

# TANEC V DĚJINÁCH VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

Miroslav Smaha | Ústav dějin křesťanského umění KTF UK

Tanec hrál velkou roli ve společenském životě od antiky, uplatňoval se při divadelních představeních, při slavnostech nebo náboženských rituálech a totéž platilo i ve středověku. Ale už v antice například Cicero považoval tanec za škodlivý, naopak Orfeus chtěl, aby se jeho písně zpívaly za doprovodu tance. V raně křesťanské liturgii měl tanec také své místo – v Bibli tančí andělé a král David tančil před Archou úmluvy. Tanec nezapověděl ani Mojžíš, ale potrestal modloslužebnictví, když jeho lid tancoval kolem zlatého telete. O tanci pozitivně hovoří i Ježíš. Středověcí klerikové tančili v katedrálách (labyrintech) – předváděli boj dobra i zla. Ale někteří církevní otcové pokládali tanec za velmi hříšnou zábavu. Na druhé straně je zajímavé, že v náboženství některých křesťanských kultur tanec vytrval, jako například ve Španělsku, Katalánsku, Jižní Americe.

Nejstarší písemné doklady z období středověku o hudbě a tanci Slovanů obsahují jen náznaky nebo krátké zmínky. Prakticky z nich nelze vytvořit představu o podobě tance, ale je zřejmé, že Slované milovali hudbu, znali různé druhy hudebních nástrojů a doprovázeli hudbu zpěvem.<sup>1</sup> Známým příkladem je vyobrazení staroruských hudebníků a tanečníků na nástěnných malbách Sofijského chrámu v Kyjevě z 11. století. Postavy hudebníků v pravé části malby a postavy tanečníků s hudebními nástroji vlevo doprovázejí liturgický akt ve spodní části výjevu. Do této scény patří ještě další postava zcela vlevo, sklánějící se patrně k oltární arše. Domnívám se, že jde o vyobrazení obřadního (liturgického) tance nebo liturgické hry.

Ze zmínek o tanci ze začátku středověku se dovídáme, že Langobardové chodili dokola a zpívali.<sup>2</sup> Němečtí badatelé Ernst Ludwig Rochholz a Franz Magnus Böhme se zabývali nejstarší podobou tance a uvádějí historické zprávy o tanečním způsobu.<sup>3</sup> Podle nich měl tanec kročňný charakter – tanečníci seřazení v kruhu postupovali (posunovali se) dopředu, dozadu, napravo, nalevo apod. Zdá se, že taneční kroky – posuny – byly jednoduché a tanečníci je doprovázeli zpěvem. Také se zdá, že písně měly důležitější význam než samotný tanec a určovaly jeho úlohu například při obřadech nebo slavnostech. V tomto případě se může jednat o kruhové „řetězové“ tance, z kterých později vznikly starofrancouzské branles, skupinové formy tance v půlkruhu nebo v zavřeném i otevřeném kruhu, doprovázené písněmi. Na písně a skladby, které se ve středověku udržely v lidových obyčejích a předávaly se z pokolení na pokolení, poukázal už Böhme v souvislosti s předkřesťanskými (pohanskými) názory a obřady.<sup>4</sup> Tyto původně pohanské formy tanců ve středověké křesťanské společnosti neprocházely výraznými změnami i přes stupňující se odpor církve proti tanci obecně. Pokřesťený lid začal svým tancem oslavovat křesťanské svátky a památky.<sup>5</sup> Theodosius se zmiňuje o prvních křesťanech v Antiochii, kteří tancovali v kostele a u hrobů mučedníků. Čeněk Zíbrt proto předpokládá u obřadních tanců „*průvod vážně a pravidelnými posuny kráčející*“.<sup>6</sup> Skutečnost, že při liturgii a svátcích byly tance dovolené, naznačuje sv. Basilius ve 4. století, který nabádá k tanci a vykládá, že také andělé na nebesích tancují.<sup>7</sup> V období středověku tanec neoddělitelně patřil k náboženským projevům celé křesťanské Evropy. Tak například v tropári klášterní školy Saint Martial v Limoges z 11. století najdeme vyobrazení žonglérů, herců a hudebníků oblečených do pestrých oděvů s nápadnými vzory.<sup>8</sup> Nejstarší hudební záznamy se týkaly výhradně vokální hudby – chorálů (lat. *cantus choralis*). Byl to jednohlasý zpěv často ve větším počtu osob a bez doprovodu hudebních nástrojů. Tyto původně duchovní písně obsahují latinské texty převzaté z Písma, nejvíce z žalmů, a měly charakter kontemplativní modlitby. Instrumentální hudba se obyčejně nezapisovala, byla předávána poslechem. Nasvědčuje tomu i skutečnost, že téměř všechny hudební záznamy před rokem 1450 jsou vokální skladby. S odstupem času je v dnešní době jen málo známým faktem, že tanec byl v minulosti pevně spojen nejen s instrumentální, ale i s vokální hudbou, že se doprovázel písněmi s duchovními texty a že mnoho památek středověké duchovní hudby má taneční charakter. Takovým příkladem je *Cantigas de Santa Maria*<sup>9</sup> z doby vlády Alfonse X. Moudrého, krále Castilie a Leonu v letech 1252–1284. Všechny písně oslavují Pannu Marii a mohly být doprovázeny tancem. Mariánské chvalozpěvy tancovali poutníci v Montserratu, když čekali v zástupech, aby se poklonili a modlili před Černou madonou. Přes pávali na prvním nádvoří kláštera, v průběhu nočních vigilií se nahřívali u košů s ohněm, zpívali pobožné písně a tancovali při nich ke chvále Panny Marie. Jedinečným dokladem z této doby je rukopis *Libre Vermell de Montserrat* (tzv. Červený kodex). Vznikl na

1 Čeněk Zíbrt, *Jak se kdy v Čechách tancovalo. Dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku od nejstarší doby až do konce 19. století se zvláštním zřetelem k dějinám tance vůbec*, Praha 1960, s. 15–16.

2 Doklad viz Heino Pfannenschmid, *Germanische Erntefeste im heidnischen und christlichen Cultus*, Hannover 1878, s. 490.

3 Ernst Ludwig Rochholz, *Alemannisches Kinderlied und Kinderspiel*, Leipzig 1857, s. 370sq. – Franz Magnus Böhme, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Leipzig 1886, s. 13sq., 192sq.

4 Böhme, *Geschichte* (pozn. 3), s. 15.

5 Srov. Christian Heinrich Brömel, *Festtänze der ersten Christen und darauf erfolgte alte und neue Missbräuche bey den S. Johannis, Veits, Elisabeths ... Täntzen*, Jena 1701. – Friedrich Iselin, *Geschichte der Leibesübungen*, Leipzig 1886, s. 75.

