

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA ESTETIKY

OTAKAR HOSTINSKÝ A JEHO PŘÍNOS K ČESKÉMU MYŠLENÍ
O TANCI

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE
2013

Autor práce: Klarisa Pivodová

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Roman Dykast CSc.

Konzultant práce: PhDr. Petr Pavlovský

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce Doc. PhDr. Romanu Dykastovi, CSc. za věcné rady a připomínky. Rovněž bych ráda poděkovala konzultantovi práce PhDr. Petru Pavlovskému za velkou pomoc na odborné i lidské úrovni.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny uvedené prameny a literaturu. Magisterská diplomová práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Anotace

Diplomová práce „Otakar Hostinský a jeho přínos k českému myšlení o tanci“ se zabývá estetikou českého myslitele Otakara Hostinského - její specifickou částí zaměřenou na umění lidského pohybu - konkrétně tanec a také pantomimu. Tento profesor estetiky na pražské univerzitě sice nezanechal žádný spis, v němž by uceleně formuloval své estetické teorie věnované tanci, přesto byl tanec zahrnut v jeho úvahách. Tato práce si klade za cíl nastínit Hostinského estetické názory týkající se problematiky umění lidského pohybu specifikovaného a vymezeného jako tanec. Práce se zejména soustředí na abstrahování Hostinského názorů na umění lidského pohybu s konkrétním zaměřením na tanec a pokouší se je představit jako ucelený systém uměleckého druhu.

Annotation

The diploma thesis „Otakar Hostinsky and his contribution to the Czech contemplation on dance“ deals with aesthetics of one of the prominent Czech figure of aesthetics Otakar Hostinský - its specific part is focused on the artistic human body movement - specified as dance and pantomime. Although this professor of aesthetics at the University of Prague did not leave any work where he would have comprehensively formulated his aesthetics theories about dance yet he included dance in his reflections. This thesis aims to outline Hostinský's aesthetics views on the issue of artistic human body movement specified and defined as dance. The thesis mainly focuses on abstracting Hostinský's views on the art of human movement with a particular focus on dance and attempts to present them as a coherent system of artistic kind.

OBSAH:

1. Úvod
2. Riegerův slovník naučný
 - 2.1. Druhy umění
 - 2.1.1. Prostorné čili výtvarné umění
 - 2.1.2. Časové čili fonetické umění
 - 2.2. Žánry umění
 - 2.2.1. Umění hnutí v prostoru - superdruh umění
 - 2.2.1.1. Materiál umění hnutí v prostoru
 - 2.2.2.1. Tanec a pantomima
 - 2.3. Složitá umění
 - 2.4. Shrnutí základních poznatků
3. Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky
 - 3.1. Tanec a obsah hudebního krásna
 - 3.2. Tanec jako složka sdruženého umění v opeře
 - 3.3. Význam divadelního souborného uměleckého díla pro tanec
 - 3.4. Scénické umění
 - 3.4.1. Mimika
 - 3.4.2. Gesto
 - 3.5. Sdružování umění na základě obsahu
 - 3.5.1. Pantomima
 - 3.5.2. Formální tanec
 - 3.5.3. Pohyb jako hybný prvek při sdružování výtvarného umění a hudby
 - 3.5.4. Balet
 - 3.6. Sdružování umění na základě formy vyjádření
 - 3.6.1. Pohyb jako hybný prvek při sdružování výtvarného umění a poezie
 - 3.6.2. Živé obrazy
 - 3.7. Role tance při souladu v náladě z hlediska estetiky
 - 3.8. Role tance při souladu v náladě z hlediska nauky o umění - psychologický význam tance
 - 3.9. Shrnutí poznatků

- 4. O klasifikaci uměn
 - 4.1. Hostinského systém třídění druhů a žánrů umění
 - 4.1.1. Poetická a praktická umělecká činnost v Hostinského klasifikaci uměn
 - 4.1.2. Časoprostorná umění v Hostinského klasifikaci uměn
 - 4.2. Postavení mimiky a tance v Hostinského klasifikaci uměn
 - 4.2.1. Obsahový posun termínu mimika
 - 4.2.2. Hostinského kritický náhled na postavení mimiky v dřívějších systémech třídění druhů a žánrů umění
 - 4.2.3. Mimika ve vztahu k herectví v Hostinského systému třídění druhů a žánrů umění
 - 4.3. Balet v kontextu spisu O klasifikaci uměn
- 5. Ottův slovník naučný
 - 5.1. Co je umění a kdo je umělec
 - 5.1.1. Krásné umění
 - 5.1.1.1. Nadání, zkušenost a individualita v případě krásného umění a tance
 - 5.1.1.2. Důležitost úmyslnosti v krásném umění a její vliv a na umění lidského hnutí
 - 5.1.1.3. Estetická hodnota versus ostatní vlivy v roli impulsu ke vzniku umění
 - 5.2. Druhy uměleckých děl krásného umění a jejich třídění do skupin podle obsahové a formální stránky
 - 5.2.1. Výtvarná umění
 - 5.2.2. Skupina posunkových umění
 - 5.2.2.1. Materiál posunkových umění
 - 5.2.2.2. Gymnastický tanec
 - 5.2.2.3. Mimika
 - 5.2.3. Časová umění
 - 5.2.4. Výtvarná umění versus múzická umění (časová a posunková)
 - 5.2.5. Zápis choreografie versus umělecké taneční dílo
 - 5.3. Případy sdružených umění v případě tance a mimiky

6. Zdeněk Nejedlý a Otakar Zich - Hostinského žáci a pokračovatelé
 - 6.1. Otakara Hostinského estetika
 - 6.1.1. Všeobecná a odborná estetika
 - 6.1.1.1. Všeobecná estetika
 - 6.1.1.2. Odborná estetika
 - 6.1.2. Rozvrh prvků
 - 6.1.3. Nejedlého skepse
 - 6.1.4. Shrnutí Nejedlého přínosu
 - 6.2. Estetika dramatického umění
 - 6.2.1. Analytická teorie
 - 6.2.1.1. Termín „dramatický“ a dramatické umění
 - 6.2.1.2. Obraznost dramatického umění
 - 6.2.1.3. Tanec a jeho materiál
 - 6.2.1.4. Je tanec dramatickým uměním?
 - 6.2.1.5. Hlasový projev, hudba a akustická složka jako doprovodné atributy tance
 - 6.2.1.6. Význam kostýmu
 - 6.2.1.7. Je umění artistů dramatickým uměním?
 - 6.2.1.8. Je pantomima dramatickým uměním?
 - 6.2.1.8.1. Baletní pantomima a dramatická pantomima
7. Závěr
8. Bibliografie

1. Úvod

Motivem a impulsem k napsání této práce byla oblast praktického a praktikovaného tance, jehož potřebu teoretického ukotvení v systému estetiky jsem pociťovala. Tuto potřebu pro mě naplnily myšlenky Otakara Hostinského v jeho teoretickém díle.

Ústředním tématem této práce je přínos Otakara Hostinského k českému myšlení o umění lidského pohybu, především tanci. Tedy myšlenky, které Hostinský zformuloval a definoval o tanci ve svých teoretických pracích, a způsob, jakým se dané oblasti věnoval. Také rozsah, jaký Hostinský této oblasti umění věnoval, byl pro mě zásadní. Protože tanec je v teoretické rovině, pomineme-li kritiky konkrétních tanečních děl, jakožto umělecký druh estetikou a mysliteli z řad estetiků poměrně řídké reflektovanou oblastí. O to výraznější a cennější je proto pro mě Hostinského přínos.

Při podrobnějším zkoumání Hostinského myšlenkového odkazu zjistíme, že v oblasti vymezené touto prací - tedy tanci - Hostinský vytvořil pojmový aparát, ve kterém jednotlivé pojmy naplnil konkrétními obsahy. I díky tomu se mu podařilo vytvořit systém, který je soudržný, konzistentní a dodnes v podstatě udržitelný a mnoho tanečních teoretiků a analytiků z něj může dodnes dost dobře čerpat.

Kromě vlastních děl, studií a knih přispěl Otakar Hostinský svými myšlenkami také do dvou zásadních slovníků, tedy kolektivních děl skupiny významných myslitelů své doby. Druhý z nich nebyl díky své obsáhlosti překonán a je i v současnosti vyhledávaným zdrojem informací. Jedná se o Riegerův slovník naučný (1859 první svazek - 1874 jedenáctý svazek), ve kterém Hostinský publikoval heslo *Umění* a Ottův slovník naučný (1888 první svazek - 1909 sedmadvacátý a doplňkový svazek), ve kterém Hostinský publikoval taktéž heslo *Umění*. Svazek s tímto heslem vyšel roku 1906.

Obě tato hesla jsou pro tuto práci klíčová a neopomenutelná svým přínosem pro námi stanovenou a vymezenou oblast zkoumání Hostinského myšlenkového odkazu.

V monografii věnované osobě Otakara Hostinského, kterou sepsal Miloš Jůzl a která vyšla roku 1980, se lze dočíst: „Z uměleckých oborů stranou jeho zájmu zůstal pouze *tanec*..“¹ Jedním z úkolů této práce je tedy také dokázat, jak mylné toto Jůzlovo tvrzení je. Pravdou zůstává, že Hostinský o tanci nikdy nenapsal žádnou konkrétní studii, pojednání či knihu, ve které by bylo možné dohledat jakoukoli taneční estetiku jako celek. Pomocí Hostinského bibliografie však lze v jednotlivých jeho studiích, teoretických pracích a slovníkových heslech najít teze a myšlenky zaměřené na tanec, které ho teoreticky ošetřují a ukazují způsob Hostinského uvažování o tanci a to, jak ho zařazuje a včleňuje do svého estetického systému jednotlivých druhů umění. Ačkoli to vyžaduje zesílenou pozornost a badatelskou práci při hledání, abstrahování a skládání jednotlivých myšlenek pojednávajících o tanci do logického celku, kterému Hostinský sám nevěnoval svou primární pozornost. Proto souhrnná teorie týkající se tance vznikla pod jeho rukama v podstatě jako vedlejší produkt Hostinského myšlenek upřených na oblast jeho primárního zájmu jakožto muzikologa a teatrologa, přičemž právě tyto oblasti podroboval zevrubnému zkoumání prostřednictvím metod estetiky. Oblast Hostinského bádání, kterou se bude tato práce zabývat, je tedy výsekem ze systému, jež Hostinský vytvořil napříč zkoumání a třídění mnoha uměleckých oborů, především těch odehrávajících se na scéně, tedy scénických umění, ale i umění výtvarných.

¹ Jůzl, M.: *Otakar Hostinský*, Praha: Melantrich, 1980, str. 217.

Cílem této práce je tedy teoreticky představit a interpretovat tu část Hostinského myšlenkového odkazu, která byla v rámci jeho estetického systému považována za okrajovou, či byla často úplně opomíjena. Přesto je pro potřeby teorie a následně praxe daného oboru podstatná a neměla by být opomenuta. A to je tanec, širěji umění lidského pohybu.

Práce je rozvržena tak, že mapuje chronologicky Hostinského bibliografii, ve které jsem vyhledávala zmínky o tanci, jež jsem se snažila uchopit, roztrždit a seřadit je do celistvého systému. Jelikož Hostinský nikdy nenapsal žádnou studii věnovanou výhradně tanci - jeho zaměření totiž bylo primárně muzikologické a teatrologické - jsou jeho myšlenky o tanci mnou převzaté právě z těchto jeho prací. Za svůj úkol pro tuto diplomovou práci jsem si vzala posbírat Hostinského myšlenky o tanci z jeho prací a seřadit je. Především bylo ale mým záměrem také ukázat konkrétní změny a posuny názorů, kterými Hostinského teoretická tvorba a jeho názory na tanec prošly. Nakonec jsem chtěla Hostinského vysvětlené, seřazené a roztržiděné myšlenky ukázat jako konzistentní teoretický systém mapující umění lidského pohybu, který z Hostinského práce ještě nikdo nikdy neuspořádal do konkrétního celku.

Co se týče primární literatury, pracovala jsem nejprve s heslem Umění v Riegerově slovníku naučném (1869), poté s Hostinského disertační prací Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky (1877), s Hostinského studií O klasifikaci uměn (1890), až se Hostinského tvorba uzavřela opět heslem Umění v Ottově slovníku naučném z roku (1906).

Dále jsem pracovala s texty Hostinského žáků a pokračovatelů, konkrétně Zdeňka Nejedlého, který na druhé straně při výkladu Hostinského teoretického odkazu umění lidského pohybu a tanec takřka nerefletoval.

Poté Otakara Zicha, který pracoval s Hostinského analytickou i syntetickou cestou a na základě poznatků z Hostinského díla rozšířil umění lidského pohybu o další možné způsoby nazírání i termíny.

Cílem této práce je interpretace a chronologické utřídění Hostinského myšlenek o tanci a umění lidského pohybu obecně, následně také pokus představit je jako uzavřený homogenní systém. Ten Hostinský v podstatě vytvořil, ale nikdy samostatně nevydal a nepublikoval, ovšem přesto dodnes může být prospěšný a může sloužit tanečním vědcům, teoretikům, ale i samotným aktivně praktikujícím umělcům - tanečnickům.

2. Riegerův slovník naučný

Vzhledem k tomu, že slovníkové heslo *Umění*, které Hostinský napsal pro devátý svazek Riegerova *Slovníku naučného*, vzniklo v roce 1869, jedná se o nejstarší Hostinského text, v němž je možno najít interpretaci pojmu tanec. (str. 209, O umění) Je to součást hesla, které svým rozsahem odpovídá čtyřem sloupcům, shodující se s délkou dvou stran slovníku a počtem přes 12 000 znaků. Především proto je nutné věnovat se tomuto heslu jako prvnímu. Nejen z hlediska řazení chronologického, ale také kvůli sledování proměn Hostinského názorů na to, co je to tanec, má tento text zásadní význam.

V rámci hesla *Umění* je pro zkoumání této práce důležitá ta část, ve které se Hostinský věnuje třídění umění a jeho dělení podle druhů a žánrů. Právě tato pasáž hesla je pro včlenění hesla tanec a jeho následující vývoj v rámci „systému uměn“ zásadní. Abychom mohli porozumět tomu, jak Hostinský chápe tanec, musíme nejprve nahlédnout, jak definuje taxony umělecký druh a umělecký žánr. V paradigmatu soudobé češtiny a nejméně ještě dalších sto let šlo totiž o synonyma. Žánr byl prostě druh francouzsky.²

2.1. Druhy umění

Co se týče druhů umění, definuje Hostinský dva základní umělecké druhy. A to na základě shody látky vyjadřovacích prostředků a toho, na jaký lidský percepční orgán dané umělecké druhy cílí, tedy jakými smysly je dílo vnímáno, zda zrakem, nebo sluchem.

2.1.1. Prostorné čili výtvarné umění

Na základě toho zkoumání dané oblasti vyvstává pro Hostinského za prvé *Umění prostorné*, jevící se v prostoru lidskému oku, které vnímá tvary a barvy. Prostorné umění

² Rozlišení a odlišné významy pro žánr a druh začal prosazovat až Jaroslav Volek v sedmdesátých letech dvacátého století ve svých studiích Úvod do taxonomie umění publikovaných v časopise *Estetika* v letech 1970 (číslo 2 a 3) a 1972 (číslo 1 a 2).

Hostinský nazývá také uměním výtvarným. V prostoru se pak výtvarné dílo může jevit ve dvou dimenzích, jako těleso, nebo plocha. To určuje, zda je umělecké dílo trojrozměrné, tedy stereometrické, nebo dvojrozměrné, tedy planární. Přímku Hostinský jako umělecké dílo prostorné vylučuje. Polychronnost a monochronnost prostorných uměleckých děl pak značí způsob a míru jejich barevnosti.

2.1.2. Časové čili fonetické umění

Jako další druh umění stanovuje Hostinský umění časové. Na rozdíl od prostorného umění má časové umění pouze jedinou dimenzi a to časovou, která se stanovuje již v jeho názvu. Časové umění se přibližuje lidskému uchu, jelikož jeho materiálem jsou zvuky a Hostinský ho nazývá též uměním fonetickým. Tyto zvuky vymezuje Hostinský jako dvojího druhu, buď jako zvuky hudební, tedy tóny, nebo jako zvuky, které nejsou nehudební. Ty podle Hostinského nesou nějaký smysl a dávají myšlenkový obsah. Těmi jsou slova. Hostinského vlastními slovy „...buď zvuky hudební čili t ó n y, nebo takové zvuky nehudební, jejichž vlastní akustická platnost ustupuje m y š l é n k á m, jejichžto pouhými z n a m e n í m i jsou, čili s l o v a.“³ Hostinský tedy rozlišuje čtyři umělecké druhy a to stereometrické, planární, tónické a slovní.

2.2. Žánry umění

Následující způsob dělení uměleckých děl provádí Hostinský na základě analýzy problematiky takzvané předmětnosti či bezpředmětnosti obsažené a vyjádřené v uměleckém díle. Hostinského zajímá skutečnost a způsob, jakým umělecké dílo zobrazuje, nebo nezobrazuje určitý předmět mimo svůj vlastní obor. „...zdali celek uměleckého díla tvoří jakýsi obraz, představující předmět mimo vlastní obor dotyčného u. ležící - pak nazýváme uměním p ř e d m ě t n ý m, n á p o d o b u j í

³ Hostinský, O.: Umění, in: *Riegerův slovník naučný*, díl devátý. Praha: I. L. Kober, 1872. str. 780.

c í m, v ý z n a m n ý m, o b r a z n ý m; anebo zdali se umělecké dílo obmezuje svými zvláštními formami jedině dle estetických pravidel sestavenými, anižby celkem svým něco jiného představovalo - a pak sluje nám **u. b e z p ř e d m ě t n ý m, a b s o l u t n í m, čistě f o r m á l n í m** atd.“⁴

Již Petr Pavlovský si ve své studii *K pojetí tance v české estetice a obecné teorii umění II.* z roku 1999 všímá, že toto Hostinského žánrové dělení je pojmově poněkud nejisté. Nicméně uznává, že svým několikanásobným pojmenováním obou žánrových skupin lze poměrně přesně stanovit, co má Hostinský na mysli: „Už z nakupení souřadných synonym je zjevná pojmoslovná nejistota, naproti tomu je jasné, co má autor na mysli: jde mu o ikonicitu ve smyslu mimesis, napodobení, kterým se kupř. tak zvané figurativní malířství liší od tzv. nefigurativního či abstraktního. Ještě více to vysvitne ze synonymní řady vázané k typu druhému: tato díla jsou nazývána 'uměním **bezpředmětným, absolutním, čistě formálním**'.“⁵ Toto žánrové dělení je pro následný vývoj definice tance v rámci Hostinského bádání zásadní a zcela nepostradatelné při jeho další teoretické analýze.

2.2.1. Umění hnutí v prostoru - superdruh umění

Pro zkoumání oblasti tance je pak klíčovým momentem skutečnost, kdy Hostinský přichází s takzvaným uměním hnutí v prostoru, tedy takovým uměním, jehož artefakty existují v prostoru a zároveň s tím probíhají v určitém čase. Podle Hostinského se jedná v podstatě o průnik a výslednici možné kombinace dvou předchozích „druhů umění“, který taktéž může nastat jako případ druhu umění. Způsob jakým toto umění jako propojení dvou základních, jím již dříve stanovených druhů umění, který Pavlovský při své analýze Hostinského odkazu nazývá superdruhem. „Konečně musíme dodat, že se umělecké

⁴ Hostinský, O.: Umění, in: *Riegerův slovník naučný, díl devátý*. Praha: I. L. Kober, 1872. str. 780.

⁵ Pavlovský, P.: K pojetí tance v české estetice II; in: *Taneční listy*, Praha 1999, str. 16.

dílo může též zároveň i v prostoru i časem jeviti, totiž hnutím nebo proměnou prostorných tvarů a barev.“⁶

2.2.1.1. Materiál umění hnutí v prostoru

V případě umění hnutí v prostoru je Hostinského základní požadavek kladen na materiál jeho vyjadřovacích prostředků. Požaduje, aby umění hnutí v prostoru bylo realizováno pouze prostřednictvím specifické látky - lidského těla. Vylučuje tak zcela nekompromisně možnost uznat jakékoli neživé objekty jako například objekty kinetismu, takzvané mobily, barevní klavír, automaty či loutky a samozřejmě i jakýkoli dvojrozměrný pohyb, pohyb v ploše, jako nositele umění hnutí prostoru.

2.2.2.1. Tanec a pantomima

Poplatný svému dělení žánrovému se pak umění hnutí v prostoru Hostinskému rozpadá na formální tanec, který spadá do skupiny uměleckých děl nezobrazivých, čistě formálních, a pantomimu, náležející do skupiny uměleckých děl obrazných, napodobujících či předmětných. Stejný princip dělení Hostinský aplikuje také na uměleckém druhu časovém, básnictví, které podléhá podle Hostinského konvenčnímu dělení na básnictví lyrické, epické a dramatické. Zatímco druhově je pro Hostinského básnictví, co se týče materiálu, vyjádření soudržné, žánrově se rozpadá do dvou nestejně velkých skupin. Zatímco lyriku definuje jako formální, bezpředmětnou a absolutní, epické a dramatické řadí do žánru obrazného, předmětného či napodobujícího.

⁶ Hostinský, O.: Umění, in: *Riegerův slovník naučný, díl devátý*. Praha: I. L. Kober, 1872. str. 780.

2.3. Složitá umění

Kromě Hostinským pojmenovaných a definovaných druhů a žánrů umění připouští Hostinský také možnost spojování jednotlivých umění v umění složitá. Aniž by to Hostinský ve svém hesle *Umění* explicitně vyjádřil, vyjmenovaná a popsaná složitá umění se vesměs týkají divadla. Vzniklá složitá, respektive složená umění jsou tedy taková, která jsou převážně realizována v divadle. Například spojí-li se hercova mimika, dramatické básnictví a scénické umění, vznikne mluvené drama, dnešním pojmenováním činohra. Pokud se sdruží dramatické básnictví s hudbou a scénickým uměním, vznikne opera neboli hudební drama. Vokální hudba, tedy zpěv, vzniká podle Hostinského v momentě, kdy se spojí básnictví a hudba. Složitým uměním, na kterém se jako jedna ze složek podílí tanec, je pro Hostinského balet. Hostinský uvádí ve svém hesle balet bez toho, aniž by ho podrobil bližšímu zkoumání a teoretickému rozkladu. Nicméně již samotný fakt, že nad ním uvažuje, poskytuje prostor dalšímu bádání zacílenému na tanec.

2.4. Shrnutí základních poznatků

Pro téma této práce a zkoumání tance má právě toto třídění umění, které Hostinský provedl v hesle *Umění* v Riegerově *Slovníku naučném*, zásadní význam. Díky němu lze zřetelně nahlédnout, kam Hostinský zařazuje tanec ve svém uměnovědném systému, a jaké místo tam tanec zaujímá, mimo jiné i vůči ostatním uměleckým druhům. Lze shrnout, že tanec, který si tato práce předsevzala zkoumat, je pro Hostinského součástí množiny, již nazval umění hnutí v prostoru, žánrově ho pak řadí do skupiny nezobrazivých, bezpředmětných, či absolutních umění. Důležitým momentem je také v rámci Hostinského hesla strana 780 (9. svazku Riegerova *Slovníku naučného*), protože zde je poprvé přímo uveden pojem tanec jako součást Hostinského slovníkového hesla, a to jako jedno z umění.

3. Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky

Hostinského spis z roku 1877 nazvaný *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky* je zároveň autorovou habilitační prací. Práce je rozdělena do šesti kapitol: 1. *Hanslick a jeho odpůrci* 2. *Otázka obsahu hudebního krásna* 3. *Výkonné umění. Hudba a drama v opeře* 4. *Sdružení umění. Souborné umělecké dílo* 5. *Postavení hudby v souborném uměleckém díle* a 6. *Richard Wagner*. A Hostinský v ní své bádání odráží od spisu *O hudebním krásnu* Eduarda Hanslicka vydaného roku 1854. Přináší interpretační výklad, obhajobu a v pozdějších kapitolách i polemiku s některými Hanslickovými názory. Práce se sice primárně věnuje hudbě a jejímu zkoumání z hlediska estetiky, nicméně i tanec zde představuje jeden ze zkoumaných uměleckých druhů.

V první kapitole *Hanslick a jeho odpůrci* se o tanci explicitně nedočteme nic, Hostinský si ale připravuje empirickou půdu pro své bádání o hudbě. V něm ukotvuje a prohlubuje své úvahy mimo jiné i za pomoci příkladů z celé šíře především divadelních uměleckých druhů a žánrů. Jako jeden z nich užívá Hostinský právě i tanec. Děje se tak při Hostinského snaze vřadit hudbu do systému umění a snaze vůbec systematicky vyložit divadelní umělecké druhy a žánry a zařadit je, v rámci české estetiky, resp. teorie umění, do uceleného systému. Spis *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky* je tak významným příspěvkem nejenom dobové muzikologii a teatrologii, ale i obecné teorii umění, jakkoli ta teprve čekala na své skutečné konstituování.

3.1. Tanec a obsah hudebního krásna

Pojem tanec se v práci *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky* poprvé objevuje na začátku druhé kapitoly nazvané *Otázka obsahu hudebního krásna*. Ve snaze zodpovědět otázku po obsahu hudebního krásna předkládá

Hostinský šest možných zdrojů tohoto obsahu, přičemž podstatným pro zkoumání této práce je bod číslo dvě. Hostinský v něm připouští, že hudba je díky své podstatě umění probíhajícího v čase příbuzná s uměleckými druhy na stejné bázi, jakým je například tanec, který sám uvádí. Odmítá ale, že by tyto dva druhy umění pouze díky stejné povaze svých forem měly stejný obsah. Tanec totiž na rozdíl od hudby pracuje s viditelným materiálem - lidským tělem - a je tudíž schopen ukázat ladnost pohybujícího se objektu a jeho různé pohybové transformace, čehož hudba schopna není. To, co je tanci a hudbě naopak společné, je schopnost vyjádřit díky svému průběhu v čase rytmiku a dynamiku, v čemž také právě podle Hostinského spočívá umělecká hodnota nějakého hudebního útvaru.

Tyto úvahy vedou Hostinského k závěru, že shodná vlastnost průběhu v čase nestačí na to, aby se na jejím základě dal definovat obsah hudebního krásna, protože schopnost vyjádřit dvě výše jmenované vlastnosti jsou vlastní každému uspořádanému pohybu. Jako takové jsou navíc podle Hostinského v hudebním díle rozvinuty do nejvyšší možné rozličnosti a pestrosti a podle Hostinského tak jejich význam a také dosah nelze hledat v oblastech mimo hudbu. Hostinský tedy dochází k závěru, že estetická hodnota hudebních děl musí nutně spočívat opět a právě v jejich hudebním charakteru. Spodobovat pohyb je tedy pro hudbu nedostatečná pohnutka k vzniku a pohyb sám nestačí, aby se mohl pokládat za její obsah.

K vyřešení otázky obsahu tanečního krásna, analogicky hudebnímu, se Hostinský v tomto místě svého bádání nedostává, věnuje se mu ale později prostřednictvím práce s pojmy pantomima a formální tanec. Důležitá pro nás je však v této fázi Hostinského myšlenka, že tanec je schopen formálně prostřednictvím pohybu zprostředkovávat rytmus a dynamiku a vizuálně díky svému materiálu zpodobovat ladnost

pohybujícího se objektu a jeho různé pohybové transformace. První má s hudbou společné, druhého je schopen jen tanec.

3.2. Tanec jako složka sdruženého umění v opeře

Ve třetí kapitole nazvané *Výkonné umění. Hudba a drama v opeře* dochází ze dvou důvodů k významnému posunu. Zaprvé se spolu skrze zkoumání opery Hostinského bádání přesouvá na rovinu uvažování o uměleckých formách odehrávajících se výlučně v divadle. Tedy od nynější chvíle se Hostinský zabývá výhradně zkoumáním uměleckých projevů probíhajících, nebo nacházejících se v prostoru divadelního jeviště. Z tohoto bodu tak plyne zásadní poznání, že tanec, který Hostinský prokazatelně bere v této studii na zřetel, je jevištní formou uměleckého pohybu, jenž se podle něj realizuje jako formální tanec, pantomima, či balet.

Vysvětlit tyto pojmy a předložit jejich naplnění konkrétními významy, jak o nich pojednává Hostinský, je centrální snahou této kapitoly v bodech 3.5.1., 3.5.2. a 3.5.4. Je tedy třeba mít na zřeteli, že Hostinský v svém spisu *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky* uvažuje o tanci jako o divadelní formě.

K druhému posunu dochází proto, že Hostinský hned v úvodu kapitoly přiznává, že ačkoli dosud s Hanslickem výhradně souhlasil, nyní přichází čas na vyřknutí kritické polemiky s některými jeho názory, což má vliv i na naše zkoumání tance v Hostinského pojetí. „Až dosud jsme byli nuceni s Hanslickem bezpodmínečně souhlasit, a mohli jsme tudíž bez obav obhajovat jeho názor na hudební krásno proti všem útokům. Nyní však přijdeme k některým bodům, o nichž nabudeme ve srovnání s názory Hanslickovými opačného mínění, přidržíme-li se důsledně dosavadních výsledků.“⁷

Začátek kapitoly věnuje Hostinský uvažování o roli výkonného umělce a reproduktivního umělce, stěžejním motivem

⁷ Hostinský, O.: *Hudební krásno a souborné umělecké dílo*, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 60.

jeho zkoumání v této kapitole je ale již v názvu zmíněná opera a to, zda a v jakých poměrech se v ní vyskytuje složka hudební a dramatická. Tanec zde přichází ke slovu v Hostinského citaci Roberta Zimmermanna (1824 - 1898) z knihy *Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik (Studie a kritiky k filozofii a estetice)* z roku 1870, který stejně jako Hostinský reagoval na Hanslicka a jeho spis *O hudebním krásnu* v rámci rozšířené a populární dobové diskuze o podílu a významu složek opery. Zimmermann nesouhlasil, stejně jako svůj nesouhlas v této věci dává najevo Hostinský, s Hanslickovým tvrzením o nutnosti prosazovat hudební složku v opeře nad všechny ostatní a napsal: „...opera totiž není dílem jednotlivého umění, nýbrž dílem součinnosti všech umění. Poesie, hudba, tanec, výtvarné umění, to vše zde spolupracuje.“⁸ Tento výrok je důležitý pro naše zkoumání zásadní, přestože je svým rozsahem v podstatě minimální. Svůj význam má především v tom, že tanec byl u většiny tehdejších estetiků a „filosofů umění“ uměleckým druhem opomenutým, jak konstatuje i Hostinský (*O klasifikaci umění*). A tak než se tanci dostane větší pozornosti, je i tento výrok relevantním zdrojem poznatků. Tanec je tedy pro Hostinského divadelním druhem umění, který se podílí součinně s ostatními divadelními druhy na uměleckém žánru opery.

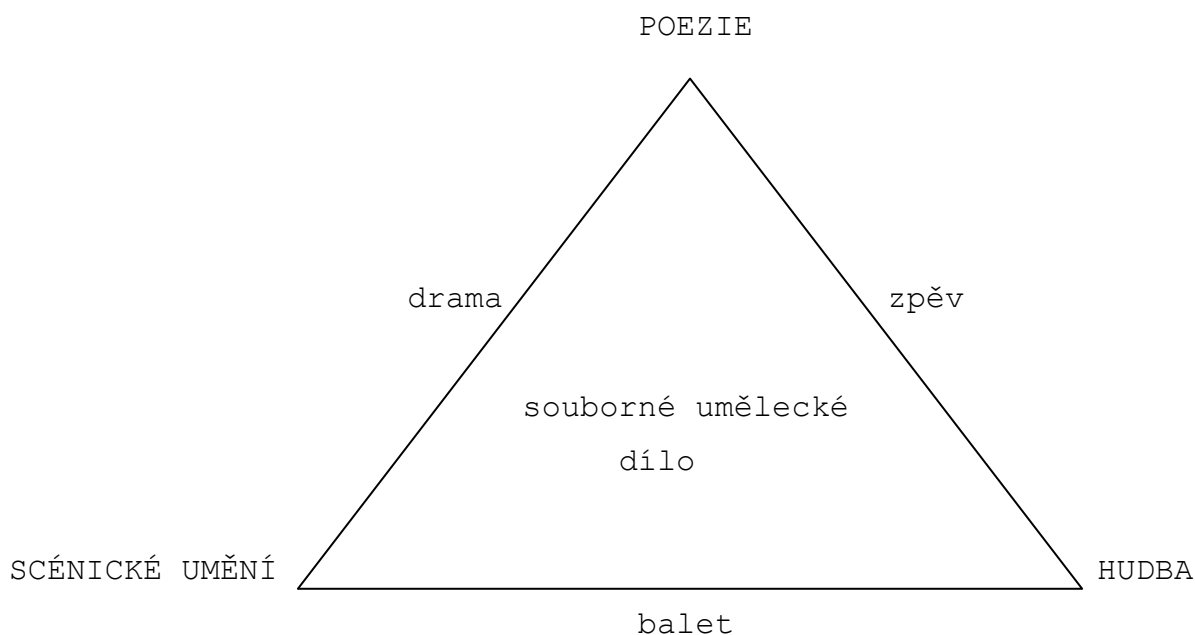
3.3. Význam divadelního souborného uměleckého díla pro tanec

Ve čtvrté kapitole nazvané *Sdružené umění - Souborné umělecké dílo* prohlubuje Hostinský úvahy o uměleckých formách odehrávajících se na divadelním jevišti zkoumáním takzvaného souborného uměleckého díla. Souborným uměleckým dílem se Hostinský zabývá nejen v kapitole číslo čtyři, ale také posléze v páté kapitole nazvané *Postavení hudby v souborném uměleckém díle*, ve kterých tanci, právě v rámci výzkumu

⁸ Hostinský, O.: *Hudební krásno a souborné umělecké dílo*, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 72.

souborného uměleckého díla, poskytuje nejvíce prostoru k nahlédnutí z celé studie.

Fakt, který ustanovuje Hostinský v rámci své teorie o takzvaném souborném uměleckém díle jako danost a se kterým podle toho také pracuje, je skutečnost, že divadelní souborné umělecké dílo je, dle jeho názoru, tvořeno ze tří složek. Těmi jsou poezie, hudba a scénické umění. Tyto tři esenciální složky sdruženého uměleckého díla se pak mohou družít na bázi spolupráce v rámci dvojic uměleckých druhů, ze kterých vznikají tzv. sdružená umělecká díla. Podle Hostinského však pouze spojení všech tří složek ústí v soudržné, účelně uspořádané homogenní umělecké dílo, na kterém se všechny tři složky podílejí rovnocenně a stejnoměrně. Na všechny tyto varianty Hostinský pamatuje a jejich spojení teoreticky ošetřuje a definuje. Jaké umělecké dílo a jakým spojením tím vzniká, ukazuje Hostinský v názorném grafu.



Pro zkoumání tance a tanečního umění je nejpodstatnější složkou souborného uměleckého díla, která vytváří základní podmínku vzniku uměleckého druhu tance, scénické umění.

3.4. Scénické umění

Scénické umění, které tvoří jeden ze tří uměleckých druhů podílejících se na souborném uměleckém díle, je pro zkoumání teorie tance v Hostinského systému divadla nejdůležitější. Klíčovým postupem je Hostinského dělení scénického umění do dvou základních složek. Ty se realizují jako zaprvé pohyb těla či výraz tváře představitele, nositele divadelní umělecké funkce, a zadruhé prostředí, ve kterém se tento její představitel na scéně pohybuje. Hostinského vlastními slovy: „...ať již jde o představitelovo gesto či o hercovo krajinné a architektonické prostředí;“⁹

Esenciální pro Hostinského teorii tance je především první část uvedené citace a hlavně skutečnost, že účinnost této složky scénického umění je přímo závislá na pohybu, prostřednictvím kterého se realizuje. Tento pohyb v rámci scénického umění se dále rozpadá do dvou složek a je reprezentován gestem a mimikou. Ty formují projev kultivovaného pohybu po jevišti, tedy základní stavební jednotky teorie pohybu po jevišti, a následně teorii tance v rámci Hostinského teorie.

3.4.1. Mimika

V rámci dělby funkcí všech tří složek souborného uměleckého díla přiřazuje Hostinský ke každé z nich její funkci. „...hudba má vyjadřovat *cíty* jednajících osob, kdežto poesie *myšlenky* a mimika *vnější zjev*.“¹⁰ Mimika je tedy ta část scénického umění, která je díky práci se svým specifickým materiálem - lidským tělem - schopna vyjadřovat široké spektrum vnějšího vzezření člověka. Cizí mimice ale není ani obsah citového života představitele scénického umění. Z mimicky modifikovaného vzhledu viditelného člověka lze totiž také odhadnout podle Hostinského jeho citové prožitky. K tomuto

⁹ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 109.

¹⁰ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 87.

poznání Hostinský dospívá při úvaze nad dělbou práce poezie a scénického umění při spodobování emocí. „...bylo řečeno, že hudba má vyjadřovat *city* jednajících osob, kdežto poezie *myšlenky* a mimika *vnější zjev*. Úlohy jsou zde sice rozděleny správně, přece však jen *a potiori*. Vyjadřovat citový život dovede i poesie a do jisté míry též mimika.“¹¹

Podle Hostinského díky materiálu poezie - slovům - je představitel souborného uměleckého díla schopen divákovi prostředkovat své myšlenky a tím je schopen předat mu i své niterné emoční pochody. Mimika pak díky svému materiálu - lidskému tělu - se neomezuje pouze na prezentaci člověka jako bytosti, ale díky jejímu technicky zdařilému použití úspěšně může poukazovat na jeho *city*. To dokládá skutečnost, že tyto jeho *city* jsou s dobrou přesností rozpoznatelné diváky. Svůj postoj k rozvržení funkcí tří složek uměleckého souborného díla, přičemž v případě scénického umění má na mysli jeho pohybovou složku mimickou, prezentuje Hostinský následovně: „V něm je údělem *poesie*, aby představovala *mluvícího* člověka. Z jeho slov - jako z dobře srozumitelných znamení - usuzujeme na vše, co se snad odehrává v jeho nitru, tedy nejen na jeho myšlenky, nýbrž stejnou měrou i na jeho *city*. *Mimika* zase představuje *viditelného* člověka; z jeho zjevu se rovněž dohadujeme jeho citů, a to často úplně jednoznačně. *Hudba* se však na představování citů účastní jen tím, že se ve zpěvu co možná nejtěsněji přimyká k básnickému slovu;“¹²

3.4.2. Gesto

Gesta představitelů scénického umění Hostinský bere jako samozřejmou součást jejich jevištního projevu a vyžaduje jejich vědomou, koordinovanou a kultivovanou účast v rámci sdruženého uměleckého díla. Přichází tedy s konkrétními požadavky, jak to udělat, čímž vlastně ustanovuje jejich

¹¹ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 87.

¹² Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 87 – 88.

techniku použití a provedení. Ukazuje na to v případě, kdy dochází k propojení scénického umění a hudby. Oběma těmto druhům umění je společné plynutí v čase a v rámci jednoho sdruženého uměleckého díla se tedy dle Hostinského nevyhnou vzájemnému ovlivnění se a spolupůsobení. „I zde bude záležet na *souhlasu hudebních rytmů s pohyby představitelů*. Každé významné gesto je členícím zářezem v časovém vývoji scénického obrazu; poněvadž pak právě pohyb, tedy změna gesta, je styčným bodem scénického obrazu s hudbou, je jasné, že hudbě nemůže být lhostejné jeho rytmické uspořádání.“¹³ Hudba a scénické umění mají tedy v rámci svého průběhu v čase určité společné rytmické uspořádání, které musejí respektovat. Tato rytmika je ale podle Hostinského nesrovnatelně rozmanitější v případě hudby. To, čeho už lidské tělo není schopno svým pohybem dosáhnout, je hudba schopna provést na vysokém stupni dokonalosti a podle Hostinského nemá smysl, aby se aktér scénického umění pokoušel svými pohyby kultivovanými v gesta k hudbě natolik přimknout, aby ji svými pohyby znázorňoval. Do hry v tomto momentě v rámci sdruženého uměleckého díla vstupuje třetí umělecký druh - poezie. Podle Hostinského tedy gesto lidského představitel scénického umění není schopno vykreslit dokonale hudbu, držet s ní krok ve všech jejích rytmických nuancích, to ale ani není žádoucí. Rytmické jednoty obou zúčastněných umění se podle Hostinského dosáhne, pokud se scénické umění a hudba přimknou k poezii. Protože zpěv, jako reprezentant poezie v divadelním sdruženém díle, je umělecké vyjádření navázané na pohyb do té míry, že je podle Hostinského v podstatě vyjádřením gesta.

Pohyby představitelů divadelního sdruženého uměleckého díla jsou pro Hostinského nedílnou součástí prováděného konkrétního představení a jejich správné provádění použití je součástí jeho úvah. Zajímavé pro naše zkoumání z dnešního pohledu je, že k jejich tvorbě a koordinaci nebere na zřetel uměleckou

¹³ Hostinský, O.: *Hudební krásno a souborné umělecké dílo*, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 103.

pozici choreografa.¹⁴ Ve spojitosti s touto činností hovoří o básníkovi - umělecká a tvůrčí autorita v případě poezie - a skladateli - umělecká a tvůrčí autorita v případě hudby - a jejich záměrech. „Mimo to je při provádění mnoha pohybů, básníkovým záměrem sice požadovaných, avšak přece méně významných, zůstavena představitelům taková volnost, že se v každém případě mohou těsně přimknout k rytmickému spádu hudby, kde skladatel třeba vůbec nepomyslel na to, aby zachoval soulad s gestem.“¹⁵ Pro tuto práci z toho plyne důležitý poznatek, že Hostinský zohledňuje vizuální stránku scénického umění i v její pohybové podobě, tedy pohyb herců po jevišti, a nejen ve formě statické, tedy v podobě scénografické. Ba co víc, přikládá jí nesmírnou váhu, když technicky koordinuje, jak by tato gesta měla vypadat a probíhat, a zároveň vznáší protest proti neschopnosti některých jevištních umělců správně reagovat gesty na rytmický průběh hudby. „U většiny jevištních pěvců ovšem nelze tuto schopnost pozorovat; ale v tomto smyslu lze z každé operní hudby odvodit spoustu krásných mimických motivů, a ty by nutně na účastné diváky působily docela jinak než běžná vyčichlá operistní gesta, jež se nadto zpravidla příčí rytmickému toku zpěvu a jež s ním nelze sloučit, ...“¹⁶

Do požadavků, které Hostinský na jevištní umělce vznáší v rámci správného používání divadelních gest, patří i jeho uvažování o propojení slova reprezentujícího umělecký druh poezie a gesta reprezentujícího scénické umění. Hostinský konstatuje, že tempo mluveného slova je rychlejší než tempo zpívané řeči. Proto tedy činoherní herci mají k dispozici jiný časový úsek pro uběhnutí jedné scény dramatu, než mají operní pěvci k uskutečnění jedné scény opery, říká Hostinský. Jeho vývodem je, že operní scéna vyjadřující tentýž obsahový úsek

¹⁴ To je ze současného pohledu na divadelní dění neudržitelné. Vždyť i Národní divadlo má tři soubory, činohru, operu, balet a i v rámci opery, o které tady Hostinský pojednává, existují a fungují choreografové a fungovali už v 19. století.

¹⁵ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 103 - 104.

¹⁶ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 104.

trvá formálně déle, než v dramatu (resp. v činohře). Analogicky s tím se musí oproti činoherním hercům přizpůsobit i gesta operních pěvců, z hlediska časového to znamená zpomalit. Zde Hostinský opět naráží na neschopnost některých aktérů sdruženého uměleckého díla správně zareagovat a přizpůsobit svůj pohyb po divadelní scéně. „S pomalejším rytmem zpívaného textu musí přirozeně ruku v ruce jít i *pomalejší pěvcovo gesto*. Když se operní pěvec ve snaze, aby „hrál krásně“, spokojí s tím, že co nejpřesněji kopíruje pohyby herců, pak je dříve hotov s mimickou akcí než se slovy, která jí měla být provázena.“¹⁷

Pakliže tato situace nastane a pěvci se nepodaří zpomalit svá gesta adekvátně prezentovanému textu, východisko je pro operního umělce, dle Hostinského, dvojí. Udělá buď pauzu mezi jednotlivými pohyby, nebo zopakuje tatáž gesta několikrát po sobě. Ani jedna z variant není samozřejmě žádoucí. „Tak se stává, že zejména začátečníci mezi jevištními pěvci hrají spíše příliš mnoho než příliš málo; plýtvají nesmírnou spoustou gest na místech, kde by dobrý herec použil jen několika, zato však významných. A v důsledku tohoto hromadění výrazových prostředků vypadá jejich hra afektovaně, nabubřele.“¹⁸

Gestům Hostinský v případě dokonalého sdruženého uměleckého díla dokonce připisuje tak velkou důležitost, když v rámci dělby funkcí říká, že i ty city, v recipientovi vzbuzené hudbou, umocňuje poezie prostřednictvím myšlenek vyjádřených slovy a scénické umění právě prostřednictvím gest. „Pokud se týče citů, jež v nás hudba vzbuzuje, je jasné, že v souborném uměleckém díle přestávají být vágní; jejich myšlenkový obsah je totiž dokonale fixován slovy a gesty představitelů.“¹⁹

¹⁷ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 108.

¹⁸ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 108 – 109.

¹⁹ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 111.

Gesto dle Hostinského teorie scénického umění nemůže být ničím nahodilým, což má s mimikou společné, svým rozsahem a zapojením elementu pohybu je ale výraznějším elementem. Navíc má také přímou součinnost s další složkou Gesamtkunstwerku, hudbou (viz níže), čímž vzniká ještě výraznější tlak především na moment jeho použití. Dále má hierarchický vztah s poezií, čímž vzniká tlak na formu jeho podoby a preciznost provedení. Kultivované gesto je tedy zásadní elementem divadelního sdruženého uměleckého díla a pomyslnou základní stavební jednotkou v budování stupňů hierarchie v rámci umění hnutí v prostoru a následně tance.

3.5. Sdružování umění na základě obsahu

Souborné umělecké dílo - Gesamtkunstwerk -, v němž má podle Hostinského i tanec své právoplatné místo, vzniká tedy podle něj na základě sdružování konkrétních uměleckých druhů a podléhá jasným pravidlům. Hostinského vlastními slovy: „Chystáme-li se teď uvážit v krátkém přehledu podmínky, za nichž mohou *různá umělecká odvětví* mít podíl na *témž uměleckém díle*, vylučujeme hned předem z okruhu svých úvah jen čistě vnějškové sestavování uměleckých výtvorů, jako je např. sestavování obrazů nebo plastik s díly architektonickými.“²⁰

K vzniku sdruženého uměleckého díla vznáší Hostinský tři zásadní podmínky. Aby bylo možné sdružení dvou a více umění ve fungující a soudržný celek, musejí se uměny podle Hostinského shodovat ve svém obsahu, formě svého vyjádření a musejí dospět k souladu v náladě. Je tedy nejprve potřeba řádně pochopit princip sdružování umění podle všech tří Hostinským stanovených principů, což později pomůže nahlédnout, jakou roli tanec zastává, a vyvodit z toho jeho začlenění a ukotvení v širším kontextu Hostinského systému divadelních umění.

