

Oponentský posudek disertační práce Mgr. Kateřiny Klementové *Renesanční tanec: zrcadlo kultury raně novověké společnosti*

Ve své disertační práci nazvané *Renesanční tanec: zrcadlo kultury raně novověké společnosti* autorka podrobně zachycuje situaci a podobu tance, především společenského, v době renesance. Soustředí se přitom na 15. století a Itálii (což mělo být zdůrazněno i v názvu práce). Text je fakticky členěn na dva velké oddíly, první se týká hlavně kulturního kontextu a „ideologie“ dobového tance, druhá vlastní podoby tance a jeho teorie, zprostředkované spisy italských tanečních mistrů. Přestože v úvodu vymezuje autorka jako hlavní cíl práce postihu spojitosti mezi tancem a dobovou kulturou, ne vždy se jí to v druhé, „prakticky“ taneční části daří naplnit. Intenzivní ponor do specifické problematiky renesančního tance, který je sám o sobě vítaný, protože souhrnné pojednání této tematiky zatím v češtině není k dispozici, postrádá někdy souvislosti s jinými dobovými kulturními, uměleckými fenomény. To se týká např. interpretace některých teoretických termínů, používaných i v teorii netaneční, jako je misura (hudba, výtvarné umění – viz. např. P. Burke). Pro přesnější pochopení problematiky společenského tance by přispělo větší využití poznatků týkajících se (taneční) hudby, dobového divadla a „divadelního“ tance. Navíc občas v této části převládá zájem aktivní účastnice hnutí early dances nad kritickým, etickým pohledem a interpretací jevů.

Struktura textu je v zásadě přehledná a příhodná, i když o pořadí kapitol by se dalo ještě uvažovat, někdy by bylo možná pro orientaci vhodné zvolit ještě detailnější členění na podkapitoly. Klíčová slova jsou formulována poněkud „květnatě“, anotace je však výstižná. Práce obsahuje dobře zvolené obrazové materiály a množství příloh. U tabulek jejich výpovědní potenciál v tištěné podobě práce zeslabuje příliš malé písmo a tím téměř nečitelnost.

Dobrá celková podoba práce vyplývá také z její jazykové stránky. Text je stylisticky zdařilý, objevuje se jen malé množství gramatických chyb (čárky ve větách a souvětích). Zásadnějším problémem je snad jen jazykové zacházení (skloňování) s cizojazyčnými pojmy a vlastními jmény (včetně nepřechylování ženských jmen). V některých formulacích se objevuje oborová taneční „hantýrka“ – např. začneme od téže nohy.

Text naplňuje parametry odborného textu v práci s prameny a literaturou, opírá se o rozsáhlý soubor dobových pramenů, z nichž mnohé zpřístupňuje českému čtenáři poprvé a upozorňuje na jejich relevanci ve vztahu k tanci (Quintilianus a jeho dobová platnost). Literatura zahrnuje reprezentativní soubor odborné tanečně vědné literatury zejména posledního období, týkající se tématu, a také zásadní díla zprostředkující kulturní kontext (některé však mohla autorka více zužitkovat, faktograficky a zejména metodologicky a pro interpretaci jevů – viz. práce P. Burkea). Jak jsme již naznačila, chybí nějaké práce současných autorů reflektující problematiku dobové hudby, divadla a tance jako podívané (např. internetová encyklopedie Grove Music Online, International Encyclopedia of Dance editorky Selmy Jeanne Cohenové nebo přehledové Dějiny divadla Oscara G. Brocketta). S tím souvisí i použití některých pojmů, které by potřebovaly lepší „problematizaci“ (divadelní tanec) nebo nejsou vhodné (taneční věda v překladu textu G. Ebreá – v dobovém kontextu asi lépe věda o tanci). Poznámkový aparát a odkazy na literaturu jsou přesné, jen na několika místech by bylo třeba určit, odkud jsou informace převzaty (s. 26 – poslední věta, s. 46 – poznámka 112, s. 49 – poznámka 124, s. 138 – pozn. 381). V obsáhlé části disertace věnované principům renesanční teorie tance a tancům samým není v textu zcela zřetelné, které formulace jsou autenticky v pramenech, které poznatky a výklady převzala autorka ze současné oborové literatury a co jsou její interpretace, úvahy nebo spekulace.