6 Zíbrt, *Jak se kdy* (pozn. 1), s. 20.

7 Böhme, *Geschichte* (pozn. 3), s. 15sq.

8 Ludmila Kybalová, *Dějiny odívání. Středověk*, Praha 2001, s. 57.

9 J. Katz – J. E. Keller – S. G. Armistead – J. T. Snow (edd.), *Cantigas de Santa Maria. Art, Music, and Poetry: Proceedings of the International Symposium on the Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio (1221–1284) in Commemoration of Its 700th Anniversary Year–1981*, Madison 1987. Faksimile viz <http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/>, vyhledáno 19. 9. 2011.



2. Potrestaní tanečníci štedrovečerní, 1493, kolorovaný dřevořez, Norimberská kronika Hartmanna Schedela. Foto: Bibliothèque d'État de Bavière

konci 14. století v prostředí montserratského kláštera, kde je dosud uložen. Obsahuje 10 mariánských písní, mezi nimi také básnické a taneční skladby *cantare et trepidiare*.<sup>10</sup>

Vedle těchto pomalých kročných tanců s kontemplativní úlohou byly podstatně více oblíbené rychlé skočné tance, které se staly součástí každodenního života jako běžný projev zábavy. Také se tancovalo v předvečer a v noci před církevními svátky. Lid tancoval u kostelů o Velikonocích, letnicích a o Vánocích a veselí doprovázel světskými písněmi. Proto se nelze divit, že církevní autority považovaly tanec za příčinu mnoha neřestí, které se při takových zábavách děly, a že tanec byl dokonce zakázán na několika koncilech a synodách. Zákazy se týkaly také tanečních průvodů při církevních slavnostech, které byly spojovány s předkřesťanskými hříšnými obřady. Zprávy o těchto zákazech pro nás zároveň znamenají důležitý zdroj informací nejen o tanci samotném, ale i o jeho funkci a proměnách.

Tanec jako součást světského života sice byl odstraněn z liturgie, ale v průběhu 13. a 14. století se začal objevovat v zákovských divadelních hrách (mystériích). Studenti hráli u kostelů a také na hřbitově a pro své hry vybírali biblické příběhy i legendy svatých. Takovým typickým příkladem je známá zákovská hra *Mastičkář* ze 14. století. Do protikladu vážného děje biblických a legendických výjevů byly stavěny veselejší scény světského charakteru, které mohly obsahovat i tanec. Tento fakt nám dokazují například mravoučné texty mistra Jana Husa o nezbedných žácích, kteří přidávali tanec mezi své žertovné vánoční obřady o svátku bláznů (Mládátek).<sup>11</sup> Náboženské taneční hry se nepodařilo vymýtiti ani v průběhu 16. století. Ještě roku 1617 je musel zakázat arcibiskup z Kolína nad Rýnem a to pod trestem církevních pokut.<sup>12</sup>

Předkřesťanský původ bychom mohli hledat hlavně u tance v době letního slunovratu – o slavnosti Narození sv. Jana Křtitele kolem tak zvaných svatojanských ohňů. Podle Zíbrta patří mezi nejstarší taneční formy tanec nad mrtvými provázený zpěvem a hostinou, jednak při pohřbu a jednak v době slavení památky mrtvých. Pohřební slavnosti a hostiny (agape) k uctění duší zesnulých měly dlouhou tradici v antických kulturách. Na pohřebištích vznikaly triclinia, zvláštní stavby, kde se odehrávaly pohřební hostiny. Triclinium bylo zdobeno nástěnnými malbami s dekorativními motivy a portréty zemřelých. Tyto pohanské zvyky se udržely také

<sup>10</sup> *Libre Vermell and the Legends of Montserrat*, <http://www.amarantpublishing.com/LibreVermell.htm>, vyhledáno 19. 9. 2011.

<sup>11</sup> Čeněk Zíbrt, *Choení s klíbnou*, in: *Český lid II.*, 1893, s. 349.

<sup>12</sup> Zíbrt, *Jak se kdy* (pozn. 1), s. 21.

ve středověku v lidových obyčejích, které církevní autority odsuzovali jako ďábelské. Karel Veliký vydal roku 785 v Paderbornu zákaz pod trestem smrti, aby lidé na hrobech svých zesnulých nehodovali, nezpívali a netančili.<sup>13</sup> Lid uctíval zemřelé různými způsoby. Pohanské obyčeje v Čechách byly dlouho živé ještě v průběhu 11. století. Ze zpráv v Kosmově kronice k roku 1092 se dovidáme, že proti bezbožným obětním obřadům a pověřeným zvykům přísně zakročil kníže Břetislav II. Zajímavý je popis bezbožných kratochvílí „jež vesničané, ještě napolo pohané, rozpustile provozovali nad svými mrtvými, volajíce prázdne stíny a majíce masky na tvářích“.<sup>14</sup> Tyto pohřební slavnosti odsuzuje také Homiliář opatovický z 12. století.<sup>15</sup> Není pochyby o tom, že při těchto obyčejích se provozovaly také tance a že to byla vlastnost rozšířená snad u všech národů na území dnešní Evropy.

K přísnému zapovídání světských písní a tanců ve 14. až 16. století vedla také záliba duchovních v tanci. „Podle záznamů v soudních i visitačních aktech byl tanec duchovních často kárán a pokutován.“<sup>16</sup> Z jednotlivých záznamů a výpovědí duchovních obviněných za tanec ve visitačních listinách je patrné, že kněží se účastnili tance o posvícení, na slavnosti primiční, po křtu, při svatbách a na jiných veřejných zábavách a že přehnané obžaloby i výpovědi svědků spíše zakrývaly zášť nebo mstu k nenáviděnému knězi. Na druhé straně tyto záznamy dokládají jistou zálibu v tanci u kněžstva v Českých zemích, jak ukazují velké množství zákazů hlavně ve druhé polovině 14. století. Je obecně známé, že v západní Evropě tomu nebylo jinak.