Co se týče dosažení shody obsahu jednotlivých uměleckých druhů, požaduje ji Hostinský jako styčný bod mezi dvěma

²⁰ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 74.

uměními, aby mohlo dojít k jejich obsahovému souznění. Hostinský v tomto bodě svého bádání vychází z teorie, že každá umělecká oblast, umělecký druh, pracují se specifickým materiálem, prostřednictvím kterého následně jeho produkt - umělecké dílo - zprostředkuje recipientovi svůj obsah. „Soulad obsahu lze přirozeně očekávat jen tehdy, když je tento obsah ve větší nebo menší míře oběma uměním společný. S látkovou složkou specificky poetických vztahů (tedy s tím, co se obvykle nazývá „obsahem“ poezie), tj. s myšlenkami, které lze vyjadřovat slovy, setkáváme se např. též ve výtvarném umění, v sochařství a malířství;“²¹

Analogicky této myšlence vyvozuje Hostinský i to, že u některých uměleckých druhů je tato shoda z podstaty látky, se kterou pracují, neuskutečnitelná. „Naproti tomu mezi výtvarným uměním a hudbou takového styčného bodu není; jejich látkové prvky jsou naprosto disparátní.“²² Jak se má tanec v poměru ke své obsahovosti a neobsahovosti, či bezobsažnosti, je součástí komplexnější otázky a Hostinský to odhaluje v průběhu pozdějšího zkoumání, přestože se na to explicitně nezaměřuje. Z jeho bádání a uspořádávání myšlenek lze nicméně vyabstrahovat, jakým způsobem na obsah tanečního krásna nahlíží. Dochází zde k rozvinutí myšlenky pátrání po obsahu tanečního resp. hudebního krásna. Klíčovým pro poznání Hostinského názoru na obsahové sdružování je moment, kdy se Hostinskému umění hnutí v prostoru rozpadá do pojmů pantomima a formální tanec a objasňování obou pojmů se stává součástí výkladu, což naší studii poskytuje esenciální materiál. Dokladem toho je i Hostinského citace: „Z objektivního hlediska - tj. dokud nepřihlížíme k subjektivním dojmům zúčastněných umění - je zcela lhostejné, zda pohyb sám o sobě něco znamená (pantomima) či ne (formální tanec).“²³ Ze semiologického hlediska, které ovšem Hostinský ještě nemohl

²¹ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 75.

²² Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 75.

²³ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 79.

znát, je samozřejmě všechno v uměleckém díle, a tedy i každý pohyb, znakem, bez ohledu na jeho „zobrazivost“ či „nezobrazivost“.

3.5.1. Pantomima

Zásadní skutečností, kterou je třeba vzít na zřetel při zkoumání pantomimy jakožto jednoho z utvářejících principů tance v Hostinského systému umění, je výše uvedený fakt, že pantomima je pro něj pohyb, jenž něco znamená. Od toho se odvíjejí další úvahy. Povahu, význam a dosah pantomimy zkoumá Hostinský při pohledu na tři složky souborného divadelního uměleckého díla, o kterých již bylo řečeno, že jsou si podle něj všechny esteticky rovnoprávné. Hostinského ale zajímá skutečnost, jak by obstály jako samostatně existující umělecké útvary, a od toho odvíjí své úvahy. Hudba, tedy provedení nějaké skladby, je ze všech tří uměleckých druhů nejméně samostatná, protože prvek formující její znějící podobu leží mimo ni samotnou. Pantomima je podle Hostinského méně samostatná, než báseň, resp. její přednes, a nachází se tak na střední příčce mezi nejméně samostatnou hudbou a nejsamostatnější poezií. Míra samostatnosti, kterou pantomima skýtá, se dá podle Hostinského prokázat v tom smyslu, že i z provedení pantomimy, tedy v Hostinského koncepci jako umění lidského hnutí v prostoru prováděné samostatně bez hudebního doprovodu, by bylo možné rozpoznat postup a rozvoj zobrazovaného děje. Motivace k jednání a dějové nuance by nebylo možno s jistotou detekovat a určit, přesto zobrazení děje na určitém stupni je pantomima schopna. „Kdyby dílo bylo provedeno jako *pantomima* (bez hudebního doprovodu), byla by samostatnost již velmi pochybná; stále by však ještě nebylo lze popírat možnost celkové souvislosti,

objasňující dějový postup, byť i motivace v jednotlivostech nutně dopadla s krajní nedostatečností.“²⁴

Tímto výrokem Hostinský pantomimě přiznává schopnost látkotvornosti, i když v omezenější míře než poesii. Otázkou je, jaký dopad to bude mít na teorii tance. „Obsah dramatu je dostupný nejen poesii, nýbrž i scénickému umění (jako pantomimě), než jemu jen ve velmi omezené míře. Bylo by proto zvrácené, kdyby chudobné scénické umění chtělo nabízet látku své bohaté sestře poesii. A tak je vskutku látkotvorným a formotvorným činitelem v dramatu umění básnické,…”²⁵

Z tohoto tvrzení je jasné, že básnictví je uměleckým druhem, který obstarává látku dramatu, což pantomimě není umožněno již z podstaty možnosti jejích vyjadřovacích prostředků. Pantomima si však toto právo v případě dramatu ani nenárokuje, vede to ale k jinému uměleckému divadelnímu druhu, který nás přivádí k námi zkoumané oblasti. Platí, že čím je básnictví pro divadelní drama, tím je pantomima pro dramatický balet. Pantomima je, na rozdíl od poezie, schopna zpodobit nějaký děj jen částečně, přesto ve dvojici s hudbou na divadelní scéně má pantomima nad hudbou nadvládu. V tomto spojení, z něhož vzniká dramatický balet, mají pantomimické pohyby nadvládu nad hudební produkcí právě pro svou dramatickост a schopnost vyjadřovat nějaký obsah.

3.5.2. Formální tanec

Naproti tomu formální tanec je pro Hostinského, jak bylo již zmíněno výše, pohyb, který takzvaně nic neznamená, nemá tedy žádný obsah a jeho krása vyvěrá z čistě formálního, technicky dokonalého provedení pohybu. Způsob a technika uskutečnění tanečního pohybu jsou v tomto případě klíčové, protože jsou nositeli estetična. To je zásadní informace

²⁴ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 85 – 86.

²⁵ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 84 – 85.

z hlediska dalšího nakládání s tímto druhem uměleckého jevištního projevu. Formální tanec, jakožto umění probíhající v čase a nemající z dramatického hlediska žádný obsah, může podle Hostinského z hlediska způsobu provedení dosáhnout rovnoprávnosti s hudbou, protože jim je společná tatáž bezobsažnost a provedení, jak formálního tance, tak také hudební skladby, je pak po formální stránce takřka totožné. Provedení hudební skladby ale Hostinský přiznává větší míru dokonalosti po technické stránce. „Mezi oběma by mohla nastat úplná rovnoprávnost, protože formální stránka pohybového projevu je u obou umění v zásadě táž, přestože v hudbě se vypěstila k neporovnatelně vyššímu stupni dokonalosti.“²⁶

3.5.3. Pohyb jako hybný prvek při sdružování výtvarného umění a hudby

Důkaz Hostinského uvažování o tanci v širším kontextu uměleckých druhů je signifikantní, když pojednává o způsobu, jakým se k sobě staví výtvarné umění a hudba, pro případ společného sdružení v jedno umělecké dílo. Dosáhnutí souladu látky je v jejich případě podle Hostinského neuskutečnitelné a z hlediska formálního mohou harmonie dosáhnout pouze za přistoupení faktoru pohybu jako scelujícího hybného prvku. Nositelem funkce pohybu je člověk a jeho umělecký pohyb a pohybování se po divadelním jevišti, a tak je situace v případě sdružování výtvarného umění a hudby pro naše zkoumání velmi zajímavá. Protože při sdružování této dvojice se setkávají umění, z nichž hudba probíhá v čase. Výtvarné umění jako složka scénického umění v případě přistoupení lidského elementu v podobě aktivně interpretujícího umělce, probíhá v čase prostřednictvím gesta a mimiky rovněž, což už víme.

Scénické umění, ze kterého vyvěrá taneční umění, jak jsme ho již dříve definovali jako pantomimu mající obsah

²⁶ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 85.

a bezobsažný formální tanec, s hudbou vyústuje ve vznik v našem sociokulturním okruhu jednoho z nejznámějších tanečních divadelních žánrů. Vraťme se nyní k Hostinského citaci a rozšířme ji o jeho vlastní vývod z této citace plynoucí: „Z objektivního hlediska - tj. dokud nepřihlížíme k subjektivním dojmům zúčastněných umění - je zcela lhostejné, zda pohyb sám o sobě něco znamená (pantomima) či ne (formální tanec). V prvním případě vzniká sdružením hudby se scénickým uměním *balet 'dramatický'*, ve druhém případě *'absolutní'*.“²⁷ Přičemž vizuální pozornost diváka je zaměřena na lidské tělo pohybující se, neboli tančící, na jevišti za doprovodu zvukové složky, která doprovází pohybující se tanečnický a nad kterou má tanec v prvním případě obsahovou převahu, nebo v druhém případě si je s ní obsahově rovnocenný.

3.5.4. Balet

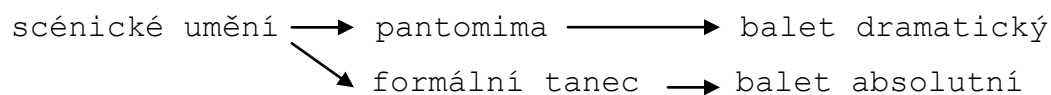
Na základě poznatků o poměrech tance k pantomimě, tance k formálnímu tanci, sdružování umění na bázi souladu obsahu a nahlédnutí mechanismu pohybu při sdružování výtvarného umění a hudby, se nyní můžeme blíže podívat na to, čím je Hostinskému balet. Balet jako takový je Hostinským uvažován v rámci koncepce divadelního uměleckého díla jako umělecký útvar, který se odehrává v určitém vymezeném čase zásadně v prostoru divadelního jeviště, tedy na ohraničené scéně, a jeho formotvornými prvky jsou scénické umění a hudba. Na základě teorií o pantomimě a formálním tanci se Hostinský dostává k přesvědčení, že existují dva druhy baletu: dramatický a absolutní. A to právě podle toho, zda je složkou přistupující k hudbě a scénickému umění pantomima, nebo formální tanec.

Podle Hostinského je tedy balet jakási nadstavba pantomimy či formálního tance. Pantomima a formální tanec představují určitou základní stavební jednotku, která teprve po sdružení

²⁷ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 79.

se scénickým uměním a hudbou přijímá výslednou podobu jako balet. Znamená to tedy, že posloupnost vzniku baletu navázaný pouze na umělecké druhy prováděné lidským činitelem a za pomoci pohybu je následující: Nejprve je scénické umění, projevující se gesty těla a výrazy lidské tváře. Z toho mírou syžetovosti, či obsahovosti vzniká buď pantomima, nebo formální tanec a z nich pak buď v prvním případě balet dramatický, nebo v druhém případě balet absolutní. Přičemž baletem v tomto případě Hostinský myslí přímo nějaké konkrétní představení probíhající na divadelní scéně.

Názorně předvedeno:



Právě ona syžetovost, či obsahovost jednotlivých druhů umění je pro zkoumání tance u Hostinského klíčovým bodem. „...musíme trvat na tom, že na jedné straně existují druhy umění, které jsou *absolutní, čistě formální, bez předmětu*, tj. taková umění, která svými formami ‘nepředstavují’ nic, co by snad bylo mimo jejich vlastní oblast, umění, jejichž krása je *volná* v protikladu ke kráse *přidatné* či *vázané* (Kant), umění *bez dalekosáhlých apercepcí* (Herbart), umění, která na nás působí *jen přímo* (Fechner); na druhé straně že však existují zase umění *představující, obsahová, objektivní*, jejichž formy předvádějí nějaký obsah, který skutečně existuje nebo aspoň je myslitelný mimo vlastní oblast příslušného umění, tedy v přírodě nebo v lidském životě;...K první skupině, k uměním formálním, náleží především architektura, pak ryzí ornamentika, tanec, pokud se omezuje jenom na půvabné pohyby těla... K uměním představujícím pak patří malířství, plastika, pantomima a popisná i výpravná poesie,...”²⁸

²⁸ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 111 – 112.

Takto Hostinským definovaná syžetovost a jasné rozřazení uměleckých druhů do dvou skupin, přičemž formální tanec a pantomima mají své jasné ukotvené místo v každé z nich na základě svojí obsahovosti a neobsahovosti, dávají zřetelně pochopit obsah obou forem baletu. Hostinský ale zároveň upozorňuje, že ani v případě skupiny umění nezobrazivých nepozbývá formální složka zcela na svém významu. Neuplatňuje se ale jako jediný či hlavní faktor estetického účinku. „Ne v tom smyslu, že by v této druhé kategorii formální složka ustupovala docela do pozadí a že by ztrácela celý svůj estetický význam; přestává však být činitelem výlučně rozhodujícím o celkové formě, ačkoli zůstává vlastním pramenem krásy.“²⁹

I když se Hostinský zamýšlí nad formální stránkou obou zkoumaných uměleckých druhů, důležité skutečnosti si v rámci Hostinského uvažování o dvou rozhodujících složkách v procesu vzniku baletu buď s přívlastkem dramatický, nebo absolutní, tedy zkoumání rozdílu formujících prvků pantomimy a formálního tance, všimá v závěru své studie *K pojetí tance v české estetice a obecné teorii umění III.* také Pavlovský. A sice, že Hostinský nikde nehovoří, ani v jednom z případů, o technice a provedení pohybu. Nedotýká se způsobu provedení pantomimy a formálního tance. Hovoří pouze o jejich obsahu. „Tanec a pantomima jsou tedy v pojetí Hostinského dvěma žánry ‘umění lidského pohybu’ (o divadle se žel nemluví), abstraktní a konkrétní, syžetový a nesyžetový, ‘zobrazivý a nezobrazivý’. Rozlišení se tedy vůbec netýká elementární technologie pohybu (jak), ale jen a jenom obsahu.“³⁰

Z Hostinského pohledu teatrologa, muzikologa a estetika je to ale poměrně pochopitelná skutečnost. Takto specializované konkrétní úvahy tohoto typu přenechává především tanečním vědcům, tanečním pedagogům, či choreografům.

²⁹ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 112.

³⁰ Pavlovský, P.: K pojetí tance v české estetice a obecné teorii umění III., in: *Taneční listy*. Praha, 1999, str. 17.

3.6. Sdružování umění na základě formy vyjádření

V případě hlediska formy vyjádření jednotlivých umění a jejich sdružení na této bázi přináší Hostinský dvě možnosti průběhu. Vymezuje druhy umění podle toho, zda zaprvé probíhají v čase, nebo jsou zadruhé statické a jeví se v prostoru. Na základě této shody se pak mohou jednotlivé druhy umění formálně sdružovat. „Hudba a poesie se mohou formálně sdružit co nejtěsněji, nikdy však hudba s malbou nebo plastikou. Hudební doprovod tak zvaných ‘živých’ – spíše ‘neživých’ – obrazů zůstává vždy jen vnějškovým přídatkem a nemůže se zrakovým dojmem splýnout v organický celek. Dále je také nasnadě, že projevy dvou prostorových umění nesmějí vystupovat *vedle a mimo sebe* a že projevy dvou umění vyjadřujících se v čase nesmějí následovat *po sobě*.“³¹

Pro tanec z toho vyplývá, že na základě své stránky projevu v čase je schopen se formálně pojit s hudbou a poezií, se kterými se shoduje ve své povaze umění časového, probíhajícího v rámci určité, časově z obou stran omezené, doby trvání. V případě tance tento časový úsek reprezentuje například taneční choreografie, u hudby hudební skladba, v poezii přednes textu.

3.6.1. Pohyb jako hybný prvek při sdružování výtvarného umění a poezie

Podle Hostinského teorie je tedy tanec schopen sdružit se s poezií a hudbou. Na druhé straně není dost dobře možné formální splýnutí uměleckých druhů poezie a výtvarného umění, tzn. té složky scénického umění, která je reprezentovaná pohybem a rozpadá se v pojmy mimika a gesto. Oba umělecké druhy si jsou vzájemně vstřícné v rámci spřízněnosti látky obsahu těchto daných umění, po formální stránce ale podle Hostinského vzniká složitá situace, jak docílit souladu. Výtvarné umění je totiž z podstaty svého materiálu

³¹ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 75.

determinováno k zachycení pouze jediného konkrétního okamžiku - na rozdíl od poezie. Hostinský si trvá na svém: „Obraz k básni, báseň k obrazu, toto spojení nemůže nikdy vydat nic jiného než dvě umělecká díla, která se třeba k sobě docela dobře hodí, nemohou však splynout v jedno dílo.“³²

Ať by se jednalo o ilustrace k určité básni a to i zachycené scénu po scéně, nebo i živý obraz, problém formálního splynutí se pro Hostinského tím ještě více umocní, protože množství obrazů neřeší problém formální nesourodnosti, která u obou umění tímto ještě více vyjde najevo. Pakliže budeme uvažovat splynutí poezie a výtvarného umění po stránce formální, jediným způsobem jak to provést je, přistoupí-li do procesu sdružování pohyb - který už ale do výtvarného umění nepatří. „Podle toho, co jsme až doposud řekli, nebylo by výtvarné umění s to formálně se sdružit ani s látkově příbuznou poesíí, natož s hudbou, která je mu úplně cizí. Má však přece jen schopnost vystoupit ze své prostorové statickosti do říše vývoje v čase, a to *pohybem*.“³³

Pohyb po jevišti je totiž hybnou silou a základní esencí tance a realizovaný na jevišti spadá pod takzvané scénické umění. Z hlediska hierarchie důležitosti je pohyb základní, formující prvek na primární úrovni reprezentovaný mimikou a gestem, které se jako formující prvky za určitých formotvorných a obsahotvorných podmínek mohou přetransformovat do pantomimy či formálního tance. Pohyb v rámci scénického umění je pak základním východiskem pro teorii herectví, mimu a také tance. Pouze ten je v případě participace schopen přiblížit obě umění z formálního hlediska.

³² Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 76.

³³ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 76.

3.6.2. Pohyb jako hybný prvek při sdružování výtvarného umění a poezie

Východiskem pro uskutečnění formálního propojení výtvarného umění a poezie je pak podle Hostinského takzvaný *živý obraz*. „Avšak co kdybychom se spokojili s jediným obrazem, jenž by však měl schopnost měnit se souběžně s postupem básně, a to ponenáhu, bez mezer a skoků, tedy s obrazem, jenž by byl s to přijmout vedle své prostorovosti též charakter průběhu v čase? Pak by byl vedle látkové shody docela dobře myslitelný i formální soulad. Obraz, namalovaný na plátně, nemůže ovšem vyhovět takovému požadavku; dovedl by to však tak zvaný 'živý obraz', jen kdyby zkusil dělat čest svému jménu a kdyby začal opravdu 'žít', tj. pohybovat se.“³⁴

Obsahově malba zachycená na dvourozměrné ploše formálně přetransformovaná v scénu. Tedy objekty a osoby zpodobené v obraze, když se za pomoci skutečných předmětů a osob, které Hostinský nazývá *statisty*, převede do trojrozměrné formy existence. Skutečný živý obraz se od namalovaného obrazu odlišuje v podstatě pouze použitím materiálu a to tím, že při něm není použito plátna a barev, ale reálných předmětů a živých lidí.

Aby tedy mohla poezie a výtvarné umění dosáhnout úplného splynutí po formální stránce, požaduje Hostinský zapojení elementu pohybu uplatněného na aktéry živého obrazu neboli *statisty*, jak je Hostinský nazývá. „Statista se musí proměnit v herce, měnit tvář a gesto v souladu s básníkovými slovy. Výtvarným uměním, uvedeným takto v pohyb a v život, je *umění scénické*, jež zahrnuje - abychom krátce vystihli jeho objem - vše, co lze na dramatickém díle vidět.“³⁵

Změna *statisty* prostřednictvím pohybu v herce se pak stává klíčovým požadavkem na jakéhokoli aktéra scénického umění, tedy umění realizovaného na divadelní scéně, což je také

³⁴ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 76 – 77.

³⁵ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 77.

zásadním požadavkem, který jasně vymezuje, kde a v rámci jakého prostoru se bude tento umělecký druh realizovat. Vzniknuvším žánrem tohoto propojení je pak dle Hostinského drama (resp. činohra), které podle Hostinského teorie je tedy výsledkem sdružování uměleckých druhů.

Živý obraz, především v období 19. století, reprezentoval svébytnou uměleckou formu, pohybující se na rozhraní a zasahující hned do několika oblastí umělecké tvorby, především v rámci dramatického a výtvarného umění, tedy malířství a sochařství. Svým obsahem se často živý obraz dotýkal nějakého soudobého tématu či zobrazoval určitý historický výjev, přičemž k jeho kompozici docházelo především v rámci událostí širšího společenského dosahu tak, aby se jím mohlo pokochat větší množství recipientů. Existovaly ale také případy komponování živých obrazů při příležitostech setkávání soukromého rázu určitých společenských skupin. Později se takzvaný živý obraz také stal oblíbeným námětem dobových fotografů 19. století jako jeden z možných námětů. Tyto formy trojrozměrných výjevů se v době, kdy Hostinský psal svou studii, tedy v druhé polovině 19. století, těšily mimořádné oblibě, na což poukazuje i Pavlovský ve své studii *K pojetí tance v české estetice a obecné teorii umění III* z roku 1999. „Ve svém názorném výkladu vychází O. H. z tehdy oblíbených živých obrazů (figurativní nehybné scény - lidé, kostýmy, dekorace - komponované často i významnými umělci, zpravidla na historické náměty).“³⁶

Toto pronikání lidského faktoru jako prvku zábavy a později uznání jako uměleckého projevu v prostoru divadelního jeviště značně přispělo k popularizaci tance. Vznesením požadavku na transformaci namalovaného obrazu v živý obraz iniciuje Hostinský první krok k formálnímu sdružení poezie a výtvarného umění.

³⁶ Pavlovský, P.: *K pojetí tance v české estetice a obecné teorii umění III.*, in: *Taneční listy*. Praha, 1999, str. 16.

3.7. Role tance při souladu v náladě z hlediska estetiky

Jak významná je role tance a jak jeho účinnost působí na člověka, ukazuje Hostinský při zkoumání souladu v náladě jednotlivých umění. Hostinský nejprve vymezuje oblast zkoumání z hlediska estetiky, které zohledňuje hodnocení hotového uměleckého díla. Konstatuje skutečnost, že toto hodnocení probíhá na základě hodnocení jednotlivých poměrů díla, kterým odpovídá stejný počet estetických soudů. Hostinský se jasně vyslovuje pro jejich autonomii. Důležité je podle Hostinského ignorovat jakkoli zdůvodněnou hierarchii těchto soudů, protože ty jsou navzájem rovnoprávné díky své bezprostřednosti a původnosti. Celkové hodnocení nějakého uměleckého díla je tedy souhrnným součtem všech těchto dílčích hodnocení a na základě toho se také krása jednotlivostí přisuzuje posléze celému dílu. Stejně to podle Hostinského funguje i v případě nedokonalostí, či nedostatečností díla. „Libost nebo nelibost, kterou budí elementární poměr, vztahuje se na umělecké dílo jako jednotný celek, krása či ošklivost detailů se imputuje dílu samému.“³⁷

Vliv při formování těchto dílčích hodnocení mají podle Hostinského samozřejmě i individuálně formující faktory jako momentální rozpoložení, senzibilita, vzdělání a podobné faktory. Tento proces estetického hodnocení, probíhající v každém recipientovi, se dle Hostinského principiálně nemění, v případě percepce jednotlivých uměleckých druhů, nebo sdružených uměleckých děl.

