIE A SOCIOLOGIE TĚLA A TANCE.....</b> | <b>9</b>  |
| 1.1 TEORETICKÁ VÝCHODISKA STUDIA TANCE.....                                  | 9         |
| 1.2 METODY STUDIA TANCE.....   | 10        |
| 1.3 ANTROPOLOGIE A SOCIOLOGIE TANCE V ČECHÁCH.....                           | 12        |
| 1.4 TĚLO JAKO SOCIÁLNÍ A KULTURNÍ FENOMÉN .....                              | 14        |
| 1.4.1 <i>Tělo fyzické a sociální</i> .....                                   | 14        |
| 1.4.2 <i>Techniky těla</i> .....   | 15        |
| 1.4.3 <i>Sociální konstrukce těla</i> .....                                  | 17        |
| 1.4.4 <i>Sociálně konstruované a genderově symbolické tělo</i> .....         | 21        |
| 1.4.5 <i>Civilizační proces</i> .....  | 22        |
| 1.5 PERFORMATIVNÍ TEORIE GENDERU .....                                       | 23        |
| 1.6 TANEC JAKO KULTURNÍ KÓD .....  | 24        |
| 1.6.1 <i>Tanec a kultura</i> .....   | 25        |
| 1.6.2 <i>Tanec a komunikace</i> .....  | 26        |
| 1.6.3 <i>Tanec jako sémantický systém</i> .....                              | 31        |
| 1.6.4 <i>Sociokulturní význam a funkce tance</i> .....                       | 32        |
| <b>2. ARGENTINSKÉ TANGO .....</b>  | <b>35</b> |
| 2.1 VÝCHODISKA STUDIA ARGENTINSKÉHO TANGA .....                              | 36        |
| 2.2 SOCIOKULTURNÍ DĚJINY TANGA.....  | 37        |
| 2.2.1 <i>Zrod a migrace tance</i> .....                                      | 37        |
| 2.2.2 <i>Kulturní vlivy na vývoj a strukturu tance</i> .....                 | 38        |
| 2.3 ZÁKLADNÍ STRUKTURA TANGA .....   | 43        |
| 2.3.1 <i>Performance versus společenský tanec</i> .....                      | 43        |
| 2.3.2 <i>Taneční role</i> .....  | 44        |
| 2.3.3 <i>Struktura tance a princip improvizace</i> .....                     | 44        |
| 2.3.4 <i>Získání taneční znalosti</i> .....                                  | 45        |
| 2.3.5 <i>Taneční styly</i> .....   | 47        |
| 2.4 MILONGA - POPIS TANEČNÍ UDÁLOSTI.....                                    | 47        |
| 2.4.1 <i>Organizace milongy</i> .....  | 48        |
| 2.4.2 <i>Hudba</i> .....   | 48        |
| 2.4.3 <i>Styl a móda</i> .....   | 49        |
| 2.4.4 <i>Průběh milongy a etiketa</i> .....                                  | 50        |
| 2.5 OBRAZ TANGA V POPULÁRNÍ KULTUŘE .....                                    | 52        |
| 2.6 SHRUTÍ: TANGO JAKO ALTERNATIVNÍ SVĚT A PERFORMANCE GENDERU.....          | 54        |
| <b>3. TANGO JAKO GENDEROVÝ OBRAZ SPOLEČNOSTI.....</b>                        | <b>55</b> |
| 3.1 GENDEROVÉ VZTAHY POSTMODERNÍ DOBY.....                                   | 55        |
| 3.2 KONSTRUKCE GENDEROVÝCH STEREOTYPŮ V ARGENTINSKÉM TANGU .....             | 58        |
| 3.2.1 <i>Taneční role jako archetypy mužství a ženství</i> .....             | 59        |
| 3.2.2 <i>Tanec jako systém binárních opozic</i> .....                        | 62        |
| 3.3 TRADIČNÍ PERFORMANCE GENDERU V TANGU .....                               | 62        |
| 3.4 ZPŮSOBY NARUŠOVÁNÍ STEREOTYPŮ .....                                      | 64        |

|   |           |
|---|-----------|
| 3.5 DEKONSTRUKCE ARCHETYPŮ A STEREOTYPŮ.....  | 66        |
| 3.5.1 Zdánlivá aktivita/pasivita aneb jak je to s vedením.....                                    | 66        |
| 3.5.2 Zdánlivá dominance aneb svádění jako forma moci.....  | 67        |
| 3.6 TANGO JAKO OBRAZ POSTMODERNÍCH GENDEROVÝCH VZTAHŮ .....                                       | 68        |
| 3.6.1 Dekonstrukce paralely tělo – gender – genderová taneční role – performance<br>genderu ..... | 68        |
| 3.6.2 Ambivalence.....  | 69        |
| 3.6.3 Pomíjivost .....  | 69        |
| 3.6.4 Iluzornost .....  | 70        |
| <b>ZÁVĚR.....</b>   | <b>70</b> |
| <b>POUŽITÁ LITERATURA.....</b>  | <b>72</b> |

## Úvod

### Motto

“Na nejzákladnější rovině analýzy jsou tanec, gender a kultura jedno a to samé.”

Ted Polhemus [Carter (ed.) 1998: 171]

Tanec vždy byl a je součástí všech společností a kultur. Přes jeho nezanedbatelnou vypovídající hodnotu o společenských vztazích a hodnotách, možná pro svou komplexnost a nesnadné uchopení, je tanec ve společenskovědních disciplínách dosud opomíjený fenomén. Od dob klasických antropologických výzkumů, které zkoumaly sociální funkce tance v mimoevropských společnostech jakožto nedílnou součást dané kultury, je současný společenský taneční projev marginální téma. Taneční komunity v současném západním světě se projevují jako specifické mikrosvěty s vlastní strukturou a pravidly, spojují prvky tradice i postmoderny, folklóru i globálního virtuálního světa. Taneční projev jako způsob nonverbální komunikace v rámci komunity, která reprezentuje část společnosti, může poskytnout cenný náhled do společenských vztahů a jejich proměn.

Argentinské tango je společenský tanec, který se v posledních desetiletích prosazuje v globálním měřítku. Tango, které vzniklo na přelomu 19. a 20. století, zažilo svou zlatou éru mezi 20. a 50. léty a v období vojenské diktatury hrozilo, že se z něj stane jen mrtvý folklór, dnes však prožívá celosvětovou renesanci nejen ve filmu a na divadelních prknech, ale především tam, odkud vzešlo, mezi lidmi. Tančírny tanga, tzv. milongy, existují v každém větším evropském městě, a to nejen v již tradičních kosmopolitních centrech jako je Paříž a Berlín. V českém prostředí je sice tango poměrně novým fenoménem, ale za posledních deset let se tu již etablovala aktivní a rozrůstající se taneční scéna.

Tango obklopuje aura kultu a existuje kolem něj mnoho mýtů a stereotypních interpretací. Tanec i jeho historie jsou plné paradoxů, náhlých zvrátů a skryté symboliky pocházející z různých kultur, které podobu tanga ovlivnily. Stereotypně je tango vnímáno jen jako vášnivý tanec muže a ženy a s tím je spojena i celá estetika a tradiční interpretace argentinského tanga.

Cílem této práce je popsat společenský tanec argentinské tango jako společenský a kulturní fenomén, především z genderového hlediska a analyzovat, jakým způsobem se v tomto tanci zrcadlí genderové uspořádání dobové společnosti. Vyjdeme z

klasických antropologických a sociologických studií těla a tance a z dějin argentinského tanga, které již od svých počátků vzbuzuje rozporuplné reakce. Tango spojuje prvky lidového, společenského, scénického i moderního tance. Zatímco antropologové se většinou zaměřují na lidový taneční projev a sociologové na (post)moderní styly tance, tango nacházející se na rozhraní vyžaduje pluridisciplinaritu přístupů.

V první části shrneme zásadní sociologické teorie týkající se společenské konstrukce a vnímání těla a tance, které nám umožňují analyzovat lidské tělo a jeho pohyb jako text v kontextu. Propojením mezi teoriemi o sociální konstrukci těla a teoriemi o sociokulturním významu a komunikačním potenciálu tance, a tudíž naším explikačním rámcem pro analýzu genderových aspektů argentinského tanga, bude performativní teorie genderu Judith Butler. Po stručném uvedení do historie, vývoje, struktury a etikety argentinského tanga ve druhé části se zaměříme na jádro práce, analýzu genderových aspektů tohoto společenského tance. Pokusíme se odhalit genderovanou strukturu tanga a její proměny v čase. Cílem práce je ověřit hypotézu, že změny ve společnosti se promítají i do kulturních fenoménů. Vývoj genderových vztahů ve společnosti byl za posledních sto let převratný. Jakým způsobem se tento vývoj promítl do genderových vztahů v argentinském tangu? Postupovat budeme postupnou analýzou konstrukce, performance, narušování a dekonstrukce genderových stereotypů a archetypů v tangu. Naší hypotézou je, že tradiční role v tangu jsou rozměňovány narušováním dosud pevně dané paralely tělo - pohlaví - gender - genderová taneční role - performance genderu. Pokusíme se dekonstruovat tradiční genderové stereotypy a způsoby performance genderu a poukázat na jejich pouze zdánlivou hierarchii. V závěru propojíme postmoderní aspekty současného argentinského tanga a společnosti.

Vycházet budeme z tradice sociální a kulturní antropologie, etnometodologické sociologie a gender studies. Podkladem pro analýzu nám budou především historické, sociologické a antropologické texty, rozhovory a vlastní pozorování v pražské komunitě tangueros.

Přínosem práce z teoretického hlediska je shrnutí teoretických přístupů ke zkoumání tance z genderové perspektivy a dekonstrukce pojmů, které se k němu vztahují. Z empirického hlediska je to popis a analýza fenoménu, který v českém prostředí dosud nikdo nezkoumal, a který může sloužit jako podklad pro další výzkum.

# 1. Teoretická východiska: Antropologie a sociologie těla a tance

## 1.1 Teoretická východiska studia tance

Pojetí tance a přístup k jeho vědeckému zkoumání se v antropologii za posledních sto let bohatě vyvíjel a proměňoval. Royce chronologicky popisuje pět hlavních antropologických přístupů ke studiu tance.

Pro evolucionisty 19. století představoval tanec nedílnou součást primitivních kultur, které studovali. Tanec byl pozorován a vnímán jako součást rituálů, náboženských a jiných obřadů a jako takový byl spolu s nimi považován za rané stádium evoluce, které rozvinutější, civilizovaná a tudíž racionální společnost nutně opouští.

Přelom 20. století znamenal zrod nových proudů reagujících na evolucionismus. Jejich snahou bylo nalézt obecné zákony vysvětlující různé aspekty různých kultur a společností. Mnozí, jako např. Radcliffe-Brown, studovali společnosti skrze jejich sociální strukturu. Tanec nepovažovali za její nejvýznamnější aspekt, a tudíž z tohoto období není k dispozici mnoho materiálu.

Větší pozornost věnovali tanci stoupenci kulturního přístupu. Společnost považovali za výsledek jedinečné kombinace historie a prostředí a místo zdůraznění pouze některých aspektů sbírali data o všech kulturních rysech dané společnosti, tedy i o tanci. Například F. Boas podtrhl důležitost, kterou tanci připisují příslušníci indiánského kmene Kwaikiutlů. Z tohoto přístupu vychází také koncept kulturního relativismu - každá kultura je hodnotná sama o sobě - uplatňovaný i na jednotlivé rysy kultur, tedy také na tanec.

Vliv psychoanalýzy ve 20. letech 20. století způsobil velké změny i v antropologii. Kulturně-osobnostní přístup opouští historické aspekty a nahlíží na kulturu skrze vzorce a jejich konfigurace. Na rozdíl od předchozího přístupu, který tanec považoval za samostatný a hodnotný aspekt kultury, je v tomto období tanec studován pouze pokud přispívá k vysvětlení osobnostních struktur individuů nebo psychologickému vysvětlení kulturních vzorců. Např. Margaret Mead zmiňuje tanec ve studii *Coming of Age in Samoa* (1928). V samojské společnosti je konformita normou a tanec představuje jedinou oblast, ve které je tolerován individualismus.

Od 30. let se rozšířil zájem antropologů (z “primitivních” společností) také na západní industrializovanou společnost. Ustal zájem o popisné studie malých skupin, snahy o odhalení obecných zákonů i o kategorizaci společnosti podle osobnostních typů. Antropologie se zaměřuje na jednotlivé problémy. Věnuje se aktuálním otázkám vznikajícím v komplexních společnostech s novými fenomény jako je industrializace a urbanizace a používá nové metody jako situační analýzu a sociální drama.

Zatím posledním směrem, který můžeme pozorovat v taneční antropologii, je pojetí tance jako jedinečného fenoménu. Tanec není zkoumán jen kvůli souvislosti s jinými aspekty kultury. Studie se většinou zaměřují na formu tance a zkoumají jej symbolickým, sémiotickým nebo strukturalistickým přístupem. Nezávisle na tématu a přístupu považují tanec za samostatný aspekt kultury, jedinečný způsob lidského vyjádření, s vlastními jedinečnými funkcemi a kvalitami. [Royce 1977: 19-32]

## **1.2 Metody studia tance**

Studiem tance rozumíme obecně celý proces zkoumání tance, zatímco analýzou se rozumí konkrétní metoda analýza tance jako produktu, tedy například analýzy taneční struktury.

Historicky můžeme ve studiu tance rozlišit dva hlavní geograficky určené proudy bádání, které se odlišují primárním předmětem zájmu. V Evropě převládal po většinu 20. století folkloristický přístup k tanci, který zkoumal tanec jako produkt a zaměřoval se na zkoumání taneční formy, jejího vývoje a proměn v čase a prostoru. Americká taneční antropologie vycházela z dědictví kulturní a sociální antropologie a od počátků zkoumala tanec z holistické perspektivy, v jeho širším kontextu. Antropologové si kladli otázky ohledně společnosti a zkoumání tance pro ně nebylo cílem samo o sobě jako pro folkloristy, ale jedním z prostředků, jak poznat a pochopit danou společnost. Oba proudy byly později ovlivněny funkcionalistickým, strukturalistickým, post-strukturalistickým a sémiotickým přístupem a dnes se protínají v přístupu i metodologii.

Velmi zjednodušeně bychom mohli definovat antropologickou metodu studia tance podle Royce ve třech krocích: pozorování, popis a analýza. Tyto složky výzkumu jsou od sebe neoddělitelné. Omezíme-li se pouze na pozorování a popis a vynecháme-li analýzu, sbíráme pouze data a neprovádíme společenskovední výzkum. Samotná analýza by měla probíhat na třech stupních: analýza zkoumaného chování, interpretace aktérů a interpretace výzkumníka. Tyto tři složky nemusí vždy nutně souhlasit.

Nesoulady by nás neměly znepokojovat, vypovídají o tom, že každý aktér vidí fenomén svým vlastním prizmatem závislým na kultuře, statusu a jemu dostupných informacích.

Současnou antropologickou metodu studia tance souhrnně popisuje Suzanne Youngerman. Antropologická perspektiva je podle Youngerman holistická. Tanec není jen fyzický produkt, ale především kulturní proces, a proto by měl být studován jako kulturní fenomén v souvislosti s jinými behaviorálními a konceptuálními procesy. Základním cílem je pochopit tanec v jeho kulturním kontextu a v komparativním rámci. Pro účely analýzy rozlišuje Youngerman čtyři konceptuální aspekty tance. Prvním je tanec jako fyzický fenomén a kulturní produkt existující v čase a prostoru. Druhým je tanec jako způsob performance, tančení. Třetím je tanec jako událost, jako behaviorální proces, který se odehrává v určitém kulturním kontextu. Posledním aspektem tance jsou koncepty a pocity, kognitivní a afektivní dimenze spojené s tancem.

Výzkum tance by měl podle Youngerman pokrýt čtyři základní oblasti. První oblastí výzkumu je otázka, CO se tančí, která by měla odhalit formální aspekty taneční struktury. Youngerman zdůrazňuje význam současného studia struktury pohybu a kontextu tance: kontext pomáhá našemu porozumění, ale i struktura tance je kulturně podmíněna. Oba aspekty, forma i funkce, se prolínají. Druhá oblast odpovídající na otázku, JAK se tančí, se zaměřuje na styl, realizaci a interpretaci této taneční struktury, tedy styl performance. Struktura a performance jsou opačnými stránkami mince. Stejná struktura může být provedena různým stylem v závislosti na mnoha faktorech, jako je cíl performance, individuální dispozice, sociální, kulturní a národnostní odlišnosti. Třetí otázkou, KDO, KDY, KDE a PROČ tančí, zjišťujeme interakce sociálních a kulturních faktorů, které ovlivňují tanec před, během i po performanci a odhalujeme tak tanec jako kulturní chování, jako interakci s pevně danými rolemi, která se řídí určitými pravidly. Uznání, že tanec je chování s kulturními vzorci podle Youngerman implikuje dvě podstatná zjištění. Prvním je, že tanec je sociálně naučené chování a nelze jej studovat odděleně od jeho kulturního prostředí. Druhým zjištěním je, že tanec je nepřetržitý behaviorální a konceptuální proces, nikoli jen statická kompozice pohybů. Čtvrtou základní oblastí výzkumu je VÝZNAM tance, tedy odhalování tance jako konceptu, jeho role v kultuře, jeho normativní, symbolické a estetické dimenze. K tomu je používána teorie nonverbální komunikace nebo psychologie umění a estetiky. [Youngerman 1975: 117]

Judith Lyne Hanna popisuje metodu zkoumání sociokulturních vzorců v tanci, neboli hledání vztahů mezi textem (tancem) a kontextem (sociokulturním prostředím)

následovně. Data pro danou analýzu mohou být získána zúčastněným pozorováním (zahrnujícím tanec), vedením poznámek nezúčastněným výzkumníkem, natáčením, hudebními přepisy písní a tanců, etnografickými studii a doplněny oficiálními dokumenty. [Hanna 1980: 84]

### **1.3 Antropologie a sociologie tance v Čechách**

Z českých sociologů se tanci nikdo podrobně nevěnuje. V klasické literatuře najdeme jen stručné a obecné zmínky o sociálních funkcích tance u primitivních národů, z nichž je patrné, že tuto oblast považují autoři spíše za předmět zájmu antropologů.

Chalupný věnuje tanci kapitolku ve čtvrtém díle své *Sociologie*, v části *Nauka o výtvorech a činnostech civilisace*. Tancem rozumí tanec divadelní, společenský, tanec primitivních národů a mimiku. Tanec primitivních národů považuje za stylizaci posunků, přirozených pohybů a přírody, protože zobrazuje příběhy ze života lidí nebo zvířat. Je zde patrné jasné rozlišení od moderního západního tance a jeho účelu: “Tanec jakožto umění emancipoval typické pohyby od tohoto účelu, vyloučil je ze skutečnosti, zjednodušil je a používá jich k výrazu vnitřního života umělce, k projevu jeho stilisující fantazie, vytvářející variace temat, vzatých z dojmů smyslových.” Různé účely tance od náboženského aktu po zábavu však na jeho umělecké podstatě nic nemění. Stejně jako, že mimický tanec napodobující sociální realitu je druhým stupněm civilizačního vývoje, protože není možné napodobovat něco než to existuje. [Chalupný 1941: 131]

Bláha se ve svém souborném díle *Sociologie* zabývá tancem neméně stručně, na jediné stránce v kapitole *Zřízení zábavní - Problém tance*. Z českých autorů odkazuje na Chalupného a Jana Reye. Tanec zkoumá především z funkcionálního hlediska. Podobně jako Chalupný, i Bláha považuje sociální funkci tance v moderní společnosti za nesrovnatelně méně důležitou než v předmoderních společnostech. V primitivních společnostech měl tanec funkci sociální, především sjednocovací a solidarizační. “Dnes už tance pozbyly oné funkční mnohotvárnosti, jakou se vyznačovaly u primitivních kmenů, kde vlastně jejich smyslem bylo odpovídat tímto způsobem na různé sociální situace.” Sociální funkci tance nahradila v moderní společnosti funkce estetická, společenskozábavní a fyzicky rekreační. “Jistě je to asi proto, že byl dřív výrazem určitého chápání života a že ztratil na své sociální významnosti se vzrůstem intelektuálnějších způsobů chápání života.” [Bláha 1968: 370-371]

Studie Jana Reye *Jak se dívat na tanec, Tanec a umění a Tanec jako divadlo* jsou jedny z prvních, které se podrobně zabývají tancem jako kulturním fenoménem v českém prostředí. Ačkoli to jsou spíše eseje a pro nedostatek empirických podkladů je nelze považovat za skutečný sociologický průzkum tanečního prostředí, zvyků a vztahů, nelze jim upřít snahu o společenskou interpretaci fenoménu tance. [Rey 1938; 1942; 1947]

Nejobsáhlejší historické a etnografické dílo o tanci v českém prostředí je kniha Čenka Zíbrta *Jak se kdy v Čechách tancovalo* s podtitulkem *Dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku, od nejstarší doby až do konce 19. století se zvláštním zřetelem k dějinám tance vůbec*, jejíž poslední vydání je z roku 1960. Zíbrtovo obsáhlé dílo je členěno chronologicky a popisuje tance typické pro každé období, od pohanských tanců, přes středověké rytířské tance, lidové tance až po moderní bály na přelomu 19. a 20. století. Zíbrt se ale neomezuje jen na popis jednotlivých tanečních stylů, zachycuje i taneční kulturu, etketu jednotlivých událostí, popisuje hudební nástroje i módu. Velmi pečlivě se věnuje pověrám a pověstem kolem tance a popisuje argumenty mravokárců, kteří v jednotlivých obdobích vystupovali proti tanci. Z dostupné doby podává Zíbrt i statistiky: počty pořádaných bálů do roka, údaje o jejich organizátorech, hostech, spotřebě jídla a pití, módě, ale nevynechá ani klepy. Ačkoli se tedy jedná o studii kulturně historickou, obsahuje i sociologický prvek: tanec zasazuje do společenské roviny, zkoumá ho jako komplexní fenomén a nevynechává komparativní perspektivu. [Zíbrt 1960]

Česká taneční antropologie se dosud potýká s mnoha problémy pramenícími ze svého vývoje. Poznamenalo ji postromantické chápání disciplíny koncem 19. století i folklórní hnutí ve 20. století a jeho obrozenecké snahy o fetišizaci a idealizaci lidové kultury, které byly prosty holistického přístupu a komparativní perspektivy. Na druhou stranu, díky systematické terénní práci a masivnímu sběru dat folkloristy dnes existuje rozsáhlá pramenná základna a bohaté sbírky tradičních tanců a písní, které umožňují historické studium tanečního fenoménu. [Stavělová 2002: 119-122]

Současnou situaci v oblasti antropologického výzkumu tance v Čechách a jeho výzvy do budoucnosti formuluje D. Stavělová ve článku *Jak se dnes v Čechách tanuje. Otázky taneční antropologie*. Tanci je ve společenskovědním výzkumu věnována nepatrná pozornost, a když už, zaměřuje se na umělé oblasti scénického tance či vybrané jevy lidové kultury a studium společenského tance v širším kontextu ponechává stranou. Soudobá taneční kultura a její interpretace byla terénním výzkumem dosud

naprosto opomenuta. Bylo by ovšem mylné domnívat se, že nevznikají původní české studie a výzkumy tance. V současné době se v Čechách studiu tance z antropologické a sociologické perspektivy věnuje několik málo specialistů z řad tanečních historiků a pedagogů, antropologů, etnochoreologů, etnografů a folkloristů. Od 60. let se čeští choreologové aktivně zapojují do mezinárodní Etnochoreologické studijní skupiny (ICTM Study group of Ethnochoreology) a výsledky svých výzkumů prezentují především v zahraničí, na pravidelných konferencích a ve sbornících publikovaných studijní skupinou.<sup>1</sup> Ve středu jejich zájmu zůstávají tradiční lidové tance, jejich analytickodeskriptivní záznamy a srovnávací studie. Objevují se však i práce zaměřené více sociologicky na roli tance jako nástroje upevnění identity, statusu a integrace, například multimediální studie D. Stavělové *Červená růžičko, proč se nerozvíjíš? Doudlebská masopustní koleda: tanec, identita, status a integrace* [Stavělová 2008] nebo kolektivní monografie *Prostředí tance. Hranice identity a jejich překračování* zaměřená na tanec jako součást kulturní identity vázaná na určitý komunikační prostor. [Stavělová, Traxler, Vejvoda (eds.) 2008]

Mezeru ve studiu soudobé taneční kultury začínají zaplňovat ojedinělé vysokoškolské práce, které zkoumají specifická soudobá taneční prostředí jako jsou taneční párty, orientální břišní tance a africké tance a které jsou založené na terénním výzkumu a metodách zúčastněného pozorování a rozhovorů. Vývoj antropologického studia tance v soudobé české společnosti, který se postupně začíná systematizovat, můžeme sledovat především v odborných časopisech. [Stavělová 2003: 67]

## **1.4 Tělo jako sociální a kulturní fenomén**

### **1.4.1 Tělo fyzické a sociální**

Nejvýznamnější teorie o sociální konstrukci těla a sociální kodifikaci pravidel s jeho nakládáním začaly vznikat již od počátku 20. století. V první fázi musíme rozlišit různé typy vlivů, které působí na vývoj a konstrukci těla, tedy vlivy člověku vnitřní a vnější. Marcel Mauss byl jeden z prvních, který ve svém konceptu technik těla popsal diverzitu každodenních tělesných aktivit, které se liší nejen podle individuálního zvyku,

---

<sup>1</sup> Felföldi, László&E.I.Dunin, A.von Bibra Wharton (eds.) 2005. *Dance and Society*. Budapest: Académiai Kaidó, European Folklore Institute.