Vedle synodálních zákazů a mravokárných kazatelů byl tanec považován také za prostředek proti morové ráně, která zachvátila Evropu v polovině 14. století. Už ve starověkých kulturách se věřilo, že rytmus a hudba (někdy ve spojení s tancem) má záračnou moc léčit vážné choroby, otravu jedem, uštknutí jedovatého hada nebo jiná smrtelná onemocnění. Tyto pověřivé tendence se udržovaly i ve středověku jako jeden z mnoha prostředků odvrácení Božího trestu. V tomto kontextu mohla vzniknout také zajímavá skupina tří tancujících figur na atikové balustrádě chóru sv. Barbory v Kutné Hoře. Pískovcové figury, nabodnuté na vrcholy jehlanců, byly osazeny na severní straně polygonu v úrovni nad okapními žlaby, v blízkosti transeptu s bočním severním vstupem do chrámu. Jejich vznik můžeme klást do samého závěru 15. století, tedy do doby, kdy stavbu kutnohorského dómu vedl stavitel Matěj Rejsek. Podivnou trojici představují nahé karikaturní postavy šklebících se tanečníků (bláznů) ve zkroucených postojích, které uprostřed doprovází hudebník s bubínkem, oděný do přílehavého přepásaného kabátce s dlouhými špičatými rukávci zakončenými rolničkou. Pravá ruka hudebníka evidentně svírala paličku k bubínku. Levá ohnutá ruka zachovaná ve fragmentálním stavu snad původně přidržovala píšťalu. Na hlavě jsou patrné fragmenty připomínající mnišskou tonsuru. Na levé straně se odvrací od hudebníka druhá menší a subtilnější postava nahého tanečníka v zádech výrazně prohnutá, která drží v levé dlani drobný kruhový předmět podobný minci. Uši naznačují původní tvar oslíků oušek. Třetí lehce přilhrbená nahá postava na pravé straně hledí s pozvednutou pravíci k hudebníkovi. Na hlavě má zřetelný pozůstatek špičaté pokrývky hlavy. Literatura druhé poloviny 19. století interpretovala bizarnost figur poněkud svým způsobem. V prostřední postavě zosobnila chytrost a pracovitost, která moudře využívá čas k dokonání smlouveného díla, a ztotožnila ji s osobností mistra Matěje Rejska. Obnažené postavy dvou bláznů, tovaryše a učedníka se šaškovskou čepičkou, srovnává s leností, závistí, tupostí a zarputilostí, a to v souvislosti s tehdy známým sporem Matěje Rejska s kutnohorským kamenickým cechem.<sup>17</sup> Podle Jaromíra Homolky tyto karikaturní figury zjevně navazují na žánrové výjevy z Prašné brány.<sup>18</sup> Identifikaci námětu sousoší s ikonografickým rozbohem publikovala Michaela Ottová.<sup>19</sup> Vznik soch datuje před rok 1499, v němž byla dokončena klenba chóru. Téma tance bláznů vysvětluje v širokém a proměnlivém kontextu pozdně středověké ikonografie blázna jako „primárně negativní symbol zmatku, šílenství, neřádu, nestálosti a všech lidských neřestí.“<sup>20</sup> Směšné postavy obscénních bláznů se objevovaly v liturgických hrách už od počátků vrcholného středověku a jsou spojeny s dosud nejasným vznikem svátku bláznů situovaného mezi svátek Narození Páně (25. prosince), svátek Neviňátek (28. prosince) a svátek Tří králů (6. ledna). Svátky bláznů provozované v chórech kapitulních kostelů měly často podobu satirického divadla, které kritizovalo pokleslé mravy a neřesti. Oblíbenou součástí těchto svátků byly velmi živé oslavy, průvody ulicemi s veselou hudbou i tancem a nezřízené hodování. Další příležitostí byly nestřídmé masopustní slavnosti před Popelčnickou středou spojené s průvody nejrůznějších maškar v kostýmech, tanečnicků, bláznů i alegorických obrazů na saních nebo vozech. Na Popelčnickou středu, kterou začíná čtyřicetidenní postní období, měli všichni hříšníci dojít k nápravě v pokání, obrácení se k Božímu řádu a k prosbám za spásu Kristovu. Ottová interpretuje důvod umístění trojice bláznů na kutnohorském chrámu sv. Barbory v několika rovinách. Roli bláznů je zde možné chápat analogicky k figurám obludných zvířat a ďábelských nestvůr ve formě chrlíčů, konzol a maskaronů, které jsou důležitou součástí sochařského programu na vnějšku gotických katedrál. Monstra zde mohou symbolizovat zlo vykázané ze sakrálního prostoru kostela na samý okraj stavby ve smyslu vyloučení z církve. V rámci dekorativní sochařské architektury středověké sakrální architektury mohou tyto nestvůry také představovat strážce staveb ztělesňující zkrocené zlo, které má chránit křesťanský svět před zlem nespoutaným. Další rovinou může být protikladná personifikace odvrácení se od pravé křesťanské víry vzhledem k umístění sousoší kutnohorských bláznů nad klenbu chóru, jejíž sovníky zobrazují Krista Spasitele a symboly čtyř Evangelistů. Obnaženost lze vysvětlit jako obrazné vyjádření neřestí

13 Zíbrt, Jak se kdy (pozn. 1), s. 24. – Srov. Pfannenschmid, Germanische (pozn. 2), s. 166.

14 Marie Bláhová – Zdeněk Fiala (edd.), *Kosmova kronika česká*, Praha 1972, s. 143. – Josef Emler (ed.), *Fontes rerum Bohemicarum II.*, Praha 1874 (reprint: Hildesheim – Zürich – New York 2004), s. 136sq.

15 Carl Adolf Constantin von Höfler, *Concilia Pragensia*, 1864, s. 16.

16 Zíbrt, Jak se kdy (pozn. 1), s. 56.

17 Text listu s odpovědí na stížnost kutnohorských kameníků proti mistru Rejskovi poprvé uveřejnil Karel V. Zap, List kamenického cechu Starého Města pražského Kutnohorským z roku 1489, *Památky archeologické IV/1*, 1860, s. 187.

18 Jaromír Homolka, Sochařství, in: *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)*, Praha 1978, s. 221, 225.

19 Michaela Ottová, *Pod ochranou Krista Spasitele a svaté Barbory. Sochařská výzdoba kostela svaté Barbory v Kutné Hoře (1483–1499)*, České Budějovice 2010, s. 130–162.

20 Ibidem, s. 137.

člověka, který se odvrací od křesťanského řádu, Boží milosti a spásy Kristovy a propadá tak smrtelnému hříchu. Ottová zároveň poukazuje na specifický význam blázna, který byl v utrakvistickém prostředí Kutné Hory aktuálním tématem. Podobu blázna na konci středověku charakterizuje ustálený typ muže oděného do kápě s oslími oušky a rolníckými, často zobrazovaný s hudebními nástroji.<sup>21</sup> Taneční scéna bláznů z Kutné Hory nám může ukazovat také jinou souvislost. Pokud vezmeme v úvahu určitý dialog v postoji hudebníka uprostřed a figury vpravo, dostává tato scéna ještě jiný rozměr. Hudebník vyzývá svou hudbou k tanci, je otočený k druhé hledící postavě, kterou zapojuje do děje. Třetí figura tanečníka se zmítá v tanečním šílenství a je obrácena k městu. Téma blouznivého tance, ke kterému jsou na věky odsouzeny tyto kamenné figury na nejvyšším místě nad městem a dobře viditelné při severním vstupu do hlavního městského chrámu, zde pravděpodobně vyjadřuje možný způsob ochrany celého města proti pohromám, jaké znamenaly pro středověkou Evropu morové epidemie.