Autorka v úvodu jasně stanovuje badatelské otázky, které si kladla a v textu na ně v zásadě odpovídá. V rekapitulaci stavu vědění o zkoumané problematice postrádám zhodnocení výzkumu v zahraničí, z nějž přitom bohatě čerpá. V přístupu k jednotlivým jevům je pro mě málo patrné využití nějaké konkrétní metodologie a interpretačních východisek - např. historické antropologie a dalších současných historických přístupů. Autorka často pracuje při výkladu renesančního tance s pojmy změny, individualizace a novosti v příliš absolutním vyznění, i když např. Peter Burke poukázal právě ve spojitosti s italskou renesancí 15. století na jejich relativnost. Tak v textu vznikají nepřesné interpretace např. vývoje církevního postoje k tanci, symboliky tance jako paralely božského uspořádání vesmíru nebo místa tance v aristokratickém prostředí, kde je míra změny a novosti přeceňována, a naopak by se nabízelo

zdůraznit skutečnou novost teorie tance, kterou formulovali italští renesanční taneční mistři, na rozdíl od kontinuity např. teorie hudby překlenující středověk (s. 49). Nespecificky pracuje autorka s některými pojmy, konkrétně např. tradiční (s. 97). S určitou „metodologickou“ nedůsledností souvisí i některé anachronicky působící výrazy, jako je džentlmen v souvislosti s renesanční elitou nebo zaměstnavatel ve vztahu tanečního mistra a aristokratické rodiny. Prozkoumání by potřebovalo i použití pojmu taneční řemeslo. Společenský status tanečního mistra zůstal totiž v práci poněkud nejasný, tvrzení, že byli převážně urozeného původu (s. 18) se mi zdá být nedostatečně podložené (i vzhledem k omezenému počtu známých příkladů). Nabízí se opět uvažovat o paralelách (případně odlišnostech) k poznatkům P. Burkea, které se týkají výtvarníků a literátů a jejich původu a společenského postavení. Navíc existují nejen z Itálie doklady o uplatnění tanečních mistrů i v prostředí městských vrstev, jak tomu zřejmě bylo u prvního známého tanečního mistra v Čechách Henslia již v 70. letech 14. století. Historická literatura by mohla přispět také k detailnějšímu a přesnějšímu postihu souvislosti mezi karnevalem a tancem (s. 27, 32, 122), včetně chování aristokracie v karnevalových tanečních událostech. Místo tance v karnevalu zachycuje pozoruhodně např. práce Emmanuela Le Roy Ladurieho Masopust v Romansu (i když se týká o něco pozdějšího období). P. Burke pak poukazuje na postupné oddělování šlechtického karnevalového tance od ostatních společenských vrstev v renesanční kultuře. Pozorným čtením Burkeových textů by také mohla získat opory pro jinak legitimní rozhodnutí využít pro některá témata i díla mladší generace tanečních mistrů; mohla by si být vědoma jejich „vývojového“ vztahu – je pravděpodobné, že starší texty o těchto tématech jen nemlčí, ale že jejich absence může znamenat, že se tyto jevy teprve utvářely, ustavovaly, vymezovaly.

Přínosem by bylo opřít se více o postupy a poznatky taneční antropologie a etnochoreologie. Jejich prostřednictvím by mohla autorka lépe pochopit a interpretovat chování lidí v tanci, např. uplatnění individuality, funkci a podobu (praxi) improvizace, otázky „zdobení“ tanečního projevu (s. 75), vztah mezi taneční formou a živým tančením, koncepty etic/emic, kompetence v tanci, proxemického chování (s. 138). V kapitole věnované Hudbě a tanci postrádám přesnější výčet dochovaných hudebních pramenů, zejména zmínky o

instrumentálních tanečních melodiích, popis praxe živého muzicírování, založeného zřejmě na improvizaci doprovodných hlasů k melodii na základě tradovaných principů (což zdůvodňuje, proč je záznamů taneční hudby před vynálezem knihtisku tak málo a proč je často i poté zapsána jen hlavní melodie). Skutečnou změnou bylo postupné preferování smyčcových nástrojů pro doprovod tance v aristokratickém prostředí na úkor kombinace dechových a bicích nástrojů. Pro chápání vztahu mezi dobovým výtvarným zpodobněním tance a jeho živou podobou mohla autorka využít studii Andrey Rousové O ne/spolehlivosti záznamu tance v malířství doby baroka ve sborníku Tanec a společnost; obecné postřehy by bylo možné aplikovat i na renesanční umění (s. 129).