E.I.Dunin, A.von Bibra Wharton (eds.) 2008. *Proceedings of the 23rd Symposium of the ICTM Study Group of Ethnochoreology*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research.

ale především podle výchovy a společnosti, a proto je třeba na ně nahlížet nejen z hlediska biologického a psychologického, tedy z perspektivy vnitřní, ale i sociologického, tedy z perspektivy vnější. Za vnitřní vlivy můžeme označit biologické a psychologické předpoklady a omezení jedince. My se však budeme soustředit především na vysvětlení vlivů povahy sociální, tedy vnější. Vnějšími vlivy rozumíme dopad socializace, společenských a kulturních diskurzů, symbolické moci a médií, což Bourdieu pojmenovává jako sociální konstrukci těla. V rámci socializačního procesu je jedinec formován pomocí různých mechanismů, jejichž cílem je vychovat člověku ku obrazu jeho společnosti. Bourdieův koncept habitu bychom mohli považovat za moderní univerzální syntézu všech teorií sociální konstrukce těla, s důrazem na dynamický charakter celého procesu. Můžeme jej obohatit o Foucaultovy úvahy o moci a diskurzu, které mají v dnešní mediální době nepopiratelný vliv na utváření jedince.

Z časové perspektivy posuzujeme a rozlišujeme vlivy z hlediska možností a trvání na krátkodobé, s účinností v rámci lidského života, a dlouhodobé, s účinností v rámci civilizace. Z perspektivy civilizace můžeme pozorovat dlouhodobý vývoj společenských zvyků a propojení socializačního, osobnostního a civilizačního vývoje, jak to popsal Elias. Norbert Elias se sice zaměřuje především na společenské zvyky, nikoli na tělesnost a pohyb obecně, ale jeho pohled je významný pro svůj aspekt historický, procesuální a vztahový. Dokazuje, že dlouhodobé změny struktur lidských afektů a jejich kontroly podléhají vývojovému trendu, čím dál větší míře přísnosti a diferenciaci, a uvádí do souvislosti vývoj struktur osobnostních a celospolečenských.

### 1.4.2 Techniky těla

Již v roce 1934 Marcel Mauss přesně popsal, jak se jednotlivé národy, ale i generace v rámci jednoho národa, mohou lišit ve způsobech, jakými v běžném životě používají svá těla a především v tom, co považují za přirozené a normální a co nikoli. Tento koncept nazval Mauss "techniky těla" (*les techniques du corps*) a definoval jej slovy: "Rozumím těmito slovy způsoby, jakými lidé v jednotlivých společnostech umí, tradičním způsobem, používat svá těla." [Mauss 1934: 5]<sup>2</sup>

Výraz technika je podle Mausse příhodný, protože tělo je prvním a nejpřirozenějším lidským nástrojem. Mauss dokonce v této souvislosti používá termín *habitus*, ale pouze jako latinský termín pro zvyk. Tento termín později převzal a

---

<sup>2</sup>:"J'entends par ce mot les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps." Překlad autorky.

rozvinul v koncept habitu Pierre Bourdieu. Zvyk je podle Mausse sociální povahy, protože se liší nejen podle individua, ale především podle společnosti, typu výchovy nebo dokonce podle módy.<sup>3</sup> Není výsledkem pouhého opakování, ale individuálního a kolektivního praktického rozumu, a proto je třeba na něj nahlížet nejen z hlediska biologického, ale i sociologického a psychologického.

Techniky se předávají imitací a výchovou. To dokazuje, že se jedná o fenomény sociální a psychologické, nejen fyziologické. Člověk napodobuje techniky, které pozoruje u ostatních jako účinné. Jiné techniky jsou záměrně předmětem výchovy a výuky. Existují soubory přípustných a nepřípustných, přirozených a nepřirozených technik. Podle toho hodnotíme chování v různých situacích.

Mauss klasifikuje techniky těla primárně podle pohlaví a věku, protože toto rozlišení existuje ve všech lidských společnostech. Dále lze klasifikaci rozšířit podle účinnosti a podle formy předávání. Mauss dává také příklad tzv. biografické klasifikace technik těla, tedy klasifikace sledující chronologicky normální biografii člověka.

Odlišné techniky těla mužů a žen (jako např. techniky různých běžných i sportovních pohybů) mohou být podle Mausse důsledkem jak biologické odlišnosti, tak různé výchovy, a proto je třeba tyto fenomény zkoumat biologicky, sociologicky i psychologicky. Ani ztráta některých tělesných schopností s věkem nemusí být čistě přirozeným vývojem a důsledkem stárnutí, ale důsledkem toho, že dospělí lidé používají svá těla jinak než děti. Mauss dává příklad sedu na patách, kterého jsou v západní kultuře schopny většinou jen děti, ale v jiných kulturách si tento zvyk a schopnost zachovali i dospělí prostě jen díky tomu, že tento pohyb dělají celý život.

Prizmatem normální lidské biografie Mauss rozlišuje techniky narození a porodu, techniky dětství, techniky dospívání a techniky dospělého věku. V každé této fázi lidského života existuje množství každodenních činností, které se zdají být naprosto přirozené a jejich techniky nejsou zpochybňovány. Teprve konfrontace s jinými kulturami nebo generacemi ukazuje, nakolik jsou tyto každodenní techniky těla "fyzio-psycho-sociální montáží aktů". Ve světě existuje nespočet technik porodu (vestoje, v podřepu, vleže), péče o matku a dítě po porodu, krmení dětí, jejich nošení v šátku či kolíbání v postýlce. Techniky dospívání jsou ještě rozmanitější a především výrazně odlišné pro dívky a chlapce. Výchova dívek a chlapců se liší i v západní kultuře, kde

---

<sup>3</sup> Mauss uvádí následující příklad vlivu módy na techniky těla. S rozvojem kinematografie dochází k šíření různých trendů, např. určitého typu chůze, který podle filmů začaly napodobovat mladé ženy v USA i v Evropě. [Mauss 1934: 7]

přesto zde existuje alespoň částečně stejné školní curriculum. V kontextu své doby Mauss uvádí srovnání s národy, kde dívky nechodí automaticky do školy, a kde je jejich výchova tudíž mnohem odlišnější od výchovy chlapců. Dívky jsou vychovávány matkami, aby později plynule přešly z role dcery rovnou do role manželky a matky. Chlapci chodí do školy, podstupují iniciační procesy a jsou vychováváni k řemeslu a boji. V dospělém věku můžeme definovat techniky téměř pro všechny každodenní činnosti. Jako příklady uvádí Mauss techniky spánku, odpočinku, pohybových aktivit, péče o tělo a techniky reprodukce.

V našem kontextu nás nejvíce zajímají právě techniky pobytu a aktivního odpočinku, mezi něž patří zejména chůze, ale také tanec. Zdánlivě nejbanálnější typ lidského pohybu, chůze, je také jeden z nejrozmanitějších. Jednotlivé techniky se liší dechem, rytmem, pohybem paží, nášlapem, propínáním nohou. Vojenská chůze je pak podle Mausse úplně samostatná kapitola, u níž je sociální prvek očividný. Vojenská chůze je natrénovaná a liší se podle národních zvyklostí v rytmu, délce kroku, koordinaci paží a dalších ohledech.

Ačkoli Mauss nepodává konkrétní vysvětlení, proč jsou techniky těla v různých kulturách a epochách tak odlišné, jasně stanovuje obecný vysvětlující rámec, a to nutnost nahlížet na fenomén těla a tělesných aktivit vždy několika prizmaty - biologicky, sociologicky a psychologicky. Veškeré lidské činnosti označuje jako “fyzio-psycho-sociologickou montáží aktů”. Fyziologická složka znamená, že se jedná o činnosti tělesné. Možnosti a limity našeho těla jsou do velké míry určeny biologicky - tedy faktory vnitřními - naší tělesnou konstitucí. Ta je ale dlouhodobě ovlivňována i sociálně ž faktory vnějšími. Sociologická složka vyjadřuje sociální povahu tělesných aktivit a zvyků, kterým se v průběhu života učíme, protože společnost nás nutí k adaptaci a sociální autorita nám nedovolí dělat věci jinak než naše okolí. Psychologická složka naznačuje, že každý zvyk je psychologicky zdůvodněn a doslova “zadřen” v našem těle. V rámci našich vnitřně daných možností zpracováváme podněty okolí a logicky se přizpůsobujeme vnějším podmínkám. [Mauss 1934]

### **1.4.3 Sociální konstrukce těla**

Jak tedy probíhá ona sociální konstrukce a kontrola těla? V rámci lidského života je to především dlouhodobý proces socializace, různé diskurzivní techniky, symbolická moc a násilí, které dlouhodobě konstruují naše mysli a těla do

konkrétních habitů. Z dlouhodobějšího pohledu můžeme sledovat vývojové trendy, tzv. civilizační proces.

### **Socializace**

V průběhu celého života jsme formováni nekonečným procesem předávání a vstřebávání společensky uznaných hodnot a norem, tzv. socializací. “Socializace je proces, kterým se lidé a zejména děti učí přebírat ideje a chování vhodné k životu v určité společnosti. Koncept socializace popisuje převážně pasivní proces a je založen na pojetí člověka jako individua ve společnosti. Společnost a individuum jsou zde považovány za fenomény odlišného řádu; společnost jakožto fenomén kolektivního života předchází a přesahuje individuum.” [Barnard & Spencer (eds.) 2006: 512]

Socializace je proces týkající se všech hodnot a norem, tedy i našeho pojetí genderových rolí a vztahů. Renzetti & Curran rozšiřují definici socializace právě o genderový aspekt. “Socializace je proces, jehož prostřednictvím si lidé předávají a vstřebávají společenské hodnoty a normy, včetně těch, které se týkají genderu. Socializace je celoživotní proces. (...) Genderová socializace má někdy podobu vědomého úsilí, které posiluje genderová očekávání explicitními odměnami či tresty.(...) Genderová socializace však může probíhat i prostřednictvím jemnějších signálů, skrytě přenášených způsoby, jimiž dospělí jednájí spolu navzájem i s dětmi, dětským oblečením nebo třeba dětskými knížkami a hračkami. Také děti samy se navzájem socializují, a to jak explicitní, tak i implicitní formou - vzájemnou interakcí v dětských kolektivech.” [Renzetti & Curran 2005: 93]

Jakými mechanismy na nás okolí působí, abychom se přizpůsobili právě těm vhodným normám? Renzetti & Curran navrhují tři zásadní teoretické směry, které nabízejí vysvětlení průběhu socializačního procesu.

Podle psychoanalytické teorie Sigmunda Freuda se tak stává procesem identifikace, kdy dítě nevědomky napodobuje chování rodiče stejného pohlaví, avšak tento proces probíhá odlišně podle pohlaví. Zatímco chlapce motivuje *kastrační úzkost*, dívky jsou motivovány *závistí penisu*. Freudova psychoanalytická teorie je kritizována pro neexistenci objektivního způsobu jejího ověření a také pro svou falocentričnost až potenciální misogynii.

Teorie sociálního učení čerpají z behaviorismu a zaměřují se na empiricky ověřitelné události a jejich důsledky. Jedním z principů teorií sociálního učení je koncept *posilování*, nebo-li jednoduše udělování odměn a sankcí za vhodné či nevhodné

chování. Odměny a sankce zvyšují, respektive snižují, pravděpodobnost opakování daného chování v budoucnosti. Druhým významným mechanismem sociálního učení je koncept *modelování*, tedy napodobování chování blízkých osob. Oba procesy se samozřejmě doplňují - děti napodobují chování ostatních a jsou poté odměňovány nebo napomínány podle toho, zda si vyberou správný vzor. Teorie sociálního učení je kritizována pro svou jednostrannost, děti jsou v ní prezentovány jako pasivní příjemci socializace. Navíc není jednoznačně platné, že by děti konzistentně napodobovaly pouze osoby stejného pohlaví.

Třetí perspektivou, kterou Renzetti & Curran představují, jsou kognitivněvývojové teorie. Podle nich děti hledající smysl v chaotickém sociálním světě objevují pravidelnosti a začnou si vytvářet kategorie a vzorce. Tyto vzorce, podle kterých děti začnou kategorizovat svět, se nazývají *schémata* a jedním z nejdůležitějších schémat je například pohlaví. To vysvětluje, proč děti upřednostňují genderově stereotypní hračky i činnosti.

Není pochyb o tom, že naše myšlení a chování je v průběhu socializace ovlivněno společností, ve které žijeme. Mnoho z toho, co se naučíme, se týká také genderových rolí a tělesnosti. „Jelikož se jedná o „pohlavní tělo“, probíhají už od nejranějších fází naší socializace modelující procesy takovým způsobem, že jsme nuceni doslova si přivtělit pohlavní normy naší kultury nebo sociální vrstvy.“ [Nagl-Docekal 2007: 47-48]

Jakými dalšími technikami jsou naše těla sociálně a genderově typizovaně konstruována?

### **Symbolická moc a symbolické násilí**

„Sociální řád funguje jako obrovská symbolická mašinérie vedená sklonem ratifikovat mužskou nadvládu, na níž je založena.“ [Bourdieu 2002: 22-23]

K symbolickému násilí dochází, když ovládaný musí uznat nadvládu, protože k reflektování svého vztahu k dominantní skupině disponuje pouze schémata myšlení a vnímání vytvořenými nadvládou, které legitimizují tento vztah jako přirozený. Vztah nadvlády tudíž funguje za přispění ovládaných, jejichž dispozice k poddanosti udržuje struktury, které ji vytváří. Bourdieuho koncept je začarovaný kruh, neboť symbolické násilí je vtěleným zákonem, který nelze překonat uvědoměním a vůlí, ale jen radikální změnou společenských podmínek.

Symbolická moc a násilí se však zdaleka nevztahují pouze na vztahy genderové, ale na všechny sociokulturní nerovnosti, ve kterých je dominance jedné skupiny legitimizována oním zaklínadlem přirozenosti a nedává tudíž ovládané skupině žádnou možnost ke změně statu quo. Jedná se tedy například o minority sexuální, etnické, ale také o vztahy generační.

## **Diskurz**

Termín diskurz pochází z lingvistiky a kulturních studií. Zatímco v lingvistice se diskurzem rozumí projev a diskurzivní analýza zkoumá jeho strukturu, v kulturních studiích má termín diskurz tři stupně významu. Rozumíme jím jednak samotný akt mluveného nebo psaného projevu, ale i v projevu obsažené vědomosti, a zároveň podmínky a způsoby, jakými lidé vhodně komunikují a používají toto vědění. Tento koncept diskurzu se tedy soustředí na propojení mezi způsoby komunikace, vědění a mocí. [Barnard & Spencer (eds.) 2006: 162-163]

Diskurzivní analýzu v tomto smyslu zavedl především francouzský filozof a historik Michel Foucault. Jeho analýzy evropských diskurzů o psychických chorobách a sexualitě odhalují, jakou moc mají sdílené představy lidí a jak se tato moc projevuje. Tomu přesně odpovídá Foucaultův koncept moci, která není vlastněna, ale existuje pouze ve vztahu, v sociální interakci. Jednotlivé diskurzy ovlivňují naše vnímání světa i vnímání nás samotných, tudíž ovlivňovat diskurzy je také forma moci. V dnešní době je obzvláště významný mediální diskurz. [Foucault 1999]

Zatímco v ranných pracích Foucault pracuje s konceptem diskurzu a vnější moci, která je uvalena na lidi a ovlivňuje jejich hodnotící schémata, v pozdějších letech hledá syntetický koncept vnější i vnitřní moci, který by vyjadřoval individuální dynamickou adaptaci na vnější podmínky. Sociální okolí není nevýznamné, ale Foucault se soustředí na subjektivní reakce na něj, ať už internalizované překážky nebo kreativní rezistenci. Tyto myšlenky vyjadřuje konceptem technologies of the self (technologie sebe). [Gauntlett 2002: 116] Koncept „technologies of the self“ označuje interní i externí individuální praktiky a techniky, kterými regulujeme naše chování, myšlení a těla, abychom se stali určitou osobností, jakou chceme být vnímání nejen svým okolím, ale i sami sebou. [Gauntlett 2002: 125-126]

#### 1.4.4 Sociálně konstruované a genderově symbolické tělo

Výsledkem procesu socializace, diskurzivních technik, uplatňování symbolického násilí a moci jsou sociálně konstruovaná a genderově symbolická těla. Podle Bourdieua je celé tělo a jeho pohyby socializované a je tudíž nositelem sociálního významu. Tak jako celý kosmos, i tělo je organizováno opozicemi mezi mužským a ženským prvkem. Tato schémata myšlení mají podle Bourdieua univerzální platnost. Všechny odlišnosti (například tělesné) začleňují do systému přirozených a objektivních opozic, čímž je “naturalizují”. Rozdělení mezi pohlavími se tak jeví jako přirozené a projevuje se v celém sociálním světě, je “ztělesněné”, tedy vepsané do těl a do habitů lidí.

“Sociální svět konstruuje tělo jako sexualizovanou realitu a vkládá do něj principy sexualizovaného vidění a rozdělení světa. Tento sociální program ztělesněného vnímání se týká všech věcí světa a v první řadě *těla samotného* v jeho biologické podstatě.(...) Biologická odlišnost mezi pohlavími, tedy mezi mužským a ženským tělem, a především anatomická odlišnost mezi pohlavními orgány, se tak může zdát jako přirozené zdůvodnění sociálně konstruované odlišnosti mezi gendery, a obzvláště dělby práce mezi pohlavími.” [Bourdieu 2002: 23 - 25]

Na sociálně konstruované tělo se aplikují genderovaná schémata vnímání. Tělo je tak rozděleno na genderově symbolické oblasti. Přední část těla je “místem sexuální odlišnosti” a zároveň částí veřejnou - předek, čelo, oči a ústa jsou orgány veřejně vystavené, ve kterých se odráží sociální identita. Soukromé části těla je nutno skrývat. Horní a přední část těla je veřejná, tedy mužská. Čelit něčemu/někomu, dívat se zpříma do očí, veřejně mluvit, to je monopol mužů. Zadní část těla je neutrální, potenciálně pasivní a podřízená, tedy ženská.

Z těchto tvrzení vyplývají dalekosáhlejší důsledky. Bourdieu klade důraz na vtělenou mužskou dominanci, která “legitimizuje vztah dominance tím, že jej zdůvodňuje biologickou přirozeností, která je sama o sobě sociální konstrukcí považovanou za přirozenou.” [Bourdieu 2002: 40]

#### Habitus

Koncept a mechanismus technik těla, které popsal Marcel Mauss už ve 30. letech, rozvinul později Pierre Bourdieu ve svém širším konceptu habitů. Zatímco Mauss se soustředil pouze na tělesné projevy a zvyky, které jsou předem definovány

biologicky, sociálně a psychologicky, Bourdieu rozvíjí mnohem obecnější koncept, do kterého zahrnuje nejen tělo, ale celkové jednání a chování aktéra, jeho dispozice, hodnoty a životní strategie.