Na ochranu proti zkáze „černé smrti“ vznikaly pověřivé představy a výmysly, mezi nimi byl domnělým zázračným prostředkem tak zvaný „tanec sv. Víta“. Při něm podivně a zběsile tancovali muži i ženy často poloobnažení po náměstích, po ulicích za doprovodu jásavých písní několika hudebníků. Tancovali ze všech sil jako smyslů zbavení, zmítali se křečovitými pohyby a skákali jako posedlí ďáblem, až padli k zemi vysílením s pěnou na rtech. Přibýval i zástup zvědavých diváků, z nichž mnozí se k nakažlivému tanečnímu šílenství s chutí přidávali.<sup>22</sup> Podobný průvod posedlých svatovítských tanečníků v malé vsi Echternachu v Lucembursku zachytil Pieter Brueghel na dřevorytu.<sup>23</sup> Tato lidová tradice zachovává ještě středověké obyčeje náboženských tanečních průvodů a podobných obřadů na odvrácení moru. Morová zkáza ve 14. století je spojována se vznikem tématu známého jako „tance smrti“, které silně ovlivňovalo výtvarné umění v 15. až 17. století. Téma nelítostné smrti nejčastěji v podobě převlečeného kostlivce s rozšklebenou lebkou, který přichází neočekávaně a bez rozdílu k bohatcům i chudákům, vzdělavcům i prostým lidem a neušetří ani stav duchovních, pobízí je k tanci se smrtí a při tom je odvádí z radosti pozemského života, se začalo objevovat záhy po vypuknutí moru v náboženských divadelních hrách určených pro kostel. Smrt, jež se nesmiluje nad nikým z tohoto světa, byla obvykle znázorňována tancem kostlivce se všemi stavy bez rozdílu stáří. Tyto živé obrazy smrti v kostelních hrách, mystériích a moralitách zapůsobily snad nejvíce na nástěnné malířství a knižní grafiku. Tanec smrti najdeme také na kolorovaném dřevorezu v kronice Hartmanna Schedela z roku 1493 [obr. 1].<sup>24</sup> Na obrazovém cyklu kroniky pracoval norimberský malíř a grafik Michael Wolgemut spolu se svým nevlastním synem Wilhelmem Pleydenwurffem a zřejmě i s mladým Albrechtem Dürerem, který se učil v letech 1486–1490 v jeho dílně. Umělci vytvářeli mnoho nejrůznějších variant tohoto námětu s mravoučnými tendencemi vyjádřenými ve verších. V českém prostředí vydal dřevorezy s námětem „Smrti tance“ Jiří Melantrich z Aventina v roce 1563 v „Knize Erasma Rotterdamského, „v kteréž se jednomu každému křesťanskému člověku naučení dává, jak by se k smrti hotoviti měl“. Předlohou těchto ilustrací byly proslulé dřevorezy „Tanců smrti“ Hanse Holbeina mladšího.

Až dosud jsme se zabývali dvojí úlohou tance náboženského v období středověku. Pod pojem liturgický tanec bychom mohli shrnout všechny taneční projevy k Boží slávě, které byly součástí církevních slavností a průvodů. Patří sem i kontemplativní tance poutníků v kostelech, kde také přespávali. Druhou skupinu tvoří pověřivé tance jako prostředek léčby chorob a odvrácení morové nákazy ve smyslu seslaného Božího hněvu. Vedle nich se udržovaly téměř současně tance obětní a prosebné jako projevy úcty k posvátným místům nebo k duším zemřelých, odrážející ještě předkřesťanské zvyky a obyčeje v nejširších vrstvách venkovského lidu. Nad náboženskou úlohou tance postupně převládla pouhá zábava. Značnou oblibu tanečních veselostí najdeme ve všech vrstvách středověké společnosti. Tanec byl běžnou součástí každodenního života a snad proto o něm v písemných pramenech najdeme jen malý počet zpráv. Často jde o krátké zmínky nebo popisy velkolepých událostí. Zprávy z letopisů nám zároveň dokazují velké množství nejrůznějších příležitostí pro tanec, ať už na svatbách, posvíceních a jiných domácích zábavách, tak na korunovačních slavnostech nebo při vjezdu panovníka do města, „kdy rozjařený lid jásal, zpíval, plesal (tancoval)“. Například v latinské zprávě Petra Žitavského ve Zbraslavské kronice o svatbě Elišky Přemyslovny s Janem Lucemburským roku 1310 ve Špýru, s barvitým popisem svatebních slavností, najdeme označení „choreis et in tripudiis“.<sup>25</sup>

Instrumentální formy tanečních (světských) skladeb se začaly zapisovat až v poslední třetině 13. století, a to ve Francii, kde se dochovaly v rukopisu zvaném *Chansonnier du Roi*.<sup>26</sup> Téměř současně se objevují iluminace s tanečními scénami a názvy tanců i v dobových teoretických pramenech. V Curychu mezi lety 1300–1340 vznikla nejbohatší sbírka středoněmeckých básní a písní – Codex Manesse, zvaný také Velký heidelbergský zpěvník, který obsahuje celou řadu tanečních výjevů.<sup>27</sup> Celostranné iluminace jsou jedinečným svědectvím o životě středověké společnosti. Vedle poutavých rytířských a loveckých scén zachycují komplikovaný vztah „dvorské“ lásky mezi mužem a ženou, který byl plný bohaté symboliky vyjádřené řečí gest. Mezi postavami panovníků je zobrazen také šestý český

21 Prameny a literaturu k probíranému tématu uvádí Ottová, Pod ochranou (pozn. 19), zvl. s. 137–161.

22 Zibrť, Jak se kdy (pozn. 1), s. 64sq.

23 Ibidem, s. 65, 68. – O tanci v Echternachu napsal samostatnou studii Anton Joseph Binterim, *De saltatoria, quae Ehternaci quotannis celebratur*, Düsseldorf 1848. – Srov. Alfred Harou, Contributions au folklore du Grand-Duché de Luxembourg, in: *La Tradition*, Paris 1892, s. 169. – Idem: *Contributions au Folklore de la Belgique*, Paris 1892, s. 3–5.