S přesunutím pozornosti na námi zkoumanou oblast sdruženého divadelního uměleckého díla se pak v Hostinského koncepci zvláštním případem stává moment, kdy se pozornost přesouvá na autora či výkonného umělce jednotlivé složky díla a případné nedostatky začne recipient ztotožňovat s jeho uměleckou osobou. Zvláště v případě souborného divadelního uměleckého díla, jakým je opera, na níž se podílejí tři složky (hudba -

³⁷ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 81.

poezie - scénické umění). Pokud se recipient zaměří v rámci souborného uměleckého díla na jednu z jeho složek, rozpadne se souborné umělecké dílo dle Hostinského do dvou sort - na básnický text a na hudební skladbu. Souborné umělecké dílo se záhy rozštěpí, ztratí konzistenci a recipient si plně uvědomí jiného tvůrce a reproduktivního umělce textu a jiného tvůrce či reproduktivního umělce skladby. „Protože u opery se dělba práce mezi básníka a skladatele stala takřka pravidlem..., vyvinul se docela pochopitelně jakýsi dualismus způsobu pojetí, a ten má za následek, že konečný úsudek o nějaké opeře není vůbec jednotný, nýbrž spíše se rozpadá na dva samostatné, navzájem nezávislé úsudky: o textu a o hudbě.“³⁸

Zajímavým momentem pro naši práci je fakt, že toto místo je v Hostinského spisu první, kdy vůbec neuvažuje tanec, který přitom sám již několikrát zařadil do souborného uměleckého díla. Opět se dostáváme k situaci, kdy musíme konstatovat, že Hostinský nezohledňuje autora choreografie, který by se na opeře podílel. A to ať již by to byla choreografie pantomimická, tedy nějakého syžetového pohybu, nebo choreografie absolutního bezobsažného tance, nebo z těchto dvou formujících prvků vzniknuvší choreografie baletní. Stejně tak Hostinský neřeší osobu výtvarníka a autora scény, což by ale mohlo být vysvětlitelné odlišnou formální stránkou vyjádření tohoto druhu scénického umění. Jelikož výtvarné prostředí neprobíhá na rozdíl od třech výše zmiňovaných v čase a nepojí ho pak se zbylými třemi jednotící prvek pohybu.

3.8. Role tance při souladu v náladě z hlediska nauky o umění - psychologický význam tance

Kde si ale Hostinský tance naopak všímá, je při zkoumání hlediska nauky o umění. U toho je nejprve potřeba uvědomit si, že pro Hostinského nauka o umění reprezentuje především hledisko tvůrčího umělce. Hostinský říká, že nauka o umění by

³⁸ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 82.

se měla zabývat otázkou pravidel vzniku uměleckého díla. V tomto pojetí pak má nauka o umění dvojí charakter: Zprvč přísne estetická pravidla a zadruhé psychologické požadavky, na které je také třeba brát zřetel. „Jinou věcí než *estetické hodnocení hotového díla* je otázka *pravidel jeho vzniku*. S touto otázkou má co činit *nauka o umění*, jejíž předpisy se ovšem nesmějí omezovat na přísne estetická pravidla, nýbrž je třeba, aby měly náležitý zřetel i k jistým závažným *psychologickým požadavkům*.“³⁹

I v případě nauky o umění stále platí, že nejdůležitější je vědomí celku, ale na základě přistoupení psychologického aspektu je pro každého tvůrce umění důležité znát poměr mezi estetickými prvky, které se z určitých důvodů dostávají nad práh, a právě těmi čistě subjektivními vlastnostmi recipienta, vstupujícími do procesu hodnocení v daný okamžik, jako je momentální rozpoložení, vzdělání, zkušenost a podobně. K tomu poskytuje návodné kroky především empirická zkušenost utvářená na základě průzkumů například technických postupů při tvorbě, nebo zkoumání účinnů zážitků různých děl.

Na základě těchto zkoumání pak vznikají poznání o kompozici. Důležité tedy je tvrzení, ke kterému Hostinský dochází: „Neodborník... největší požitek z taneční nebo pochodové hudby má zase jen proto, že její stavba je průhledná a jednoduchá, a tudíž i snadno pochopitelná.“⁴⁰ Formální stránka uměleckého díla je tedy určující z hlediska utváření hodnotícího momentu. Hostinský samozřejmě, jen pro ujištění, podotýká, že hodnocení na základě poznatků nauky o umění neznamena vyšší estetickou hodnotu, ale vyšší psychologický dosah. Tanec se nám tu pak jeví jako faktor, za určitých podmínek ve vybroušené podobě jako umělecký druh, který je díky svému materiálu, lidskému tělu, člověku a jeho smyslům natolik blízký, že ontologická jistota spjatá s jeho

³⁹ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 82.

⁴⁰ Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 83.

provozováním, byť i na omezené míře technické vybroušenosti, skýtá lidem provozujícím ho, nebo jen přihlížejícím, pocit jistoty.

3.9. Shrnutí poznatků

Ačkoli si Hostinský ve své habilitační práci *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky* zmínkami o tanci pouze vypomáhá při budování svého argumentačního aparátu zacíleného na hudbu, která je v práci jeho primárním zájmem, a nesnaží se tanec systematizovat, třídít a klasifikovat, jeho poznatky jsou zásadní a pomáhají ukazovat a budovat náhled Hostinského uvažování o tanci. Hostinského práce je tak díky svému obsahu obrovským přínosem pro jakékoli odborné zkoumání tance a tanečního umění. Dokládá to tvrzením: „Sotva již lze pochybovat o tom, že původně měla k sobě jednotlivá umělecká odvětví blíže než dnes, kdy je i umělecká činnost podřízena dalekosáhlé dělbě práce; ale proto bych se ještě neodvážil odvozovat estetické normy (jak to činí např. Richard Wagner) ani z této skutečnosti, ani z toho, že východiskem dalšího uměleckého vývoje byla snad ve většině případů taneční píseň, tedy souborné umělecké dílo v zárodečném stavu.“⁴¹ Hostinský tedy nepřímě přiznává, že tanec stál bezprostředně u zrodu souborného uměleckého díla (Gesamtkunstwerku) a nelze jej tedy vyřazovat ani vyčleňovat z rámce komplexních úvah o uměleckých druzích, a že i v diskurzu estetiky zastává právoplatné místo.

⁴¹ Hostinský, O.: *Hudební krásno a souborné umělecké dílo*, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, str. 89 – 90.

4. O klasifikaci uměn

Hostinského studie *O klasifikaci uměn* z roku 1890 je pro českou estetiku a obecnou teorii umění velmi významnou prací, protože zachycuje autorův náhled a názor na třídění uměleckých druhů v rámci českého universitního diskurzu druhé poloviny devatenáctého století. Zároveň je zásadním zdrojem poznání pro námi sledovanou oblast Hostinského myšlení o tanci. Důležitým bodem našeho zkoumání je nahlédnutí Hostinského způsobu členění a uspořádání jednotlivých uměleckých druhů a postup, jakým tuto jejich klasifikaci provádí. Z toho následně zjistíme, jakým způsobem si v ní stojí tanec.

4.1. Hostinského systém třídění druhů a žánrů umění

Před samotným tříděním druhů a žánrů umění Hostinský předkládá několik podmínek, na základě kterých by podle něj měla být správně provedená klasifikace vystavěna. Tyto podmínky jsou pro naše studium Hostinského smýšlení o tanci z hlediska pozorování jeho samostatného postavení v systému uměn a následně jeho začlenění mezi ostatní umělecké obory velmi významné. Proto je důležité podívat se na způsob, jakým Hostinský ke svému třídění přistupuje a jak je provádí. Potřebu systematického roztržidění sféry umění pocituje Hostinský velmi palčivě a jeho nezbytnost prosazuje argumenty z oblasti teorie i praxe.⁴² Hovoří například o dobovém sporu o to, zda má být architektura vřazena do krásných umění, nebo považována za umění nižší, takzvaná užitková, či spor o to, zda má herec nárok na ocenění, jakého se dostávalo sochařům, malířům, hudebním skladatelům či básníkům.

To, a mnohé další, vedlo Hostinského ke konstatování o nutnosti systematizovat jednotlivé umělecké obory a seřadit je na základě estetických principů: „A zde právě narážíme na nejdůležitější a zároveň nejspornější záhady odborné estetiky, jejichž řešení přirozeně a snadně může se díti toliko na

⁴² K pojmu „sféra umění“ srov. Volek, J.: *Základy obecné teorie umění*. Praha: 1968.

základě zevrubného srovnání uměn všech, tedy hlavně při jejich klasifikaci jejich.“ A dále: „Již pouhý plán estetiky odborné (theorie umění), všechny obory umělecké obsahující, bez klasifikace nějaké je nemožný.“⁴³ Tím Hostinský zdůrazňuje potřebu obecné teorie umění („estetika odborná“) systémově roztrždit sféru umění a klasifikováním jednotlivých děl tato do jednotlivých množin (tříd) zařizovat. Podotýká, že se nelze nechat odradit dříve uskutečněnými a neúspěšnými pokusy o klasifikaci, to je o roztrždění.⁴⁴ Hostinský byl pozitivista a jistě s obdivem hleděl na biologii, která měla už sto let převratnou taxonomii (dnešním termínem), o které se mnoha jiným vědeckým oborům a uměnovědě zvlášt (a ještě dalších sto let) nemohlo ani snít - jak shora řečeno, teprve bylo nutno vůbec obhajovat potřebu jejího vytvoření.

Otázky, které si Hostinský při výstavbě svého klasifikačního systému uměleckých druhů klade, jsou: 1. Jaký je počet hlavních uměleckých druhů ve smyslu krásných umění? A následně 2. Jaké mohou tvořit tyto umělecké druhy skupiny? Na tyto otázky je podle Hostinského především nutné hledat při vytváření umělecké klasifikace odpověď, aby tato klasifikace plnila svůj smysl pro estetiku.

Při vytváření klasifikace pak Hostinský naopak odmítá stavět třídění na poznacích mimo samotný obor umění a také na jiných druzích krásna než na těch, jež vyvěrají ze zážitků pramenících z umění a uměleckých děl. Z těchto negativních podmínek pak Hostinský vyvozuje jeden určující a zcela zásadní požadavek pro jeho systém. Totiž, že umělecké dílo je jediným zdrojem charakteristik, používaných při klasifikaci. „Slovem: nám nezbyvá než pozorovati a na základě pozorování toho klasifikovati *umělecká díla samotná*. Tať vlastně jsou předmětem estetiky odborné.“ A dále: „Předně je patrné, že nelze míti na zřeteli nic jiného nežli hotové, dovršené

⁴³ Hostinský, O.: O klasifikaci uměn, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, str. 191.

⁴⁴ Faktem je, že kupříkladu biologie - zoologie i botanika - měla v té době takový třídící systém zásluhou Carla von Linného (1707 - 1778) zcela samozřejmě.

umělecké dílo, to jest soubor oněch dojmů, jež vnímatel má v okamžiku plného, bezprostředního požitku uměleckého: při pohledu na dokonalou stavbu, sochu, malbu skutečnou, při poslechnutí skutečně provozované hudby nebo deklamované poesie, při sledování dramatu na jevišti hraného.“⁴⁵ Na základě tvrzení, že nelze hledat klasifikační kritéria mimo oblast umění a samotná umělecká díla, definuje Hostinský, co je to umělecké dílo. Z hlediska klasifikace umělecké dílo Hostinský vymezuje jako souhrn dojmů, které v člověku vyvolává percepce nějakého konkrétního uměleckého objektu, způsobeného člověkem, což by odpovídalo takzvanému estetickému objektu podle strukturalistické teorie Jana Mukařovského.⁴⁶ „...co rozumíme 'uměleckým dílem'. Řekněmež po latinsky: *artefakt*. Za dílo umělecké, a tudíž za materiál klasifikace uměn sluší pokládati jen to, co člověkem *uměle je způsobeno*, co by bez jeho činnosti vůbec ani neexistovalo.“⁴⁷ Zde tedy už myslí ne jen souhrn dojmů, ale „to“, tedy nějaký objekt – umělecké dílo.

Posledním pravidlem, kterým si Hostinský buduje půdu pro následnou klasifikaci, je podmínka rovnoprávnosti uměleckých oborů, které hodlá stanovit, a zavrnutí jakékoli hierarchie mezi nimi. Neboť podle Hostinského uspořádání jsou všechny hlavní umělecké druhy ve smyslu krásných umění esteticky rovnoprávné a jsou stejně esteticky oprávněné. „...při estetickém rozřídování uměn nesluší klásti jeden obor umělecký nad druhý, jakožto *vyšší* nad *nižší*; jejich oprávněnost a tudíž i důstojnost se stanoviska ryze estetického je stejná. Také neběží zde o nějakou *stupnici* uměn v tom smyslu, v jakém o ní právem mluvíme při vědách; neboť jednotlivé uměny nepředpokládají jiné, nejsou od sebe tak

⁴⁵ J. Volek tomu ve výše zmíněné knize říká artefakt – na rozdíl od pojmu umělecké dílo, které nemusí mít charakter konzumentem vnímané kreace, např. partitura či grafická deska.

⁴⁶ Srov. Mukařovský, J.: *Studie z estetiky*. Praha: 1966.

⁴⁷ Hostinský, O.: O klasifikaci uměn, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, str. 196.

závislé jako vědy.“⁴⁸ To je pro tanec dobrá pozice, která mu později, ani dříve tak pevně stanovena nebývala.

4.1.1. Poetická a praktická umělecká činnost v Hostinského klasifikaci uměn

Na základě toho, co Hostinský napsal, lze umělecké dílo definovat jako artefakt, tedy kreaci uměle vytvořenou či způsobenou člověkem a to také pro Hostinského představuje to jediné, na čem záleží při vřazování do klasifikace uměn. Umělecká díla lze z hlediska klasifikace podle Hostinského rozdělit do dvou tříd dle charakteru lidské umělecké činnosti.

Jednou z nich je činnost poetická, jejímž výsledkem je objektivní umělecké dílo, ve smyslu trvajícího objektu, který je schopen existovat bez nutné přítomnosti svého autora. Do této skupiny podle Hostinského patří jeho vlastními slovy: „...kterýkoliv předmět výtvarný, skladba hudební, báseň;...“⁴⁹

Na druhé straně je pak činnost praktická. Ta je důležitou součástí Hostinského smýšlení o tanci. Hostinský totiž říká, že umělecké dílo založené na praktické činnosti je nějaké konání samo o sobě, které je navíc přímo spjaté s osobou umělce vykonávajícího tuto činnost. Takové umělecké dílo znamená nějakou probíhající uměleckou činnost, časově ohraničenou začátkem a koncem. Tím pádem tato činnost vyvolává momentální soubor dojmů, který je přímo navázán na její průběh a osobu výkonného umělce, a pokud má být znovu vyvolán, je třeba celý artefakt opakovat. Výsledky umělecké poetické činnosti a praktické činnosti se od sebe liší tím, že zatímco výsledek prvně jmenované je trvalý a hmatatelný, výsledek druhé jmenované je záležitostí dočasnou a momentální. Na základě definice praktické činnosti je pak její výsledek, který má průběhovou formu, bytostně spjat s osobou umělce. Jako jeden z uměleckých druhů vřazuje do skupiny výsledků

⁴⁸ Hostinský, O.: O klasifikaci uměn, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, str. 199.

⁴⁹ Hostinský, O.: O klasifikaci uměn, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, str. 196.

lidské umělecké praktické činnosti Hostinský i tanec. „...výsledek činnosti praktické jest jenom konání samo a dojem okamžitý jím způsobený, a to ovšem v čase vzniká a zaniká, nemá samostatnou existenci mimo umělce a musí býti opakováno znova, má-li později zase býti vnímáno: tak výkon virtuosův nebo deklamátorův, tak posuňky mimické a pohyby taneční.“⁵⁰

Umělecké dílo vyvěrající z průběžné lidské činnosti se svou průběhovostí vede Hostinského ještě k dalším úvahám. 1. K průběhu umělecké činnosti jako takové konkrétního díla, v kontrastu s percepcí jeho zachycení. Před tímto problémem stojí pouze umělecká díla těch uměleckých oborů, které jsou založené na praktické činnosti, to znamená, že tato umělecká díla postrádají přívlastek konstantní. Tím pádem k vyvolání estetického dojmu jsou vázaná na osobu aktivního umělce a determinovaná časovým ohraničením. Hostinský zde vychází z určujícího obecného stanoviska pro klasifikaci, že je to právě percepce uměleckého díla, která je pro člověka zdrojem estetického dojmu. V návaznosti poukazuje na fakt, že analogicky taktéž percepci artefaktu, vycházejícího z praktické činnosti, nelze nahradit smyslovým vnímáním záznamů těchto uměleckých činností a předkládá konkrétní příklady: „Nedejme se klamati tím, že veliká rozšířenost znalosti písma činí při lyrice a epice němé čtení takorůvka pravidlem. Čtení takové v oboru slovesném, nejinak nežli němé čtení not hudebních, je pouhým surogátem;...a jako tenkrát rapsodové, tak podnes pohádkáři vypravující lidu našemu báchorky a pověsti a podobní jim povídkáři orientálští nebo jihoslovanští pěvci, prostonárodní deklamátoři a improvisátoři italští a jiné toho druhu zjevy mnohem zřetelněji nám předvádějí pravou, původní podstatu uměleckého díla básnického nežli tištěná kniha v ruce moderního čtenáře. Ostatně je známo, že pohled na psané slovo především pomocí reprodukcí sluchových vybavuje v nás pojmový smysl jeho, a netoliko verš

⁵⁰ Hostinský, O.: O klasifikaci umění, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, str. 196.

a rým řeči vázané, nýbrž i slohová pravidla prózy zřejmě poukazují k původu svému fonetickému.“⁵¹ Situace je v tomto případě pro tanec o něco komplikovanější, než pro právě pro poezii a její zmiňované zachycování písmem, či hudbu a její zápis pomocí notového systému. Nicméně pokusy o zápis choreografie pozorujeme již od starověku. Samozřejmě na různých a určitých úrovních.⁵²

To, že díla založená na praktické činnosti jsou uměleckými díly a tedy pravoplatně spoluutvářejí uměleckou klasifikaci, která se vystavuje i na základě nich, obhajuje Hostinský konstatováním: „...posušky mimické a pohyby taneční. To všechno přesně spadá do oboru umění v užším slova toho smyslu, v ničem nepřesahuje objem pojmu uměleckého díla jakožto artefaktu. Ale pojmem tím z klasifikace naší vylučuje se mnoho, co jindy, ovšem neprávem, bývá v ní zahrnováno. Vkus lidský, jehož vlastním sídlem jest umění, stal se výbojným a překročiv hranice své říše domácí, zasahuje všemi směry do života i do přírody.“⁵³ Což nám jasně dokazuje, že Hostinský tanec vnímal jako umělecký druh a součást množiny uměleckých druhů.

Hostinský se také zasazuje o to, že není třeba vyhrazovat samostatný umělecký druh pro výkonné umění, tedy umělecká díla založená na praktické činnosti. Protože tato umělecká díla jakéhokoli uměleckého oboru si nežadají vymezení oboru jiného, dalšího, než toho, pod který spadají. Jako příklad uvádí Hostinský zahrnou hudební skladbu, patřící do uměleckého druhu hudby, nebo přednes básně patřící do poezie. Analogicky tomu i taneční výstup a tanec nepotřebují dva oddělené samostatné umělecké obory, protože teorie prvně jmenovaných z dvojic jsou podle Hostinského teorie přítomny v těch na druhém místě jmenovaných. 2. Následuje úvaha o samotném umělci

⁵¹ Hostinský, O.: O klasifikaci umění, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, str. 195 – 196.

⁵² Nejznámějšími tvůrci tanečních notací byli dvorní choreograf Ludvíka XIV. Beuschamp, Georges Polti, Laban. Labanův zápis choreografie je právě ten, který se užívá i dnes. Ovšem ne každý tento systém zápisu tanečních choreografií přijal. Nicméně Hostinského teorie by ve svém důsledku platila stejně tak pro tanec.

⁵³ Hostinský, O.: O klasifikaci umění, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, str. 196 – 197.

vykonávajícím uměleckou činnost v rámci průběhu uměleckého díla. Podle Hostinského se jedná o umělce výkonného. Ohrazuje se proti používání přívlastku reproduktivní, který je příliš reduktivním a zjednodušujícím činností, již umělec participující na uměleckém díle provádí. Hostinskému pak z toho vyplývá jednoduchá úvaha, a sice že autor a výkonný umělec nemusejí být táž osoba. Ačkoli dříve to tak podle něj bylo, je situace, kdy se oba vydělují jako dvě různé osoby, důsledkem přirozeného uměleckého procesu takzvaného dělení práce.

4.1.2. Časoprostorná umění v Hostinského klasifikaci uměn

Do lidské umělecké praktické činnosti tedy spadá více uměleckých oborů. Na základě Hostinského úvah pak zahrnuje úžeji vymezená praktická činnost nejen oblast umění probíhající v nějakém časově ohraničeném úseku, tedy časových umění, ale také tu, kterou Hostinský pojmenovává jako oblast umění časoprostorných. Hostinský totiž v rámci své klasifikace uměn stanovuje tři základní skupiny umění:

1. Umění prostorná. Do této skupiny spadají díla výtvarných umění, která jsou ze své podstaty nehybná a existují bez nutnosti aktuální přítomnosti jejich tvůrce. Podle výše uvedené Hostinského definice jsou plodem především takzvané poetické činnosti, malířství, sochařství či architektura. Lidským smyslem, který prostředkuje estetický prožitek z prostorných umění, je Hostinskému zrak. Dnešního čtenáře může poněkud překvapit, že poetickou činností nemyslí Hostinský básnictví ve smyslu psaní básní.

2. Umění časová. Sem spadají umělecká lidská konání nedeterminovaná konkrétním prostorem, nýbrž svým ohraničeným průběhem v čase. Umělecká díla, která reprezentují tuto skupinu, jsou podle Hostinského přednesení básně, či provedení hudební skladby, což jsou výplody výše zmíněné praktické

činnosti. Lidským smyslem prostředkujícím estetický zážitek z časových umění je sluch.

3. Umění časoprostorná. Tato třída pro Hostinského představuje přechod mezi třídami umění prostorných a časových. Není ale nijakou nadstavbou prvních dvou jmenovaných. Tvoří mezi nimi mezistupeň a zahrnuje umělecká díla, která nelze označit pouze jako statická jevící se v prostoru, nebo jen probíhající v čase. Umění reprezentující časoprostorná umění Hostinský pojmenovává umění posuňková. Při jejich definování opět uvádí, že jejich předmětem jsou pohyby lidského těla. Trvá tedy stále na tom, co stanovil již v definici hesla Umění v Riegerově slovníku naučném v roce 1869, ve kterém nacházíme první zmínku o umění prostorného hnutí, a co potvrdil ve své dizertaci z roku 1877. Vylučuje tedy stále ze skupiny posuňkových umění pohyb založený na jakémkoli mechanickém principu, například mechanických loutek (zřejmě mu jde o automaty typu Třebechovického betléma). Jako příklad těchto umění uvádí Hostinský němou hru, tedy pantomimu a tanec. Smyslem, který zprostředkovává estetický dojem z umění časoprostorových, je podle Hostinského opět zrak, jako u umění prostorných.