Podle Christiny Toren je Bourdieuův koncept habitu v podstatě teorií socializace, která kombinuje teorie behaviorismu a vtělených kognitivních struktur a doplňuje teoretickou mezeru mezi analytickými modely chování a skutečnými praktikami kulturních aktérů. Nicméně Bourdieu se zaměřuje spíše na kontinuitu a změnu v konceptech a v chování dospělých, než na postupný vývoj habitu u dětí v průběhu socializace. [Barnard & Spencer (eds.) 2006: 513]

Habitus je systém trvalých dispozic vytvořených zkušenostmi aktéra na určité pozici v sociální struktuře, dispozic, které vytváří a organizují praktiky a reprezentace. Habitus je podle Bourdieua determinován příslušností jedince ke skupině nebo třídě a funguje jako systém kognitivních a motivačních struktur. Habitus zároveň omezuje a umožňuje jednání aktéra, je to struktura strukturovaná i strukturující, tzn. že je předeterminován socializací člověka a zároveň determinuje budoucí jednání aktéra. Nejsou to pevná pravidla chování, ale spíše flexibilní neuvědomované návody, které jsou přesto pevně zakořeněné. Habitus se nevztahuje pouze na tělo, ale na celkový zevnějšek, způsob a styl chování a vystupování člověka. Je dosažen v průběhu socializace, opakováním, jako zvyk. Podle reakcí na naše jednání, co se setkává se souhlasem či nesouhlasem, co funguje či nefunguje, se učíme strategiím, improvizaci, hře. To vše utváří náš život, naši kariéru, koho si bereme a jak vychováváme své děti. [Bourdieu 1998; 2002]

#### **1.4.5 Civilizační proces**

Na rozdíl od procesu socializace a sociální konstrukce těla, které jsou procesy rozlišitelnými v měřítku lidského života, dlouhodobý vývoj společenských zvyků a propojení socializačního, osobnostního a civilizačního vývoje vyžaduje perspektivu velkorysejší, měřítko civilizace. Německý sociolog Norbert Elias, současník Marcela Mause, podrobně popsal vývoj společenských zvyků západoevropské civilizace. Velká část společenských zvyků se také týká přípustných a nepřípustných tělesných projevů na veřejnosti.

Eliasův pohled na společenské struktury je historický, zkoumá jejich vývoj jako komplexní proces. Ve dvoudílném svazku *O procesu civilizace* (1939) se Elias věnuje dlouhodobým procesům změn společenských struktur a předpokládá určitý trend v

jejich vývoji. V prvním svazku se snaží dokázat, že v západoevropské společnosti existují dlouhodobé změny struktur lidských afektů a jejich kontroly, které se ubírají stále stejným směrem. Struktura afektů a jejich vnější i vnitřní kontrola podléhají čím dál větší míře přísnosti a diferenciaci. Ve druhém svazku uvádí Elias do souvislosti dlouhodobou změnu osobnostních struktur (afektů) se změnou struktur celospolečenských. Předpokládá, že celospolečenské struktury směřují ke stále větší diferenciaci a integraci. Jejich příkladem je utváření moderního státu.

První díl O procesu civilizace pojednává o dlouhodobých proměnách osobnostních a společenských struktur v západní Evropě. Na základě pečlivého empirického studia dobových materiálů sleduje Elias postupnou proměnu společenského chování, od pozdního středověku po 19. století. Na první pohled zábavná témata, např. pravidla stolování a postoje k tělesným projevům jako smrkání a plivání, skrývají komplexní analýzu vývoje lidského chování a představ o západní civilizaci. Podle Eliase podléhají lidské afekty a jejich kontrola určitému vývojovému trendu. Postupná kodifikace přípustného a nepřípustného chování na veřejnosti nebo-li “civilizovaného” chování je spojena se vzrůstajícím prahem studu v západní společnosti, zvyšováním společenského tlaku a přesunem mnoha činností z veřejné do čistě soukromé sféry. Západní pravidla chování jsou interiorizována a stávají se standardem, vůči kterému jsou jiné standardy poměřovány. Neuvědomujíc si procesuální charakter těchto pravidel a svou vlastní cestu k jejich interiorizaci, západoevropská společnost považuje všechny projevy chování, které připomínají předchozí fáze civilizačního procesu, za necivilizované, tedy barbarské. [Elias 2006; 2007]

## **1.5 Performativní teorie genderu**

Performativní teorie genderu Judith Butler je naším pojítkem mezi teoriemi o sociální konstrukci těla a teoriemi o sociokulturním významu a komunikačním potenciálu tance, a tudíž naším explikačním rámcem pro analýzu genderových aspektů argentinského tanga.

Judith Butler vychází z Foucaultových myšlenek o diskurzu, identitě a sexualitě a přichází ve své knize *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) s *performativní teorií genderu*, která se stává jedním ze základů nového přístupu *gender studies*, *queer teorie*.

Butler považuje lidské identity za fluidní. Gender, stejně jako ostatní aspekty identity, není trvalý neměnný individuální atribut, ale dynamický proces, sociální vztah mezi sociálně konstruovanými subjekty ve specifickém kontextu, gender je performance. Svůj gender každodenně vytváříme na diskurzivní a symbolické úrovni, více či méně vědomě či nevědomě. Performance genderu má pro svůj vliv na okolí také politický charakter, protože jejím prostřednictvím potvrzujeme nebo zpochybňujeme status quo. Podle radikální subverzivní teorie Butler jsou tělo, pohlaví, gender i identita diskurzivní povahy a zdánlivý, sociálně konstruovaný binarismus pohlaví není důvodem pro předpoklad binarismu genderů. Současným normám a tradičním obrazům maskulinity a feminity můžeme vzdorovat svou vlastní genderovou performancí. [Butler 1990]

Na základě diverzity technik používání lidského těla v různých společnostech jsme rozlišili procesy biologického předurčení a sociální konstrukce lidského těla. Lidské tělo je konstruováno dlouhodobým procesem socializace, vlivy kulturních a mediálních diskurzů, uplatňováním symbolické moci a násilí. Stává se z něj tělo sociálně konstruované a genderově symbolické. Každý člověk je nositelem individuálního habitu, systému trvalých dispozic, kognitivních a motivačních struktur, které dále strukturují jednání aktéra. Zároveň každodenně vytváříme a hrajeme svůj gender, který je do velké míry závislý na vnímání sociálně konstruovaného těla. Z dlouhodobého hlediska můžeme sledovat vývojové trendy a proměny osobnostních a společenských struktur, tzv. civilizační proces.

Jak můžeme v tomto kontextu vnímat a analyzovat specifickou tělesnou aktivitu, tanec? Jak se tanec začleňuje do kultury, jaké významy a jakým způsobem nám komunikuje, jaké jsou jeho společenské funkce?

## **1.6 Tanec jako kulturní kód**

Chceme-li označit tanec za kulturní kód, musí definovat jeho vztah ke kultuře, jeho komunikační potenciál, jakým způsobem funguje jako sémantický systém, sociokulturní významy, které předává a sociální funkce, které zastává v různých typech společností.

### 1.6.1 Tanec a kultura

Mottem této práce je myšlenka Teda Polhemuse: “Na nejzákladnější rovině analýzy jsou tanec, gender a kultura jedno a to samé.” [Carter (ed.) 1998: 171]

Tanec je stylizací fyzické kultury, proto v něm můžeme odhalit sociálně a historicky konstruovaný vztah k tělu, jeho třídní, rasovou a genderovou podmíněnost. Tanec jako odraz sociohistorického kontextu jej zároveň utváří a může přispět k jeho pochopení. Tělo a tanec můžeme analyzovat jako literární text, na mikro (fyzické) a makro (historické, ideologické) úrovni.

Přijmeme-li tvrzení, že tělo a jeho pohyb jsou sociálně a kulturně konstruované fenomény, které můžeme jako takové analyzovat, můžeme stejně přistoupit i ke specifické tělesné aktivitě, k tanci. K tanci budeme v této práci přistupovat z holistické perspektivy, podle které tanec není jen fyzický produkt, ale kulturní proces. Naším cílem je analyzovat tanec a hledat jeho význam v jeho sociokulturního kontextu a v komparativním rámci.

J. L. Hanna definuje tanec jako lidské chování, které je, viděno z tanečnickovy perspektivy, složeno z 1) cílených/záměrných (purposeful), 2) záměrně/vědomě (intentionally) rytmických/rytmizovaných, 3) kulturně vzorových sekvencí složených z 4a) nonverbálních tělesných pohybů 4b) odlišných od obyčejných motorických aktivit, které 4c) mají vlastní inherentní a estetickou hodnotu. Abychom jej považovali za tanec, musí lidské chování v sobě spojovat najednou všechna čtyři zmíněná kritéria. [Hanna 1979: 19]

Tanec je součástí fyzické kultury. Antropolog Alan Lomax vedl v roce 1968 výzkum nazvaný Choreometrics Project, jehož cílem bylo definovat vztah mezi tancem a kulturou. Za tímto účelem jeho tým vytvořil kódovací systém základních parametrů tance, který aplikoval na tance ze čtyřiceti tří světových kultur. Ve všech studovaných společnostech byla nalezen nesporný vztah mezi tanečním stylem a každodenními pohyby. Tanec tedy můžeme považovat za stylizaci fyzické kultury a za vyjádření celkové kultury dané společnosti. Lomax dokonce vyslovuje tezi o vztahu tance a každodenních pohybů: tanec je formálně nejorganizovanější systém komunikace těla v kultuře, je složen ze základních pohybů charakterizujících každodenní aktivity, tudíž je základem kulturní kontinuity. [Royce 1977: 136]

“Tanec je stylizované, vysoce redundantní schéma celkové lidské fyzické kultury, která sama ztělesňuje jedinečný způsob života lidí - jejich kulturu v nejširším slova smyslu. Tanec je metafyzikou kultury.” [Carter (ed.) 1998: 174]

Teorii o provázanosti kultury, fyzické kultury a tance sdílel a mnohými výzkumy potvrdil také taneční teoretik a choreograf Rudolf Laban. Podle Labana jsou každodenní pohyby charakteristické a rozpoznatelné pro různé společnosti a kultury. V každé kultuře je možné poznat cizince podle pohybu. Ukázkovým příkladem jsou odlišné způsoby a pohyby ovlivněné různými tradičními oblečeními. Laban uvádí, že například západní ženy zvykle nosit krátké a úzké sukneš tomuto oděvu nevědomky přizpůsobují způsob sezení, a to i ve chvílích, kdy jsou oblečeny v tradičním africkém dlouhém oděvu. Jako jediné si sedají s nohou přes nohu jako v krátké sukni, kterou obvykle nosí. [Royce 1977: 161-162]

Jaké aspekty kultury můžeme tedy pozorovat v tanečním projevu? Podle J.L. Hanna v sobě tanec ukrývá mnoho dimenzí lidského chování. Tanec je jednoznačně fyzická aktivita, je to pohyb lidského těla způsobený organizovaným proudem energie. Tanečník a tanec, tvůrce a jeho nástroj, jsou od sebe neoddělitelní. Zároveň je tanec chování kulturní, protože lidské hodnoty ovlivňují jak koncepci tance, tak jeho fyzické provedení a výslednou performanci. Tanec je také sociální, protože odráží a zároveň ovlivňuje sociální uspořádání a vztahy. Tanec je psychologický, protože zahrnuje individuální kognitivní a emocionální zkušenosti a může sloužit jako nástroj vypořádání se s napětím. Tanec může být ekonomickým chováním, pokud je výdělek z něj tanečnickovým živobytím nebo pokud lidé platí za získání taneční znalosti. Tanec může být politickým chováním, způsobem vyjádření politických postojů a hodnot. A nakonec, tanec je způsob komunikace, tzv. “řeč těla”. Pomocí tance lidé mohou vyjadřovat pocity a někdy dokonce efektivněji než slovy. [Hanna 1979: 3-4]

### **1.6.2 Tanec a komunikace**

Definovali jsme tanec jako kulturní fenomén s mnoha sociokulturními aspekty. Jedním z nich je též aspekt komunikační. V následující části chci zodpovědět, jakým způsobem komunikace prostřednictvím tance probíhá, jakého typu zprávy může být tanec nositelem a jak konkrétně prostřednictvím tance sdělujeme významy.

**Analogie tance a jazyka**

Nejčastějším srovnáním, které se ve spojení s tancem jako komunikačním nástrojem objevuje, je jazyková analogie. Mluvíme o “řeči těla”, která více či méně vědomě vyjadřuje naše niterné pocity i konkrétní ideje. Podle Clauda Léviho-Strausse je tanec symbolickým systémem významů, který může fungovat jako jazyk, fauna a flora v totemismu nebo jako ekonomické produkty v kastovním systému. [Lévi-Strauss 2006; 2007] Sociolingvistickou perspektivu zaujímá i Judith Lynne Hanna. V následující tabulce srovnává komunikační rysy jazyka a tance. Oba typy komunikace vyžadují schopnost konceptualizace, kreativity a paměti, ale liší se v mnoha bodech, především v používaném komunikačním kanálu, časoprostorové dimenzi a možnosti zpětné vazby. [Hanna 1979: 88]

Tabulka srovnání komunikačních rysů jazyka a tance [Hanna 1979: 87]

| <b>Rysy komunikace</b>  | <b>Jazyk</b> | <b>Tanec</b> |
|---|--------------|--------------|
| řízené/směřované přijetí  | ano          | ano          |
| zaměnitelnost (vysílatele a adresáta)                             | ano          | ano          |
| libovolnost (nepředvídatelnost mnoha charakteristik)              | ano          | ano          |
| nespojitosť   | ano          | ano          |
| posun (možná reference na nepřítomné věci)                        | ano          | ano          |
| produktivita (znalost struktury umožňuje porozumění)              | ano          | ano          |
| dualita (systém fyzické aktivity a významový systém)              | ano          | ano          |
| kulturní přenos   | ano          | ano          |
| nejednoznačnost   | ano          | ano          |
| citovost (výraz niterného stavu a kapacita měnit náladu a význam) | ano          | ano          |

| <b>Rysy komunikace</b>                        | <b>Jazyk</b>                                       | <b>Tanec</b>   |
|---|--|--|
| rozsah potenciálních komunikujících účastníků | ano  | ano  |
| kanál   | převahuje hlasový/sluchový kanál                   | převahuje pohybový/vizuální/kinestetický kanál   |
| čas a prostor                                 | časová dimenze                                     | časová a prostorová dimenze  |
| zpětná vazba                                  | řečník se slyší                                    | tanečník se nevidí   |
| zapojení                                      | úplné zapojení do aktu komunikace není nutné       | úplnější zapojení do tance je nutné  |
| minimální jednotka                            | jednota lingvistů nad stanovenými fonémy a morfémy | minimální jednotky nejsou jednotně stanoveny - spíše kvůli nedostatku studií než z povahy fenoménu |
| komplexní logická struktura                   | snazší komunikace komplexních struktur             | obtížnější komunikace komplexních struktur   |
| syntax  | pro většinu jazyků existuje detailní syntax        | detailní syntax existuje pro minimum tanců   |

Sociolingvistickou perspektivu pouze částečně sdílí Royce. Upřesňuje, že analogie mezi tancem a řečí je sice obvyklá, ale nepřesná. Tanec a jazyk nejsou stejné prostředky a používáme je k jiným cílům. Komunikační kapacita tance je oproti jazyku značně omezená, ale zase lépe vyjadřuje pocity slovy nepopsatelné. Jak pravidla slavná tanečnice Isadora Duncan: “Kdybych vám uměla říct, co to znamená, nemělo by smysl to tančit.” [Royce 1977: 155]

Jazyková a taneční komunikace se liší v cílech i prostředcích. Smyslem tance není vždy předat nějakou informaci. Zatímco jazyk používá slova, tanec se soustředí na smysly. Jako v lingvistice, antropologové by podle Royce měli v tanci zkoumat výraz i obsah. Ačkoli je tedy analogie tance a jazyka nezbytná především z metodologického hlediska, protože ke zkoumání tance jsou často používány lingvistické metody, Royce považuje za účinnější srovnání než jazyk divadlo.

### **Analogie tance a divadla**

Tak jako v divadle, i v tanci jsou předem definované role (taneční role), scénáře (choreografie) nebo alespoň pravidla hry (základní kroky), se kterými jsou seznámeni nejen aktéři, ale většinou rámcově i publikum. Všichni zúčastnění mají tedy nějaká očekávání a předporozumění. Díky sdílenému předporozumění lze tanečním projevem komunikovat s publikem nebo i mezi tanečnický a prostřednictvím performance sdělovat různé významy, především spíše afektivního charakteru.

Tak jako Goffman rozpoznává dramaturgické prvky v každodenním životě, i v tanci můžeme definovat *masky* tanečnicků (role a s nimi spojené charaktery a očekávané chování), *fasády* (ustálený způsob interpretace situace, scény) nebo *interakční řád* (pravidla hry, jejichž porušení je sankcionováno). [Goffman 1999]

*Maskami* tanečnicků mohou být jejich taneční role, například mužská a ženská role v párovém společenském tanci. Tanečník má samozřejmě prostor ke komunikaci v rámci své role, ale už samotné dodržování nebo nedodržování očekávané role je významné. Například pokud se tanečník rozhodne změnit svou *masku*, tančit podle jiné role, než která mu obvykle náleží, může tím například chtít vyjádřit svůj postoj k arbitrárnosti tohoto rozdělení.

*Interakčním řádem* je ve společenském tanci například daný směr pohybu po tanečním parketu. Nikdo se sám nerozhoduje, jakým směrem by rád tančil, ale dodržuje konvenci, která všem usnadňuje interakci. Pokud by se jednotlivec najednou rozhodl tuto konvenci porušit, ostatní by nejspíš reagovali překvapeně a pohoršeně a hříšník by byl důrazně napomenut, aby dodržoval pravidla. Porušení podobného pravidla však může mít samo o sobě určitý význam, který záleží na kontextu a aktérovi. Je-li aktérem zkušený tanečník, není porušení pravidla projevem nevědomosti, ale například rebelie, provokace apod.

Z hlediska divadelní analogie vidíme, že komunikační potenciál tance spočívá mimo jiné ve způsobu naplňování rolí a pravidel interakce.

### **Tanec jako multismyslový nonverbální způsob komunikace**

Jazyková a divadelní analogie přibližují pouze částečně komunikační potenciál tanečního projevu, jsou ale dobrými analytickými nástroji pro vysvětlení některých rysů taneční komunikace. J.L.Hanna tanec definuje jako multismyslový nonverbální způsob komunikace, ve kterém můžeme rozlišit kognitivní a afektivní složku.

### **Kognitivní komunikace**

Podle J.L.Hanna je komunikace jedním z prostředků přizpůsobení se prostředí, tudíž nutnou podmínkou pro přežití druhu. Tzv. jazyk těla, například pláč nebo smích, je prvotní lidskou komunikací. Tanec je multidimenzionální fenomén a funguje jako nonverbální komunikační prostředek. Jeho kognitivní složka představuje právě schopnost tance předávat informace, ať už záměrně nebo nepřímo. Tanec funguje jako samostatný sémiotický systém, tzv. parajazyk. Porozumění symbolům, které tanec ke komunikaci používá, může být diferencováno nebo exkluzivně založeno na různých faktorech - věku, genderu, příslušenství k určité skupině apod. Tanec může zrcadlit sociální a politické struktury, technoenviromentální faktory a zároveň může být na druhé straně spouštěcí silou, tzv. reflektující antistrukturou. Smysl tance zároveň nemusí být nutně přeložitelný do jiného kulturního kódu. Tanec může být podporou pro jazykový nebo jiný způsob komunikace, mohou se vzájemně posilovat nebo zastupovat. [Hanna 1979: 64-67] Jak však Hanna podotýká, efektivní komunikace prostřednictvím tance spočívá na sdílené znalosti a souhře mezi schopným tanečním vyjádřením a jeho vnímavým přijetím. “Komplexita a mnohoznačnost významu tkví v interakci performerů a diváka.” [Hanna 1979: 90]

### **Afektivní komunikace**

Druhou podstatnou komunikační složkou tance je jeho aspekt afektivní. Tanec nabízí okamžitý smyslový zážitek a funguje jako obranný psychologický mechanismus, který umožňuje katarzi emocí. Fyzický pohyb může stimulovat nebo produkovat mnoho emocí, které lze jednoduše a srozumitelně nonverbálně vyjádřit. Základní emoce jako radost/vztek, dominance/submisivita a reakce/adaptace na změny prostředí jsou univerzálně srozumitelné. Kognitivní a afektivní funkce tance se samozřejmě prolínají a doplňují. [Hanna 1979: 67-69]

### **Multismyslový aspekt tance**

Tvrzení, že tanec je silným komunikačním prostředkem se silným vlivem na sociální vztahy, argumentuje J.L.Hanna tím, že tanec plně zaměstnává lidskou bytost a mysl všemi smysly. Lidé jsou tancem doslova “svedeni” a jejich pozornost je nevyhnutelně zaměstnána množstvím rozličných stimulů jako jsou pohyb, empatie, dotyky, zvuky, dech, pachy, navíc časté výrazné vizuální symboly jako barvy a kostýmy tanečnicků. [Hanna 1979: 89] Tento způsob argumentace volí i Royce, když tvrdí, že

tanec je charakteristický multiprostředkovým výrazem, jehož prostředkem je tělo, které ke komunikaci používá několik kanálů současně. Pohyb v čase a prostoru využívá kinestetický kanál, další dimenze tance využívají kanály vizuální, zvukové, dotykové i pachové. Tanec tedy využívá ke komunikaci pěti kanálů současně, proto je tak silným výrazovým prostředkem. [Royce 1977: 196-200]

### 1.6.3 Tanec jako sémantický systém

Definovali jsme tanec jako multismyslový nonverbální způsob komunikace využívající množství smyslových kanálů k předání kognitivních nebo afektivních informací. Můžeme tedy tanec považovat za komplexní sémantický systém, za systém významů? Jak funguje sémantický systém tance, jaké významy nám tanec předává a jakými prostředky jsou významy komunikovány?

Royce definuje smysl tance následovně: “Smysl je komunikace v kontextu, ve které zúčastnění, tanečníci a pozorovatelé, sdílí sémantické kódy.” [Royce 1977: 39]

Sémantika je disciplína zaměřená na vztah znaku a jeho významu, jeho informačního obsahu. Sémantika se zabývá významem znaků a syntaktika pravidly jejich kombinace. Sémantika a syntaktika tudíž zkoumají význam a formu, což jsou dvě základní oblasti antropologického nebo sociologického výzkumu tance. [Hanna 1979: 44-45]

Smysl tance není vždy jednoznačný. Tanec může komunikovat například normy, hodnoty, znalosti, koordinaci, řešení problémů, diferenciaci statusů (vzorce dominance a podřízenosti), vyznačení vlivu či teritoria, etnickou nebo třídní identitu a mnoho dalších významů. [Hanna 1979: 67] Víme, že skrze různé smyslové kanály tanec může působit na všechny naše smysly. Jaké prostředky konkrétně používá?