24 Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, Nürnberg 1493, fol. 264r. První latinské vydání uloženo například v knihovně Strahovského kláštera (sign. DN I 6, DP I 2), v Národní knihovně ČR a dalších knihovnách. Faksimile viz <http://www.wdl.org/fr/item/4108/>, vyhledáno 10. 10. 2013. – Richard Muther, *Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance*, München – Leipzig 1884, I. s. 58, stať s. 424, II. s. 121; Hartmann Schedel, *Weltchronik: kolorierte Gesamtausgabe von 1493*, Stephan Füssel (ed.), Augsburg 2001.

25 Josef Emler (ed.), *Fontes rerum Bohemicarum IV*, Praha 1884 (reprint: Hildesheim – Zürich – New York 2004), s. 146.

26 Uloženo v Bibliothèque Nationale de France v Paříži (MS fonds fr. 844). – Pierre Aubry, *Estampies et danses royales. Les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen âge*, Paris 1907.

27 Uloženo v Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 848). Faksimile viz <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848>, vyhledáno 10. 10. 2013. – Ingo F. Walther, *Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift*, Frankfurt am Main 1989.



2. Potrestaní tanečníci štedrovečerní, 1493, kolorovaný dřevorez, Norimberská kronika Hartmanna Schedela. Foto: Bibliothéque d'État de Bavière



3. Panský tanec, 1505–1510, nástěnná malba, hrad Zvíkov, Svatební síň. Foto: archiv autora

král Václav II., kterému jsou připisovány tři milostné básně. V díle významného hudebního teoretika Jeana de Grouchy, v Paříži známého jako Johannes de Grocheo (asi 1255–1320), *Ars musicae* (Umění hudby), se objevuje pojmenování tří základních forem tance: „(...) *aut rotundam aut stantipedem aut ductiam appellamus*.“ Tento jedinečný spis datovaný do doby kolem roku 1300 se zachoval ve dvou rukopisech.<sup>28</sup> O podobě tance zvaného „rotundus“ (franc. Rotonde) dnes nemáme žádné další údaje. Můžeme se jen domnívat, že latinské označení „rotundus“ (kulatý) má připomínat snad kolové tance, pro které se později ujal franc. termín Branle nebo Ronde. Mladším ekvivalentem mohla být tak zvaná „rotta“ (lat. Rota = kolo, kruh) z konce 14. století jako zrychlená součást pomalých tanečních skladeb. „Ductia“ (lat. ductus, ductio = cesta, vedení) je středověký tanec snad francouzského původu. Název tance může souviset s franc. výrazem „duc“ (ital. duca) – vévoda a mohl by znamenat tanec vévodů, vévodský tanec. Patří mezi nejstarší projevy pouze instrumentální (svěcké) hudby v období středověku. Další instrumentální formou byla taneční skladba „stantipes“,<sup>29</sup> jejímž ekvivalentem je francouzské označení „estampie“ a provensálský výraz „estampida“. V Itálii byla tato taneční forma nazývána „istanpitta“ nebo „istampitte“.

Na charakter „estampid“, z hlediska jejich hudební formy, existuje více názorů. Významově se latinské slovo „stantipes“ spojuje buď s termínem „stamping“ (dupání), a nebo „standing“ (stálý, trvalý), „standing stil“ (stojící způsob), jenž by se mohl vztahovat k francouzským pomalým a vznešeným basse dances 15. století. Třetí teorie považuje „stantipes“ za označení literární básnické formy francouzských troubadourů a trouvérů. U hudebního a tanečního způsobu „estampidy“ se obecně předpokládá vážné pomalé tempo. Domnívám se, že „estampida“ měla kročňý charakter ve vznešeném stylu. Ale existují názory o tom, že obsahovala také živější zrychlenou část, kterou mohlo představovat italské skočné „saltarello“.

Spojování dvou instrumentálních skladeb s odlišným metrem mělo dlouhý vývoj. Na konci 15. století bývá francouzský „basse danse“ spojován do suity s rychlejším skočným tancem zvaným „tourdion“. Ve druhé polovině 16. století je nahradilo spojení „pavanne – gaillarde“, v Itálii „paduana – gagliarda“. Pro zrychlenou část taneční hudby, která navazovala na pomalejší skladbu, se používalo v německých zemích označení „nachtanz“. Kročňé a vážné (vznešené) tance byly výsadou nobility, té se snažil vyrovnat patricijský stav bohatších měšťanů. Naproti tomu byly skočné tance typické pro nejširší vrstvy chudších měšťanů a vesničanů. Proto se zdá, že ve městech se setkávaly a dokonce i vyučovaly rozličné taneční způsoby. Rozdíly mezi panským (šlechtickým) tancem a taneční zábavou prostého lidu nebyly tak jednoznačné. Taneční formy se vzájemně ovlivňovaly, jak nejlépe ukazuje „estampie“, která mohla obsahovat i skočné motivy nebo přídupy, a to ve zrychlené části.

Z hlediska úlohy tance ve společnosti bychom asi těžce oddělovali tanec jako pouhou zábavu od tance jako nutné součásti společenských konvencí a tím i vzdělání, které zvyšovalo vážnost a úctu ve společenském postavení. Tanec skutečně byl součástí vzdělání, jež si mohli dovolit jen majetnější vrstvy pánů a měšťanů, ale znali a ovládali ho také preláti. Tancovalo se dokonce i na univerzitách a kolejích. Znalost tehdejšího tanečního umění nebyla podceňována ani mezi měšťany. Vyučování tance se stalo zvláštním povoláním (profesí) v měšťanských školách, kde se asi nejčastěji potkávaly a střídaly staré tance s novějšími tanečními způsoby. Ty se šířily snad nejvíce z Francie a Itálie. S těmito novými tendencemi ovlivňoval naše země hlavně německý styl tance. Záznamy v pražských městských knihách dokládají, že ve 2. polovině 14. století působili v Praze taneční mistři.<sup>30</sup> Počátky tanečních mistrů, v pozdějším slova smyslu jako povolání, můžeme hledat už ve 12. století. Truverý, minnesängry a žertéry bychom dnes směli pokládat za dvorní básníky a tanečníky ve službách vysoké nobility. Hlavním tématem jejich tvorby byla láska. Starali se o společenské zábavy, své tance doprovázely zpěvem, mohli být předtanečníky a rovněž mohli tanec i vyučovat. Jména tanečních mistrů, kteří působili na šlechtických i panovnických dvorech a ve městech, zůstávají skryta středověkou anonymitou až do poloviny 15. století. Teprve humanistický myšlenkový proud rané italské renesance přinesl první zápisy choreografie s teoretickými úvahami v traktátech tanečních mistrů. V 16. století celé Evropě výrazně udávají hlavní tón italské taneční mistři. Mezi nimi vynikli především Fabritio Caroso da Sermoneta a Cesare Negri Milanese detto il Trombone. Oba pánové měli vynikající klientelu a prosluli též jako autoři traktátů o tanci doprovázených rytinami s vyobrazením tanečních pozic a figur.<sup>31</sup>