Vymezení - v rámci klasifikace umění - třetí třídy pro umění časoprostorná Hostinský různě obhajuje, což pro potřeby naší práce poskytuje průkazný materiál o tom, že tanec uvažoval jako samostatný umělecký druh a vymezoval mu rovnoprávné postavení ve svém systému umění. Podle něj nelze mimiku, základní stavební jednotku umění hnutí v prostoru a tedy i tance, vřadit do umění časových, protože se na rozdíl od poezie a hudby podílí na prostoru. Nelze ji ani vymezit jako umění prostorné, protože změny, ke kterým při mimice dochází, jsou více než evidentní a jsou pro mimiku jako takovou esenciální. Mimiku nelze zařadit do jedné ze skupin ani na základě toho, s jakými uměleckými druhy má bližší vztahy,

jestli s uměními časovými, nebo statickými prostornými. „Hned na první pohled je zřejmo, že nelze mimiku prostě vřaditi mezi umění časové: máť ona svůj podíl na prostoru, který jí přímo charakterisuje oproti hudbě a básnictví. Mluví-li se o uměních posloupnosti (sukcesivních), k nimž se odkazuje mimika, zní to sice kloudněji, ale věcně tím nenapravuje se nic. Mimika (a tanec) musí zaujímati zvláštní, samostatné postavení, neboť s výtvarným uměním má styky neméně důležité než s hudbou a poesíí.“⁵⁴

Důležitým poznáním tedy je, že v rámci třídění a klasifikace umění do skupin (tříd) podle jejich formální podstaty Hostinský jasně vyslovuje názor nejen pro zařazení mimiky a tance do systému uměleckých druhů, ale obhajuje také jejich autonomii. Hostinský se tedy jasně staví proti opomíjení a bagatelizování umění lidského pohybu.

4.2. Postavení mimiky a tance v Hostinského klasifikaci umění

Bod dva páté kapitoly se chystá předložit odpověď na jednu pro tuto práci z nejdůležitějších otázek, a to: Jaké postavení konkrétně zaujmají mimika a tanec v systému klasifikace jednotlivých umění Otakara Hostinského? Chystáme se ukázat, kam Hostinský zařazuje tanec, když o něm uvažuje přímo jako o platném uměleckém druhu a nevypomáhá si tancem pouze formou příkladů a přirovnání v případě zkoumání jiného uměleckého druhu. Již jen samotný fakt, že Hostinský tanec vědomě zařazuje do svého teoretického uměleckého systému, byl sám o sobě ve své době světově převratnou koncepcí dalekosáhlého dosahu.

Než se Hostinský ve svém bádání dostává ke konkrétnímu zařazení tance do systému umění, znovu připomíná a trvá na nutnosti provádění posuňkového umění prostřednictvím lidského těla a stanovuje ji jako jeho základní podmínku. Při

⁵⁴ Hostinský, O.: O klasifikaci umění, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, str. 200.

kategorizaci umění hnutí v prostoru důsledně vylučuje jakékoli jiné varianty jeho formálního provedení. „Přistoupíme-li k umění prostorného hnutí, pozorujeme, že nejedná se zde o nic jiného nežli o umění *posuňkové*, t. j. o pohyby lidského těla. Nějaké hnutí tvarů neústrojných, neživých, na př. geometrických, nebo barev můžeme si představit co pouhou hříčku nebo kratochvíli s estetického stanoviska chudou a primitivní, nikoli však co skutečné vážné dílo umělecké. Příčiny, pro které kaleidoskop, ohňostroj nebo t. zv. barevní klavír nemohou se povznést k výši té, jsou rozmanité, psychologické, fyziologické i čistě mechanické; jimi činí se každý postup a rozvoj ve smyslu vpravdě uměleckém přímo nemožným, ony zábavy jsou a bezpochyby zůstanou zakrsalými, života neschopnými prvotinami.“⁵⁵ Zde se sice Hostinský jako prognostik mýlil⁵⁶, ale samotný fakt, že o takové třídě vůbec uvažoval, svědčí o důslednosti jeho teoretického myšlení a konec konců o velké jasnozřivosti.

Lidské tělo má pro Hostinského nezpochybnitelnou výhodu založenou na skutečnosti, že ho umělec může ovládat lépe, než jakýkoli jiný materiál uměleckého díla. Neboť jeho vlastní tělo je současně formální stránkou onoho uměleckého díla. O čemž můžeme hovořit díky skutečnosti, že tanec je umělecký druh založený na praktické činnosti. U té Hostinský jasně stanovil, že při ní je umělec přímo účasten průběhu uměleckého díla.

Další bod Hostinského zkoumání umění lidského pohybu se týká opět takzvané předmětnosti na jednom pólu a bezpředmětnosti (v dnešní terminologii řečeno zobrazivosti a nezobrazivosti) posuňkového umění na pólu druhém, z čehož pak vyvozuje důsledek mající dosah na klasifikaci samotnou. Hostinského názor na obsahovost a bezobsažnost (zobrazivost

⁵⁵ Hostinský, O.: O klasifikaci umění, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, str. 207.

⁵⁶ Teorii i praxi takzvaného „kinetismu“, tedy pohyblivých výtvarných děl takzvaných mobilů, video instalací a podobně rozvinul její průkopník Zdeněk Pešánek (1896-1965). Je autorem takzvaného Barevného klavíru a Fontány československého lázeňství, děl, která obě vystavil roku 1937 v československém pavilonu na světové výstavě v Paříži. Svou vizi také teoreticky ošetřil v díle *Kinetismus* (1941).

a nezobrazivost, obsah, respektive význam, má i to nejabstraktnější umělecké dílo, protože jde mj. o zprávu sui generis) umění lidského pohybu je nám znám již z jeho knihy *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*, kde definoval obě jeho skupiny jako pantomimu na straně jedné a formální tanec (míněn tanec „výrazový“) na straně druhé.

Ve stejném rozlišování pak pokračuje i v případě začleňování umění lidského pohybu do svého klasifikačního systému, protože tyto dva pohyby jsou mu natolik odlišné, s umělecky jinou vyhovovací hodnotou, že označovat je pouze jako umění lidského hnutí nelze. Hostinský dospívá opět k rozlišení do dvou skupin. „Že také v oboru tomto lze činiti rozdíl mezi uměním formálním, bezpředmětným, které pouze krásnými posuňky samotnými účinkuje, a obrazným, předmětným, jež pomocí posuňků napodobuje nějaké konání lidské, nějaký děj, netřeba tuším šíře vykládati.“ Později dodává: „...rozdíl mezi piruetami, entrechaty a evolucionemi baletními na jedné, a posuňky, jimiž k nám mluví herec i beze slov, je příliš patrný.“⁵⁷

Na jedné straně tedy Hostinský ustanovuje tanec. V případě vymezování tance zde Hostinský nepřikládá rozhodující význam skutečnosti, že mnohé druhy tance, které se původně vyvíjely na mimickém a pantomimickém základě, a ani skutečnosti, že některé si tyto atributy částečně ponechaly. Rozhodující je pro něj aktuální míra obsahovosti a skutečnost, zda je formální stránka podřízena obsahové. Přičemž osobní výraz, nebo výraz národní není pro Hostinského nutně podmínkou k tomu, aby nazval tanec obsahovým, stále je to umění formální (abstraktní), pokud nenaplnuje kritéria zpodobování nějakého byť i dílčího děje. Stejně tak to totiž pro něj může být i v případě architektury nebo hudby. Hlavní kritérium oboru,

⁵⁷ Hostinský, O.: O klasifikaci umění, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, str. 207.

který Hostinský nazývá tancem, je převládající technická vytríbenost formální stránky pohybu nad obsahovým sdělováním.

Na druhé straně hovoří Hostinský o herectví beze slov, k jehož pojmenování se postupným zkoumáním Hostinského studie *O klasifikaci uměn* dostáváme. Pokud je zpodobení nějakého děje beze slov prostřednictvím lidského těla a jeho pohybu účelem tohoto konání, nazývá ho Hostinský mimikou.

Vyústění těchto úvah na základě bezobsažnosti a obsahovosti ústí ve stanovení tance a mimiky jakožto pátého a šestého umění v Hostinského klasifikačním systému. Přičemž první čtyři určuje takto: 1. architektika, 2. plošná ornamentika, 3. plastika, 4. malba. Celkový počet osmi samostatných umění doplňuje 7. hudba a 8. básnictví.

4.2.1. Obsahový posun termínu mimika

Na základě třídění myšlenek a teorií studie *O klasifikaci uměn* pozorujeme, že dochází k mírnému posunu ve významu pojmu mimika. S významem tohoto pojmu jsme se setkali a pracovali s ním, není nám tudíž neznámý. Hostinský ho stanovil již dříve ve svém disertačním, německy napsaném a též proto mezinárodně uznávaném spisu *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky* z roku 1877, tedy třináct let před napsáním námi aktuálně zkoumané studie, ale tam v souvislosti s pojmem pantomima. Dochází zde vlastně k „synonimiziaci“ termínů mimika a pantomima.

Ve spisu *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky* je pro Hostinského mimika společně s gestem pouze jedním ze dvou utvářejících principů pantomimy, která pro něj znamenala umělecký druh a způsob pohybování se po jevišti s obsahovou složkou převažující nad jeho formální povahou. Tedy to, co ve studii *O klasifikaci uměn* pojmenovává mimikou. Nad tímto významovým posunem se Hostinský sám nijak nepozastavuje, ale při řádném zkoumání Hostinského uvažování o tanci je dost markantní a nelze ho pominout. Není ovšem

jasné, do jaké míry je tento významový posun, či lépe záměna obsahu jednoho termínu za druhý, záměrná. Hostinský se k tomu nikde nevyjadřuje.

Takto nově definovanou mimiku pak Hostinský ve svém systému všech osmi uměn považuje za nejvíce družnou z uměleckých druhů a také schopnou spojit zdánlivě nesourodé umělecké obory tak, že toto sdružení vyústí ve vznik dalšího nového sdruženého umění. Příkladem mu je sdružení mimiky s architekturou a malbou, kterým následně vzniká scénické umění. „Spolčená s uměním výtvarným jakožto *umění scénické* nahrazuje totiž všechno to, co jinak básnictví mohlo by poskytovatí toliko pomocí popisu a líčení, skutečným názorem na jevišti, a tím k plnému životu a k dokonalé zřetelnosti dopomáhá slovu básnickému v *dramatu*.“⁵⁸ O dalším sdružení bude pojednáno v bodě 4.3. této kapitoly.

4.2.2. Hostinského kritický náhled na postavení mimiky v dřívějších systémech třídění druhů a žánrů umění

Při začleňování mimiky do svého systému jednotlivých uměn hovoří Hostinský také o situaci, kterou vyzoroval na základě zkoumání především svých předchůdců a současníků estetiků z řad německy píšících kapacit, kteří, rovněž jako on, prováděli systematizaci uměleckých oborů. Hostinský tak poskytuje v podstatě krátký a stručný přehled některých dobových klasifikací a způsobů, jakými byly prováděny. Pro nás je podstatné, že na základě svého studia jejich systémů kriticky hodnotí způsob, jakým byla mimika těmito mysliteli často nahlížena. Především pak kriticky poukazuje na fakt, že mimika byla buď často opomíjena, nebo jí nebyl přiznán status samostatného uměleckého druhu. „Valná část soustav o mimice se ani nezmiňuje; jiná zase odbývá ji jako pouhý přívěšek básnictví (nebo výtvarného umění) nějakým zákoutím v poznámce nebo v dodatku; a jenom neveliká menšina estetiků uznává

⁵⁸ Hostinský, O.: O klasifikaci uměn, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, str. 209.

mimiku za umění tak samostatné, jako na př. malířství nebo básnictví.“⁵⁹ Ačkoli podle Hostinského například klasicistní estetikové vnímali mimiku jako součást svých estetických systémů, z jeho současníků tak podle něj činil pouze Max Schasler (1819 - 1903).

Hostinský pak zejména negativně hodnotí metodu třídění umění, se kterou pracovali němečtí idealističtí estetikové a kterou podle něj přejali z teoretické filozofie, protože ta zcela opomíjí mimiku jako umělecký druh. Konkrétně uvádí jména: Fridrich Wilhelm Joseph Schelling (1775 - 1854), str. 685, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 - 1831), str. 681, a Christian Hermann Weisse (1801 - 1866), str. 686, a jejich systémy třídění uměleckých oborů, které jsou podle Hostinského neúplné ze dvou důvodů. Jedním z nich je, že vůbec nepracovali s mimikou, druhým fakt, že se nesnažili řešit potřebu roztrídění uměleckých odvětví, ale aprioristicky pracovali s nějakou předem danou šablonou nebo principem - např. symetrie takového třídění - a existující umělecké druhy se do ní snažili podle Hostinského pouze vpasovat. Tak se stalo, že prvoplánové rozvržení uměleckých druhů čítalo trojici 1. výtvarné umění, 2. hudba a 3. básnictví, která tvořila základní východisko pro třídění umění v rámci německé idealistické estetiky, a dále se pak členila na:

1. výtvarné umění: stavitelství, sochařství a malířství
2. hudba: instrumentální hudba, zpěv, dramatická hudba (instrumentální hudba + zpěv dohromady)
3. básnictví: lyrické, epické, dramatické.

Tímto způsobem pracoval s tříděním umění dle Hostinského i Weisse, který uskutečnil propojení všech těchto výše jmenovaných devíti oborů s řeckými múzami.

⁵⁹ Hostinský, O.: O klasifikaci umění, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, str. 192 - 193.

Naproti tomu Schelling podle Hostinského zachoval uspořádání uměleckých druhů do trojice, ale poupravil ji na:

1. hudba, 2. malba, 3. plastika

a proti ní postavil do opozice trojici:

1. lyrické básnictví, 2. epické básnictví, 3. dramatické básnictví.

Hegel zase podle Hostinského kromě základní trojice druhů umění rozpracoval systém třídění uměleckých oborů podle kritéria historického, ve kterém:

1. architektura korespondovala se symbolickým uměním staroorientálním

2. plastika korespondovala s klasickým antickým uměním

3. trojice oborů malířství, hudba a básnictví korespondovala s křesťanským romantickým uměním.

To byl pro logicky uvažujícího Hostinského nejméně přijatelný, protože heterogenní, nesourodý systém třídění.

Pro nás je ovšem podstatný Hostinského náhled na tato třídění z hlediska zkoumání jeho přínosu k uvažování o tanci, a proto tedy přikládáme důležitost jeho větě: „Všechny tyto klasifikace, nauce o umění vnucené od filosofie theoretické, jsou již samy o sobě neúplné, poněvadž mimiku docela zanedbávají.“⁶⁰

4.2.3. Mimika ve vztahu k herectví v Hostinského systému třídění druhů a žánrů umění

Mimická složka, podstata kultivovaného uměleckého způsobu nakládání s lidským tělem, je pro Hostinského esenciální nejen pro teorii a praxi tance, jak jsme již zjistili, ale umění lidského pohybu po prostoru divadelního jeviště vůbec, tedy i herectví. Sdružení mimické složky (v rámci scénického umění v širším kontextu) s básnickou složkou znamená podle

⁶⁰ Hostinský, O.: O klasifikaci umění, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, str. 194.

Hostinského okolnost pro vznik žánru divadelního dramatu. „Zajisté podíl básníkův na dramatu jest básní, jako podíl skladatelův na zpěvu jest hudbou. Ale báseň bez umění scénického (ať skutečného, ať pouze fantasií oživeného) není dramatem, a hudba beze slov není zpěvem.“⁶¹ Reprodukce autorova textu a herecká realizace jeho záměru výkonným umělcem – hercem je pro Hostinského podmínkou vzniku dramatického žánru jako takového, nicméně až právě zapojení mimiky posouvá drama do podoby jedinečného a nezaměnitelného díla. Herec se pak stává spoluautorem díla v tom smyslu, že se z něj v momentě použití mimiky a zapojením mimických schopností stává tvořící umělec, ve svébytném svobodném uměleckém poli. Interpretováním textu je pro Hostinského herec interpretem, zapojením svých mimických dovedností je z herce tvůrčí umělec, formující dílo v průběhu jeho rozvoje. Přičemž se Hostinský herci nezdráhá při realizaci poetické látky formální mimickou stránkou přiřknout takovou míru umělecké samostatnosti, s jakou bylo pohlíženo na malíře nebo básníky realizující poetickou látku. „Výkonným umělcem, jenž dílo básníkovo činí skutkem, je herec co deklamátor; mimickou činností svou však stojí za hranicemi básnictví, na půdě vlastní, svézákonné, jest tvořícím umělcem nejinak než malíř nebo sochař čerpající látku svou z poesie.“⁶² Právě kvůli tomuto názoru o přínosu umělce realizujícího umělecké dílo vyvěrající z praktické činnosti ho Hostinský odmítá nazvat pouze umělcem reproduktivním, ale trvá na označení výkonný. Což bylo zmíněno již dříve.⁶³

Tímto aplikováním teorie mimiky na herectví se Hostinský snaží dokázat potřebu důsledného a důkladného třídění uměleckých druhů, které by systematicky stavělo na podstatě jednotlivých oborů. Ukazuje také potřebu vytvoření systému, který by na základě těchto poznatků stavěl. Hostinského

⁶¹ Hostinský, O.: O klasifikaci umění, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, str. 193.

⁶² Hostinský, O.: O klasifikaci umění, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, str. 193.

⁶³ Konečně – právě v tom na něj navázal jeho žák, „magnus parens“ české teatrologie Otakar Zich. Kniha *Estetika dramatického umění* (1931), je dedikována „Památce Otakara Hostinského“.

vlastní vývod na základě zkoumání dramatu je přesvědčení, že není správné určit dramatickému básnictví stejnorodé postavení vedle epického a lyrického básnictví, neboť právě uplatnění mimiky uvnitř dramatu z něj dělá složené umění. Pod pojmem drama tedy Hostinský nechápe druh či žánr literatury (básnictví), ale vlastně divadlo.

Hostinský oddaluje a de facto odděluje dramatické básnictví od lyrického a epického, která hereckou složku v sobě nezahrnují. „...nemá-li pravá podstata těchto umění složených býti naprosto zneuznána, nesmíme se spokojiti s tím, když se dramatu vykáže v básnictví přihrádka vedle epiky a lyriky a zpěvu zase v hudbě přihrádka vedle hudby instrumentální, jako by drama a zpěv byly uměními jednoduchými nejinak nežli báseň lyrická nebo epická a skladba instrumentální.“⁶⁴ Za autonomii umění lidského hnutí se Hostinský také jasně vyslovuje, když v rámci třídění druhů umění říká: „Zde chci jenom přidati, že pantomima i zevně odlučuje se nadobro od slova básnického a že poezie obsažená v ději němé hry pro klasifikaci uměn neznamená nic více než ta, která obsažena je v díle malířském nebo sochařském.“⁶⁵

Konstatování pro nás jistě důležité z hlediska zkoumání Hostinského klasifikace uměn, utvrzující nás o samostatnosti pantomimy. Zajímavým momentem z hlediska zkoumání Hostinského odkazu a konstruování ucelené teorie o tanci a umění lidského pohybu z jeho díla je pak fakt, že se zde opět vrací k použití slova pantomima. Ovšem jen na tomto jednom místě v celé studii, jinak pracuje s pojmem mimika. Takto definovaná pantomima je právě ta pantomima, kterou známe již z knihy *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*. Pakliže by tedy ve studii *O klasifikaci uměn* nakládal stejně s termínem pantomima jako mimika, přesunul by se jejich vzájemný vztah do synonymního, z dříve stanoveného

⁶⁴ Hostinský, O.: O klasifikaci uměn, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, str. 193.

⁶⁵ Hostinský, O.: O klasifikaci uměn, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, str. 196.

jako podřízeného. Kdy pantomima stojí výše nad mimikou, která pantomimě dává základní stavební princip.

Naší práci tento Hostinského směr uvažování o třídění uměleckých druhů, jednoduchých a složených uměleckých druzích pomáhá prohloubit znalost o tom, jaké místo Hostinský mimice, potažmo tanci a uměleckému pohybu lidského těla připisuje. Dokazuje to skutečnost, že mimice ve svém díle nejen věnuje velkou pozornost, ale i připisuje důležitou roli v klasifikačním systému uměn.

4.3. Balet v kontextu spisu O klasifikaci uměn

K drobnému obsahovému posunu některých dříve definovaných pojmů dochází i v případě termínu balet. Ze spisu *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky* již víme, že balet je pro Hostinského sdruženým uměním určitého lidského pohybu, který blíže specifikuje na základě jeho obsahové stránky a hudby. V návaznosti na to známe dva přívlasky, kterých balet dosahoval, a sice balet dramatický a absolutní. Tato pojmenování vyjadřovala míru obsahovosti či bezobsažnosti (abstraktnosti) konkrétního baletu, která se odvíjela od toho, zda byly jeho družícím pohybovým prvkem pantomima, či absolutní výrazový tanec. Ve studii *O klasifikaci uměn* již ale nalézáme pouze termín balet a na druhém pólu termín hudební pantomima. Dochází tedy ke změně náhledu na balet, protože podle Hostinského spojením hudby a tance obecně, který v tomto případě nijak dál a konkrétněji neurčuje, dospívá ke vzniku baletu. Ten již nemá žádný přívlastek a nijak dál se nerozčleňuje. Míra syžetovosti tentokrát definovaná nijak konkrétně není. Pravděpodobně je již Hostinskému obsažená sama v termínu tanec, který je formujícím principem baletu a který ze jeho podstaty nevnímá jako syžetový umělecký druh.

Na druhé straně spojením hudby a mimiky vzniká hudební pantomima, což by v důsledku mohlo v podstatě znamenat pouhé

přejmenování dramatického baletu na hudební pantomimu. Jelikož mechanismus vzniku hudební pantomimy je totožný s mechanismem vzniku dramatického baletu, pokud vezmeme v úvahu to, co jsme již vyznamenali v bodě 4.2. Totiž, že Hostinský ve studii *O klasifikaci umění* zachází s termínem mimika stejně, jako ve své dizertaci *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky* používal termín pantomima.

Situace baletu a hudební pantomimy vyjádřená Hostinského vlastními slovy: „...hudba konečně...i tanci a mimice dokonale přizpůsobiti se může (balet, hudební pantomima).“⁶⁶

Vyjádřeno graficky:

Hudba + tanec → balet

Hudba + mimika → hudební pantomima

Z hlediska dnešního pohledu na divadelní taneční umění je tato Hostinského upravená definice baletu a hudební pantomimy a jejich rozčlenění přijatelnější a bližší současnému pohledu tanečních vědců.

⁶⁶ Hostinský, O.: *O klasifikaci umění*, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, str. 209.

5. Ottovì slovník nauèený

Heslo *Umìní* v *Ottovì slovníku nauèeném* stojí na konci Hostinského vèdecké práce (1907) a má tak zjevnì sumarizaèní charakter. Rozdíl ve vývoji myšlenek mezi jeho slovníkovým heslem *Umìní* v *Riegerovì slovníku nauèeném* je signifikantní. Pøedevším proto je pro úèely této práce potøebné vyložit, jakým zpùsobem Hostinský definuje pojem umìní, abychom mohli opìt pøiblížit vývoj jeho uvažování o tanci, který je do hesla *Umìní* vèlenìn, a tím tedy znovu vyložit a lépe pochopit jeho místo v systému umìleckých druhù. Hlavnì nám jde ale o vyabstrahovaný a koneènì ucelený systém pojednávající o lidském umìleckém pohybu.