Pojetí tance jako sémantického systému vychází z jazykové analogie. Podobné výrazové prostředky, jaké v tanci definuje J.L.Hanna, používají lingvisté k analýze jazykového projevu. Podle J.L.Hanna existuje v tanci nejméně šest základních výrazových prostředků k předání významu. Prvním výrazovým prostředkem je konkretizace, nebo-li vnější napodobení, imitace věci, události nebo postavy. Druhým prostředkem je ikonizace nebo-li formální znázornění věci, události nebo postavy, ke které se chováme jako by to bylo skutečně to, co znázorňuje. Další prostředek, stylizace, používá specifická gesta mající určitý konvenční význam jako znak identity k vytvoření abstraktních obrazů. Metonymie je pohybová konceptualizace, přenesení významu na základě vnitřní souvislosti. Metafora znamená přenesení významu na základě vnější

podobnosti fenoménů, mezi nimiž naznačuje analogii. Šestý výrazový prostředek, aktualizace, využívá v tanci skutečné role a statusy aktéra. Smysl tance je většinou kontextový, ale podle některých badatelů jsou všechny významy situační a výrazové prostředky spadají vždy do jedné ze sedmi sfér. Hanna definuje tyto sféry jako sociokulturní událost nebo situace, lidské tělo v akci, vzor performance, diskurzivní aspekt performance, specifický pohyb, prolínání pohybu s jinými komunikačními médii nebo taneční pohyb jako prostředek pro jiné médium. Na základě vztahu mezi kontextem, tedy sférou významu, a aplikovaných výrazových prostředků, můžeme dekódovat konkrétní význam tanečního projevu. Tanec tak můžeme vnímat jako text v kontextu. Možnosti analýzy tance pomocí těchto výrazových prostředků a sfér významu se vztahují především na tradiční (lidové, folklórní) tance nebo na divadelní taneční performance (balet, scénický tanec), méně již na párové společenské tance. I zde však uplatňujeme stejný princip dekódování textu v kontextu. [Hanna 1979: 41-46]

Royce poukazuje především na rozdíl, který existuje v tanci jako nositeli konkrétního významu mezi komplexními a neliterárními společnostmi. Význam, jehož nositelem se tanec v těchto společnostech stává, se velmi liší. V neliterárních společnostech tanec částečně přebírá funkce psaného jazyka, jako například vzdělávat a předávat znalosti. Jak jsme již poukázali v jazykové analogii tance, rozhodně se však nejedná o identický proces a funkci. V komplexních společnostech tanec může být zaprvé významným znakem identity (identity marker). Podle Royce je ze všech znaků, které vytváří styl, tanec jeden z nejvýznamnějších a nejuniverzálnějších. Proto také bývá pro svůj vyjadřovací potenciál často zakazován. Diktatury a konzervativní režimy se mohou obávat nekontrolovatelnosti zakódovaných sdělení, které tanec může předávat, a jejich přímého dopadu na tanečníka i na publikum. [Royce 1977: 154-165]

“Tělo je nástrojem tance, prostředkem vyjádření. Díky tomu má tanec okamžitý dopad, nejen na tanečníka, ale i na pozorovatele.” Reakce na tanec může být jakákoliv, ale nikdy není neutrální. Můžeme být neutrální k uměleckému předmětu i hudbě, protože jsou o krok vzdálenější od svého autora, jsou to neživé objekty, zatímco v tanci je přítomno lidské tělo v pohybu. [Royce 1977: 159]

#### **1.6.4 Sociokulturní význam a funkce tance**

Na otázku společenské funkce tance se můžeme podívat z mnoha hledisek, nesmíme však zapomenout, jak podotýká Royce, že funkcionální analýza je v tomto případě pouze klasifikační prostředek a nemá sama o sobě vysvětlovací schopnost.

Funkce tance ve společnosti totiž mohou být proměnlivé v čase, prostoru i kontextu, mohou být primární a sekundární, manifestní i latentní. Už Mauss rozlišil techniky tance na mužské a ženské, které jsou často v opozici, a na odpočinkové a akční. Jaké systematické kategorizace funkcí tance existují?

Z čistě funkcionalního hlediska se můžeme na tanec podívat prismatem teorie Talcotta Parsonse, který definuje čtyři kategorie funkcí, které jsou univerzální pro všechny elementy sociální struktury, tedy i pro tanec. Těmito kategoriemi jsou udržování vzorců a řízení napětí, adaptace, dosažení cílů a integrace. Jak můžeme aplikovat tyto kategorie na tanec? Má-li tanec sloužit k udržování vzorců a řízení napětí, znamená to, že hraje roli v socializaci a má schopnost kontrolovat potenciálně rušivé elementy. Adaptační funkce tance znamená jeho potenciál pro vzájemnou adaptaci sociálního a nesociálního prostředí, rolí a dělby práce. Integrační funkce tance znamená, že funguje jako mechanismus sociální kontroly. Tanec může samozřejmě sloužit k dosažení určitých individuálních i kolektivních cílů. [Royce 1977: 83]

Další možnou kategorizací je šest univerzálních kategorií funkcí tance od Anthonyho Shaye.

Zprvce, tanec může sloužit jako reflexe a potvrzení sociální organizace. Příkladem jsou tance určené výlučně pro skupiny založené na pohlaví, věku, etniku atd. Takové tance najdeme i mezi českými folklórními tanci, například tance určené jen svobodným nebo jen vdaným ženám. V Postřekově na Chodsku jsou pořádány dva typy tanečních zábav. *Věnečková* je určena pro svobodné mladé lidi a *babský bál* pro vdané ženy. Zábavy se liší publikem, a tím pádem také hudebním a tanečním repertoárem. [Stavělová 1997: 116-118] Royce poznamenává, že má-li tanec fungovat jako symbol identity, kvalitativně se liší od rekreačního tance. Týká se to především formálních tanců, které se tančí v přítomnosti jiných kulturních skupin, čímž posilují skupinovou solidaritu a často také posilují stereotypy. Za tímto účelem vyžadují zvláštní technické znalosti, na rozdíl od neformálních rekreačních tanců, které dovolují improvizaci a nevyžadují zvláštní technické znalosti, aby se jich mohla účastnit většina. [Royce: 164]

Za druhé, tanec může být prostředkem sekulárního nebo náboženského rituálního vyjádření. Příkladem jsou tance doprovázející přechodové rituály (narození, dospělost, svatba, smrt) a náboženské rituály (extatické tance, maskované tance, procesí), při kterých hrají zásadní úlohu.

Za třetí, tanec je pro mnoho lidí společenská zábava nebo jen příležitostná sportovní a společenská aktivita.

Za čtvrté, tanec může přinášet velkou psychologickou úlevou. Při tanci je často možné dovolit si chování, které by bylo za normálních okolností nepřípustné. Ať už to jsou tance rituální, které umožňují převrácení rolí, nebo tance společenské, které přináší radost z pohybu a blízkosti přátel, tanec umožňuje okamžitou katarzi, odbourává stres a agresivitu a přináší uvolnění.

Pátou funkcí tance je reflexe estetických hodnot. Tanec může být estetická aktivita sama o sobě. Estetické hledisko existuje v tanci ve všech společnostech, ale ne všude je pro něj tanec přímo prováděn. Koncept tance jako představení určeného divákům je podmíněn volným časem a určitým bohatstvím společnosti.

Šestou funkcí tance je podle Anthonyho Shaye reflexe ekonomických vzorců, tedy tanec jako ekonomická aktivita. Do této kategorie spadá například výuka tance nebo profesionální taneční kariéra. [Royce 1977: 79-82]

Každý tanec má vždy cíl nebo záměr, tedy i konkrétní funkci. Hanna definuje tři sociopsychologické funkce tance, jimiž jsou pohyb/adaptace, kognitivní komunikace a afektivní komunikace.

Tanec jakožto pohybová aktivita může být adaptačním vzorcem, který má diferenciační potenciál a funguje jako mechanismus přirozeného výběru na základě určitých kritérií. Hanna uvádí příklady některých společností, ve kterých existuje silná vazba mezi taneční kulturou a například válečnictvím. Taneční schopnosti mužů jsou pak kritériem jejich výběru mezi válečníky. [Hanna 1979: 63-64]

Zatímco tanec jako kognitivní komunikace slouží k přenosu určité informace, funkce afektivní komunikace slouží ke katarzi emocí. Podle Hanna tanec přináší vzrušení, zábavu a únavu jako intenzivní fyzická aktivita a může mít podobné efekty jako třeba běh. Rytmus, koordinace a synchronizace pohybů přináší katarzi, tanec tak může pomoci překonat vztek, funguje jako prevence deprese a psychického stresu. [Hanna 1979: 64-69]

Mnozí evolucionisté se domnívali, že tanec hraje významnou sociální úlohu pouze v primitivních společnostech a že se jeho význam snižuje spolu s civilizačním vývojem. Roli tance dokumentovali především při magických a náboženských rituálech. V pokročilejším stádiu evoluce opouští podle jejich teorie racionální člověk tyto aktivity a tím tanec ztrácí svůj původní význam. [Royce 1977: 19-20] I Bláha ve své Sociologii tvrdí, že sociální, sjednocovací a solidarizační funkci tance v primitivních společnostech nahradila v moderní společnosti funkce estetická, společenskozábavní a fyzicky rekreační. "Dnes už tance pozbyly oné funkční mnohotvárnosti, jakou se vyznačovaly u

primitivních kmenů, kde vlastně jejich smyslem bylo odpovídat tímto způsobem na různé sociální situace. (...) Jistě je to asi proto, že byl dřív výrazem určitého chápání života a že ztratil na své sociální významnosti se vzrůstem intelektuálnějších způsobů chápání života.” [Bláha 1968: 370-371]

Skutečně má tanec v moderní společnosti pouze společenskozábavní a rekreační roli? Domnívám se, že mnohé ze svých tradičních rolí si tanec dodneška zachoval, jen na sebe berou trochu jinou podobu a pro konkurenci je někdy těžké je rozeznat. Tanec býval významnou součástí mnoha společenských událostí, rituálů, přechodových rituálů a všech významných milníků ve společenském životě jedince. Například tradiční rituální funkce spojená s plodnostní magií, projevující se v Čechách při masopustních koledách, měla i širší společenský význam pro udržování pravidelnosti společenského života a potvrzování soudržnosti komunity formou sociálního dramatu. A dnes? Nejsou snad taneční kurzy pro mládež novodobou verzí rituálního vstupu do dospělého života a prvním oficiálním a kodifikovaným kontaktem s opačným pohlavím? Není snad i dnes tanec součástí přechodových rituálů jako jsou svatby a pohřby? Stále slouží i jako seznamovací a sblížovací technika a samozřejmě jako relaxace, uvolnění napětí a agrese. V dnešní době ovšem není jedinou aktivitou k relaxaci a sdružování. Konkurencí mu jsou především jiné sporty a volnočasové aktivity. Ty samozřejmě v tradiční společnosti, ve které neexistoval koncept volného času, také neexistovaly. Proto je tanec dnes jen jednou z mnoha možností a proto se nám může zdát, že ztrácí na významu.

V následující části se budeme zabývat konkrétním příkladem tance, který budeme analyzovat jako komunikační prostředek a performanci genderu.

## 2. Argentinské tango

Tango je ideálním příkladem a snadno “čitelným” tancem. Odráží se v něm jeho multikulturní původ (prvky odkazující na různé kultury, které přispěly k jeho vzniku a ovlivnily jeho podobu), sociální vztahy v době jeho vzniku i jejich proměny v čase i prostoru (genderové vztahy na počátku 20. století a dnes, společenské a kulturní rozdíly mezi argentinskou a evropskou společností tehdy a teď...)

## **2.1 *Východiska studia argentinského tanga***

Většina anglicky, španělsky a francouzsky psané literatury o tangu se zabývá především historií tance a jeho vývojem a zaměřuje se hlavně na argentinské prostředí, méně na změny v prostředí evropském. Existují samozřejmě životopisy známých zpěváků, skladatelů a tanečníků, ale i rozborů textů originálních písní. Na odborné analýzy je relativně bohatá německy psaná literatura, autorce bohužel jazykově nedostupná. Z dostupných sociologicky orientovaných odborných publikací jsou cenné zejména kulturně historická studie Roberta Farrise Thompsona *Tango: the Art History of Love*, která podrobně zkoumá všechny kulturní vlivy na vývoj tance a jeho formu, sbírka rozhovorů s aktéry všech sfér tanga od antropoložky tanga Maríí Susany Azzi *Antropología del Tango: los Protagonistas*, politicky orientovaná historická studie taneční historičky Marty E. Savigliano *Tango and the Political Economy of Passion* a sbírka studií a rozhovorů v monotematickém čísle *Danses latines* společenskovední revue *Mutations*.

Nepočítáme-li několik obecných článků na internetových serverech o tanci, původní česká literatura o tangu neexistuje. Prvním systematickým sběrem dat se stal až projekt dokumentárního filmu o argentinském tangu v Čechách. Dokument *Tak se tančí Tango argentino* v Praze natočil pro Českou televizi režisér, spisovatel a výtvarník Nenad Djapic, který se společenským aspektem tance dlouhodobě věnuje. V této práci jsem se rozhodla využít audio záznam rozhovorů se čtyřiceti českými tangueros, které Nenad Djapic pořídil jako podklad pro dokument. Pražská tango komunita byla dlouhodobým a podrobným zájmem vyčerpaná a nebylo možné podrobit těsně po natáčení rozhovorů a dokumentu Nenada Djapice prakticky stejné respondenty dalšímu přímému výzkumu.

K popisu tanečního prostředí, jeho pravidelností a etikety jsem přistupovala jako jeho dlouhodobý zúčastněný pozorovatel. Pozice insidera nutně vyvolává reflexi emic/etic přístupu. Kognitivně antropologický emic přístup je kulturně specifický, interpretuje chování z hlediska vlastních definic aktérů nebo členů dané skupiny, tím pádem lépe umožňuje sémantickou analýzu daného kulturního diskurzu. Pro analýzu tance jako nonverbálního komunikačního prostředku a genderové performance v rámci komunity tangueros je tedy vhodným nástrojem. Nesmíme nicméně zapomínat, že ani emic model není “the native model”, ale jen analytickou konstrukcí výzkumníka

vytvořenou na základě specifických rysů komunikace ve skupině. [Barnard&Specer (eds.) 2006: 180-182]

Pozice insidera mi samozřejmě usnadnila zachycení některých nuancí v chování aktérů, jejich komunikačních kódech a pravidlech hry, nicméně je zároveň překážkou pro zachování otevřenosti k jiným interpretacím situace než jaké jsou obecně sdílené aktéry v rámci komunity.

## **2.2 Sociokulturní dějiny tanga**

Argentinské tango je považováno za argentinské národní kulturní dědictví, za nejznámější vývozní artikl země, její slávu a chloubu. Tango v Argentině vzniklo, ale jeho původ, vývoj i současný stav není svázán pouze s touto jihoamerickou zemí. Tango je ve všech aspektech multikulturní a globální fenomén. Přívlastek multikulturní používám ve smyslu multikulturalismu jako společenské situace charakteristické koexistencí různých kulturních, etnických, rasových a jiných skupin v rámci jednoho útvaru, zde státu. Na základě zdrojů dokumentujících stav populace BA na přelomu století považujeme tehdejší argentinskou společnost za multikulturní společnost - multikulturalismus je zde sociálním faktem. [Barša 2003]

### **2.2.1 Zrod a migrace tance**

#### **Z argentinských slumů do pařížských salónů a do celého světa**

Buenos Aires založili Španělé v 16. století. Na konci století devatenáctého bylo BA stále ještě “velkou vesnicí” v rozsáhlé oblasti zemědělců a chovatelů dobytka, tzv. gauchos. S příchodem moderních komunikačních a dopravních technologií (železnice, telegraf, parní lodě), díky nimž Evropa objevila neuvěřitelný zemědělský potenciál bohaté oblasti v deltě řeky Río de La Plata, zažilo město a jeho okolí ekonomický růst, který z něj udělal jeden z nejbohatších států světa. Z BA se stala “Paříž jižní Ameriky”, s velkými bulváry, největší operou světa a prvním metrem v latinské Americe. Do Argentiny mířily milióny evropských imigrantů, čímž se radikálně proměnilo etnické složení populace celé země. Podle údajů Argentinského statistického úřadu vzrostla populace Argentiny mezi roky 1869 a 1914 z 1,8 miliónu na 7,9 miliónu obyvatel. Mezi roky 1840 a 1940 se v Argentině celkem usadily asi 4 milióny Evropanů. V roce 1895 byla více jak čtvrtina celkové populace imigranti, v roce 1914 už téměř třetina a v populaci nad 65 let více než polovina. Mnozí přistěhovalci se usadili přímo v BA.

Populace BA narostla mezi roky 1869 a 1914 ze 180.000 na 1,5 miliónu. V roce 1914 převážil počet mužských imigrantů v BA původní mužské obyvatelstvo poměrem 3:1.<sup>4</sup> Nejvíce imigrantů připlouvalo z Itálie, Španělska, ale i Francie. V BA však existovaly dva odlišné světy. Za hranicemi bohatého centra “El Centro” a přilehlých středostavovských městských čtvrtí zvaných “barrios” se nacházely “arrabales”, předměstí s hliněnými cestami a skromnými domy. Jejich obyvatelé tu žili v nuzných podmínkách, obdobně jako na předměstích evropských a amerických velkoměst. Některé čtvrti a předměstí se vyznačovaly vyšší koncentrací obyvatel určité národnosti, ale etnická ghetta se tu přímo nevytvářela. [Azzi & Collier & Cooper 1995; Thompson 2005]

Vlivem etnické, jazykové, kulturní a sociální diverzity si BA začalo brzy vytvářet svou vlastní tvář, svou metropolitní identitu. Na předměstích zavládl dialekt ovlivněný italštinou zvaný “lunfardo”, který se stal jazykem mnohých básníků tanga. Emblematickou figurkou “arrabales” byl “compadre”. Compadres byli gauchos, kteří se po zhroucení jejich svobodného venkovského života ocitli ve městě, ale zachovali si své hodnoty, svou nezávislost, svůj machismus a sklon řešit spory nožem. Na druhou stranu, “compadritos” byli mladí chudí muži z předměstí, kteří se snažili napodobovat chování a zvyky compadres, často poněkud přehnaným způsobem. (Pozn. Koncovka -ito, -itos v mn.č. značí ve španělštině zdvojnásobení) Na předměstích žili spolu s compadres a compadritos také vojáci, námořníci, dělníci z městských jatek, různí řemeslníci apod. Byl to převážně mužský svět. V roce 1914 byl rozdíl mezi mužskou a ženskou populací BA víc než 100 000. A právě v tomto přístavním, chudém, multi-etnickém, multi-kulturním, barevném a divokém světě se zrodilo tango. [Thompson 2005]

### **2.2.2 Kulturní vlivy na vývoj a strukturu tance**

Vzhledem k multi-etnickému a multi-kulturnímu charakteru BA na přelomu 19. a 20. století není překvapivé, že tango vzešlé z tohoto prostředí v sobě skrývá rozličné kulturní vlivy. Thompson analyzuje všechny kulturní a etnické vlivy, které měly dopad na vývoj a formu argentinského tanga. [Thompson 2005]

---

<sup>4</sup> Údaje Argentinského statistického úřadu INDEC: tabulka *Indicadores demográficos seleccionados para fechas censales. Total del país. Años 1869-2001*.

### Africké kořeny

Afroamerické vlivy v tangu jsou hned trojího druhu - africké candombe, africko-kubánská habanera a jazz.

Z rovníkové Afriky, ale i ze západoafrického pobřeží, připlouvaly do Argentiny až do začátku 19. století otrokářské lodě. Nejpočetnější a pro vznik tanga nejvýznamnější byli původní obyvatelé Konga a Angoly. Od nich pochází názvy argentinských tanců *malambo*, *milonga*, *canyengue* a *tango*, a také některé taneční styly. V Konžském království byl tanec významným společenským prvkem, byl součástí výuky umění, spirituality a bojových umění a doprovázel klíčové přechody v životě jednotlivce i skupiny jako narození, svatbu, iniciaci, smrt a posedlost duchem. Mnoho prvků z původních konžských tanců bylo přeneseno do milongy a tanga: periodické pohyby - *volání*, dlaní, rukou nebo tělem, na které partnerka *odpovídá* samostatným pohybem, zasahování do prostoru partnera. Tanec byl v Kongu používán také k bojovému výcviku, válečníci se pomocí tance učili uhýbat protivníkovi. Z těchto tanečních úhybných manévrů, *misangi*, se později zrodily vzorce uhýbání, *esquivas*, vlastní pro brazilské černé bojové umění, *capoeira*.

Vliv afrických kultur na kulturu Buenos Aires 19. století lze přesně vystopovat v jazyce. Mnoho slov v buenosaireském kreolském dialektu má africký původ v klasickém konžském jazyce ki-kongo, v tanečním slovníku je jejich podíl ještě významnější. Kreolský výraz *milonga* označující tanec nebo formu písně, znamená v ki-kongo tanec v řadě nebo v kruhu a v jazyce kimbundu slova nebo hádku.

Kreolské *canyengue* je starý "funky" způsob tančení tanga, s pokrčenými koleny, při zemi. Druhým významem je nevznešený a unavený. V ki-kongo znamená *Kanienge!* povel k poddání se hudbě, doslova rozplynout se v hudbě. V kimbundu znamená *kiiengu* tanec a *kanienge* unavený.

*Malambo* znamená v ki-kongo konžský tanec s dupáním do země, symbolicky pohřbívací vážný společenský problém. V kreolském dialektu označuje *malambo* argentinský venkovský tanec, taktéž s podupáváním, předvádějící souboj dvou mužů. Kreolský výraz *tango* označující tanec, místo tance a buben má v ki-kongo mnoho předků. *Tanga* znamená slavnost ukončující období truchlení, *tanganana* chodit, *tanga dungulu* procházet se a předvádět se, *tangala* je výraz pro těžký a váhavý krok nebo pro buben, *tangala-tangala* znamená chodit jako krab, *tangalakana* chodit cik cak, *tangama* chodit dlouhými kroky, *tangana* chodit a pohybovat se jako chameleon.