Taneční kultura šlechty vytvářela určitou společenskou konvenci, s níž se chtěla vyrovnat i patricijská mládež. Vedle vyučování tance v měšťanských školách a na univerzitách bylo možné najímat osobního tanečního mistra pro individuální taneční přípravu. V Paříži kolem roku 1600 vyučovalo tanci asi 300 mistrů.<sup>32</sup> Každý takový mistr musel být schopen hrát na hudební nástroje, aby mohl své žáky doprovázet hudbou i zpěvem. V 17. století nosili taneční mistři zvláštní zmenšený typ houslí jako atribut svého povolání. Nejenže organizovali a řídili taneční zábavy, ale věnovali se také herectví, vyučovali šerm a dokonce cvičili koňskou drezuru.<sup>33</sup>

Ve středověkých městech se ujaly tance řemeslnických cechů jako zvláštní svérázné formy skupinových divadelních tanců určené pro předvedení, a to nejčastěji při výročních slavnostech nebo příležitostných událostech. Cechovní tance byly vyhrazeny pouze mužům a používaly se při nich různé předměty nebo nástroje, jenž měly symbolizovat druh řemesla. Tanečníci s nimi naznačovali pracovní činnosti svého řemesla, zjednodušené a přizpůsobené nesložitým krokům. V kronice Zbraslavské najdeme důležitou zprávu Petra Žitavského o tanci pražských měšťanů roku 1308 po zvolení Jindřicha vévody Korutanského českým králem.<sup>34</sup> Jeho pozornost upoutal zvláštní tanec cechu řezníků a kožišníků. Řemeslnické cechy tancovaly se zálibou také mečové tance s obručemi a se zbraní

28 Uloženo v British Museum v Londýně (Ms. Harl. 281) a v Landesbibliothek Darmstadt (MS 2663, fol. 56r–69r).

29 Lloyd Hibberd, Estampie and Stantipes, in: *Speculum* XIX, 1944, s. 222–249.

30 Archiv král. města Prahy, č. 988, l. 278 a (záznam k roku 1375): „Henslinum tanzmeister“. – Václav Vladivoj Tomek, *Děje města Prahy II.*, s. 379 (záznam v letech 1377–1388): „tanzmagister“.

31 Julia Sutton (ed.), *Courtly dance of the Renaissance. A new translation and edition of the Nobiltà di Dame (1600)* – Fabritio Caroso, Dover Publications, Inc. 1995; Fabritio Caroso, *Il Ballarino*, Venetia 1581, faksimile: [http://books.google.cz/books?id=rNc5AAAAIAAJ&dq=related%3AISBN0945193254&lr&source=gbs\\_similarbooks](http://books.google.cz/books?id=rNc5AAAAIAAJ&dq=related%3AISBN0945193254&lr&source=gbs_similarbooks), vyhledáno 19. 9. 2011; Cesare Negri, *Nuove inventioni di balli*, Milano 1604, faksimile: [http://books.google.cz/books?id=VH1DAAAACAAJ&dq=related%3AISBN0945193254&lr&source=gbs\\_similarbooks](http://books.google.cz/books?id=VH1DAAAACAAJ&dq=related%3AISBN0945193254&lr&source=gbs_similarbooks), vyhledáno 19. 9. 2011.

32 Podle sbírky taneční hudby Michaela Praetoria „*Terpsichore Musarum*“ z roku 1612.

33 Tzv. capriola je označení jak pro taneční krok, tak i pro figuru v koňské drezuře.

v ruce. „Taneční zábava s meči byla buď každý rok, nebo čas od času (v Norimberku například za sedm let) opakována veřejně a slavnostně cechem nožírským. Bednáři tancovali tance s obručemi, soukeníci tanec s praporcem. Nožíři a výrobci zbraní si obyčejně vybírali tanec ve zbroji, tedy s meči.“<sup>35</sup> Při něm bývalo zvykem nosit pochodně nebo svazek smolných třísek na dlouhém držadle. Cechovní tance se dlouho udržovaly mezi starými zvyky u mnoha řemeslnických bratrstev od středověku prakticky až do zrušení cechů v 19. století.

Zíbrt publikoval ve své práci vedle citovaných písemných pramenů celou řadu především německých obrazových dokumentů, které zachycují podobu středověkého tance ve 14. a 15. století. V době kolem roku 1500 vznikalo i velké množství rytin a dřevořezů s tanečními náměty. Podle nich se Zíbrt pokusil, dle mého soudu velmi zdařile, popsat způsob panského tance v západní Evropě v 5. století.<sup>36</sup> S jeho popisem se shoduje také rytina Michaela Wolgemuta vydaná roku 1493 v kronice německého lékaře, humanisty a historika Hartmanna Schedela v Norimberku [obr. 2].<sup>37</sup> Upravená a zjednodušená kompozice této rytiny zobrazující tanec se záhy začala objevovat i v jiných knihách pro ilustrace textů.

Původní Wolgemutova rytina byla pravděpodobně použita jako předloha pro známou nástěnnou malbu na hradě Zvíkově, na východní stěně tak zvané „svatební“ síně pánů ze Švamberka [obr. 3]. Scéna zachycuje taneční zábavu panské společnosti kolem roku 1500. V minulosti byla interpretována jako „svatební veselí“ pánů ze Švamberka<sup>38</sup> patrně v souvislosti s vyobrazením mladého mileneckého páru, pána ze Švamberka a jeho nevěsty v bílých svatebních šatech a s rozpuštěnými plavými vlasy, na západní stěně zcela vlevo. Identické rysy tváře šlechtického páru najdeme i na postavách muže a dámy v okenní špaletě uprostřed západní stěny. Mladý šlechtic oděný do dlouhého zeleného pláště s bílým lemlem drží na pravé ruce dravého ptáka. Na protějším pravém ostění špalety je zobrazena dáma s rozpuštěnými plavými vlasy a kloboučkem, oděná do tmavého šatu a s motivem květiny, která připomíná květ červené růže. Malby pokračují na polygonálním dýmníku krbu v severozápadním koutu síně. Pozoruhodný obraz ženského aktu obklopený hustou rozvilinou akantových listů, bělostné tělo mladé dívky s dlouhými plavými vlasy, se nápadně podobá ikonografickému typu zobrazení Evy v zahradě rajské. Portrétní charakter zobrazených postav naznačuje, že malíř pravděpodobně pracoval s konkrétní předlohou a že zvíkovské malby by se mohly vztahovat k jejich objednavatelům, pánům ze Švamberka. Odpověď na otázku datování maleb bychom mohli opřít o známé historické souvislosti. Zvíkovské statky se dostávají do zástavního držení pánů ze Švamberka roku 1473. Po roce 1500 dochází v krátké době ke dvěma sňatkům Kryštofa ze Švamberka – roku 1505 s Magdalenou, dcerou nejvyššího komorníka Jana ze Šelmberka na Kosti, a záhy po její smrti následuje sňatek roku 1510 s Anežkou Bezdrůžickou z Kolovrat, vdovou po Václavovi Švihovském z Rýzemberka.<sup>39</sup> V této době se stal Zvíkov hlavním sídlem borsko-krašíkovské větve Švamberků. Proto se zde domnívám, že zvíkovské malby s těmito událostmi souvisí a jejich vznik lze klást nejdříve do roku 1505.