Dùležité je uvìdomit si skuteènost, že heslo *Umìní* v *Ottovì slovníku nauèeném* psal Hostinský s pøihlédnutím k faktu, že bylo urèeno široké veøejnosti, na rozdíl od studie *O klasifikaci umìn*, která èasovì *Ottovì slovníku* pøedcházela - napsal ji o 16 let døíve. Autor tedy musel zaprvé volit vhodnou dikci, aby bylo neodborníkùm heslo pøístupné a srozumitelné. Oproti studii nebyl Hostinský zcela svobodný co do rozsahu textu - musel se vejít do redakcí slovníku požadované a urèené délky hesla. I pøes to ale heslo *Umìní* v *Ottovì slovníku* délkou odpovídá rozsahu krátké studie, tedy necelých 30 000 znakù; jeho rozsah oproti Hostinského heslu *Umìní* v *Riegerovì nauèeném slovníku* je více než dvojnásobný.

5.1. Co je umìní a kdo je umìlec

Na sklonku své teoretické tvorby Hostinský v rámci sumarizace celožitovní ustáleného názoru pøedkládá v *Ottovì nauèeném slovníku* teoretický výklad všeho nejdùležitijšího, co se týká obecné teorie umìní. Aby si vybudoval teoretickou základnu dalšího zkoumání konkrétních umìleckých druhù, Hostinský nejprve pevnì stanovuje, co je umìní.

Abychom s tímto termínem mohli pracovat a abstrahovat z něj myšlenky o tanci, je třeba se podívat na to, jakým zpùsobem na

termín umění Hostinský nahlíží. Co se dá umíním nazývat, nastiňuje Hostinský v návaznosti na to, jak se s tím sám v soudobé společnosti potkával, dnes bychom øekli - podniká sémantickou analýzu. Umíní je podle Hostinského:

1. Lidské tvození, ke kterému jsou potřeba určité zvláštní dovednosti.
2. Souhrn konkrétních výkonů a artefaktů, vycházejících z tvození podmíněného zvláštními dovednostmi.
3. Soustava předpisů a pravidel, které platí v daném oboru.
4. Samotná nezbytná, už dříve stanovená, dovednost a zručnost k lidskému nějak specifickému tvození.
5. Dalším možným vymezením pojmu umíní pak podle Hostinského může být dobový názor některých jeho souevníků: umíní je opak k všemu přírodnímu a přirozenému, tedy výsledek jakékoli lidské činnosti. „Nikdy užívá se názvu **u.** a **u m í l ý i** tak, že se jimi míní vůbec protiva k přírodě a k přírodnímu, přirozenému, tedy vlastně veškerá lidská činnost kulturní.“⁶⁷

Z bodů 1 až 5 Hostinskému vyplývá, že umíním může být nazýváno nejširší spektrum různých lidských činností a jejich výsledků. Podle tohoto vymezení reflektuje Hostinský jako umíní teoretické disciplíny, ale také praktická odvětví ve vědeckých oborech stejně jako øemeslných. „...ještě nyní dostává se nezřídka rozlišeným praktickým odvětvím vědeckým (lékařství, měřičství atd.), některým øemeslům (hodinářství, strojnictví, kuchařství atd.) a zejména všelikému kejklíčství názvu **u.**“⁶⁸

Pozornost vřnuje Hostinský tomu, co sám nastínil, tedy, že základním předpokladem umíní je nějaké nadání a zvláštní dovednosti, ať už na rovině duševní, nebo fyzické. Ty je pak navíc potřeba zdokonalovat pomocí cvičení. Na základě toho Hostinskému vyplývá poznatek, že umíní je něco, co nedokáže každý. Pouze osoba, která má speciální nadání, talent a

⁶⁷ Hostinský, O.: Umění, in: *Ottův slovník naučný, díl dvacátý šestý*. Praha: Argo/Paseka, 2002, str. 170.

⁶⁸ Hostinský, O.: Umění, in: *Ottův slovník naučný, díl dvacátý šestý*. Praha: Argo/Paseka, 2002, str. 170.

dovednost, navíc vycvičené praxí. Tuto osobu Hostinský nazývá umělcem. Tak tedy Hostinský definuje termíny umění a umělec.

5.1.1. Krásné umění

Speciálním případem umění nebo spíše uměním v užším slova smyslu jsou Hostinskému takzvaná krásná umění – francouzsky *beaux arts*⁶⁹. Mezi ně řadí Hostinský přirození i už dříve stanovené obory jako architektura, sochařství či malířství. Konkrétnímu výřtu se Hostinský vřnuje až v řásti, kde hovoří o konkrétních uměleckých druzích a výřtu, který Hostinský předkládá v hesle Umění v *Ottovi slovníku naučném*, se nijak neliší od výřtu uměleckých druhů, jež podal o šestnáct let dříve ve spisu *O klasifikaci umění* (1890). Je zde tedy zastoupen i tanec. Osm základních, samostatně existujících uměleckých druhů, které se shodují s jeho výřtem nastíněným ve spisu *O klasifikaci umění*, jsou tedy:

1. stavitelství
2. ornamentika plošná (převážně textilní)
3. sochařství
4. malířství
5. tanec gymnastický
6. mimika
7. hudba
8. básnictví

Krásné umění Hostinský definuje jako lidské tvoření a vřtvory, u kterých dominuje estetická hodnota. „...ú m y s l n é t v o ø e n í n e b o k o n á n í, j e h o ž v ý s l e d e k n a d j i n é v ý t v o r y a v ý k o n y v y n i k á j i s t o u h o d n o t o u j i ž p ø i p o u h é m n a z í r á n í a v n í m á n í, t. j. h o d n o t o u a e s t h e t i c k o u.“⁷⁰

⁶⁹ Mimo vliv francouzštiny by čeština neměla potřebu přidávat adjektivum „krásný“.

⁷⁰ Hostinský, O.: Umění, in: *Ottův slovník naučný, díl dvacátý šestý*. Praha: Argo/Paseka, 2002, str. 170.

5.1.1.1. Nadání, zkušenost a individualita v případě krásného umění a tance

Stejně jako v případě umění vymezeném v nejširší obecné rovině i v případě krásného umění popisuje Hostinský nutnou přítomnost několika faktorů, bez kterých by krásné umění nemohlo vzniknout a existovat. A protože tanec spadá do krásného umění, jsou tedy třeba i v případě tance šířeji umění lidského pohybu.

První z nich je talent.⁷¹ To je veličina vrozená a jako taková je dána každému tvůrci umění - umělci určitou mírou. Protipól tomu představuje technická zručnost školená a zdokonalovaná umělcovou zkušeností a cvičením.

To, jak se projeví talent ve výsledném díle, je ovšem podle Hostinského mířko osobitosti každého uměleckého díla. Tento úmysl vdechnout dílu něco konkrétního z nitra daného umělce, jeho individualitu, pak podle Hostinského dílu zajišťuje originalitu vůči ostatním, protože díky tomu dílo nabývá zcela subjektivní povahy. Tato schopnost je pak podle Hostinského přístupná pouze lidem a nikoli zvířatům a vylučuje tak jejich schopnost tvořit umělecká díla podle jeho vlastní stanovené definice. Pro promítnutí vlastní individuality do uměleckého díla je dle Hostinského nutný umělcův (ve smyslu tvůrce díla) jasný záměr. Právě v tom vidí Hostinský zřetelný rozdíl mezi lidmi a zvířaty. Podle Hostinského nelze mezi zvířaty nalézt umělce ve smyslu takto stanovené definice promítání individuality do artefaktu, jelikož zvířata nejsou schopna promítnout záměrně individualitu do svého konání a tvoření. I přestože Hostinský připouští, že zvířecí konání a jejich výtvořiny mohou být krásně pravidelné, úhledné a upravené. „...přese všechnu podivuhodnou úhlednost, pravidelnost

⁷¹ Jaroslav Volek, Hostinského pokračovatel a autor několika publikací věnovaných odkazu Otakara Hostinského, rozlišoval mezi pojmy talent a nadání. Talent je podle něj obzvlášť vysoká míra nadání. Podle Volka jsou všichni lidé k něčemu nadání, ale pouze menšina má talent.

a účelnost výrobků svých podstatně liší se od u. lidského, nebo mezi zvířaty není žádných vynikajících talentů uměleckých, tím méně ovšem génů.“⁷²

Z toho vyplývá, že podle Hostinského nejsou zvířata schopna tance, v širší definici umění pohybu. Proto se také odvíjí jmenuje umění lidského hnutí. Což znamená velký posun. Už z hesla Umění v *Riegerovi slovníku* víme, že Hostinský nepouští do umění lidského pohybu žádné technické objekty ani technické vymoženky své doby. Nyní Hostinský odhaluje, že nepouští ani zvířata jako provozovatele tanečního umění.

5.1.1.2. Důležitost úmyslnosti v krásném umění a její vliv a na umění lidského hnutí

Na základě zkoumání talentu a individuality klade Hostinský požadavek na úmyslnost při vytváření krásného umění, a sice v tom smyslu, že si umělec musí být vědom toho, co dělá a proč, a vylučuje v procesu vytváření a hlavně ve výsledku umění bezdělnost a nahodilost.⁷³ To má samozřejmě vliv i na námi zkoumanou oblast tance v celku umění lidského pohybu. Konkrétní provedení lidského pohybu, které je sebepůsobivější, ale za strany jeho autora nezamýšlené, podle Hostinského právě kvůli absenci úmyslnosti a konkrétního záměru nelze považovat za umění lidského hnutí. „Bezdělný působivý posuněk není uměleckým výkonem mimickým.“⁷⁴ Tento příklad jasně ukazuje na rozdíl mezi záměrným uměleckým dílem a neúmyslným. Na příkladu umění pohybu je rozdíl velmi dobře patrný.

Na druhou stranu Hostinský zároveň varuje před desinterpretací konceptu úmyslnosti. Úmyslnost je podle Hostinského nutná v průběhu procesu vytváření díla jakožto celku a má ho tedy zastřešovat. Není ale nutná v případech dílčích procesů, vyskytujících se a podílejících se na vzniku uměleckého díla. „Ú m y s l n o s t pak týká se jen tvoření

⁷² Hostinský, O.: Umění, in: *Ottův slovník naučný, díl dvacátý šestý*. Praha: Argo/Paseka, 2002, str. 170.

⁷³ Tuto teorii umění 20. století vyvracelo.

⁷⁴ Hostinský, O.: Umění, in: *Ottův slovník naučný, díl dvacátý šestý*. Praha: Argo/Paseka, 2002, str. 170.

nebo konání vůbec, v celku, vylučujíc úplnou jeho bezdiènost nahodilost, ale nepožadujíc uvidomilou rozumovou èinnost naveskrz, ve všech podrobnostech, pøi celém jeho postupu.“⁷⁵

5.1.1.3. Estetická hodnota versus ostatní vlivy v roli impulsu ke vzniku umìní

Souèást Hostinského bádání o umìní je i zkoumání impulsu vedoucího k umìleckému tvoøení. Souèástí požadované úmyslnosti, kterou Hostinský zmiòuje, je i estetická hodnota díla, která je podle Hostinského také úmyslná. „A e s t h e t i c k á h o d n o t a umìleckého díla je sice úmyslná, ale nemusí být jediným, ba ani ne hlavním ú è e l e m jeho.“⁷⁶ (str. 170) Na základì tohoto tvrzení rozvíjí Hostinský úvahu o motivech vedoucích k tvoøení umìleckých děl, která se zajímavým zpùsobem dotýká i tance a umìní lidského pohybu. Podle Hostinského je uspokojení estetického smyslu až druhotným motivem umìlecké tvorby. Hostinský se proto snaží prokázat, že prvotní impuls k vytváøení umìní vzešel historicky z jiného lidského popudu než smyslu dobovì nazývaného krasocit. I krásné umìní tedy podle této Hostinského teorie mùže vzniknout na základì impulsu motivovaného jinými pohnutkami než èistì estetickými. Hostinský zde poukazuje na historický vývoj. Podle něj artefakty, podléhající definici oblasti mimo krásného umìní, tedy ze skupiny øemeslných výrobkù, pùvodnì sloužily praktickým úèelùm. Estetickou hodnotu podle Hostinského získaly druhotnì, nebo minimálnì nebyla pro jejich tvùrce prvotním impulsem k jejich vytvoøení. „...to dosvidèují výtvoøy umìní stavitelského a výrobky umìleckého øemesla, jež zpravidla sloužíce pøedevším zcela urèitým potøebám praktickým, teprve v druhé øadì snaží se vyhovìti též našemu

⁷⁵ Hostinský, O.: Umění, in: *Ottův slovník naučný, díl dvacátý šestý*. Praha: Argo/Paseka, 2002, str. 170.

⁷⁶ Hostinský, O.: Umění, in: *Ottův slovník naučný, díl dvacátý šestý*. Praha: Argo/Paseka, 2002, str. 170.

krasocitu.“⁷⁷ Stejnì tak to bylo i v pøípadì tance. Podle Hostinského pùvodní èlovìka k umìní lidského pohybu, tanci a mimice, vedla lidská potøeba vybít a usmìrnit pøebytek fyzické energie a tělesné síly pohybem. Pøièemž v tomto procesu sehrála podle Hostinského, ve vyšší sféze kulturní a umìlecké èinnosti, roli také potøeba vykonávání nijakého psychického zamìstnání. „Fysiologická potøeba vybavení nadbytek sil tělesných pohybem (a na vyšším stupni kulturním též potøeba zapudití nudu zamìstnáním duševním) je pramenem h r a v o s t i, která pøedevším vedla k tanci a mimice.“⁷⁸

Naše pozornost se pak upírá k Hostinského tezi, podle které právi nikterá umìlecká díla z oblasti mimo krásného umìní pomohla pozdìji dát impuls vzniku nikterým dílùm z oblasti umìní krásného. „Pøedevším biží zde o r u è n í ø e m e s l n o u p r á c i všeho druhu jakožto zdroj valné èásti u. výtvarného.“⁷⁹

Potøeba krásného, tedy estetická hodnota, vedla k umìleckému tvoøení podle Hostinského mnohem pozdìji, než kdy mùžeme datovat vznik artefaktù øemeslných. Podle Hostinského estetická hodnota v lidském tvoøení a konání pøevládla a stala se hlavním motivem až v momentì, kdy lidé byli schopni vidomì pojmout a abstrahovat pøidruženou estetickou hodnotu z díl oblasti mimo krásného umìní vytvoøených primárnì pro praktickou potøebu. Od té doby byla estetická hodnota schopna stát se pøímo dùvodem k tvoøení umìleckých díl a napomohla vzniku oblasti krásného umìní. U umìleckých výtvorù z oblasti krásného umìní pak Hostinský zaujímá stanovisko, že estetická hodnota skuteènì pøevažuje nad hodnotami jinými a ostatními. Teprve tehdy se z tance a konkrétního taneèního díla mohlo stát dílo umìlecké.

I tak ale o umìleckých dílech oblasti krásného umìní nelze podle Hostinského konstatovat, že by jediným vlivem byla

⁷⁷ Hostinský, O.: Umění, in: *Ottův slovník naučný, díl dvacátý šestý*. Praha: Argo/Paseka, 2002, str. 170.

⁷⁸ Hostinský, O.: Umění, in: *Ottův slovník naučný, díl dvacátý šestý*. Praha: Argo/Paseka, 2002, str. 171.

⁷⁹ Hostinský, O.: Umění, in: *Ottův slovník naučný, díl dvacátý šestý*. Praha: Argo/Paseka, 2002, str. 170 – 171.

estetická hodnota. I další mimoestetické vlivy se stále uplatňují, byť se slabším dosahem.

5.2. Druhy uměleckých děl krásného umění a jejich třídění do skupin podle obsahové a formální stránky

Co se týče klasifikace uměleckých děl a jejich rozdělení do skupin, používá Hostinský v podstatě nezmiňovanou metodu třídění, kterou použil ve spise *O klasifikaci umění*. Pole svého zkoumání opět vymezuje požadavkem, že v případě oprávněné klasifikace je třeba brát zřetel pouze na umělecká díla, tedy na koncové produkty jednotlivých druhů umění, a je třeba se oprostit od motivů umělců a podobných faktorů jako jsou zřetele etické, historické, nebo psychologické, které přistupují do procesu tvorby. Na základě takto vymezeného požadavku a třídění, na základě formální i obsahové složky děl konstatuje Hostinský rozdělení děl krásného umění do tří skupin:

1. Umění výtvarná
2. Umění prostorného hnutí
3. Umění časová

Důležitá kritéria - dle O. Hostinského:

- a) Zda umělecká díla existují v prostoru nebo v čase;
- b) Zda umělecká díla trvají v klidu, nebo se posloupně proměňují;
- c) Zda umělecká díla jsou obrazy ve smyslu napodobení něčeho, co existuje mimo obor daného umění, nebo zda jsou vlastními, novými tvůrby daného umění, které jinde nalézt nelze.

Na základě požadavků a, b, c pak Hostinský rozděluje a třídí konkrétní umělecká díla do skupin 1, 2, 3.

5.2.1. Výtvarná umění

Do skupiny výtvarných umění řadí Hostinský umělecká díla, která jsou svou formou hmatatelná a povahou v čase trvalá a neměnná. Nazývá je proto souhrnně jako umělecká díla

monumentální. Ta Hostinský definuje jako díla, která nejsou závislá na svém tvůrci od momentu, kdy umělec zakončí proces jejich tvorby.

Ve skupině výtvarných umění uplatňuje Hostinský dvojí typ dělení uměleckých děl vymezené na základě formální a obsahové stránky. Podle prvního typu dělení vzniká skupina, do které patří stavitelství a umělecká řemesla na jedné straně. Tyto umělecké druhy totiž podle Hostinského tvoří vlastní předměty a ne obrazy nějakých už existujících předmětů a jsou tedy takzvaně neobrazná. Hostinský se obrací do antiky k Platonovi, když připomíná jeho pojmenování tohoto typu uměleckých děl jakožto samotvorná (technai autopoiétikai).

Na opačném pólu pak stojí umělecká díla uměleckých druhů malířství a sochařství. Ty naproti tomu zobrazují a zachycují předměty, jevy a děje, které byly vytvořené člověkem, nebo přírodou. Jsou to tedy umělecká díla, která jsou obrazná, nebo napodobující. Hostinský zde pomíjí jak tisícileté dějiny ornamentu – na stavbách, keramice, šatech i kobercích –, tak i abstraktní malířství.⁸⁰

Druhým typem dělení v rámci skupiny výtvarných umění je pak pro Hostinského skutečnost, zda se jedná o umělecká díla o dvou rozměrech. Nejmarkantnější je to podle Hostinského vidět na dvojici uměleckých druhů malířství a sochařství, které si Hostinský volí za příklad. Definici dvojrozměrného typu uměleckých druhů odpovídá malířství. To zobrazuje sice tělesa trojrozměrná, čehož je schopné od časů renesance díky schopnosti zachycení perspektivy, dělá to ale pouze na dvojrozměrné ploše. Tuto podskupinu uměleckých děl pak Hostinský nazývá jako plošnou.

Na druhé straně jsou pak v opozici umělecká díla, která jsou trojrozměrná. Sem spadají umělecká díla sochařství. Tuto podskupinu uměleckých děl pak nazývá jako tělesnou.

⁸⁰ Dílo abstraktního malířství sice historicky první vystavil na podzimním pařížském Salonu 1912 František Kupka – Amorfa. Lze jej ale identifikovat už o 50 let dříve, například v díle britského malíře Josepha Mallorda Williama Turnera.

Jednobarevnost a vícebarevnost nechává Hostinský při tøndiní zcela stranou. Snaží se o vyvrácení podle něj pøežitého úzu, že malíøství je polychronní, zatímco sochaøství je monochronní, protože historie výtvarného umíní ukazuje, že to mùže být i naopak. Lidský smysl, který zprostøedkuje estetický požitek v pøípadi prostorných umíní, je podle Hostinského zrak, jak to již známe ze spisu *O klasifikaci umín.*

5.2.2. Skupina posunkových umíní

Pro naši práci nejdùležitìjší skupina. Hostinský definuje umílecká díla posunkových umíní jako díla prostorná, stejnì jako u výtvarných umíní. Na rozdíl od nich ale posunková umíní nijakým zpùsobem probíhají v èase. Pro Hostinského tedy není stížejnì jejich monumentálnì povaha a tudíž forma a tvar lidského tìla, ale práví pøecházení z jednoho tvaru do dalšího. Jde mu tedy o pøemìnu trvající od poèátku do konce díla a tím tedy pøùbìh lidského umíleckého pohybu.

5.2.2.1. Materiál posunkových umíní

Tak, jako to známe už od prvního sledovaného hesla Umíní v *Riegerovì slovníku nauèném* (1872), požaduje Hostinský, aby materiálem umíní posunkových umíní bylo lidské tìlo a jeho pohyb. Dosud a to i pøes 37 let, která dílí hesla Umíní v obou nauèných slovnících a technický pokrok, který s sebou tato léta pøinesla, trvá stále Hostinský na tom, že jakékoli jiné mechanické procesy splòující definici hnutí v prostoru a èase nejsou schopny vyvolat tentýž estetický dojem jako lidské tìlo a jeho hnutí. Tudíž je do skupiny posunkových umíní nelze zahrnout. „Geometrické tvary a barevné dojmy èistì mechanicky se stòidající a mìnící (kaleidoskop, barevnì klavír atd.) posud nedovedly poskytnouti více než høíèky vyššího rozvoje umíleckého neschopné, nalézáme tudíž ve skupinì této vlastní jen v ý k o n y u. p o s u n k o v é h o, t. j. pohyby

lidského těla.“⁸¹ Lidský smysl prostředkující estetický prožitek je pro Hostinského v případě posunkových umění, stejně jak to už známe ze spisu *O klasifikaci umění*, zrak.

5.2.2.2. Gymnastický tanec

Co se týče obsahového⁸² dělení, zastává Hostinský názor, který jasně vymezil v hesle Umění v *Riegerovi naučném slovníku*. Už v něm rozdělil posunkové umění, tedy umění lidského hnutí, do dvou skupin podle typu obsahovosti, které tehdy pojmenoval jako tanec a pantomima.

Stejný systém rozdělení udržel Hostinský i nadále, jen v hesle Umění v *Ottovi slovníku* rozděluje umění lidského hnutí na čistě formální tanec a mimiku. Formální tanec ale Hostinský nově pojmenovává jako gymnastický. S tímto pojmem jsme se ještě napříč jeho tvorbou nesetkali, nicméně je poměrně dobře patrné, co tím Hostinský míní. Autor tím chce vyjádřit skutečnost, že obsah – napodobování nějakého jevu nebo činu existujícího mimo obor daného posunkového umění –, jak to sám definoval při poukazování rozdílu mezi stavitelstvím na jedné straně a malířstvím a sochařstvím na straně druhé, není hlavní náplní gymnastického tance. Chce zdůraznit protipól obsahové mimiky. „...nalézáme tudíž ve skupině této vlastně jen v ý k o n y u . p o s u n k o v é h o , t . j . pohyby lidského těla, jednak čistě formální při tanci a gymnastickém, jednak lidské tváření se a konání napodobující (obrazné) při mimice.“⁸³ Nově zvolený přívlastek gymnastický může také poukazovat na s dobou se zvyšující nárok na technické provedení formální stránky tance.⁸⁴

5.2.2.3. Mimika

Druhou skupinu pak představuje mimika. Definovaná, jak ji známe z Hostinského díla *O klasifikaci umění*, a tedy její

⁸¹ Hostinský, O.: Umění, in: *Ottův slovník naučný, díl dvacátý šestý*. Praha: Argo/Paseka, 2002, str. 172.