## **Candombe**

V poslední třetině 19. století se v Buenos Aires začal objevovat výraz *candombe*, jako označení pro svépomocné taneční společnosti založené osobami afrického původu. V jazyce ki-kongo znamená *ka ndombe* literálně *patřící černým* a konžští nacionalisté jej používali ve 20. století jako označení pro konžskou černou kulturu a samosprávu. I v Buenos Aires měl výraz *candombe* širší smysl než jen tanec a tančírna, odvolával se na společnou původní kulturu a pýchu na svou etnicitu. *Candombe* bylo živou změnou, tranzicí, protože přímo z něj se zrodila *milonga* a *tango*. V jakékoliv situaci tangueros nevyhnutelně tančí proti směru hodinových ručiček. Tento zvyk pochází z kruhů, ve kterých se tančilo *candombe* a můžeme jej vystopovat ještě dále v konžských kruhových tancích, které se vždy pohybovaly proti směru hodinových ručiček. Původním smyslem tohoto pohybu je sledování dráhy slunce a cyklu věčného života.

Potomci afrických otroků udržovali a dále předávali svou kulturu formou mluvy, hudby, hudebních nástrojů, tance i gest. Nejviditelnějším prvkem byl tanec - na ulicích, v tančírnách *candombe* a hlavně na pohřebních slavnostech. *Candombe* se udrželo dlouho poté, co byly tančírny oficiálně uzavřeny, a v kreolizované podobě přežilo v černošských klubech až do 21. století.

## **Habanera**

Kolem roku 1850 se díky černošským kubánským námořníkům dostal do Buenos Aires afro-kubánský rytmus a písně, *habanera*. *Habanera* přímo ovlivnila vznik tří tanců - *milongy*, *canyengue* a *tanga*. Rytmus *habanery* je jednoduchý: osminová nota s důrazem, šestnáctina a dvě osminy - je jako tlukot srdce, funguje jako univerzální volání k tanci. *Habanera*, jednoduchý párový tanec, ve kterém pár tančí v těsném objetí, se stal záhy velmi oblíbeným. Promísil se s již existujícími tanečními styly - z *candombe* převzal pokrčená kolena a vlnění boky, z waltzu držení. Na Kubě se však *habanera* zachovala pouze ve své vokální podobě, jako píseň. Celosvětové rozšíření *habanery* bylo usnadněno také díky kubánským publikacím not, které vycházely již od roku 1803. [Thompson 2005: 114] Ve stejný moment jako v BA slavila *habanera* úspěch v Madridu a New Orleans. Inspirovala jazzové muzikanty v severní Americe i evropské klasické skladatele (Bizet, Ravel, Debussy). Ve 21. století se *habanera* již netančí ve své původní podobě, ale stále se hraje a její rytmus je stále přítomen v *tangu* a *milonze*. "Milonga oživila *habaneru*." [Thompson 2005: 117] *Habanera* jako píseň je

dnes nejrozšířenější v severním Španělsku, kam si ji přivezli španělští námořníci a vojáci po rozpadu španělských kolonií v Karibiku.

### **Evropské vlivy**

Společně s evropským obchodem a imigranty se do Argentiny dostala i evropská móda a kultura. Evropskými tanci, které do Argentiny pronikaly od počátku 19. století a které ovlivnily vznik tanga, byl především vídeňský valčík, polka a mazurka.

Podle Christine Denniston bylo tango po valčíku a polce pouze třetím párovým tancem, který se tančil v dnešním běžném držení, tedy v pozici, ve které muž pravou paží objímá partnerku, levou rukou drží její pravou ruku a levá paže partnerky spočívá na pravém rameni muže. Radikálním rozdílem oproti valčíku a polce však byl koncept improvizace v tangu. [Denniston 2007]

Nejen kvůli intenzivní imigraci se projevil silný vliv italské hudby, především velmi populární opery a *bel canta*, která přímo ovlivnila mnoho muzikantů a zpěváků tanga. Z jižního Španělska, Andalusie, se do Argentiny dostala spolu s architekturou a kuchyní také arabská muslimská hudba, rytmické luskání prsty a podupávání podpatky jako ve flamencu - andaluské *zapateados*, v tangu nazývaných *taconeos*. Andaluská hudební tradice se do BA dostávala trojím způsobem: přímo s andaluskými imigranty, z pamp spolu s *gauchos* s andaluskými kořeny nebo skrze představení španělské hudby a tanců na pódiiích v BA. Kombinací africké a andaluské tradice vznikl argentinský venkovský tanec *malambo* a muzikantský souboj *payada*. V malambu tančí dva muži *zapateados* s kytarovým doprovodem. Každý tančí sólo, ve vzpřímené poloze, pouze podupávají nohami v šestiosminovém taktu. S tímto tanečním soubojem se často pojí muzikantský souboj, *payada*. *Payada* je poetický duel, ve kterém dva kytaristé spontánně komponují verše na dané téma nebo jako reakci na sokovy výzvy. *Payada* vychází z *tapadas*, afrických duelů na bubny, a z andaluských písní. Dnešní verze této tradice mohou být raperské beatboxové souboje. [Thompson 2005]

### **Milonga**

Ačkoli se Buenos Aires stalo v 19. století moderním velkoměstem, nezapřelo v sobě venkov, *pampas*. Původní kultura *gauchos* se projevovala v každodenním životě (symboly, kuchyně, architektura) a samozřejmě stála u vzniku tanga. Na argentinském venkově se zrodila *milonga*.

*Milonga* vznikla v Argentině kolem roku 1870. Pojem *milonga* pochází z afrických jazyků Kimbundu a Ki-Kongo, ve kterých znamená hádku, boj nebo pohybující se řady tanečníků. Venkovským předchůdcem milongy byla *payada*, ve městě se *payada* stala *milongou* a k písni se přidal také tanec ovlivněný existujícím africkým *candombe* - milonga tak navázala na tradici hudebních a tanečních soubojů, což vysvětluje její hravou náladu, silné verše, uzemněné a protikladné pohyby, které symbolizují souboj. Příchod habanery tuto podobu milongy zjemnil, taneční kroky se více začaly podobat dnešním, s typickými záseky a pauzami (cuts, breaks). Přesto se v milonze zachovaly elementy typické pro africké tance a *candombe*. Náhlé pauzy (cuts) pochází od zvyku bubeníků, kteří tak testovali schopnost tanečníků rychle reagovat na náhlé změny a improvizovat. Poslední dvě noty milongy nebo tanga označované *chan- chan* pochází z jazyka ki-kongo *tshia-tshia*, což znamenalo zašlápní to (step it down). “Milonga je excitovaná habanera.” [Thompson 2005: 129] Když se habanera začlenila do vznikající milongy, její tempo se zdvojnásobilo a důraz se dostal z každé druhé na každou dobu. V rychlém tempu se poslední čtvrtá doba oslabuje, což milonze dodává téměř valčíkové tempo. Aby se sjednotila se tříčtvrtovým rytmem *candombe*, začal se v milonze přidávat na první dvě doby třetí krok, čímž vznikl křížový rytmus (cross-rhythm), *milonga del traspie*.

Existují tři koncepty milongy. První je angolský smysl “hádku”, aplikovatelný na venkovské *payadas* a první venkovskou milongu, které symbolizovaly duely silných mužů. Druhým smyslem je konžský význam tanečníků v kruhu, který se znovu objevil v argentinském černém *candombe*. Třetím významem je koncept milongy jako “autonomní kreolské teorie sjednocení kultur”. V tomto smyslu milonga obsahuje společné rituální jmenovatele všech kultur: postav buben, hýbej tělem, zpívej píseň a vzdej čest předkům. [Thompson 2005: 135] V tomto smyslu byly černošské taneční kluby v Buenos Aires skutečnou milongou - setkali se zde tanečníci *candombe*, jazzu, polky a valčíku. Hlavním motorem však zůstalo *candombe*, které se literálně absorbovalo do milongy.

Koexistenci tanga a milongy symbolizuje název místa, kde se tančí tango - milonga, a název tanečníků tanga - milongueros. Milonga a tango sdílí původní staré prvky - osmičky, *sentadas*, *corridas*, *pivoty*, překřížení.

### **Ranné tango - canyengue**

Canyengue je esencí vzniku tanga kolem roku 1900. Slovo canyengue pochází z konžského kanienge - “rozplynout se v hudbě”, “začít oslavovat” a symbolizuje černošský původ tanga, tak jako i základní taneční prvky canyengue. Canyengue se tančí s velmi pokrčenými koleny, tváří na tvář, tanečník drží ruku tanečnice u boku a naklání se buď dopředu nebo dozadu. Canyengue má dvě těžiště - mezi těsně přitisknutými hrudníky tanečníků a druhé směřované do země. Ve 30. - 40. letech 20. století se z černého canyengue stal underground, preferovány byly podle evropského vkusu elegantnější formy tanga, a jako samostatná umělecká forma bylo uznáno až v 80. letech spolu s rozšířením tanga.

Souhrnně, canyengue je nejstarší formou tanga, kdy se tanečníci “rozplývají v hudbě”, tančí malé krůčky, v těsném držení, s pokrčenými koleny. Milonga předcházela canyengue - z ní převzalo mnohé kroky, které se též objeví v ranném tangu - kroky do strany (swing and sway), osmičky, sentadas, corridas, cortes, quebradas - přesně ty motivy, které připomínají africké kořeny všech jmenovaných tanců. Milongu i canyengue tančili “orilleros”, tvrdí muži z venkova, kteří se ocitli na okraji nově urbanizované společnosti. [Thompson 2005]

## **2.3 Základní struktura tanga**

Jak definovat a popsat současné argentinské tango? Pojem argentinské tango zahrnuje minimálně tři fenomény, které spolu úzce souvisí: hudbu, poezii (texty písní) a tanec. K těmto třem hlavním aspektům se přidružují další (móda, etiketa...) a dohromady vytváří fenomén argentinského tanga. Ačkoli jsou hudba, poezie a tanec propojené fenomény, my se v této práci zaměříme převážně na tanec, který nás zajímá pro svůj nonverbální komunikační a genderový aspekt.

### **2.3.1 Performance versus společenský tanec**

V první řadě musíme rozlišit tango jako společenský tanec a tango jako jevištní performanci. Jedná se o dvě disciplíny, které sice mají společný základ, ale jejich pravidla jsou zcela odlišná.

Tango jako společenský tanec je založeno na principu improvizace mezi partnery, kteří se ani nemusí znát. Pokud však znají alespoň základní pravidla tance a jeho etikety, mohou si v tančírně zatančit.

Tango jako performance je přesně definovaná a nacvičená choreografie, jejímž cílem je oslnit diváka náročnými prvky a dokonalou technikou jejich provedení. Principy tance sice zůstávají stejné, ale cíl i prostředky jeho dosažení se liší. V jevištním provedení bývají mnohem více zdůrazňována klišé, se kterými se v dnešní běžné tančírně nesetkáte. Aby divák dostal to, co očekává, patří k performanci kostýmy, doplňky a také hraní určitých rolí. Tango-performance se mnohem více podobá divadlu než společenskému tanci.

### 2.3.2 Taneční role

V tangu jsou dvě oddělené role, které jsou tradičně nazvané mužská a ženská role. Samotný termín role připomíná divadelní slovník a vzbuzuje dojem, že tanečníci se vžívají do určité role jako na divadle. Pro popis tanečních rolí v tangu se proto výborně hodí divadelní analogie založená na přístupu Ervinga Goffmana, kterou jsme představili v teoretické části. Taneční role fungují díky své zaměnitelnosti jako *masky*. S každou rolí jsou spojené určité charakteristiky a předpokládané chování a jednání. Charakteristiky rolí se shodují s genderovými charakteristikami jejich představitelů a očekávaným jednáním je dodržování příslušných kroků a choreografií. Dodržování tanečních rolí je ale založené na konvenci. Tradičně vede v tanci muž, proto se používá pojmů mužská a ženská role. Vzhledem k tomu, že dnes již není neobvyklé, aby vedly ženy nebo spolu tančili lidé stejného pohlaví, rozšiřují se i genderově neutrální pojmy vedoucí a vedený tanečník/tanečnice, v angličtině leader/follower.

### 2.3.3 Struktura tance a princip improvizace

Základním principem tanga je, že partneři spolu sdílí taneční prostor a jejich pohyby se navzájem doplňují. Na první pohled se může zdát tato souhra nepochopitelná, ale její princip není složitý. Jedním z paradoxů argentinského tanga je jeho složitá struktura a zároveň improvizací charakter tance. [Torp 2008] Dvěma základními rysy improvizace podle Giurchescu jsou její dynamický a pomíjivý charakter a tvorba na základě již existujícího "materiálu". "Improvizace je primárně spontánní aktivita založená na tradičně získaných dynamických vzorcích uložených v tanečnickově mentální a kinestetické paměti." [Giurchescu 1998: 5]

Tančené tango je složeno z nekonečných kombinací několika základních prvků - chůze dopředu/dozadu, úkrok doleva/doprava, překřížení dopředu/dozadu a pivot neboli otočka na místě. Tyto základní elementy tvoří mnoho ustálených základních variací a

lze je libovolně kombinovat do variací nových. Mezi základní variace patří například “chiro” neboli “rotace/otočka” doleva/doprava, “ocho adelante/atrás” nebo-li “osmičky dopředu/dozadu”, “salida” nebo-li základní osmikrok aj. Tanec je zde skutečnou metaforou jazyka: ke zvládnutí konverzace se musíte naučit alespoň základní slovník. Čím bohatší váš slovník je, tím plynuleji hovoříte a můžete diskutovat o složitějších tématech. K tanci také potřebujete základní “slovník”, který neustále obohacujete při dalších tanečních “konverzacích”.

Opakem improvizace je kompozice nebo-li choreografie, která sice může být složena ze stejných tanečních prvků, ale vyžaduje dlouhou přípravu, náročné zapamatování a jejím principem je, že může být identicky reprodukována. Improvizace je spontánní kompozice existujících tanečních vzorců, které jsou jako takové kulturně přijaté a jejichž znalost tvoří základ tanečnickovy kompetence. [Giurchescu 1998]

Giurchescu upozorňuje též na klíčový moment v improvizaci, kterým je vztah mezi tancem, respektive tanečníkem a hudbou, respektive muzikantem v případě živého doprovodu. Hudební doprovod určuje typologický rámec improvizace, dává tanečníkovi rytmické vzorce, melodické klíče, podporuje jeho kreativitu a improvizaci. Znalost hudby a konkrétní melodie je pro improvizaci bezpodmínečná, protože usnadňuje rychlou volbu vhodných tanečních vzorců. Struktura melodie určuje volbu tanečních vzorců a organizaci tance. Rytmus doprovodné hudby zpravidla odpovídá rytmickým vzorcům tanečních pohybů. Interakce tanečníka a hudby/hudebníka má na obecenstvo působit jako jednotná harmonická kreace.

Podle Giurchescu je klíčem pro improvizaci, koordinaci a kreativní interakci mezi tanečními partnery vzájemné porozumění a zároveň emocionální napětí v páru. To platí i v tangu. I když jsou taneční kroky vyučovány všude víceméně stejně, každý učitel i tanečník má samozřejmě svůj styl a způsob tance. Tanečníci, kteří spolu pravidelně tančí, znají vedení a reakce druhého, umí navzájem předvídat své kroky a reakce, což tanec velmi usnadňuje.

#### **2.3.4 Získání taneční znalosti**

Jak se získává taneční znalost, *dance knowledge*, nebo-li *kompetence*, která umožňuje *taneční performanci*? Získání taneční kompetence je nezbytné k následnému použití tance jako samostatného projevu, tedy k taneční performance. [Stavělová 2003: 67] *Dance knowledge* definuje László Felföldi z kognitivního hlediska jako všechny

informace o tanci a taneční know-how, které jsou uchovávány v tanečnickově paměti ve formě schémat, vzorců a logických konstrukcí. [Felföldi 2002: 19]

Jak a kde a jak se člověk naučí tango? Nejde samozřejmě o konkrétní školy a způsoby výuky, ale o obvyklý proces získávání znalostí nutných k pohybu v taneční komunitě. V Argentíně je tento proces vzhledem k všudypřítomnosti tanga odlišný. Děti se s tancem seznámí většinou již v raném věku, slyší všudypřítomnou hudbu, vidí tančit dospělé na tanečních zábavách nebo při běžných rodinných sešlostech. Tanečnice Maria Cieri vypráví: “Bylo mi čtrnáct. (...) Chodila jsem tančit s maminkou, sestrou a sestřiným milým.” [Dorier-Apprill (ed.) 2001: 189] V Evropě začíná většina tanečnicků v klasických tanečních kurzech. Tango, specifické svou náročností, komplexitou a komunitním životem, je obvykle vyučováno ve specializovaných tanečních školách, které se věnují výlučně jen argentinskému tangu. V závislosti na poptávce a velikosti taneční komunity nabízí školy kurzy rozlišené podle úrovně, popřípadě i tematicky, zaměřené na různé styly tance. Kurzy se především v počátcích navštěvují kontinuálně, zápisné bývá roční nebo rozdělené na semestry, trimestry apod. Tzv. *open classes*, nebo-li otevřené kurzy placené od hodiny, do kterých není nutná docházka po celou dobu trvání kurzu, nejsou pro tango příliš obvyklé (na rozdíl například od salsy, jejíž základy je možné zvládnout poměrně rychle) a nebo jsou určené pro pokročilé tanečníky. Takové hodiny pak bývají tematicky zaměřené a účast na nich předpokládá základní znalosti tance, které se už nevysvětlují. Obvykle trvá přibližně rok, než člověk získá dobrý taneční základ, aby si mohl jít zatančit. Samozřejmě to závisí na individuálním nadání a frekvenci tréninků. Předstupněm *milongy* - taneční zábavy, kde se tančí tango - bývají *praktika*. Ty většinou pořádají taneční školy a jejich cílem je zbavit začátečníky ostychu a poskytnout jim prostor, kde si mohou zkusit zatančit jako na milonze, ale zatím pouze v přítomnosti studentů podobné úrovně a s možností konzultace případných nesnází s lektory. Cílem výuky je ovšem naučit se tančit tak, aby si člověk mohl jít zatančit na milongu. Jakmile začne student chodit na milongy, učí se praxí. Většina lidí také po určité době přestane navštěvovat kurzy a zlepšují se právě jen pravidelným tancem na milongách. Dalším způsobem, jak průběžně rozvíjet své taneční znalosti, jsou workshopy a festivaly. Taneční školy obvykle pravidelně zvou zahraniční učitele a pořádají víkendové workshopy. V Evropě existují desítky tango festivalů, od víkendových po dvoutýdenní, jejichž lákadlem jsou workshopy hostujících učitelů a večerní milongy s jejich ukázkami. I zkušení tanečníci se stále mají co učit, a tak cestují za slavnými *maestros*.

### 2.3.5 Taneční styly

V tangu existuje mnoho škol a stylů tance, jejichž vyčerpávající popis by mohl být součástí práce z taneční historie a teorie, což není naším cílem, a proto se v následujícím popisu nevyhneme zjednodušení.

V tančárnách tanga - tzv. milongách - se tančí tři druhy tance - tango, milonga a valčík. Milonga je předchůdcem tanga a jsou v ní stále znatelné společné africké kořeny. Tango má rytmus na čtyři doby, milonga pouze na dvě a rychlejší tempo. Rytmus je v milonze často značen bubny. Na rozdíl od tanga jsou milongové kroky kratší, rychlejší a často se tančí s pokrčenými koleny jako candombe. Celkově má milonga veselou, hravou a divokou náladu. Argentinský valčík má stejný třičtvrtěový rytmus jako evropský valčík, ale mnohem rychlejší tempo. Kroky jsou podobné jako v tangu, ale plynulejší. Dalo by se říci, že milonga, valčík a tango mají stejný krokový základ, jen některé variace převládají v milonze, v tangu a ve valčíku, protože jsou pro ně rytmicky vhodnější.

Samotné tango lze také rozdělit na tři převládající styly. Tango milonguero, tango de salón a tango nuevo. Tyto styly mají stejný krokový základ, ale liší se držením v páru, preferovanými variacemi i preferovanou hudbou. Tango milonguero je považováno za "autentické" tradiční tango. Tančí se ve velmi těsném a pevném držení, ve kterém má pár většinou jednu společnou osu (tzn. že tanečníci jsou o sebe opření takovým způsobem, že by jeden spadl, pokud by druhý odstoupil). V tango milonguero se nepoužívá mnoho složitých variací, důraz je kladen na precizní provedení zdánlivě jednoduchých kroků, soulad s hudbou a prožitek v páru. Tango de salón je ve všech směrech otevřenější. Držení může být polouzavřené nebo zcela otevřené, tanečníci většinou tančí každý na své ose. To jim také umožňuje provádět složitější a prostorově náročnější variace. Tango nuevo je spojeno s nástupem moderní elektronické hudby v tangu. Styl tango nuevo se ale vyznačuje také tím, že k tanci často využívá i jinou moderní hudbu, nejen tango. Tančí se v otevřeném držení, je prostorově nejnáročnější a zavádí nové taneční prvky.

### 2.4 Milonga - popis taneční události

*Milonga* je název pro místo či akci, kde se tančí pouze argentinské tango. Prostředí může být velmi různorodé. Pokud není k dispozici tančírna, speciální prostor určený výhradně k tanci a jeho výuce, často se jedná o bar či restauraci s dostatečným

prostorem a vhodnou podlahou, nejlépe parketem. Oblíbené jsou venkovní milongy, např. zahradní restaurace, altánky v parcích, náměstí, nábřeží, různá patia apod. Základní podmínkou je opět vhodný povrch, tzn. parket nebo hladká dlažba.

### 2.4.1 Organizace milongy

Organizátorem milongy bývá většinou tanečník/tanečnice, který se vyzná nejen v tanci a hudbě, ale i v dané taneční komunitě, musí znát místní informační kanály.

Propagace tanečních akcí probíhá většinou hlavně po internetu, na místních serverech věnovaných tangu, prostřednictvím sociálních sítí (hlavně Facebook), pomocí mailing listů, ale i klasickými tištěnými letáky a plakáty, distribuovanými na již zavedených milongách a na tanečních kurzech, a v neposlední řadě samozřejmě osobním předáním informace mezi tangueros.