Zíbrt tyto malby dobře znal ještě před jejich obnovou akad. mal. P. Maixnerem (asi kolem 1880) a také jezdil na Zvíkov, když Maixner malby obnovoval. Jak sám popisuje, ve fragmentech a rysech vybledlé malby taneční scény chyběla postava šaška vlevo, kterou Maixner domaloval, aby jaksi motivoval obrácený postoj tančícího páru, s nímž šašek žertuje.<sup>40</sup> Zásah do malby se zjevně týká i postavy šlechtice, který se obrací k šaškovi a vztahuje k němu ruku. Rozsah těchto novodobých přemalby by nejlépe ukázala restaurátorská analýza. Podoba původní kompozice malby je však nepochybná. Taneční scénu ze Zvíkova dostatečně popsal a rozebral už Zíbrt. Základní rysy zobrazených postav a kompozice scény se nápadně shoduje se skupinou tanečních párů na Wolgemutově rytině vydané roku 1493 s námětem Potrestání tanečnicků štědrovečerní. Téma rytiny souvisí se starou pověstí doloženou ve 12. století, která byla v období středověku často opakována na výstrahu opovázlivým tanečnickům, aby netančili o Vánocích u kostela a nerušili křikem a jásotem kněze při mši, jinak je postihne Boží trest.<sup>41</sup> Na konci 15. století byla tato pověst natolik aktuálním tématem mravoučných spisů, že došlo k vydání Wolgemutovi rytiny v Schedelově kronice a záhy k jejímu přepracování na Grüningerově dřevorytu roku 1498.<sup>42</sup> Obě tyto rytiny lze porovnat se starším kolorovaným dřevořezem s námětem Izraelské zpěvem a tancem děkují Hospodinovi v Bibli kutnohorské, která je dílem tiskaře Martina z Tišnova z roku 1489. Na této scéně si všimneme zvláště motivu pozvednuté levé ruky prvního vedoucího tanečnicka, způsobu skládání drapérie dámských šatů a dvojice hudebníků s bubínkem a varhanním portativem, který byl na Wolgemutově rytině nahrazen příčnou flétnou. Předlohu, s níž pracoval neznámý mistr při malířské výzdobě švamberské síně na Zvíkově, zřejmě znali i páni ze Švamberka. Nad taneční scénou nechali vyobrazit čtyři ze sedmi kurfiřtů, mezi nimi českého krále, podle dřevořezu v Schedelově kronice.<sup>43</sup> Český král zde podává císaři zlatý pohár, avšak na zvíkovské malbě pohár chybí a král se ohlíží na zástup ostatních kurfiřtů. Postava českého krále se totiž dochovala jen ve fragmentech, které Maixner domaloval. Taneční scéna ze Zvíkova je cenným svědectvím o podobě tance šlechtické společnosti

34 Zbraslavská kronika. *Chronicon aulae regiae*, Praha 1976, s. 157. – FRB IV. (pozn. 19), s. 114.

35 Zíbrt, Jak se kdy (pozn. 1), s. 88.

36 Zíbrt, Jak se kdy (pozn. 1), s. 78; srov. Böhme, *Geschichte* (pozn. 3), s. 229; August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik* II., Breslau 1864, s. 229.

37 Schedel, *Liber Chronicarum* (pozn. 24), fol. 187v.

38 Podle P. Františka Tyla se jedná snad o vyobrazení svatebního veselí Hynka, syna Bohuslava ze Švamberka, s Kunhutou ze Šternberka roku 1475; viz P. František Tyl, *Paměti zvíkovské*, Praha 1888, s. 22sq.

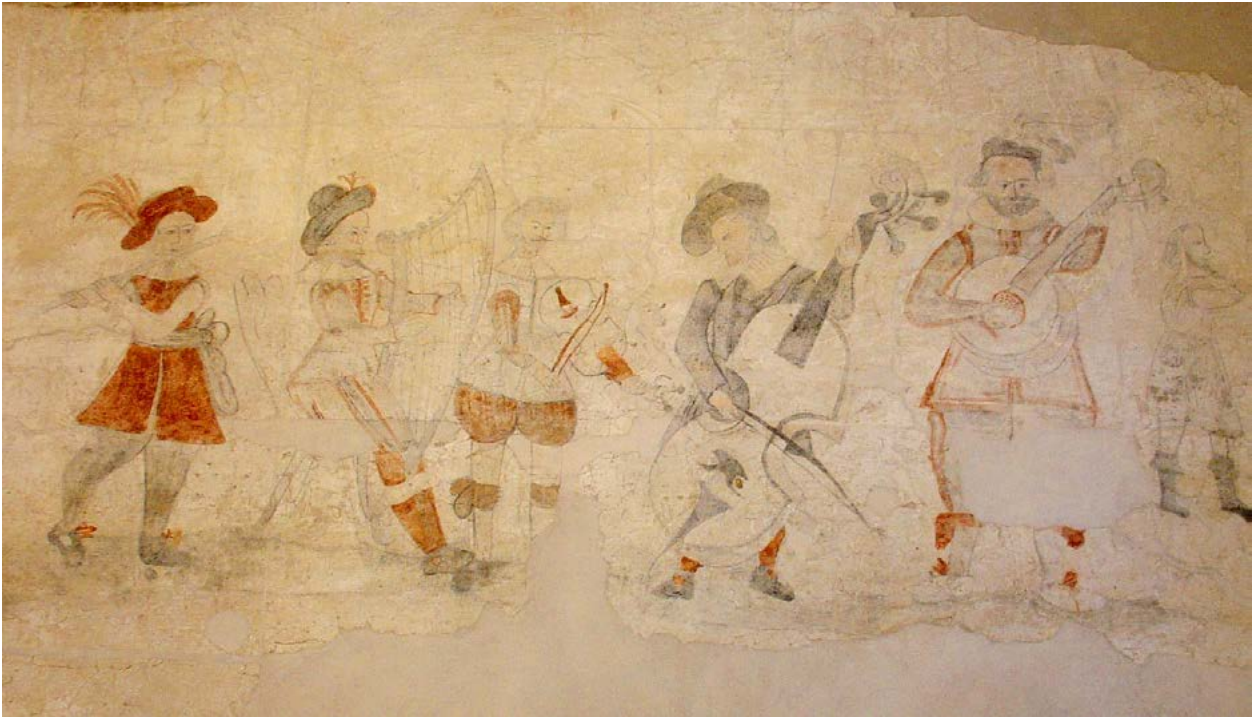
39 Jiří Jánský, *Páni ze Švamberka*, Domažlice 2006. – Jan Halada, *Lexikon české šlechty*, Praha 1992, s. 158–160.