⁸² Dnešní taxonomií umění řečeno žánrového.

⁸³ Hostinský, O.: Umění, in: *Ottův slovník naučný, díl dvacátý šestý*. Praha: Argo/Paseka, 2002, str. 172.

⁸⁴ Též vliv masových sletových skladeb Sokola, které si činily nárok být chápány jako umění gymnastického pohybu, tedy tanec sui generis.

aktualizovaná podoba oproti tomu, jak s ní Hostinský pracoval v díle *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*.

I v hesle Umění Ottova naučeného slovníku definuje Hostinský mimiku jako lidské tváření se a napodobování lidského jednání a konání. Ze zkoumání spisu *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky* víme, že pokud by Hostinský dodržel původně nastolené schéma, rozdělil by ještě přednesenou definici do dvou termínů, přičemž lidské tváření by nazval mimikou, napodobování lidského jednání by nazval gestem. Od spisu *O klasifikaci umění* ale Hostinský podědil oba významy pod jeden souhrnný termín a vybral si k němu - po vzoru antiky - pojmenování mimika.

5.2.3. ěasová umění

Skupinu ěasových umění a díla do ní náležející Hostinský definuje jako akustická umění, protože podle něj plynou v určitém vymezeném ěase a postupně se během něj proměňují. Estetický dojem z ěasových umění neprostředkuje zrak, jak tomu bylo u dvou výše jmenovaných skupin, ale sluch. Co se týče uměleckých druhů, řadí Hostinský do skupiny ěasových umění hudbu a poezii. Tiché individuální vnímání - ětení - literatury vůbec nebral v úvahu, respektive nepovažoval za plnohodnotné, legitimní vnímání básnictví.

U hudby jde pouze o nástrojovou, bez spojení s jakýmkoli jiným uměním, a to tedy především bez zpěvu, jak upozorňuje Hostinský. U básnictví pak Hostinský zase požaduje, aby bylo bráno v úvahu pouze mluvené a nikoli psané, nebo přesněji řečeno recipované jako ětené.

Zásadní rozdíl, stavící hudbu a poezii proti sobě na dva opačné póly, vidí Hostinský opět v obsahovosti. Hudba je bezobsažná v tom smyslu, že tóny jakožto neartikulované hudební zvuky nejsou schopny nést nějaký obsah existující mimo obor hudby. Hostinský přiznal hudbě schopnost některými svými

žánry, jako jsou například fuga, sonáta nebo rondo, vyvolat určité nálady, nikoli však představy konkrétních pojmů.

Básnictví na druhé straně, ať už lyrické, nebo epické, na které je Hostinský rozdíl, pracuje se slovy. Ta jakožto artikulované zvuky básníkovy předávají vždy určitý obsah. Poezie je tedy vždy obrazná a napodobuje.

5.2.4. Výtvarná umění versus múzická umění (časová a posunková)

Pod pojem múzická umění, se kterým Hostinský v Ottovi naučeném slovníku pracuje, řadí autor časová a posunková umění, ergo tedy i tanec a mimiku a jejich umělecká díla. A definuje je jako díla, která probíhají v čase a mají ohraničené trvání. Umělecké druhy múzických umění, jak již Hostinský stanovil dříve, jsou tedy odkázány na konkrétní umělecké výkony, které tvoří samostatné umělecké obory a musejí se vždy opakovat, aby se dosáhlo estetické působnosti. „S tancem a mimikou má však hudba i báseň společné to, že probíhající časem mají omezené trvání a tím odkázány jsou k u m ě l e c k ý m v ý k o n ů m (virtuosství všeho druhu), které je teprve uskutečňují a dovršují, ale vždy znova opakovati se musí a ovšem samostatné umělecké obory tvoří.“⁸⁵

Při vřazování tance do svého systému uměleckých druhů, respektive při sestavování svého systému umění, se Hostinský odkazuje na starověk. Připomíná elementární dělení uměleckých druhů na výtvarná umění na jedné straně a múzická umění, tedy ta, která známe jako časová a posunková, na straně druhé. První jmenovaná skupina se vyznačuje podle Hostinského tím, že jejím vnitřním formálním principem je symetrie (což některé směry a styly zcela vyvracejí, například rokoko, secese a umění Dálného východu) a úmírnost, zatímco na druhé straně je vnitřním formálním principem rytmus.

⁸⁵ Hostinský, O.: Umění, in: *Ottův slovník naučný, díl dvacátý šestý*. Praha: Argo/Paseka, 2002, str. 172.

Ve starověku zavedené rozdělení	Múziká umění (posunková, časová u.)	Výtvarná umění
Vnější formální princip	Rytmus	Symetrie, úměrnost

Podle tohoto rozdělení tedy Hostinský přisuzuje po formální stránce tanci, přesněji řečeno provedení pohybů tanečnicků, symetrii a úměrnost. Obsahové dělení čítá rozdělení umění lidského pohybu na gymnastický tanec a mimiku.

5.2.5. Zápis choreografie versus umělecké taneční dílo

Zde Hostinský navazuje a rozvádí to, co napsal a naznačil už ve spisu *O klasifikaci umění*. Opět elaboruje, že jakékoli hmatatelné zápisy uměleckých děl ze skupiny múzických umění, tedy umění časových a posunkových, nemohou při percepci nahradit prožitek, který poskytují umělecká díla v podobě své časové, popřípadě časoprostorové realizace. „Pomocí písma (literárního, notového, do jisté míry i choreografického) zachovává sice dílo časového a posunkového u. svou nezmininou podstatu daleko za hranice doby a místa původu svého; ale písmo jen čtené zůstává pouze pouhou náhradou za živý dojem skutečného výkonu i tenkrát, když nejširším kruhům jest přístupné a srozumitelné, tak že na př. ani moderní román nepřestává býti dílem původně pro sluch určeným.“⁸⁶ Tato citace je pro nás velmi zásadní a to, co jsme ve spisu *O klasifikaci umění* jen tušili a mohli si domýšlet z Hostinského výkladu pomocí analogie a následného příkladu z literatury, nám nyní předkládá naplno a sám o sobě.

Zatímco ve spisu *O klasifikaci umění* se Hostinský vīnoval pouze časovému umění - poezii a jejímu zachycení v písemné formě -, v hesle Umění v Ottově naučném slovníku se vīnuje

⁸⁶ Hostinský, O.: Umění, in: *Ottův slovník naučný, díl dvacátý šestý*. Praha: Argo/Paseka, 2002, str. 172.

poezii, hudbě i posunkovým uměním, což je pro naše bádání o tanci pøínosné ze dvou dŭvodŭ.

Zaprvé je pozitivní zprávou, že Hostinský bral tanec s postupujícími lety stále víc v patrnost. Pociŕoval silnìjší potøebu ukotvit ho právoplatnì v celkovém systému umìleckých druhŭ a vyhrazoval mu v nìm èím dál více prostoru. Díky tomu můžeme pøinést o to širší a více informující náhled na Hostinského systém.

Zadruhé je to dobrá zpráva pro tanec z nejobecnìjšího pohledu, protože v celkovém náhledu, jakožto umìlecký druh, získává další teoretické uchopení a videcké ukotvení.

5.3. Pøípady sdružených umění v pøípadì tance a mimiky

Informaci, že umìlecké druhy jsou schopny se družít, známe od Hostinského už z definice hesla Umění v *Riegerovi slovníku nauèném*. I v hesle Umění v *Ottovi slovníku nauèném* se Hostinský uchyluje po výètu osmi umìleckých druhŭ k popsání možnosti družení jednotlivých umění a tomu, co vznikne. Pro nás jsou zásadní ty pøíklady, ve kterých figuruje jako jeden z družících umìleckých druhŭ tanec, nebo mimika.

Podle Hostinského je drama výsledkem spojení mimiky a básnictví. Na realizaci vzniku baletu se pak podílí posuòkové umění (tedy tanec a mimika) s hudbou.

Co se týèe složitìjšího sdružování, podílí se drama (sdružená mimika a básnictví) ve spojení s hudbou na vzniku scénického melodramatu, nebo zpìvohry. Pod zpìvohru pak øadí Hostinský operu a hudební drama. Na nich se pak podílí všechna múzická umění (èasová umění - básnictví, hudba a posuòková umění - mimika, tanec).

Podle Hostinského se navíc skrze mimiku realizuje v opeøe a hudebním dramatu i výtvarné umění, tedy v pøípadì, že se odehrává na divadelním jevišti, jinými slovy na scénì.

Jak sám Hostinský upozoròuje, neznamená tento výèet žádnou vývojovou stupnici ani stupnici hodnoty jednotlivých

umìleckých druhù. Jak Hostinský vysvìtluje, nelze tvrdit, že vývoji by jednoduchá umìní pøedcházela složitá. Složitá umìní totiž existují i v nejnižších úrovních lidské kultury v podobì napøíklad lidové taneèní písnì. Hodnotící rozdíly pak lze dílat z mnoha rùzných hledisek, jako jsou etické, sociologické a podobní, ale ne z estetického.

6. Zdeněk Nejedlý a Otakar Zich - Hostinského žáci a pokračovatelé

Zdeněk Nejedlý (1878 - 1962) a Otakar Zich (1879 - 1934) byli Hostinského žáci, kteří reflektovali jeho myšlenky, a proto je nelze opomenout i v této práci. Díla právě těchto dvou Hostinského žáků totiž představují přínos i pro námi zkoumanou oblast. Zásadní rozdíl přitom mezi díly a následnými dosahy obou myslitelů je v jejich obsahu a způsobu, jakým s Hostinského myšlenkovým odkazem pracovali. Zatímco Zdeněk Nejedlý interpretoval a třídil Hostinského myšlenkový systém, Otakar Zich ho použil jako východisko pro své vlastní bádání a tvořil vlastní názor a systém.

6.1. Otakara Hostinského estetika

Kniha s názvem *Otakara Hostinského Estetika. Díl I. Všeobecná estetika* byla vydána roku 1921. Odkazu svého učitele ji věnoval Zdeněk Nejedlý, který knihu založil především na poznámkách z Hostinského univerzitních přednášek. Hlavním motivem této publikace a Nejedlého snahy bylo reflektovat Hostinského estetiku jako ucelený systém a ne pouze jeho dílčí přednášky, protože podle názoru Nejedlého ucelený systém Hostinského estetiky, vydaný knižně, českému myslitelskému poli chyběl. Tato práce z knihy opět abstrahuje zmínky o tanci a používá je jako doplňující a sekundární zdroj poznání.

Jelikož přestože se jedná o poznámky z Hostinského univerzitních přednášek, jsou uspořádané a redigované Nejedlým. A tak při nejlepší autorově vůli, kterou mu nelze upřít, nelze počítat se stoprocentní shodou s Hostinského názory, protože jak sám Nejedlý popisuje už v předmluvě, zdrojem poznatků pro knihu byly jeho vlastní poznámky, poznámky jiných posluchačů Hostinského přednášek, některé z Hostinského spisů, ze kterých však Nejedlý primárně nečerpal informace, ale používal je ke kontrole obsahu poznámek, jež

měl k dispozici z obou zdrojů. V neposlední řadě využíval Nejedlý také vlastní zkušenosti a faktu, že Hostinského znal osobně a mnoho z jeho učení věděl přímo od něj.

6.1.1. Všeobecná a odborná estetika

Aby ozřejmil Hostinského systém estetiky, přistupuje Nejedlý k vyložení dvou metod vědní disciplíny estetiky, ze kterých posléze vyplývá konkrétní dané schéma. Z něj si lze ozřejmit ukotvení tance a jeho postavení v estetickém systému, jak ho reflektoval Hostinského žák Zdeněk Nejedlý.

6.1.1.1. Všeobecná estetika

Podle Nejedlého výkladu bere všeobecná estetika v úvahu pomocí syntetické metody nejjednodušší prvky krásna a šeredna napříč spektrem nejrůznějších oborů. Nebere tedy v úvahu pouze oblast uměleckých výtvorů. Aby byla všeobecná estetika objektivní, nemůže se podle Nejedlého vázat pouze na oblast umění a její klasifikaci, protože tím by se své objektivitě zříkala. „Prvky esthetické vyskytují se totiž v různých oborech uměleckých a naopak umění zase sdružuje v sobě prvky velmi nestejně povahy: např. na obraze nejsou jen prvky optické, nýbrž i myšlenkové, ve výkonu mimickém pak jest posuněk společný s plastikou a malířstvím, rytmus s hudbou, výraz s básnictvím apod.“⁸⁷

6.1.1.2. Odborná estetika

Na druhé straně odborná estetika, na rozdíl od té všeobecné, vychází podle Nejedlého výkladu z konkrétních uměleckých děl. Pomocí analytické metody zkoumá umělecké tvoření a následně vnímání uměleckých děl. Bere tedy na zřetel estetické faktory jako je lidská záliba v poměrech uvnitř díla, ale i faktory umělecké, psychologické i historické. Je

⁸⁷ Nejedlý, Z.: *Otakara Hostinského esthetika, Díl I, Všeobecná estetika*. Praha: Nákladem Jana Laichtera, 1921, str. 127.

to tedy na nejobecnější rovině teorie umění, která zahrnuje i teorie jednotlivých umění. Při analýze uměleckých děl se odborná estetika opírá o poznatky všeobecné estetiky o prvcích uměleckých druhů.

Ze zkoumání systému estetiky a jejích dvou metod Nejedlý vyvozuje schéma:

Prvky:	Akustické	Optické	Myšlenky	Posuňky	Atd. = Esthetika všeobecná
Umění:	Hudba	Výtvarné umění	Básnictví	Tanec a mimika	Atd. = Esthetika odborná

Tanec tedy v systému Hostinského estetiky, jak ho reprodukuje Nejedlý, znamená konkrétní hotová díla z uměleckých oborů tance a mimiky založená na posuncích. To nám není neznámé, ačkoli se proti Hostinského výkladům jedná o zjednodušení, protože zde chybí požadavek na posunky pouze lidského těla a rozdělení obsahové složky tance a mimiky, jak to známe od Hostinského.

Přesto ale tabulka dává podnět k několika výhradám a to především v rovině prvků. Optické jsou totiž nejen prvky, na jejichž základech vznikají díla výtvarného umění, ale stejně tak i posuňky. Podobně tak myšlenky jsou základem všech uměleckých druhů, nejen básnictví. Nedostatků si všímá i teatrolog Petr Pavlovský, který zkoumal Hostinského odkaz a ve své studii *K pojetí tance v české estetice a obecné teorii umění II.* vyjevuje výhrady proti rozřazení především prvků do tabulky. „Posuňky jsou samozřejmě stejně optické jako nehybná hmota výtvarných umění, myšlenky jsou pak kategoriálně něčím úplně jiným, jakkoli mohou být rovněž sdělovány akustickými nebo optickými znaky. Myšlenky jsou prostě vlastní

každému umění a každému uměleckému dílu, mimo literaturu ovšem nemusí mít pojmovou formu.“⁸⁸

Zásadní pro nás ale je poznání: Hostinský tanec do svých přednášek fixoval tak silně, že přestože tanec nebyl Hostinským tak reflektovaným uměleckým druhem jako hudba a divadlo, přesto si i u jeho posluchačů našel své místo.

6.1.2. Rozvrh prvků

V kapitole *Rozvrh prvků* popisuje Nejedlý, jak a podle čeho Hostinský rozvrhoval jednotlivé prvky, které jsou základem jednotlivých uměleckých druhů. Dělí je celkem do čtyř skupin, kterými jsou:

1. Počítky kvalitativní
2. Myšlenky
3. Apercepce
4. Formy souborného nazírání

Pro naše zkoumání je významná poslední jmenovaná skupina, protože ta představuje prvky, které souvisejí s prostorem a časem, a to každý zvlášť. Při jejich sloučení a kombinaci se podle Nejedlého jedná o prvek pohybu a tedy posunku, tvořícího základ pro tanec a mimiku. „Máme však i prvky pohybu (posunku), jež jsou sloučením našeho vnímání časově-prostorného.“⁸⁹

Poněkud zarážející a matoucí je pak skutečnost, že při shrnutí výkladu o prvcích Nejedlý vyjmenovává jednotlivé prvky, ovšem už bez účasti posunků, které jsou z rozčlenění zcela vyřazeny. Nejedlý si žádá zjednodušení, tímto sítím pak ovšem posunek evidentně neprochází. Nejedlý teď představuje tři skupiny prvků krásna a šeredna rozdělené na:

1. Prvky počitkové
2. Prvky myšlenkové
3. Prvky relativního krásna

⁸⁸ Nejedlý, Z.: *Otakara Hostinského estetika. Díl I. Všeobecná estetika*. Praha: Nákladem Jana Laichtera, 1921, str. 17.

⁸⁹ Nejedlý, Z.: *Otakara Hostinského estetika. Díl I. Všeobecná estetika*. Praha: Nákladem Jana Laichtera, 1921, str. 158.

V první skupině se objevují dva smysly – sluch a zrak. Ke sluchu přistupují čtyři body:

1. Výška
2. Barva
3. Síla
4. Trvání (rhythmus)

Ke zraku přistupují:

1. Světlo a stín
2. Barva
3. Tvary a) rozměry, b) poloha, c) velikost

Tudíž podle dosavadních zkoumání můžeme vyvodit, že kombinace 4. Trvání a 3. Tvarů a plynulého měnění jejich rozměrů, polohy a velikosti lze považovat za základ pro posunek. Nicméně explicitně beze vší pochybnosti to zde uvedeno není.

6.1.3. Nejedlého skepse

Naší pozornosti zejména nemůže uniknout Nejedlého skeptický pohled na přítomnost tance v Hostinského estetickém systému, který zachycuje v poznámce ke své knize a kterého si všímá i badatel Petr Pavlovský. „V původních náčrtech objevuje se i posunek jako materiál uměleckých prvků, potom však, při vypracovávání této části systému, posunek mizí, neb jen mimochodem se objevuje v kategorii výtvarných prvků. Tím ovšem vzniká v systému Hostinského mezera, neboť ve výčtu prvků není tu potom prvků tanečních a mimických.“⁹⁰

Není tedy pravda, že by Hostinský o tanci nepojednával. Bráno doslova, touto citací by Nejedlý ostatně popíral i svou dosavadní badatelskou činnost a analýzu, které Nejedlý nad Hostinským myšlenkovým odkazem uskutečnil. I když skutečností je, že zmínka o tanci v něm nenajdeme mnoho.

⁹⁰ Nejedlý, Z.: *Otakara Hostinského estetika. Díl I. Všeobecná estetika*. Praha: Nákladem Jana Laichtera, 1921, str. 17.

6.1.4. Shrnutí Nejedlého přínosu

Důležité poznání pramenící z knihy *Otakara Hostinského Esthetika. Díl I. Všeobecná esthetika* je, že na tanec není ani v reflexi Hostinského Nejedlým zapomenuto a nelze jej opomenout. Větší jasno, ve smyslu vhledu a uspořádání systému, ale Nejedlého kniha do celé námi sledované problematiky nevnaší.

6.2. Estetika dramatického umění

V knize *Estetika dramatického umění* napsané dalším z Hostinského žáků Otakarem Zichem, vydané roku 1931, nalezneme další reflexe zkoumání tance a tanečního umění Otakara Hostinského. Zich se mu věnuje především v první kapitole knihy nazvané *Pojem dramatického umění*. Ta je rozdělena celkem do tří oddílů nazvaných: I. *Povaha dramatického díla*, II. *Teorie syntetická* a III. *Teorie analytická*, ve kterých se Zich odkazuje k dílu Otakara Hostinského a jeho zkoumání dramatického díla. Zatímco v oddílu II. *Teorie syntetická*, vykládá Zich Hostinského způsob bádání, bez žádných zásadních změn, jak jej znám z knihy *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky* z roku 1877, v kapitole III. *Teorie analytická* se Zich pouští do nového pole zkoumání, vyvozuje nové důsledky, což má vliv i na tanec jako takový.

6.2.1. Analytická teorie

Nejprve je potřeba si nastínit, co přesně Zich analytickou teorií míní, co do ní zahrnuje, jak pracuje s nám známými termíny, aby bylo možné vidět rozdíl a následně pokračovat v dalším zkoumání. Zichova analytická teorie přináší nový pohled na dramatické umění. K dílům dramatického umění totiž přistupuje jako:

1. K novým samostatně existujícím dílům a nikoli jen jako ke zvláštním případům jiných umění - tedy, že činohra není

druhem básnictví, zpěvohra není druh vokální hudby a divadelní scéna není druh výtvarného umění.

2. Na rozdíl od pohledu syntetické teorie nenahlíží díla dramatického umění jako syntézu několika umění, ale jako jedno dílo s různými složkami. I tanci Zich vyhradil v této své analýze místo.

6.2.1.1. Termín „dramatický“ a dramatické umění

Ačkoli použití termínu dramatický vysvětluje Zich především ve vztahu k činohře, je třeba si ho dobře vyložit a pochopit, protože to pak pomůže pochopit místo a zařazení tance v rámci Zichovy analytické teorie. A podmínky, které Zich jmenuje pro divadelní dílo, si později budeme moci vztáhnout na dílo taneční.

Aby nějaký děj označil Zich za dramatický a tedy esenciální pro dílo, které se má odehrávat na divadelní scéně, vznáší dva požadavky:

1. Musí se jednat o takzvané vespolečné jednání osob, tedy musí docházet k interakci mezi dvěma a více osobami.

2. Aby na člověka jednání působilo dramaticky, musí na něm podle Zicha být nezainteresován, lépe řečeno nesmí být na něm subjekt zainteresován. V opačném případě, tedy pokud zainteresován je, často se může stát, že do percepce vstoupí pud sebezáchovy, který přeruší zaujatý estetický postoj, popřípadě ho může narušit sociální pud a soucit. „Vylíčené překážky estetického zaměření pominuly by pro každého z nás, kdybychom věděli, že z jednání lidí, jež pozorujeme, nemůže pojit nic zlého ani pro nás, ani pro ně samé.“⁹¹

3. Důsledně pak Zich rozlišuje dramatické děje přirozené a umělé, přičemž ty umělé jsou právě předmětem jeho zkoumání a sám dramatický děj umělý nazývá ergo divadelním. Na rozdíl od přirozených se umělé dramatické děje podle Zicha dají

⁹¹ Zich, O.: *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931, str. 51.

provozovat kdykoli a mohou být opakovány. Osoby předvádějící umělý dramatický děj nazývá Zich - herci (tanečníky, artisty, pantomimy - O tom později).

6.2.1.2. Obraznost dramatického umění

Zich se dále věnuje rozboru dramatické osoby. To je pro nás důležité proto, abychom později pochopili, jak se staví k tanečnickovi a roli tanečníka na divadelním jevišti. Zich dochází k závěru, že herec na jevišti v divadelním díle v myslí diváka vzbuzuje dvě rozdílné významové představy.

Jednou z nich je „představa technická“, což je podle Zicha herec a jeho osoba. Jedná se tedy o reálného a živého představitele role, kterou ztělesňuje a kterého si recipient uvědomuje. Druhou je „představa obrazová“, což znamená myšlená postava, kterou herec na jevišti momentálně ztvárňuje. Dramatické umění pak díky této schopnosti vzbuzovat představy Zich nazývá obrazovým umění.