V každé komunitě existují zavedené milongy, které jsou pořádány zpravidla každý týden ve stejný čas na stejném místě. Venkovní milongy bývají v evropských poměrech sezónní, v závislosti na počasí. Místní tangueros ví, kam se chodí který den tancovat. I výjimečné akce, jako festivaly nebo víkendové semináře s hostujícími lektory, mívají pravidelnou povahu, aby si tangueros zvykli, kdy kdo co pořádá. Každý organizátor má většinou svou vlastní webovou stránku, ale existuje mnoho společných místních i mezinárodních serverů, kde jsou kalendáře akcí a přehledy milong, kurzů a festivalů v daném městě nebo i na mezinárodní úrovni.

### 2.4.2 Hudba

Organizátor milongy bývá zpravidla také DJ, ale hostování jiných DJů se nevylučuje. Musí to být tedy osoba, která dobře zná tango hudbu a pravidla, jak se na milonze hraje k tanci. Běžně se tančí na reprodukovanou hudbu. Živá hudba bývá pouze ke zvláštním příležitostem, jako jsou festivaly nebo různé speciální milongy. Ani na nich ale nehraje orchestr celý večer. Kapela hraje většinou dva až tři cca 30-45minutové sety. Před, mezi a po nich opět hraje DJ.

Hudba k tanci se hraje většinou v *tandách*. *Tanda* je set 3-4 písní, po nichž následuje krátká pauza, *cortina*, kdy hraje úryvek jiné než tango hudby. Během cortiny většina tanečníků vystřídá partnery nebo se jde občerstvit. Existují ale i milongy, na kterých se cortiny nehrají a tango hudba hraje v kuse. Základním pravidlem pro DJ je, že každá tanda by měla být nějakým způsobem konzistentní. Většinou to jsou skladby jednoho autora, hrané stejným orchestrem nebo zpívané stejným zpěvákem. Tango

hudba má velice rozmanitou historii a vývoj, existuje v ní mnoho škol a stylů. Tanečníci mají své oblíbené styly, skladby a interprety. Někdo například netančí na určitý typ hudby. Proto, když jde na parket, musí si být jist, že minimálně další tři skladby budou ve stejném stylu. DJ, který by nerespektoval toto pravidlo, by ztratil respekt a hlavně návštěvníky svých akcí.

### 2.4.3 Styl a móda

Jednotlivé tančírny či milongy se od sebe mohou hodně lišit. Styl jim dává organizátor a DJ. Hlavním kritériem je, jakou hraje DJ hudbu. V relativně malých komunitách, jako je Praha, nejsou rozdíly tak velké. Tanečníků a milong není tolik, aby vznikaly jasně vyhraněné milongy, zaměřené například jen na tradiční nebo jen na moderní tango. Ve velkých městech, kde si mohou tanečníci denně vybrat z několika různých tančíren, je konkurence a různorodost výraznější a důležitá. Podle prostoru, hudby a celkové atmosféry místa může být tančírna například klasická elegantní, moderní stylová nebo přátelská a útulná a každá si získá jiné fanoušky.

Podle prostředí se liší také styly oblečení, které do dané tančírny hosté nosí. V oděvu je kromě běžných zásad hygieny důležitá jediná věc - taneční boty. Oblečení na milongu závisí spíše na individuálním stylu či současné módě, ale bez speciálních tanečních bot tangueros na milongu nechodí. Pánské boty vypadají jako klasické společenské boty, ale mají měkkou koženou podrážku a mohou mít i malý podpatek. Nejčastěji jsou vyrobeny z hladké, velurové nebo lakované kůže. Dámské boty vypadají jako společenské střevíčky na vysokém podpatku. Též u nich je specifická měkká kožená podrážka a dobře vyvážený podpatek velikosti 7-10 cm. Střihy a barvy dámských bot mají nekonečné možnosti a samozřejmě podléhají také aktuální módě. Boty jsou pro tanečníci symbolem jejího tanečního umění a směřuje k nim mnoho konverzací rozebírajících přednosti a vady různých střihů a značek, nové modely a přemrštěné evropské ceny. Většina tangueros, mužů i žen, má více párů bot a střídá je nejen kvůli barevnému sladění s oblečením, ale také podle typu parketu. Nejhladší koženou podrážku na nedostatečně kluzký povrch, naopak na extrémně kluzavý parket lze vzít i boty s gumovou podrážkou. Pro mnoho tanečnic je sbírání bot doslova posedlostí nebo sportem a často jich vlastní až desítky párů. Pokud ovšem tančí celý život několikrát týdně, nezdá se to už být tak přemrštěné.

#### 2.4.4 Průběh milongy a etiketa

Milongy začínají zpravidla v pozdějších večerních hodinách. V Evropě to bývá mezi 20. až 22. hodinou, v Argentině spíše až kolem 23. hodiny. Konec závisí na místních podmínkách a na hostech. V Praze končívaly běžné milongy do půlnoci, protože většina lidí je závislá na veřejné dopravě, ráno jdou brzy do práce a obecně není zvykem se bavit dlouho do noci mimo výjimečných příležitostí. Ve velkých evropských centrech tanga, v Berlíně či v Paříži, se tančí i v pracovní dny cca do 2h a o víkendu do 6h. Hosté se samozřejmě v průběhu večera mění, přichází a odchází různě. Ti, co tančí až do rána, většinou přichází až po půlnoci nebo stihnou za večer obejít i několik tančírén. Zahájení milongy nemá žádný kodifikovaný průběh. Od ohlášené chvíle hraje hudba a hosté postupně přichází, usazují se, konverzují a začínají tančit.

#### Pozvání k tanci

Jak probíhá pozvání k tanci? Způsobů a zvyků je mnoho a liší se podle kontinentu, atmosféry milongy a samozřejmě tanečníka. Na tradičních milongách v Argentině jsou daná přesná pravidla. Muži a ženy sedí odděleně. Pokud přijdou na milongu spolu a sedí u jednoho stolku, znamená to, že jsou pár a nikdo jiný si nedovolí dámu vyzvat k tanci. [Djapic 2009: rozhovor č.5] Ostatní sedí na opačných stranách parketu a tanečního partnera si vybírají pohledem. Když se pohled muže a ženy setká, muž lehce kývne hlavou jako znamení pozvání k tanci, žena mu dá kývnutím najevo, že souhlasí, oba se zvednou a potkají se na parketu. Tomuto tradičnímu způsobu vyzvání k tanci se říká *cabeceo*, což doslova znamená pokývání hlavou. Ricardo Maceiras upřesňuje, že žena má po *cabeceo* čekat, až tanečník dojde až téměř k ní a teprve potom vyjde na parket. [Dorier-Apprill (ed.) 2001: 240] Tímto nepřímým způsobem se tanečník vyhne eventuálnímu nepříjemnému odmítnutí a zároveň dává i ženě možnost vybrat si tanečního partnera. Pokud s někým žena nechce tančit, prostě uhne pohledem nebo si povídá s kamarádkou a nedá mu šanci ji vyzvat. Ženy zároveň aktivně pohledem hledají tanečnický, se kterými chtějí tančit. Jak praví milonguero Ricardo Maceiras: “Žena i muž, kteří rádi tančí, mají právo tančit s kým chtějí, a proto existují tajemství. (...) Proto je *cabeceo* kódem, který se zachovává.” [Dorier-Apprill (ed.) 2001: 240]

V dnešní Evropě jsou pravidla mnohem volnější. Do tanečírny přichází tangueros sami i v páru. Není zvykem tančit pouze s partnerem či partnerkou, se kterým přijdete, ale samozřejmě i takové páry existují. Většina lidí se jde na milongu pobavit a zatančit

si s přáteli. Je běžné pozvat k tanci i neznámého člověka, takový tanec může být velkým obohacením a novou taneční zkušeností.

Znamením připravenosti k tanci jsou přezuté taneční boty. Nejčastějším způsobem vyzvání k tanci je přímé oslovení ženy mužem. Cabeceo se v Evropě používá, ale není pravidlem. Ženy také vyzývají muže k tanci, ale je to zpíší výjimkou a záleží na osobní odvaze. Odmítnutí pozvání k tanci je nepříjemné pro obě strany, proto ho každý používá jen v nejnútnejších případech podle svého uvážení. Nepsaným pravidlem je zatančit si s partnerem/partnerkou alespoň jednu celou tandu nebo minimálně tři tance. Ukončit tanec předtím je považováno za neslušné a měl by k tomu být jasný důvod. Pár spolu samozřejmě může tančit déle. Protančit však celý večer nebo jeho velkou část s jediným člověkem je samozřejmě dostatečnou a bezpečnou záminkou pro klepy. Sérii tanců lze ukončit prostým poděkováním. Někdy tanečník doprovodí partnerku k jejímu místu, ale většinou se rozloučí neformálně na parketu.

Na evropských milongách není žádný “zasedací pořádek”. Výjimkou bývá stůl DJ a jeho přátel, kteří chodí na milongu pravidelně a mají tam “své místo”. Ostatní obsazují volná místa podle toho, jak přichází. Kdo si chce hodně zatancovat, sedá si většinou blízko k parketu, aby ho/ji bylo dobře vidět. Na málokteré milonze je dostatek stolků a míst k sezení pro všechny. Lidé většinou rotují - zatímco jedni tančí, jiní se posadí, pak jim místo opět uvolní atd.

Nepsaná etiketa platí i na tanečním parketu. Jejím účelem je především zajistit bezpečný prostor a zamezit možným střetům. Základním pravidlem pohybu po parketu je tančit proti směru hodinových ručiček a pokud možno co nejvíce po okraji. Střed parketu by měl zůstat prázdný jako oko hurikánu. Úkolem vedoucího v páru je “sledovat provoz” a bezpečně navigovat mezi ostatními páry. Nikdy by tudíž neměl couvat, nečekaně rychle měnit směr tance, dělat nepřiměřeně rychlé a prostorově náročné figury na zaplněném parketu a ani žádným jiným způsobem ohrožovat plynulý provoz a bezpečnost ostatních tanečníků. Případná chyba jde vždy na vrub vedoucímu tanečníkovi, který je zodpovědný za vedení páru. Občasné nechtěné drcnutí do sousedního páru či šlápnutí na nohu se přihodí i pozornému tanečníkovi a s omluvou je tolerováno. Pokud se ale někdo chová dlouhodobě neohleduplně, vráží a kope do všech okolo, bude vykázán do příslušných mezí nebo rovnou pryč z parketu. V Argentině jsou za tímto účelem dokonce hlídači, kteří provinilce nemilosrdně vyhodí z milongy a jsou v tomto ohledu mnohem přísnější než Evropané.

Konec milongy oproti neformálnímu a postupnému zahájení tradiční podobu má. DJ ohlásí poslední tandu, tedy poslední 4 skladby. Je nepsaným pravidlem, téměř rituálem, který se až na výjimky dodržuje, že jako poslední skladba večera se hraje *La Cumparsita*. *La Cumparsita* je tango zkomponované G.Matosem Rodriguezem v roce 1914 a dodnes existuje nespočet jeho různých nahrávek a interpretací.

## 2.5 Obraz tanga v populární kultuře

Jaké jsou obrazy a představy obvykle spojované s tangem? Ze všech oborů populární kultury je v tomto případě nejužitečnějším, nejpřístupnějším a informačně nejbohatším podkladem film. Je nejen vyjádřením módy a aktuálních trendů, ale i existujícího sdíleného porozumění a stereotypů. Jakožto audiovizuální podklad poskytuje množství informací a ovlivňuje nás mnoha způsoby, především potvrzuje naše představy. Za účelem srozumitelnosti používá film zkratek, typických obrazů, stereotypů, které reprezentují komplexní fenomény, ale jsou okamžitě srozumitelné širokému publiku. Způsob, jakým je ve filmu prezentováno tango, představuje “mýtus” argentinského tanga.<sup>5</sup>

Tango ve filmu je až na výjimky spojováno se stereotypem - vášní, násilím a melancholií. Ke stejnému závěru dochází v analýze tanga v hollywoodských filmech historik umění R. F. Thompson. Podle Thompsona bylo tango poprvé tančeno na amerických plátnech kin hercem Rudolphem Valentinem v němém filmu *Čtyři strašliví jezdci z Apokalypsy* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921). Tento film byl *Titanikem* své doby a z Valentina udělal hvězdu, nejvíce ho však proslavila scéna, ve které tančí tango a která se na dlouhou dobu stala určující pro další zobrazování tanga ve filmu. V zaplněném a zakouřeném jihoamerickém baru hraje kapela a na parketu se objeví tančící pár. Tanečnice, Beatrice Dominguez, okamžitě upoutá Valentinovu pozornost. Valentino přeruší tančící pár a požádá Beatrice o tanec. Její tanečník samozřejmě odmítne takovou drzost, ale mezi Beatrice a Valentinem to zajiskří, on odhodí muže stranou, popadne Beatrice do náručí a začnou tančit tango. Nástupem na parket i způsobem tance zde Valentino ztělesňuje machistického a dobyvatelského muže. V tanci, silně inspirovaným evropským stylem tanga, se opakují výrazné figury jako sklouznutí až k zemi s hlubokým záklonem tanečnice, skoky a rotace okolo

---

<sup>5</sup>Sestřih filmových scén s argentinským tangem na YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=V0T0MImNHS0&feature=related> (26.5.2010)

partnera, vášnivé pohledy a na závěr Valentino ukončí své vystoupení polibkem, kterým se ženy definitivně zmocní a ona za potlesku sálu odchází s ním.<sup>6</sup>

Ve 40. a 50. letech se tango objevuje spíše jako elegantní pozadí milostných rozhovorů a scén (*Sunset Boulevard*, 1950, *Gilda*, 1946) nebo jako parodie. V *Někdo to rád horké* (*Some Like It Hot*, 1959) tančí Jack Lemmon alias Daphné s Joe E. Brownem alias Osgoodem na skladbu *La Cumparsita*. Lemmon, vystupující ve filmu převlečený za ženu, předvádí dokonalé ztělesnění stereotypů týkajících se genderu i tanga. V ústech růži, jeden z nejmytičtějších atributů tanga, tančí s napjatými pažemi vpřed promenádu, prvek vyskytující se jen v evropském tangu, a aby byla dovršena euroamerická představa o exotických a erotických tancích, scéna nakonec vrcholí směsicí figur připomínající flamenco, paso doble či tango a zvoláním “Olé!”. Postava Daphné, zapomínající občas svou skutečnou identitu, během tance několikrát přebírá vedení, za což ji partner napomíná: “Daphné, ty už zase vedeš!” Celá scéna se stává parodií nejen tanga, ale i genderu, který se zde stává kategorií skutečně fluidní a performativní.<sup>7</sup>

*Poslední tango v Paříži* Bernarda Bertolucciho (*Last Tango in Paris*, 1972) podává podle Thompsona také spíš parodickou představu tanga. Marlon Brando a Maria Schneider alias Paul a Jeanne se ocitnou v baru, kde v pozadí probíhá soutěž v tangu. V opilosti vtrhnou na parket, motají se mezi soutěžícími páry, parodují pohyby tanečnicků a jsou vyhozeni.<sup>8</sup>

Zlom ve filmové interpretaci tanga nastal podle Thompsona v 80. letech. Tango se zbavuje nálepky bizarnosti a účelové erotiky a objevuje v situacích, kde působí jako ozdravný a citlivý proces. Například ve filmu *Vůně ženy* (*Scent of a Woman*, Martin Brest, 1992) vyzve slepý Al Pacino neznámou dívku k tanci v restauraci na slavnou skladbu *Por una cabeza*, ve filmu *Indočína* (*Indochine*, Regis Warner, 1992) tančí Catherine Deneuve se svou indočínskou dcerkou a v muzikálu *Evita* (*Evita*, Alan Parker, 1996) si prostřednictvím tance vyjasňují svůj vztah Madonna a Antonio Banderas alias Eva Perón a Ché.

Samostatnou kapitolou jsou filmy hudební a taneční, kde je tango předmětem samo o sobě. Za nejlepší a nejhlubší sondu do duše tanečnicků i fenoménu tanga obecně můžeme považovat *Lekci tanga* od Sally Potter (*Tango Lesson*, 1997) a především *Tango* od Carlose Saury (*Tango*, 1998). *Lekce tanga* pojednává o setkání Angličanky

---

<sup>6</sup> Scéna ze *Čtyř jezdců* na You Tube: <http://www.youtube.com/watch?v=L7RCRlnsbe0> (26.5.2010)

<sup>7</sup> Scéna z *Někdo to rád horké* na You Tube: <http://www.youtube.com/watch?v=beAO7zrZL3A> (26.5.2010)

Sally (Sally Potter) s argentinským tanečníkem Pablem (Pablo Verón), o objevení tanga, procesu učení, cestě do Buenos Aires a přátelství. Saurovo *Tango* se odehrává v Buenos Aires a je příběhem režiséra připravujícího vrcholné filmové dílo o tangu zahrnující také politickou historii Argentiny, o jeho démonech a komplikovaných vztazích.

Stoupající zájem o tanec v populární kultuře obecně se v nedávných letech projevil množstvím tango čísel jak v muzikálech (*Moulin Rouge!*, Baz Luhrmann, 2001; *Chicago*, Rob Marshall, 2002), v romantických filmech a komediích (*Shell we dance?*, Peter Chelsom, 2004; *Take The Lead*, Liz Friedlander, 2006), tak i v dramatických snímcích (*Mandolína kapitána Corelliho/Captain Corelli's Mandolin*, John Madden, 2001; *Frida*, Julie Taymor, 2002; *Vražedné tango/Assassination tango*, Robert Duvall, 2002).

Thompson shrnuje dějiny portétu tanga ve filmu následovně: “Tango ve filmu vede od Valentinovy parodie, přes divný Sunset boulevard a ještě divnější Poslední tango k mužskému souboji v *Soldier of Orange*, k sebevyjádření ve *Vůni ženy*, k ozdravení ve *Flawless*, k aktivním ženským hrdinkám v *Indočíně*, *Alici*, *Evitě* a *Lekci tanga*, k trýznivému portrétu v *Assassination tango* a k ultimátnímu triumfu v *Saurově Tango*.” [Thompson 2005: 23]

## **2.6 Shrnutí: Tango jako alternativní svět a performance genderu**

Představili jsme argentinské tango jako komplexní fenomén, tanec zrozený z mnoha rozličných kulturních tradic, v multikulturním světě, v převratné době, v emočně vypjatém prostředí. Tanec, který se stal symbolem vášně, svůdnosti, rozervanosti, melancholie i zápasu. Tanec, který jeho příznivci označují za styl života a ostatní za posedlost. Tanec, který nezná hranic světadílů, etnik, jazyka ani věku. Tanec, který se tančí na celém světě podle stejných pravidel, při kterém všichni dodržují stejnou etiku, a který je přitom jedinečným výrazem osobnosti každého tanečníka a tanečnice. Tanec jako jazyk, kterým se dorozumíte na celém světě a kterým vyprávíte svůj příběh. Tanec jako divadlo, ve kterém všichni znají scénář a hrají své role.

Tango funguje jako alternativní svět, mikrokosmos nebo subkultura. Tanec zde má funkci především společenskou, rekreační a psychologickou. Lidé se na milongu chodí uvolnit a zapomenout na každodenní život. Na parketu může být každý okouzlující a jedinečný. Tanec funguje jako odreagování, přináší katarzi a uvolnění.

---

<sup>8</sup> Scéna z Posledního tanga na You Tube: [http://www.youtube.com/watch?v=qX\\_4A6d\\_Q-U](http://www.youtube.com/watch?v=qX_4A6d_Q-U) (26.5.2010)

Divadelní analogie, hraní rolí, respektování zavedených scénářů, to vše naznačuje, že komunita tanečnicků tanga může fungovat jako alternativní svět, ve kterém se skutečná identita ztrácí a každý si může vybudovat identitu novou. Součástí každé identity je i sociální pohlaví, gender, a jeho performance. Tango jako performance identity je tedy i performancí genderu. Tango je vnímáno a prezentováno jako velmi tradiční performance genderu, s přesně definovanými rolemi pro každé pohlaví a se stereotypními atributy. Je tomu tak i v dnešní společnosti, která mnohé stereotypy a tradiční rozdělení mužských a ženských rolí stírá?

### **3. Tango jako genderový obraz společnosti**

Tělo a jeho pohyb jsou určeny nejen biologicky a psychologicky, ale i sociálně a kulturně. Tanec je součástí kultury. Tanec je způsob komunikace. Tanec je performance genderu. Můžeme tedy analyzovat tango a ptát se, co vypovídá o dané kultuře? Jaké genderové vztahy ovlivnily tango při jeho vzniku a jak se v něm dlouhodobě odráží změny v těchto vztazích?

Naší tezí je, že tanec je součástí kultury a tudíž se v něm odráží kulturní změny. Klademe si tedy otázku, jak se v argentinském tangu odráží změny v genderových vztazích a vyslovujeme hypotézu, že tradiční role v tangu jsou v postmoderní době rozměňovány dekonstrukcí dosud pevně dané paralely tělo - pohlaví - gender - performance genderu.

#### **3.1 Genderové vztahy postmoderní doby**

Genderovými vztahy rozumím společenské a mocenské vztahy mezi muži a ženami v dané době a společnosti, a to jak na zcela konkrétní úrovni, tak na úrovni symbolické. Současná feministická, kulturní a mediální studia analyzují symbolické nerovnosti a ač sama občas podléhají diskurzu postmoderny, kognitivnímu relativismu, nejlépe vystihují stav společenských a genderových vztahů. Postmoderna, tedy stav ducha, životních stylů a hodnot, protože postmoderní společnost ze své podstaty neexistuje, se projevuje v každodenní destabilizaci řádu a postupném nepostřehnutelném ovládnutí univerza chaosem. Znaky, Baudrillardova simulakra, ztrácí vztah k realitě. "Podstatou sociálního života je život v iluzi, ve zdání, že svět je jeden velký scénář a média jsou jeho režisérem." [Petrusek 2006: 289-301] Jaké jsou

vztahy v takovém iluzorním světě? Podle Baumanna je člověk sběrač požitků, tělo je orgánem spotřeby a konzumu, hledá jinakost, exotičnosti a touží po pospolitosti, ale jeho vztahy jsou dočasné a události epizodické. Postmoderna se obecně vyznačuje dočasností a epizodičností. “Vztahy mají konzumní charakter: trvají tak dlouho jako rozkoše, které přinášejí.” [Baumann 2002: 34, 107] I genderové vztahy v době postmoderny podléhají stejné destabilizaci a vymaňují se z tradičních opozic. Obě pohlaví se osvobozují z tradičních rolí a prochází fází neurčitosti. Identity jsou fluidnější a genderové performance variabilnější. [Butler 1990] Lipovetsky nabízí model “třetí ženy”, ženy neurčité, jejíž existence není strukturována pouze společensky “přirozenými” cestami, ale nabízí se jí pluralita rolí a voleb. [Lipovetsky 2000]

Jak jsme se dostali od tradičních rolí a opozic k takové pluralitě a fluiditě? Časoprostorovým kontextem následujícího přehledu je Argentina a Evropa v období od počátku 20. století do dneška. Genderové vztahy jsou součástí společenského a kulturního vývoje. Zatímco v době vzniku argentinského tanga na přelomu 19. a 20. století byly společenské role mužů a žen pečlivě definovány a odděleny, s téměř nulovou tolerancí propustnosti hranice mezi nimi, na počátku 21. století je situace zcela odlišná. Není možné ani žádoucí učinit zde precizní analýzu změny společenského postavení žen za posledních 100 let ve dvou tak odlišných kontextech, následující údaje jsou tedy pouhým náčrtem.