Korekci potřebují některé formulace týkající se tance jako podívané /divadelního tance (kapitola 3.3 Tanec jako podívaná), v nichž se projevuje menší orientace autorky v současném stavu poznání, a to jak metodologicky, tak faktograficky. Jako taneční historik se musím ohradit proti nešťastné formulaci na s. 162: „jeho [divadelního tance] kořeny sahají mnohem hlouběji do historie, nežli se často tvrdí [!], tj. než balet romantický 19. století, ba dokonce dále než barokní balety století sedmnáctého a osmnáctého“. Přitom ovšem sama autorka nedoceňuje úlohu a uplatnění tanečních profesionálů předvádějících tanec jako podívanou v dvorském prostředí po celý středověk a podobu jejich interakce s aristokracií ve (společenském) tanci renesance. Nepřesný je výklad týkající se podoby tzv. intermezza (které nelze jednoduše ztotožnit s pojmem intermedio) – vedle dvorského intermezza, konaného většinou jako součást významných událostí, existovalo ve stejné době také intermezzo jako mezihry v uváděných (římských) činohrách. Zjednodušeně a s omyly je interpretován žánr a forma moriska: jeho mnohotvárnost byla ještě větší, než autorka naznačuje. Mohlo jít o sólový tanec (někdy groteskní) pravděpodobně profesionálního tanečníka se začerněnou tváří, rolníckami na kotnících a s dřevěným mečem, mohlo se jednat o skupinový mužský tanec založený na figurách s meči či holemi a předváděný též šlechtici nebo o quasidivadelní výpravový výjev boje mezi křesťany a Maury s maketami lodí, dekoracemi a kostýmy, v nichž se zřejmě moc netančilo (takovou morisku sledoval císař Karel IV. při své poslední návštěvě Paříže v roce 1377, jak dokládá text a vyobrazení v tzv. Velkých francouzských kronikách). Během času pak

vznikaly mnohé další varianty, směsky, proměňovala se symbolika i podoba. Původní souvislost morisky s tzv. Moriscos, tedy Maury nucenými přejít ke křesťanství během španělské reconquisty, je nesporná. Byli považováni za potenciální nebezpečí, podezříváni (často právem) z tajného praktikování muslimské víry a postupně vytlačováni ze Španělska až do začátku 17. století. Mnozí odešli nejdříve do Francie, Itálie a na Sicílii, až nakonec skončili v Severní Africe a v Konstantinopoli. Tak měli zejména Jihoevropané mnoho příležitostí se s nimi setkávat a promítat do nich své symbolické představy a obavy (viz. např. Newman, Barbara: heslo Moresca ve zmíněné International Encyclopedia of Dance, Vol. 4, s. 460-463).

Nechtěla bych, aby komentáře týkající se některých metodologických, myšlenkových, interpretačních nedůsledností, možných zpřesnění chápání určitých jevů, případně opravy faktografické povahy zastínily kvality a přínos disertační práce Kateřiny Klementové. Předložila komplexně koncipovaný text, který se snaží obsáhnout problematiku renesančního tance ve velké šíři a v různých souvislostech. Práce přináší množství informací, které jsou zprostředkovány s odbornou erudicí a zároveň přehledně, srozumitelně. Za vlastním textem leží značný objem studia dobových pramenů, překladatelská činnost, hledání cest k porozumění dobové taneční teorii a k oživení tanců z „mrtvého“ zápisu. I když osobní angažovanost v umělecké praxi historických tanců na některých místech zabraňuje kritickému odstupu a zavádí občas autorku k ulpívání na detailech zajímavých jen pro „zasvěcené“, v konečném důsledku je spíše pozitivem a napomáhá tomu, že všechny teoretické úvahy jsou odvozeny skutečně z tanečních „faktů“ a nejsou spekulacemi na základě nějakých módních teoretických konceptů.

Práce splňuje požadavky na disertační práci a doporučuji ji k obhajobě s klasifikací prospěla.

V Praze 26. července 2015

Prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.