Podle Zicha je schopnost vzbuzovat dva různé typy představ vlastností umění obecně, ne však všech jeho oborů. „To je výlučná vlastnost umění vůbec, nikoli však všech jeho oborů. Procházím galerií a zastavím se před „Slavíčkem“. Co je to? Obraz, spec. olejový obraz. Co to představuje? Krajinu, spec. krajinu od Kameniček. Malířství tedy má představu technickou i obrazovou. Zajdu si na Hradčany. Co to je? Budova, spec. gotický chrám, dóm Svatovítský. Co představuje? Nic, pranic; tato otázka nemá významu. Stavitelství tedy má pouze představu technickou.“⁹²

6.2.1.3. Tanec a jeho materiál

Stejně jako Hostinský dříve, tak Zich ve své knize při interpretaci jeho systematické metody hovoří o specifickém materiálu - lidském těle.

⁹² Zich, O.: *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931, str. 53 – 54.

Při výkladu analytické metody dramatického díla jde ale Zich o něco dál a za pomoci příkladů z oblasti herectví nám předkládá širší analýzu a všemožná úskalí tak specifického materiálu tanečního umění, jakým lidské tělo zajisté je.

Přes látku hereckého umění dostává se Zich k definici i látce tanečního umění. Tím je v obou případech lidské tělo. To je zároveň jedinou možnou látkou těchto dvou umění. Tanec ale podle Zicha využívá jen možností výrazových a viditelných pohybů, čímž se liší od herectví, které využívá i slyšitelných projevů a využívá tak kapacitně celého člověka. „Tuto látku sdílí s ním (*s herectvím - pozn. autorky*) ještě umění taneční, jež však omezuje její výrazové možnosti na viditelné pohyby, kdežto herectví užívá i slyšitelných projevů, využívajíc tak člověka celého.“⁹³

Z toho tedy plyne, že jedině herectví a tanec reprezentují pro Zicha umělecké obory, ve kterých je tvořící umělec zároveň zcela totožný s látkou, ze které tvoří. Zich rovněž vyvrací úvahu, že výkonný umělec má stejné podmínky jako herec, nebo tanečník. Protože výkonný umělec jako například hudebník, který hraje na nějaký hudební nástroj, je totožný ne se svým tělem, ale s nástrojem, který používá.

6.2.1.4. Je tanec dramatickým uměním?

Na základě dosavadního zkoumání řadí Zich do dramatického umění činohru a zpěvohru (a to i v loutkové podobě). Ostatní divadelní žánry vystavuje zkoumání, zdali můžou mít označení dramatické. Ke kritériím, které Zich stanovil již dříve, přidává další požadavky.

1. Aby dílo mohlo být označeno jako dramatické, je nezbytná přítomnost herecké složky. Byť i divadelní dílo, na kterém se nepodílí herec ve smyslu člověka, nemůže být označeno za dramatické.

⁹³ Zich, O.: *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931, str. 54.

2. Stejně tak nelze za dramatické dílo označit i to divadelní dílo, na kterém participuje pouze jeden herec, pokud nezobrazuje více postav zároveň (jako např. v loutkovém divadle). Aby totiž dramatické dílo vzniklo, musí v něm dojít k - zobrazení několika dramatických osob. Požadavek je tedy zobrazení vzájemného jednání osob.

Podle Zichových úvah tudíž tanec není dramatickým uměním. Zich k tuto teorii podkládá dvěma důkazy, které vycházejí ze dvou výše uvedených podmínek, jež zformuloval.

1. Tanečník potažmo tanečnice nejsou herci, protože svým výkonem neztělesňují žádnou jinou další osobu. „Tanečník nepředstavuje, nezobrazuje nikoho, ani ne tanečníka, on jest tanečníkem tak, jako jest truhlář truhlářem, učitel učitelem atd.“⁹⁴ Toto je z pohledu tanečních vědců jistě přinejmenším problematická teorie.⁹⁵

Zich ovšem nijak nesnižuje důležitost a technickou náročnost tance jako uměleckého druhu, zastoupeného v divadelním představení. Uznává, že pokud má herec ve své roli i taneční výstup a ten je příliš náročný, aby ho herec precizně zvládnul, je třeba zastoupit ho tanečníkem. „Je-li však ten úkol veliký a nemohl-li by jej herec provést, dokonce esteticky uspokojivě provést, nezbyvá než z čistě praktických důvodů povolati k tomu odborného tanečníka.“⁹⁶ Nahrazení musí proběhnout co možná nejnenápadněji a tanečník musí být co nejdůkladněji maskovaný jako herec. To se týká představení, ve kterých je náročný herecký i taneční výkon. Zich píše, že v těch představeních, ve kterých je herecký úkol skromný a taneční výstup náročný, není třeba zaměňovat herce a tanečníky. Tanečníci se mnohou ujmout celé role a stávají se

⁹⁴ Zich, O.: *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931, str. 59

⁹⁵ Existují totiž celé řady představení, kdy tanečníci a tanečnice představují jiné osoby, než jsou oni sami, nebo ony samy (např. slavný romantický balet Giselle, který měl premiéru už v roce 1841 a Zich s ním tedy mohl být obeznámen). Dělají to samozřejmě omezenými prostředky, protože jsou zbaveni akustické složky. Nicméně nelze popřít, že právě Gisele má děj, který tanečníci a tanečnice zpodobují. Stejně jako další taneční představení, která vznikala především právě v pro ně plodném období romantismu.

⁹⁶ Zich, O.: *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931, str. 60.

tím z nich příležitostní herci. To je podle Zicha případ především oper, ve kterých jsou hromadné taneční výstupy.

Zich tedy uznává, že tanečnice musejí umět hrát, neboli v některých případech představovat podle jeho vlastní terminologie nějakou postavu, a jevit se obecenstvu jako dramatická osoba. Toto ztělesňování a jevení se ale odmítá uznat jako pravé herectví, jak ho sám definoval. Status hereček tanečnicím upírá. Tanečnice jsou tedy podle Zicha herečkami pouze příležitostnými.

2. Tanec nepatří podle Zicha do dramatického umění také proto, že taneční dílo může čítat i sólový taneční výkon. „...může býti i sólový výkon taneční samostatným a soběstačným uměleckým dílem; jeť projevem lyrickým, t. j. citovým, zahrnujícím v sobě ovšem všechny citové charaktery, i ty nejvášnivější a nejvzrušenější („dramatické“ v populárním slova smyslu).“⁹⁷

6.2.1.5. Hlasový projev, hudba a akustická složka jako doprovodné atributy tance

Srovnáním herectví a tance se tedy Zich dostává k zásadní úvaze, která směřuje jeho uvažování o tanci. Člověk a lidské tělo je materiálem tance. To má s herectvím společné. Lidské tělo však není materiálem tance v celém svém projevu, ale jen v případě viditelného pohybu. (Na rozdíl od herectví, v tom tanec a herectví liší.) Tanec je podle Zicha oproštěn od akustických projevů lidského těla. Lidský hlasový projev je při tanci vyloučen a to v případě, že bere v úvahu kultivovaný tanec a nikoli nějaký projev tance primitivního. V této úvaze se Zich shoduje se svým učitelem Hostinským.

Úvaha o hlasovém projevu ale Zicha přeci jen vede k myšlence doprovodného zvukového projevu tanečního díla. Myšlenku doprovodné hudby Zich nijak dalece nerozvádí, hudbu

⁹⁷ Zich, O.: *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931, str. 60.

bere v úvahu, nerozvádí ale myšlenku sdruženého uměleckého díla, jako to dělal právě jeho učitel Hostinský.

6.2.1.6. Význam kostýmu

Zich rovněž, sice jen zběžně, zahrnuje do svého bádání o tanci i úvahu o kostýmech. Oproti Hostinskému prohlubuje své úvahy o tanci a to především díky tomu, že se mohl opřít a mohl vycházet z vědeckých poznatků svého učitele Hostinského. Podle Zicha má použití kostýmů v případě tance zvláštní váhu, právě proto, že tanec je umění vizuální, zaměřené primárně na zrak. I úvahami o kostýmech ale Zich prohlubuje myšlenku, že tanečníci nejsou herci a nepředstavují určitou postavu. Podle Zicha totiž kostým nedotváří iluzi představované postavy, ale jen zesilují lyrický charakter konkrétního tance. „Provádí-li na př. nějaká tanečnice ‘egyptský tanec’, oděje se pochopitelně též v úbor tomu odpovídající, aniž by tím chtěla snad „představovat“ Egyptanku; jde jí jen o to, aby tanec i úbor měly jednotný a příznačný charakter.“⁹⁸

6.2.1.7. Je umění artistů dramatickým uměním?

Společně s tancem vřazuje Zich do takzvaného artistního umění uměny od tance až po herectví, vřazuje sem také například výkony akrobatů, šašků nebo i žonglérů. Hlavním kritériem pro něj opět je skutečnost, že tito umělci nepředstavují v rámci svého umění žádnou jinou osobu, ale opět jsou jen akrobaty, šašky, nebo žongléry.

V rámci této skupiny vymezuje Zich tanec proti ostatním členům této skupiny a ukazuje tím zase o něco lépe, jak nahlíží na tanec.

Tanec je podle Zicha striktně motorické povahy, je určen pouze lidskému smyslu - zraku. Na rozdíl od výkonů artistů a cirkusových umělců má ale dle Zicha tanec, který je, stejně

⁹⁸ Zich, O.: *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931, str. 61.

jako artistické výkony, bytostně spjat s lidským tělem, i rozměr psychický. Což výkony artistů, založené pouze na gymnastických a sportovních výkonech, nemají. Naproti tomu výkony komiků, stejně jako tanečníků, jejichž umění podle Zicha rovněž spadá pod artistické umění, mají taktéž obsah psychický. I když podle Zicha sebeskromnější. Pakliže tito komici představují nějaké osoby, dá se v jejich případě hovořit o herectví. V tom případě mohou dát výkony komiků, i když jsou jednodušší a primitivnější, vzniknout dramatickému dílu, ale opět jen v případě vzájemné interakce. „Z toho plyne důležitý poznatek: *Herecký výkon* vůbec je sice nutná, ale *nikoli postačující podmínka pro dílo dramatické.*“⁹⁹

6.2.1.8. Je pantomima dramatickým uměním?

Co se týče pantomimy, vychází Zich při své analýze ze srovnávání pantomimy a tance. Podle Zicha se pantomima a tanec shodují v tom, že oba tyto umělecké druhy vylučují jakékoli hlasové projevy, tedy řeč a zpěv. V tom se tedy shodují. Liší se naopak, jak to již známe i od Hostinského, v obsahu. Obsah pantomimy je pro Zich stupňovaný a intelektualizovaný tanec, v tom smyslu, že pohyby při pantomimě něco znamenají, zatím co pohyby tanečníků nevyjadřují nic. V tom se více méně shoduje se svým předchůdcem a učitelem Hostinským. Přesto ale je pro Zicha úkol prostředkovat nějaký obsah pro pantomimu náročný a jen těžko proveditelný ve smyslu naplnění nároků a očekávání, jaká máme od činohry, a to i přes to, že pantomimu, podle Zicha, doprovází většinou hudba. Ani ta, podle něj, nedokáže patřičně pomoci při prostředkování obsahu.

6.2.1.8.1. Baletní pantomima a dramatická pantomima

Zde nastává pro Zicha zásadní zlom, protože pokud umělci vykonávající pantomimu v doprovodu s hudbou jsou tanečníky, nazývá pak Zich tento umělecký útvar takzvanou *baletní*

⁹⁹ Zich, O.: *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931, str. 62.

pantomimou. Což je pro nás nový pojem, který od Hostinského neznáme. Jedná se o skloubení pantomimy prováděné tanečnický a hudby. Na druhé straně je pak pro Zicha *pantomima dramatická*, která vzniká, pokud je požadováno, aby umělci provádějící pantomimu byli herci. Mají-li se podle Zicha tito herci snažit představovat nějaké osoby jednající, podle soudobě velmi často užívaného termínu, vespolek, vynikne ihned kusost a nepřirozenost tohoto uměleckého útvaru a výkonu. Zichův vývod z této zkušenosti je, že umělec, který provádí pantomimu, je vždy tanečník a nikoli herec. A to právě kvůli omezenosti jeho vyjadřovacích prostředků, kterou člověk divák pociťuje na základě vnitřní zkušenosti. „V tom je chyba, že tanečník chce tu představovati jednajícího člověka; kdyby zůstal tanečníkem, nevadilo by řečené omezení jeho výkonu, ba nebylo by vůbec „omezením“, nerci-li abychom to cítili jako jeho defekt, zkomolení.“¹⁰⁰

Pro Zicha z tohoto zkoumání pantomimy a tance a jejich porovnání vyplývá, že *pantomima* sama o sobě není uměleckým druhem schopným předat obsahovou složku tak, jako toho je schopna například činohra. Přesto ale obsahovou složku šíří *pantomima* lépe, než je toho schopen tanec. I tak ale není *pantomima* dramatickým uměním. „...*pantomima* je divadelní obor *přechodní* mezi dramatickým (speciálně zpěvohrou) a uměním tanečním, obor esteticky tím uspokojivější, čím více jest tancem, a tím méně uspokojivým, čím více chce býti dramatickým uměním.“¹⁰¹ Pro naše bádání jsme si ověřili, že i u Zicha platí to, co už víme, tedy, že *pantomima* a tanec se liší ve své obsahové složce. Nový poznatek pro naše bádání je, že pantomimu pojí Zich s hudbou. Zatím tomu bylo jen v případě tance. Na základě toho jsme objevili nové termíny a to baletní *pantomima* a *dramatická pantomima*. Velký a podstatný rozdíl mezi nimi, ve vztahu k tomu, abychom mohli dramatickou

¹⁰⁰ Zich, O.: *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931, str. 64.

¹⁰¹ Zich, O.: *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931, str. 65.

pantomimu označit jako dramatické dílo (na rozdíl od baletní pantomimy) je v tom, že v dramatické pantomimě představují jednající umělci někoho jiného. Jedná se o osobu myšlenou sebou samým, což tanečníci v případě baletní pantomimy nedělají.

7. Závěr

Vytyčeným cílem této práce bylo analyzovat dílo Otakara Hostinského, abstrahovat z něj myšlenky věnované tanci a zjistit, jestli je lze propojit a považovat je za konzistentní systém. Záměrem bylo odhalit tu část Hostinského badatelské činnosti, která je méně známá. Hostinský se totiž jako teatrolog a muzikolog nikdy samotným tancem nezabýval a nevěnoval mu žádnou samostatnou publikaci ani studii.

Přesto jsme ale, po pečlivém prozkoumání Hostinského bibliografie, v jeho konkrétních dílech úvahy o tanci našli. Úkolem tedy bylo utřídit je, představit a ukázat, jak přínosný Hostinského pohled na tanec byl, a také sledovat, jestli se v průběhu let proměňoval, nebo ne.

Prvotní bylo zachytit a ukázat Hostinského pojmový aparát, který si stanovil, a termíny, se kterými Hostinský v oblasti tance pracoval. Jedním z úkolů bylo představit obsah, kterým termíny naplnil, a sledovat, jak s nimi v průběhu let pracoval.

Už na začátku formování svých názorů Hostinský vymezil pojmy *tanec* a *pantomima*. Ty se lišily svým obsahem. Tanec, kterému Hostinský dal několikrát přívlastek nezobrazivý, případně formální, podle něj takzvaně nic neznamenal, zatímco pantomima byla obrazná a Hostinský se věnoval vysvětlování, že její pohyby něco vyjadřovaly. Další klíčovou dvojicí bylo *gesto* a *mimika*, přičemž *gesto* bylo formujícím prvkem tance (formálního) a *mimika* formujícím prvkem pantomimy. Tanec řadil Hostinský do skupiny takzvaných *umění hnutí v prostoru*, na rozdíl od *výtvarného umění*, které definoval jako prostorné, a od *fonetického umění*, které podle Hostinského bylo časové umění. Zásadní je pro naše zkoumání také termín *balet*. Což Hostinský definoval jako divadelní žánr, který vzniknul spojením scénického umění a hudby, přičemž v této úvaze rozuměl Hostinský scénickým uměním buď tanec, nebo pantomimu.

Balet tedy byl pro Hostinského jakousi nadstavbou tance a pantomimy, na základě toho pak také získal přesvědčení, že existují dva druhy baletu: absolutní a dramatický. Pokud byl jako výchozí a formující prvek tanec (formální), vznikl absolutní *balet*. Pokud byla formotvorným prvkem pantomima, vznikl *dramatický balet*.

V Hostinského myšlenkovém odkazu týkajícím se oblasti tance jsme vysledovali dvě tendence. Zatímco v průběhu let se některé jeho názory na tanec změnily, jiné zůstaly naprosto neměnné. Došlo vlastně k „synonimiziaci“ termínů *mimika* a *pantomima*. Ještě v díle *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky* z roku 1877 pro Hostinského byla *mimika* společně s gestem pouze jedním ze dvou utvářejících principů pantomimy. Ve studii *O klasifikaci uměn* Hostinský ale v podstatě nahradil termín *pantomima* termínem *mimika*.

Co se však naopak podle našeho zkoumání nezměnilo napříč Hostinského dílem, je jeho názor, že tanec je uměním lidského pohybu. Tedy že lidské tělo je jediným materiálem tance a nic jiného nemůže prostředkovat umělecký dojem z umění hnutí v prostoru. Z tohoto názoru Hostinský v průběhu svého bádání nikdy neslevil.

Dalším záměrem bylo ukázat skutečnost, jak Hostinský ovlivnil své dva žáky Zdeňka Nejedlého a Otakara Zicha, kteří ve svých dílech reflektovali Hostinského učení zahrnující myšlenky o tanci a umění lidského pohybu. Analýzou v kapitole šest jsme poukázali na skutečnost, že oba myslitelé shodně tanec v Hostinského díle zaznamenali.

Zdeněk Nejedlý s Hostinského myšlenkami, a tedy i těmi o tanci, naložil čistě interpretačním způsobem. Nejedlého snaha byla roztrždit Hostinského myšlenkový odkaz a uspořádat ho do systému. Nám tím poskytl dobrý a v zásadě shrnující vhled na Hostinského myšlenky, a to i v námi zkoumané oblasti tance, i přes jistou dávku skepse. Na základě zkoumání

poznatků všeobecné estetiky a odborné estetiky pak vyvodil schéma, ve kterém figurují posušky jako prvky formující tanec a mimiku.

Otakar Zich se k Hostinského myšlenkám chová obdobným způsobem v oddílu *Teorie syntetická*. V této pasáži se věnuje výkladu Hostinského způsobu nazírání na tanec a umění lidského pohybu, jak je znám z knihy *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky* z roku 1877, a to tak, že v podstatě beze změn.

Na druhé straně v oddílu nazvaném *Teorie analytická* se Zich na základě teoretické půdy, získané ze syntetické teorie, pouští do vlastního zkoumání a vyvozuje nové důsledky. Na rozdíl od syntetické teorie, která nahlíží na díla dramatického umění jako na syntézu několika umění, přichází Zich s teorií, že jde o jedno dílo s různými složkami. V tomto oddíle pak Zich nově pracuje, oproti námí používaným zdrojům, s termínem *dramatický*. Jeho obsah vymezil a jasně odlišil od „komerčně“ známého používání. S tím pak souvisí i takzvaná *dramatická osoba*, kterou Zich definoval, a v návaznosti na tyto úvahy přišel s úvahami o počtu osob, které se musejí podílet na *dramatickém* díle. Ani úvahy tohoto druhu jsme v Hostinského díle nevypozorovali. Na základě svých zkoumání pak Zich došel k tvrzení, že tanec není *dramatickým* uměním. Novými termíny, které z Hostinského díla neznáme a se kterými přišel Zich, jsou rovněž *baletní pantomima* a *dramatická pantomima*.

Zich na rozdíl od Hostinského také prohloubil úvahy o tanci reflexí jevištního kostýmu. Navíc Zich rozšířil své úvahy o formy takzvaného artistního umění, kam zařadil výkony akrobatů nebo žonglérů. Těmi se Hostinský vůbec nezabýval. Do stejné skupiny pak Zich ostatně zařadil i tanec.

Co se týče představitelů jevištních forem umění, pojednával Zich ve svém spise *Estetika dramatického umění* primárně

o hercích. Přesto ale hovořil i o tanečnicích, často i formou příkladů a srovnání právě s herci.

Studiem Zichova díla jsme našli shodu, a to opět v názoru, že jediným možným materiálem tance, aby mohl být uznán uměleckým dílem, je lidské tělo. Oba myslitelé také shodně vyloučili lidský hlasový projev v případě kultivovaného tance. Zich ani Hostinský shodně nebrali v úvahu primitivní formy tance.

Tanec a umění lidského pohybu v prostoru nebyly sice předmětem primárního vědeckého zájmu Hostinského, který by pečlivě probádal. Lze ovšem konstatovat, že přesto Hostinský vytvořil soudržný systém, který má svou platnost i dnes. Tedy 145 let po napsání prvního spisu a 108 let po napsání posledního spisu, ve kterém jsme zmínky o tanci zaznamenali. A v neposlední řadě 104 let po Hostinského smrti. Lze tedy bez pochyb říct, co tato práce ukázala. A sice, že tvrzení Miloše Jůzla: „Z uměleckých oborů stranou jeho zájmů zůstal pouze tanec.“¹⁰² není pravdivé. Ačkoli ve své monografii věnované Hostinskému, nazvané *Otakar Hostinský*, podrobil Jůzl Hostinského myšlenkový odkaz důkladnému zkoumání, můžeme s klidem konstatovat, že tvrzení na straně 217 se nám podařilo vyvrátit.

¹⁰² Jůzl, M.: *Otakar Hostinský*. Praha: Melantrich, 1980, str. 217.

8. Bibliografie

Primární prameny:

Hostinský, O.: O klasifikaci uměn, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956.

Hostinský, O.: Umění, in: *Riegerův slovník naučný, díl devátý*. Praha: I. L. Kober, 1872.

Hostinský, O.: Umění, in: *Ottův slovník naučný, díl dvacátý šestý*. Praha: Argo/Paseka, 2002.

Hostinský, O.: Hudební krásno a souborné umělecké dílo, in: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

Sekundární prameny:

Jůzl, M.: *Otakar Hostinský*. Praha: Melantrich, 1980.

Nejedlý, Z.: *Otakara Hostinského esthetika, Díl I; Všeobecná esthetika*. Praha: Nákladem Jana Laichtera, 1921.

Pavlovský, P.: K pojetí tance v české estetice a obecné teorii umění II. in: *Taneční listy*. Praha, 1999.

Pavlovský, P.: K pojetí tance v české estetice a obecné teorii umění III. in: *Taneční listy*. Praha, 1999.

Pavlovský, P.: K pojetí tance v české estetice a obecné teorii umění IV. in: *Taneční listy*. Praha, 1999.

Pavlovský, P.: K pojetí tance v české estetice a obecné teorii umění V. in: *Taneční listy*. Praha, 1999.

Pavlovský, P. (ed.): *Základní pojmy divadla; Teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri & Národní divadlo, 2004.

Volek, J.: *Otázky taxonomie umění*, in: *Estetika, ročník VII, č. 3*. Praha: Academia, 1970.

Volek, J.: *Otázky taxonomie umění*, in: *Estetika, ročník VII, č. 4*. Praha: Academia, 1970.

Volek, J.: *Otázky taxonomie umění*, in: *Estetika, ročník VIII, č. 1*. Praha: Academia, 1971.

Volek, J.: *Otázky taxonomie umění*, in: *Estetika, ročník VIII, č. 2*. Praha: Academia, 1971.

Volek, J.: *K otázkám předmětu a metod estetiky a obecné teorie umění*. Praha: Univerzita Karlova, 1963.

Zich, O.: *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931.