### **Politické postavení žen**

Díky postupnému zavedení všeobecného rovného hlasovacího práva a všech občanských svobod získaly ženy v Argentině i Evropě politickou samostatnost a staly se rovnoprávnými občankami, které spolurozhodují o chodu svých zemí. První evropskou zemí, která přiznala ženám volební právo, bylo v roce 1906 Finsko, poslední v roce 1984 Lichtenštejnsko. V Argentině se tak stalo roku 1947. Ačkoli je politické postavení žen a mužů oficiálně rovné, nedostatečná reprezentace žen ve vysoké politice a její důvody je dodnes tématem boje za rovné příležitosti.

### **Ekonomické postavení žen**

Od počátku 20. století začalo být postupně upravováno také ekonomické postavení žen a jejich ekonomická nezávislost. Ženám byl postupně otevřen trh práce a získaly právo vlastnit a samostatně nakládat se svým majetkem. Zpočátku směly ženy vykonávat pouze vybrané profese a pracovní poměr byl často podmíněn svobodným rodinným stavem. Tato podmínky byla odůvodněna tím, že za hlavní úkol a

zodpovědnost ženy byla považována péče o rodinu a nebylo představitelné, že by mohla manželka a matka zároveň poskytovat dostatečné zázemí své rodině a pracovat nebo dokonce upřednostnit veřejný profesní život nad soukromým rodinným.

### **Symbolická rovina genderových vztahů**

S přístupem ke vzdělání, zaměstnání, majetku a politickému životu se společenské postavení žen vyrovnalo postavení mužů. V celkovém společenském postavení však musíme rozlišit dvě dimenze, dimenzi socioekonomickou a sociokulturní nebo-li symbolickou. Podle Nancy Fraser nejde v boji za rovnost pohlaví jen o nerovnosti socioekonomické a spravedlnost přerozdělování, tedy o rovné příležitosti v přístupu ke zdrojům, ale také o nerovnosti sociokulturní, tedy a požadavky politik identity na rovnost uznání, zrovnoprávnění různých společenských statusů. [Fraserová & Honneth 2004] Tento požadavek je v dnešním světě akutní a týká se všech znevýhodněných skupin a minorit. Většina žen v dnešních demokraciích západního typu nemusí bojovat za nerovnosti socioekonomické (ačkoliv i ty nadále, více či méně skrytě, přetrvávají), ale za nerovnosti sociokulturní, které jsou méně viditelné, tím pádem hůře prokazatelné a hůře odstranitelné. Nerovnosti jednoho typu jsou navíc nutně provázány s nerovnostmi typu druhého. Symbolické násilí na ženách se projevuje například v médiích, v zažitých stereotypech a ve společenských systémech, které tyto stereotypy odráží (např. nastavením pracovního trhu a sociálního systému, které implicitně podporují tradiční rozdělení rolí). Symbolické nerovnosti přetrvávají v lidských představách a vzorcích chování, např. v macho kultu, který dodnes existuje v celé jižní Americe. Jak však poznamenává Nicole Nau-Klapwijk, jihoamerický machismus je komplexním fenoménem sám o sobě a jeho evropská vize je dost zkreslená. Zatímco v Evropě je machismus spojen s představou egoismu, hrubosti a bezohlednosti vůči ženám, v Argentině znamená především oddělení mužského a ženského světa, ale i vzájemný respekt. "*Být mužem* neznámá v Argentině pouze mít ženu, ale také být za ni zodpovědný a chránit ji." [Nau-Klapwijk 2000: 159] Nejvíce záleží na zachování nedotknutelného veřejného obrazu maskulinity, proto muži před ženami nikdy neřeší problémy týkající se mužského světa (peníze, obchod) a zároveň hledají u žen potvrzení jejich maskulinity prostřednictvím neustálého nezávazného flirtování. Ženy nejsou bezmocné, ale zapojují takové strategie, aby nebyla ohrožena nedotknutelná maskulinita. [Nau-Klapwijk 2000: 157-165]

Společně se ženami se v druhé polovině 20. století emancipovaly sexuální menšiny. Postavení homosexuálů je však dodnes často problematické. Ačkoli jsou

oficiálně chráněni proti diskriminaci a jejich orientace není medikalizována nebo dokonce kriminalizována jako v nedávné minulosti, musí čelit mnoha přežívajícím předsudkům a někdy i otevřené nevraživosti, zejména v konzervativních zemích se silným macho kultem jako je právě Argentina.

Vývoj genderových vztahů v Evropě a v Argentině v 20. století můžeme tedy shrnout následovně. Genderové vztahy, vychýleny zpočátku výrazně ve prospěch heterosexuálních mužů, jsou oficiálně rovnoprávné. Ženy jsou svobodné občanky a mají stejná práva jako muži. Sociokulturní a symbolické nerovnosti nicméně přetrvávají, a to ve srovnání s Evropou zejména v Argentině. Zároveň se projevuje postmoderní vývoj směrem k neurčitosti identit, rolí i vztahů, k jejich pluralitě, zaměnitelnosti a fluiditě.

### **3.2 Konstrukce genderových stereotypů v argentinském tangu**

Jednou z nejvýznamnějších kategorií, které odjakživa a v každé společnosti utváří vnímání kulturní reality, je gender. Gender je základním existenciálním rozdělením, které nutně ovlivňuje kulturní zkušenost jedince. V tanci - metafyzickém ztělesnění kultury - se tudíž musí projevit stejné rozdělení jako ve společnosti. Taneční styl je nejen ztělesněním kultury, ale i genderu. Tančící muž ztělesňuje, co znamená být mužem v dané kultuře. Tančící žena ztělesňuje, co znamená být v dané kultuře ženou.

Jedním z významných aspektů tanga je jeho genderová symbolika. Tango můžeme analyzovat jako metaforu genderových vztahů a sledovat jejich paralelní vývoj v realitě a v tanci. Archetypální vidění mužské a ženské role v tanci odpovídá stejnému vidění genderových rolí v tradičních společnostech. Evoluce genderových rolí se promítá i do tance.

#### **Definice archetypu**

Archetyp je termín z analytické psychologie C.G.Junga a je označením pro symboly společné celému lidstvu. Archetyp může znamenat pravzor, typickou postavu, představu nebo příběh. [Barnard&Spencer 2006: 596] My budeme tento termín používat pro označení tradiční představy tanečnice/tanečníka argentinského tanga s tradičními atributy feminity a maskulinity.

#### **Definice stereotypu**

Stereotyp je zjednodušující souhrnný popis určité společenské skupiny, který může být pozitivní i negativní. [Renzetti & Curran 2005: 20] Stereotypy týkající se

představ o mužím a ženách nazýváme genderové stereotypy. “Genderové stereotypy jsou tedy zjednodušující popisy toho, jak má vypadat “maskulinní muž” či “femininní žena”. (...) Genderové stereotypy jsou univerzálně platné, neboť se předpokládá, že charakteristiky tvořící genderový stereotyp sdílejí všichni příslušníci daného pohlaví.” [Renzetti & Curran 2005: 20-21]

### 3.2.1 Taneční role jako archetypy mužství a ženství

Tančící muž ztělesňuje, co znamená být mužem v dané kultuře. Tančící žena ztělesňuje, co znamená být ženou v dané kultuře. Na základě stereotypů západních společností ohledně maskulinity a feminity, které shrnuje J.L.Hanna a schématu univerzálních opozic konstruuji sociální svět, jak je definuje Bourdieu, jsem vytvořila paralelu těchto opozic v tanci. Koncepty v prvním a třetím sloupci tabulky jsou obecné stereotypy feminity (F) a maskulinity (M) a koncepty ve druhém a čtvrtém sloupci tabulky znamenají, jakým způsobem by se stereotypní maskulinita/feminita mohla projevit v tanci. [Hanna 1998: 11; Bourdieu 1998: 24]

| <b>F obecně</b>            | <b>F v tanci</b>   | <b>M obecně</b>                                   | <b>M v tanci</b>   |
|----------------------------|--|---|--|
| příroda, proměnlivost      | přizpůsobivost,<br>elasticita  | kultura, řád                                      | pravidelnost, opora  |
| dominovaný, dole,<br>vlevo | následuje, horní část<br>těla je nehybná,<br>aktivita vychází z<br>centra těla a<br>projevuje se od pasu<br>dolů | dominance, nahoře,<br>vpravo                      | vede, centrum vedení<br>a energie je v horní<br>části těla |
| emocionálně<br>expresivní  | emocionální,<br>soustředí se na<br>partnera  | emocionálně<br>rozptýlený                         | neorientuje se<br>emocionálně na<br>partnerku              |
| reaktivní                  | reaktivní a<br>emocionální,<br>soustředí se na<br>prožitek z tance   | racionální,<br>orientovaný na<br>problém a řešení | racionální, soustředí<br>se na choreografii                |

| <b>F obecně</b>                   | <b>F v tanci</b>                             | <b>M obecně</b>                           | <b>M v tanci</b>                                     |
|-----------------------------------|--|---|--|
| závislý, pasivně spolupracující   | závislý, pasivně spolupracující              | nezávislý, aktivní, soutěživý, ambiciózní | nezávislý, aktivní, soutěživý, ambiciózní, kreativní |
| sebezapírající se, vzdávající se  | nepředvádí se                                | zveličující se, zvelebující se            | předvádí se  |
| živitel                           | vykonavatel                                  | obránce                                   | obránce  |
| sex a intimita propojeny          | hledá v tanci intimitu                       | sex a vztah nezávislý                     | hledá v tanci zábavu                                 |
| objekt sexu                       | sexuální objekt                              | subjekt sexu, držitel                     | svůdce   |
| soutěží s ženami o mužský souhlas | soutěží s ženami o mužskou pozornost a obdiv | soutěží s muži o mužský souhlas           | soutěží s muži o mužskou pozornost a obdiv           |
| slabý, jemný                      | slabý, jemný                                 | silný, drsný                              | silný, drsný   |
| hračka, panenka                   | hračka, panenka                              | osoba                                     | osobnost   |
| manželka                          | manželka                                     | manžel                                    | manžel   |
| matka                             | mateřský                                     | otec                                      | otcovský   |
| prostitutka, sex pro peníze       | prostitutka                                  | pracující, přirozený sex                  | svůdce   |
| důraz na krásné tržní tělo        | důraz na krásné tržní tělo, krása            | tělo zdrojem potěšení a síly              | tělo zdrojem potěšení a síly, síla                   |
| obezřetný a rezervovaný           | obezřetný a rezervovaný                      | přímý a uvolněný                          | přímý a uvolněný                                     |
| dětský                            | dívka  | dospělý                                   | muž  |
| panna/svůdnice                    | dvě tváře: panna/svůdnice                    | přirozeně sexuální a požitkářský          | vždy přirozeně sexuální a požitkářský                |
| odpovídá ostatním                 | reaguje                                      | dominuje ostatní                          | dominuje   |
| objekt                            | objekt                                       | subjekt                                   | subjekt  |

**Archetyp: tanguero**

Archetyp tanečníka (tanguero) je muž jako taneční i sexuální subjekt. On je v páru vůdcem i svůdcem, je dominantní a kreativní osobností, která určuje choreografii a vede partnerku. Jeho hlavními atributy jsou kreativita a síla. Je nezávislý, aktivní, soutěživý, ambiciózní. Předvádí se a soutěží s ostatními muži o uznání mužů. Je racionální, soustředí se na choreografii. Je partnerčíným ochráncem. Je přímý, uvolněný, přirozeně sexuální. Neskrývá svou sexualitu na rozdíl od rezervovaných a obezřetných žen. Nicole Nau-Klapwijk definuje atributy maskulinity ve vztahu k tangu v obdobných termínech: aktivita, velikost, energie a síla. Muž je ztělesněním kultury, tedy pravidel, řádu, umění. V každém okamžiku je jasný, čitelný, sebejistý, jeho pozice je solidní, aby byl oporou a vůdcem, protože on je středem, kolem kterého žena tančí. [Nau-Klapwijk 2000: 163]

**Archetyp: tanguera**

Archetyp tanečnice (tanguera) je žena jako taneční i sexuální objekt. Je závislá na tanečnickovi - muži, který ji vede, ona pasivně přijímá jeho signály a reaguje na ně. Jejím hlavním atributem je krása a důraz na krásné tělo. Je submisivní, jemná a emocionální. Soustředí se na partnera a prožitek z tance. Může mít dvě tváře - panna nebo svůdnice, prostitutka. Na jednu stranu působí jako panenka, dívčím, jemným, zranitelným dojmem, který nutí muže ji ochraňovat. Na druhou stranu muže skrytě svádí svým tělem i tancem, soutěží o obdiv jeho i ostatních tanečníků. Tato ambivalence je protikladem mužské přímosti. Nau-Klapwijk definuje atributy feminity v tangu obdobně: příjemce, vykonavatel, malost, slabost, citlivost, emoce, harmonie a vyváženost. Žena ztělesňuje přírodu, proměnlivost a elasticitu, v opozici k mužskému kulturnímu řádu, pravidelnosti a pevnosti. [Nau-Klapwijk 2000: 164]

Mezi archetypy tanguera a tanguery jsou jasné dělící linie. Dělí je bipolární opozice mezi subjektem a objektem, z nichž subjekt je definován aktivitou, vedoucí rolí, a objekt pasivitou, podřízenou rolí. Další dichotomií jsou atributy krása a síla - subjekt je definován silou, aktivním atributem, objekt krásou, pasivním atributem. Tyto archetypy pramení z univerzálních opozic symbolického světa i z tradiční dělby rolí a machistické tradice v jižní Americe.

### 3.2.2 Tanec jako systém binárních opozic

Podle strukturalistické teorie jsou binární systémy fundamentálním organizačním systémem lidské kultury, filosofie a jazyka. Tyto opozice strukturují naše myšlení a naše vnímání světa. Poststrukturalismus kritizuje fakt, že západní společnost často považuje jednu část binárního systému za dominantní, proto se snaží tyto opozice dekonstruovat a poukázat na jejich sociální a politickou konstrukci.

Dichotomie je logický koncept rozdělení celku na dvě části, které se vzájemně vylučují (nic nemůže být zároveň součástí obou) a společně tvoří kompletní celek (vše musí patřit buď do jedné nebo do druhé části). Genderové stereotypy, které se vztahují ke vztahu a atributům pohlaví, patří mezi základní binární opozice a zároveň jsou dichotomické. “O takových stereotypech lidé obvykle uvažují bipolárně, tedy tak, že normální muž nenese žádné rysy ženskosti a naopak.” [Renzetti & Curran 2005: 20]

Genderové stereotypy jsou dichotomické, protože jsou zároveň komplementární a vylučné. Komplementarita genderových stereotypů znamená, že se doplňují a společně tvoří úplný celek, každý se tedy musí zařadit do jedné z jediných dvou možných kategorií. Vylučnost znamená, že platí vždy výlučně jedno nebo druhé, nikdo nemůže být součástí obou kategorií zároveň, tedy každá osoba musí být jednoznačná a konzistentní. K pohlaví náleží příslušný gender a k genderu náleží příslušná role v tanci. Muži patří mužská role, kterou má hrát s patřičnou maskulinitou. Ženě náleží ženská role, kterou má hrát s patřičnou feminitou. Performance taneční a performance genderu splývají.

### 3.3 Tradiční performance genderu v tangu

J.L.Hanna definuje způsob kódování genderových vzorců v tanci - Coding variables for gender patterns in dance. [Hanna 1988: 253-255] Kódování je určeno pro balet nebo moderní tanec, ale jeho logiku lze transponovat i na jiné tance. U individuálních akcí si Hanna všímá prostorových nároků, dynamiky a artikulace pohybu. U interakcí si všímá závislosti na partnerovi či naopak manipulace s partnerem, těžišť a proudů energie. Celkově pak klade otázky napětí/uvolnění pohybu, směru interakce a genderových významů doprovodných součástí performance - kostýmů (diferencované/unisex), hudby (posiluje například rytmem a silou genderové stereotypy?), výrazových prostředků (metafory, konkretizace atd.).

Aplikujeme-li stejnou logiku na tango, můžeme také definovat asertivní a pasivní kroky, nebo-li způsoby genderové performance v tangu.

Asertivní pohyby a figury jsou dynamické, prostorově náročné a ty, které poskytují podporu těžišti partnera/partnerky nebo s ním manipulují, jsou zdrojem energie. Jsou to například chůze vpřed, ganchos (doslova “hák” neboli prudké zaháknutí nohy mezi nohy partnera/ky), voleos (vymrštění nohy, gancho do vzduchu), sacadas (prudký vstup do kroku partnerky), parada (přerušování kroku partnerky), centrum gira (vedení rotace), adornos/enrosques (ozdobné prvky, které pouze zdobí, ale neovlivňují krok a váhu).

Maria Cieri, známá argentinská tanečnice, která začínala tančit se svým budoucím manželem v 50. letech, popisuje v rozhovoru s Elisabeth Dorier-Apprill, že v její době byly voleos a ganchos považovány za neslušné a agresivní figury se sexuální podtextem. Dívky byly na taneční zábavy vždy doprovázeny matkami a pokud si nějaký muž dovolil s nimi takovou figuru zatančit, matka dívce zakázala s ním tančit. [Dorier-Apprill: 190]

Pasivní pohyby a figury jsou méně dynamické a méně prostorově náročné. Jsou to figury na místě a figury s přenosem těžiště na partnera, které přijímají partnerovu energii. Patří mezi ně například chůze vzad, pivoty (otočky na místě), giro (rotace) kolem partnera, volcadas a podobné figury s přenesením váhy na partnera.

Asertivita a pasivita jsou v tangu performovány i dalšími způsoby. Výrazné genderové prvky můžeme analyzovat v objetí, držení rukou a pohledu očí.

Tanečnímu držení se v tangu říká objetí (abrazo). Objetí je velmi pevné, muž ženu doslova svírá v náručí, jeho pravá ruka objímá její záda, takže fixuje horní polovinu těla. Žena vyplňuje prostor, který jí partner dává. Jeho levá ruka pevně svírá ve výši očí partnerčinu dlaň. Objetí i sevření dlaní je výrazem vlastnictví, síly, odhodlání.

Mnohé lze vyčíst i z tanečnickova pohledu. Říká se, že když chcete pochopit styl tanečnicka, máte sledovat, jak se při tanci tváří. Ženy mají při tanci zavřené oči, slepě důvěřují partnerovi a následují ho. Pohled muže naopak vyjadřuje jeho vůdčí pozici.

Mnoho tangueros se s tradičním rozdělením rolí a tradiční performancí genderu v tangu ztotožňuje. Tango mají rádi explicitně pro jeho tradiční charakter. Ženy se při tanci cítí krásné a rády se nechají mužem vést. “Já jsem ráda, že jsem žena a ráda se nechám mužem vést. Úloha muž vede/žena se nechá vést není špatná a není tak

striktní.” [Djapic 2009: rozhovor č.11, 9:00] Muži se cítí jako jejich ochránci a gentlemani. “Muže rozhoduje, ale nenutí, nabízí, dělá vše pro ženu, tak jako v životě, aby byla spokojená. Poskytuje jí bezpečí. Ženy se nechávají vést se zavřenýma očima. Je to velice gentlemanké, muž musí být gentleman, jako v životě.” [Djapic 2009: rozhovor č.15] Prvek dominance se ve výpovědích tangueros moc neobjevuje, důraz bývá v souvislosti s genderovými vztahy v tanci kladen na harmonii, a proto většinou zároveň zmiňují i jistou toleranci a proměnlivost rolí.

### **3.4 Způsoby narušování stereotypů**

Prvním rozporem mezi archetypy a realitou, na který v genderové analýze argentinského tanga v českém prostředí narazíme, je fakt, že tanec obecně není považován za doménu mužů. Jak mnozí tangueros vypovídají, ve vnímání tance jsme většinou omezeni naší představou baletu a standardních tanců. Tančící muž je považován za zženštilého nebo gaye. “Taky jsem si říkal, prosím tě, přece nejsem žádný zženštilý nebo žádný teplouš, že bych chodil tancovat, ne?!” [Djapic 2009: rozhovor č. 5, 54:50] Naopak v Argentině je tanec projevem kultury a maskulinity. “Chlap v Argentině nemá strach, že když bude chodit na taneční kurzy, že tím bude míň chlap. Pro ně je to součást kultury a jsou na to hrdý, že uměj tancovat. To je jako vzít tady ženskou do kina a na večeri, tak tam řeknou, vezmu ji tancovat, provedu ji po parketě. (...) Pro ty chlapy tam, provést ženskou po parketě není takovej problém, neznamená to, že by byli míň chlapi než když jdou do hospody se ožrat nebo si zahrát fotbal, něco kde si jakože dokážou, že jsou chlapi.” [Djapic 2009: rozhovor č.5, 49:00]

Jakými způsoby je tradiční rozdělení tanečních a genderových rolí v tangu nabouráváno? Tradiční role jsou rozměňňovány nabouráváním dosud pevně dané paralely pohlaví - gender - performance genderu. Způsobů můžeme pozorovat několik.

Prvním znakem je potlačení jednoznačných viditelných prvků performance genderu, tedy maskulinity nebo feminity. Projevuje se to především unisexuálním oblečením. Tento proces je viditelnější u žen, jejichž genderové znaky jsou nápadnější. Ženy zdůrazňují svůj gender především oblečením (sukně, šaty, punčochy), botami na vysokém podpatku a výrazným líčením (zdůraznění očí a rtů). Ač v tangu stále převládá genderově nápadně vymezená móda, už i k tanci ženy nosí kalhoty jako v běžném

životě. “Rozdíl mezi vzhledem muže a ženy, vedoucím a vedeným tanečnickem, není tak extrémní, vlastně mohou být oblečení úplně stejně.” [Fabiano]

Móda je výrazným doprovodným znakem společenských změn. V průběhu 20. století došlo nejen ke společenské a politické emancipaci žen, ale i k jejich osvobození se z korzetů a spodniček, které je omezovaly jak fyzicky, tak psychologicky. Uvolnění pravidel oblékání umožňuje objevovat jiné dimenze tance, tedy například ženám umožňuje v tanci vést. “V šatnách mnohých tanečnic tanga dnes jistě najdeš takové hybridní kousky jako kalhoty se sukní, které ženy nosí, když chtějí měnit role v tanci. Protože nízké boty vypadají k šatům divně a v kalhotách nejsou vidět nohy. Je to takové vyjednávání o tom, jak tvé oblečení vyjadřuje tvou roli. A především se to týká bot. Znáš ženy, které umí vést na podpatcích, ale rozhodně to není to pravé, omezuje tě to.” [Fabiano]

Dalším způsobem nabourávání tradiční performance genderu je, že spolu tančí lidé stejného pohlaví, aniž by se nutně jednalo o homosexuální páry. Tak jako v počátcích tanga, když bylo v Buenos Aires v poměru k celkové populaci málo žen, tančili spolu často muži, aby se mezi sebou učili nové kroky, i dnešní tančení mezi muži nebo mezi ženami může být jen jinou dimenzí tance a snahou o hlubší pochopení jeho struktur. Ženy se učí vést, muži se učí “ženské kroky”, rozdělení rolí se stírá a lidé jsou otevřenější a kreativnější. Jak v rozhovoru poznamenává Sharna Fabiano, spoluzakladatelka ženské tango skupiny: “Je to prostě jen jiná cesta našeho tanečního rozvoje. (...) Když publikum vidí muže a ženu, okamžitě má určité představy, ještě než se vůbec začneš pohybovat. Zbavíš-li lidi těchto očekávání, jsou otevřenější.”

Spolu s emancipací homosexuální a queer komunity se ale rozvíjí i samostatná komunita gay&queer tanga. V zemích západní Evropy, například v Německu, Holandsku, Velké Británii a Skandinávii vznikají queer tango kurzy, queer tančírny i queer tango festivaly. V Berlíně, asi největším evropském centru tanga a zároveň centru alternativní kultury a queer komunity, bude v létě 2011 pořádán první mezinárodní queer tango festival v Evropě. V českém prostředí taková poptávka ještě není, ale queer tango již také není tabu. V červnu 2010 bude pražský mezinárodní tango festival poprvé hostit pár gay lektorů tanga z Německa, kteří svým pojetím tance opět posouvají jeho hranice. V této souvislosti dochází ovšem zároveň s uvolněním performativních genderových rolí k paradoxnímu fenoménu. Do některých queer tančírny chodí páry stejného pohlaví oblečené tak, že jeden z páru je převlečený za pohlaví opačné a tančí příslušnou tradiční roli. Otázkou je, co stojí za touto snahou o stylizaci do tradičních

genderových rolí a imitaci tradičního páru a jaké signály to vysílá. Je to snaha o parodii nebo potvrzení “normality” tradičních genderových rolí, byť podvědomá?

Dalším způsobem je úplné zrušení vztahu dominance v páru. To se projevuje střídáním vedoucí úlohy nebo úplně proměnlivým vedením. Tanečníci libovolných pohlaví spolu tančí, záměrně se střídají v rolích vedoucího/vedeného anebo vedení přebírají plynule bez předem stanoveného scénáře a vytváří tak úplně novou podobu interakce a fluidního tance bez pevně stanovených rolí.

### **3.5 Dekonstrukce archetypů a stereotypů**

Stereotypy jsou porušovány a genderové performance mají mnohem širší škálu podob. Paralela pohlaví - gender - performance genderu není zdaleka tak pevná jako v zažitých stereotypech. Analýza těchto stereotypů nám dokonce pomáhá odhalit, že černobílé dichotomie jsou pouze prvoplánovité a umožňují více paradoxních interpretací.

#### **3.5.1 Zdánlivá aktivita/pasivita aneb jak je to s vedením**

Tradiční dichotomie aktivita/pasivita je v případě současného tanečního projevu značně zjednodušeným viděním reality. Zdánlivá pasivita ženy je ve skutečnosti strategická a zakrývá méně viditelnou aktivitu. Nejviditelnější je tento paradox ve strategiích vyzývání k tanci a v principu vedení.

Vyzývání k tanci je tradiční doménou mužů. Přesto, jak jsme již naznačili v popisu etikety milongy, vyzývání k tanci pohledem, cabeceo, dává ženě do jisté míry možnost vybrat si nebo odmítnout partnera. “V tomto procesu je to ona, kdo má poslední slovo a kdo svým souhlasem nebo odmítnutím určuje hranice. (...) V podstatě je to ona, kdo si vybírá.” [Dorier-Apprill 2001: 72] Hra pohledů, která se může na milonze rozjet během cortiny, není ani zdaleka projevem neomezené mužské dominance. Ženy navíc zaujímají různé jiné strategie, kterými ovlivňují úsudek tanečníků a jejich rozhodnutí, koho vyzvou k tanci. Různé typy oblečení (více či méně vyzývavé), pohyb v prostoru milongy (vůči tanečnímu parketu a vůči potenciálnímu tanečníkovi) nebo jazyk těla (pozice u stolu, na baru) také významně ovlivňují vyzvání k tanci. “Takto strukturované čekání se stává metaforou jedné idey tanga: zdánlivě zastaralá, reakční a nmoderní redefinice ženské identity vyjádřená stereotypním oblečením (lodičky, dekolty, sukně s vysokými rozparky a síťované punčochy) znovu a

silně potvrzuje autonomní pozici ženy v moderní společnosti.” [Dorier-Apprill 2001: 72]

Ani v otázce vedení není nic tak jasné jako v archetypální situaci. “To všeobecný evropský mínění, že muž vede, muž je macho, muž rozhoduje o tanci, pochází z našeho učení se standardním tancům, kde skutečně muž musí vést a žena poslouchat, ale v argentinském tangu to neplatí, tam jsou oba na stejné úrovni. [Djapic 2009: rozhovor č.12, 7:00] V dekonstrukci principu vedení dokonce můžeme jít mnohem dále. “Žena vede muže prostřednictvím jeho samého. Pokud muž neakceptuje tu rovnocennou roli, žena má možnost převzít vedení skrze muže, aniž by narušila jeho ego nebo jeho mínění o tom, že tu není tou nejdůležitější postavou.” [Djapic 2009: rozhovor č.12, 7:00]

Nejen vedení, ale i některé prvky považované za maskulinní genderový projev, jako jsou ganchos a voleos, také nejsou jednoznačně zařaditelné. Ačkoli se jedná o asertivní, energické, ostré a prostorově náročné figury, tanguero/a je může provést z vlastní vůle nebo mohou vycházet z impulsu partnera či partnerky. Maria Cieri doslova říká “když mi udělá voleo”. [Dorier-Apprill 2001: 190] To dokazuje provázanost a komplexnost tance, kde každý prvek existuje pouze na principu akce a reakce a nikdy sám o sobě. Vzájemná závislost je mimo jiné příčinou, že mezi tanečnicí nemůže být vztah dominance, pouze komplementarity.

### **3.5.2 Zdánlivá dominance aneb svádění jako forma moci**

Taneční archetypy na jednu stranu označují vztah mezi tanečnicí za vztah dominance mocenské i sexuální, kde muž je dominantní a svůdce, na druhou stranu připouští dvojí tvář ženy, panenskou nebo svůdnickou. Ve strategiích tanečnic jsme odhalili takové svůdnické strategie, které jim pomáhají ovlivňovat procesy vyzývání k tanci i vedení. Tento druh svádění tedy můžeme jako Baudrillard označit za formu moci: “Síla ženství je ve svádění. (...) Svádění je ovládnutím symbolického vesmíru, zatímco moc je ovládnutím reálného světa.” [Baudrillard 1996: 11-12] Ovládnutí symbolického univerza rozpouští poslední opozice. “Ve svádění není aktivní nebo pasivní strana, není v něm objekt nebo subjekt svádění, žádný vnitřek nebo vnějšek: hraje se s oběma účastnicí, které neodděluje žádná hranice. Nikdo, kdo není sveden, nemůže svést dalšího.” [Baudrillard 1996: 95] Konec Dona Juana a moc ženského svádění potvrzuje i Lipovetsky. [Lipovetsky 2000: 49-59] Žena krásná a žena svůdkyně je ve skutečnosti - skrze performanci atributů pasivního genderu - žena mocná.

Ukazuje se, že celá idea nerovnosti tanečních rolí nevychází z podstaty tance, ale ze společenského kontextu. K tomuto stereotypu dlouho přispívalo nerovné postavení žen ve společnosti: ženy nemohly chodit samy tancovat a neúčastily se procesu vývoje a výuky tance. Maria Cieri vypráví: “Neznám žádný pár, kde by žena chodila tančit sama. Muž ano, ten chodil sám, ale žena si to nedovolila. Ženy byly přísně kontrolovány!” [Dorier-Apprill 2001: 193] Evoluce genderových rolí v tangu je podle Apprill&Dorier-Apprill dána přístupem a přispíváním žen k rozvoji taneční techniky. Až do 60. let bylo učení a předávání taneční techniky výlučnou doménou mužů, kteří si ji žárlivě hlídali. Muži se učili mezi sebou a s ženami tančili jen na milongách. Díky celospolečenskému vývoji se ženy od té doby účastní celého procesu rozvoje tance, nikoli jen performace. Tomu se přizpůsobuje jak samotná taneční technika, která se rozvíjí hlavně pro tzv. ženskou roli, tak i vedení v tanci. Tanečníci se učí vzájemnému naslouchání od samého počátku, protože se učí společně, a teprve z improvizace ve dvou se rodí skutečná harmonie. [Dorier-Apprill 2001: 214-215]

Tango je komunikace dvou rovnocenných osob, které se navzájem provokují a doplňují. Princip tance je stejný pro obě osoby v páru, je to princip akce a reakce, a jejich pozice se liší pouze držením. Taneční role tedy jsou částečně dichotomické, protože se navzájem doplňují, ale nemusí být exkluzivní, protože tanečníci mohou mezi nimi přecházet, a rozhodně nejsou hierarchické, protože mezi nimi není jednosměrný mocenský vztah a jedna bez druhé nic neznamena.

### ***3.6 Tango jako obraz postmoderních genderových vztahů***

Existuje paralela mezi vývojem tance a společenským vývojem, mezi vývojem genderových rolí ve společnosti a v argentinském tangu? Dekonstruovali jsme některé genderové aspekty a pojmy spojené s tangem. Jak bychom je nyní mohli charakterizovat?

#### **3.6.1 Dekonstrukce paralely tělo – gender – genderová taneční role – performance genderu**

Ve srovnání s archetypy pozorujeme v současném argentinském tangu narušení dříve pevně dané paralely tělo - gender - genderová taneční role - performance genderu. Oproti tradiční představě, tango nenutí k jasně dané a vymezené performanci genderu. Genderové role v tangu odpovídají i proměněným rolím ve společnosti. Ženská a

mužská role dnes nejsou jasně dané a vykleslé jako v tradiční společnosti. Ženská a mužská identita se nekonstruuje na stejných archetypech. Performance genderu je mnohem variabilnější a mírná fluidita je společensky přijatelná. Tím se genderové role v tanci i ve společnosti řadí do postmoderní doby, charakterizované proměnou životních stylů, hodnot a destabilizací dosavadního řádu.

### 3.6.2 Ambivalence

Genderové role v tangu jsou ambivalentní. Viděno prizmatem tradičních genderových archetypů, taneční role jsou genderově stereotypní. Při podrobnější analýze se ukazuje, že je to pouze první vrstva významu a že dominance mužské role není tak jednoznačná. Naopak, ženská role má skryté mocenské rozměry, které jsou v některých strategiích a momentech dominantní. Archetypy nejsou univerzálně platné. Znak ztrácí vztah k realitě a odkazuje pouze k jiným znakovým strukturám.

Ambivalentní jsou i pocity s tangem spojované: boj/harmonie, vášně/melancholie. Díky této ambivalenci si v tanci každý najde to, co hledá. Ambivalence a relativita jsou jedněmi z hlavních aspektů postmoderní doby.

### 3.6.3 Pomíjivost

Vztahy v tanci jsou pomíjivé. Každé tango může být prožito jako vztah, který však končí s koncem písně. “To spojení s partnerem je tak silné, jako byste s tím člověkem byli ve vztahu, třeba jenom na pár tanců, ale v tu chvíli je to životní partner. V jednom tanci prožiju celoživotní vztah. Nikdy bych s tím člověkem třeba žít nechtěl, ale v tu chvíli je pro mě tanec jako život a pokud se chci někomu úplně odevzdat, jediná možnost, jak s ním prožít tango, je tančit jakoby to byl můj životní partner.” [Djapic 2009: rozhovor č.20, 21:00]

Postmoderní člověk je sběrač požiteků, které jsou ale epizodické a dočasné. “Vztahy mají konzumní charakter: trvají tak dlouho jako rozkoše, které přinášejí.” [Baumann 2002: 107]

Na druhou stranu, postmoderní člověk touží po pospolitosti a vyhledává ji. Jedním z významných rysů argentinského tanga je vytváření soudržné komunity, která se navíc rozpíná z lokální úrovně a stává se v době internetu a sociálních sítí komunitou doslova globální.

### 3.6.4 Iluzornost

Tango je iluze. Tato iluzornost se projevuje jeho teatrálním charakterem a existencí virtuální globální komunity.

Tango jako způsob nonverbální komunikace se svým fungováním podobá divadlu. Tangueros hrají své role a mohou je prožívat jako únik z reality, jako vyrovnávání zmatených rolí ve skutečném životě. Lidé, kteří v reálném životě představují spíše tradiční genderový archetyp, mohou v tangu najít novou performanci svého genderu a vice versa, lidé unavení každodenní performancí povinných atributů moderního člověka nesvázaného konvencí mohou v tanci najít řád a bezpečí tradičních rolí a opozic. Vše je iluze okamžiku a záleží na jedinečné interpretaci aktéra.

Tango sice vytváří komunitu, ale v tom pravém slova smyslu se jedná o komunitu pouze na lokální úrovni. Globální sítě, které díky tanci vznikají, jsou spíše virtuální, fungují hlavně v kyberprostoru virtuálních sociálních sítí. “Podstatou sociálního života je život v iluzi, ve zdání, že svět je jeden velký scénář a média jsou jeho režisérem.” [Petrusek 2006: 297]

## Závěr

Lidské tělo je biologický organismus, jehož vlastnosti jsou ovlivňovány způsobem života. Každodenní pohyby jsou vyjádřením specifické kultury. Naše představa těla je také sociálně konstruována. Tanec, pohyb těla, inkarnace kultury a jejich sdílených představ, je mimo jiné nonverbálním komunikačním nástrojem s vypovídací schopností o společenských vztazích. Analyzovali jsme genderové role v argentinském tangu, jejich tradiční atributy i konkrétní pohybová vyjádření. Jakým způsobem odráží vývoj tanečních genderových rolí vývoj společenský?

Vývoj genderových rolí v tangu zrcadlí rozpad tradičních archetypů, modelů a životních stylů. Ve srovnání s archetypy narušují současné performance genderu v tangu dosud pevnou paralelu mezi tělem, genderem, genderovou taneční rolí a performancí této role a genderu. Performance jsou variabilnější a přechody mezi nimi fluidnější. Tango sdílí mnohé charakteristiky postmoderny. Je ambivalentní – hierarchie nejsou jasné a mohou se snadno obrátit podle úhlu pohledu. Je pomíjivé a iluzorní jako epizodické vztahy v postmoderní době. Ačkoli tango vytváří komunitu a lidé v něm hledají blízkost a vztahy, tyto vztahy mohou být krátkodobé a iluzorní jako vztah

tanečnicků na parketu nebo virtuální jako globální tango komunita v kyberprostoru sociálních sítí. I tato ambivalence přispívá k postmodernímu charakteru tance.

Zkoumání globální a lokální komunity, hranice mezi skutečností a virtualitou může být dalším tématem zkoumání fenoménu společenského významu argentinského tanga. Je komunita bez hranic - sociálních ani časoprostorových - ještě komunita? Platí v tomto novém způsobu komunikace a zábavy postmoderní premisa, že “sociální život je iluze”?

## Použitá literatura

Azzi, María Susana 1991. *Antropología del Tango - Los Protagonistas*. Buenos Aires: Ediciones de Olavarría.

Azzi, María Susana & S.Collier, A.Cooper, R.Martin 1995. *Tango! The Dance, the Song, the Story*. London: Thames & Hudson.

Barnard, Alan & J. Spencer (eds.) 2006. *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. London and New York: Routledge.

Barša, Pavel 2003. *Politická teorie multikulturalismu*. Brno: CDK.

Baudrillard, Jean 1996. *O svádění*. Olomouc: Votobia.

Baumann, Zygmunt 2002. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Bláha, Inocenc Arnošt 1968. *Sociologie*. Praha: Academia.

Bourdieu, Pierre 1998. *Teorie jednání*. Praha: Karolinum.

Bourdieu, Pierre 2002. *La domination masculine*. Paris: Editions du Seuil.

Butler, Judith 1990. *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Carter, Alexandra (ed.) 1998. *The Routledge Dance Studies Reader*. Routledge: London.

Denniston, Christine 2007. *The Meaning of Tango: The Story of the Argentinian Dance*. London: Anova

Djapic, Nenad 2009. *Tak se tančí tango argentino v Praze. Así se baila el tango argentino en Praga*. Praha: Česká televize. (DVD)

Dorier-Apprill, Elisabeth (ed.) 2001. *Danses latines. Le désir des continents*. Paris: Editions Autrement.

Elias, Norbert 2006. *O procesu civilizace: sociogenetické a psychogenetické studie. Díl první. Proměny chování světských horních vrstev na Západě*. Praha: Argo

Elias, Norbert 2007. *O procesu civilizace: sociogenetické a psychogenetické studie. Díl druhý. Proměny společnosti. Nástin teorie civilizace*. Praha: Argo

Felföldi, László 2002. „Dance knowledge“. In Fiskvik, Anne Margarete & Egil Bakka (eds.) *Proceedings of the 6<sup>th</sup> NOFOD Conference*, Trondheim.

Foucault, Michel 1999. *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Praha: Herrmann a synové.

Foucault, Michel 2000. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin.

Fraserová, Nancy & Axel Honneth 2004. *Přerodělování nebo uznání?* Praha: Filosofia.

Gauntlett, David 2002. *Media, Gender and Identity. An Introduction*. London and New York: Routledge.

Giurchescu, Anca 1998. *Interpreting a Dancer's Discourse on Improvisation*. Istanbul: Dans Müzik Kültür, Boğaziçi University Folklore Club.

Goffman, Erving 1999. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.

Hanna, Judith Lynne 1979. *To Dance is Human: a Theory of Nonverbal Communication*. Austin and London: University of Texas Press.

Hanna, Judith Lynne 1988. *Dance, Sex, and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago and London: University Of Chicago Press.

Chalupný, Emanuel 1941. *Sociologie. Díl čtvrtý, Skladba (Statika) II., Nauka o výtvorech a činnostech kulturních*. Praha: Melantrich.

Lévi-Strauss, Claude 2006. *Strukturální antropologie I*. Praha: Argo.

Lévi-Strauss, Claude 2007. *Strukturální antropologie II*. Praha: Argo.

Lipovetsky, Gilles 2000. *Třetí žena. Neměnnost a proměny ženství*. Praha: Prostor.

Mauss, Marcel 1934. *Les techniques du corps*. Journal de psychologie 32, s. 271-293.

Nagl-Docekal, Herta 2007. *Feministická filosofie. Výsledky, problémy, perspektivy*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Nau-Klapwijk, Nicole 2000. *Tango, un baile bien porteño*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Petrusek, Miloslav 2006. *Společnosti pozdní doby*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Rey, Jan 1938. *Tanec jako divadlo*. Praha: Společnost přátel tance.

Rey, Jan 1942. *Tanec a umění*. Praha: vlastním nákladem.

Rey, Jan 1947. *Jak se dívat na tanec*. Praha: Vyšehrad.

Renzetti, Claire M. & Daniel J. Curran 2005. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum.

Royce, Anya Peterson 1977. *The Anthropology of Dance*. Bloomington and London: Indiana University Press.

Savigliano, Marta 1995. *Tango And The Political Economy Of Passion*. Boulder and Oxford: Westview Press.

Stavělová, Daniela 1997. *Tanec do kolečka na Chodsku - tradice a současnost*. Národopisná revue, č.3-4, s.116-118.

Stavělová, Daniela 2002. „Česká etnochoreologie v kontextu mezinárodního bádání“. In Holubová, Markéta & L. Petráňová, J. Woitsch (eds.) *Česká etnologie 2000*. Praha: Etnologický ústav AV ČR.

Stavělová, Daniela 2003. *Jak se dnes v Čechách tancuje. Otázky taneční antropologie*. Národopisná revue č. 2, s. 67-69.

Stavělová, Daniela & Jiří Traxler, Zdeněk Vejvoda (eds.) 2008. *Prostředí tance. Hranice identity a jejich překračování*. Praha: NIPOS&Etnologický ústav AV ČR.

Stavělová, Daniela 2008. *Červená růžičko, proč se nerozvíjíš. Doudlebská masopustní koleda: tanec, identita, status a integrace. Multimediální studie*. Praha: Etnologický ústav AV ČR.

Thompson, Robert Farris 2005. *Tango: The Art History of Love*. New York: Vintage Books.

Torp, Jörgen 2008. “The Hidden Structures of Tango as an Improvised Dance”. In Dunin, E.I. & A.von Bibra Wharton (eds.) *Proceedings of the 23<sup>rd</sup> Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research.

Youngerman, Suzanne 1975. *Method and Theory in Dance Research: an Anthropological Approach*. Yearbook of the International Folk Music Council, vol. 7. S.116-133.

Zíbrt, Čeněk 1960. *Jak se kdy v Čechách tancovalo. Dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku, od nejstarší doby až do konce 19. století se zvláštním zřetelem k dějinám tance vůbec*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

**Další zdroje:**

Djapic, Nenad 2009. Rozhovory se tangueros. (40 audiozáznamů)

Nováková, Tereza 2008. Rozhovor se Sharnou Fabiano. (audiozáznam)