40 Zíbrt, Jak se kdy (pozn. 1), s. 81.

41 Nicholas Esterhazy Stephen Armytage Hamilton (ed.), *De Gestis pontificum Anglorum*, lib. II., London 1870; pověst otištěna v Johann Christoph Beckmann, *Historie des Fürstenthums Anhalt III*, Zerbst 1710, s. 465; srov. Böhme, *Geschichte* (pozn. 3), s. 20; Kromě jiných vypravuje P. Wilhelm Christopher Beckenmeyer, *Vermehrter curieuse Antiquarius*, Hamburg 1711, s. 519sq.; srov. Justus Friedrich Carl Hecker, *Die Tanzwuth, eine Volkskrankheit im Mittelalter*, Berlin 1832, s. 14sq.

42 Uloženo v Českém muzeu stříbra v Kutné Hoře (sign. ST 1, fol. 41r). Faksimile viz [http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=request\\_document&docId=rec1275898670\\_15](http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=request_document&docId=rec1275898670_15), vyhledáno 10. 10. 2013.

43 Schedel, *Liber Chronicarum* (pozn. 24), fol. 184r.



4. Dvorní kapela, před rokem 1618, nástěnná malba, Komorní Hrádek, východní křídlo. Foto: archiv ŠVS MO ČR



5. Taneční páry, před rokem 1618, nástěnná malba, Komorní Hrádek, východní křídlo. Foto: archiv ŠVS MO ČR



v době kolem roku 1500, kdy tón udával hlavní tanec doby – basse danse. Je zřejmé, že znalost taneční dovednosti českých pánů se vyrovnala i západoevropskému vkusu.

Na závěr našeho historického přehledu k problematice významu a úlohy tance hlavně ve středověkém výtvarném umění bych chtěl upozornit na novodobý objev nástěnné malby s námětem tance v panské společnosti na Komorním Hrádku u Chocerad, který je z hlediska profánního tématu v České republice unikátní. V roce 2005 probíhala stavební obnova východního křídla starého zámku, v místě původního gotického hradu, a statická oprava stropů, při níž odpadly kusy svrchní vrstvy omítek. Nález figurálních výjevů byl neočekávaný. Představuje skupinu pěti hudebníků, dva taneční páry a další kresby [obr. 4, 5]. Podle zobrazených oděvů odpovídajících dobové módě šlechtických stavů lze malbu spolehlivě zařadit do předbělohorského období, kdy panství vlastnil Adam mladší z Valdštejna (1569/70–1638), dvořan císaře Rudolfa II. a od roku 1611 nejvyšší zemský hofmistr království Českého. Malby byly pouze fixovány, z finančních důvodů nemohl být proveden restaurátorský průzkum. Tento nález dosud nebyl zpracován a publikován. Jistě si zaslouží větší pozornost v jiné samostatné práci.

## THE DANCE IN THE HISTORY OF ART

The visual art has had great experiences in composition of shapes, lines, points, axes and directions – painters and sculptors have expressed express the theme in an area or a space. Image enclosed by rectangular, square, circular wall-area or screen captures certain cut of real world – of life. In the cut-area, the painter chooses those moments which he wants capture. He places them so that the most important things are over less important components in major points, axes and directions and they take our attention, they impress us, they encourage us to develop ideas and associations, so we want to know and understand the contents of the work, if it is not deliberately concealed. He emphasizes main things, which express the sense, over secondary and peripheral things, which just completes the whole work.

What could have dance common with for example architecture? At the first glance nothing, but basically the two subjects operate with the shape in a space. As the architecture creates urbanism, the choreography arises from the dance. But usually the dance needs music! We can also find the rhythm and dynamics in the architecture. And so we could observe other common signs in painting or sculpture. All subjects of the visual art have certain means of expression in common, which create not only form but also meaning and content of the work. The dance can be understood as a visual form of communication, as a language composed of body movements and gestures without words. The dance is a harmony – the harmony of music and body movement. It is an art to express the music in a space, an art with the ability to attract, to evoke emotions and to leave experience in us. The dance is the moment. It is something unique. The speech is really poor in comparison with the richness of human emotions. The dance can express the nuances which the speech lacks. The dance is able to tell a dramatic conflict, its exposure, kinking, culmination and resolve as a theater. The dance has the power and the clarity of the theater, but is able to give us immediate deep emotional experience as the music. Aristotle said, that *'the dance represents the character of people, their actions and their passions'* with the rhythm of the movements. The origins of the dance, its development and function since the ancient Egypt to the courtly culture in the Middle Ages, are still waiting for the scientific research. Preserved painted and sculptured monuments demonstrate the importance of the dance in various ethnics and cultures. In the past, people understand the dance, not as an art, but as a part of everyday life. And the dance was a necessary part of education or personal skills which determined the position in society in a noble society. The dance has certainly become an integral part of human culture since its beginning when it was discovered. But its function, its content changed. It was the expression of religious ideas in ancient times and its significance was mainly cult-oriented (such as the pleading or sacrificial dances – most often in the position of the ring shaped like a Sun etc). The dance was also a means of expression of liturgical prayer (the dance was sacred from the beginning and the temple had its leading dancers in Sumer). King David danced before the Ark and the dancers in ancient Egypt made adoration and supplication dances before the images of the gods and they also made imitation dances, which represented a cosmic acts. The dance was a means of communication – for the relationship between a man and a woman in pair only or for the small group of dancers – in the Middle Ages. The speech gestures were very important. The primary sources are written mentions of dances which are isolated in the medieval manuscripts. Only since the mid-Quattrocento, they are known the first attempts of writing of steps or abbreviations of their names with their combinations with music notation. Manuscripts, sometimes accompanied by illuminations of dance scenes, could be used as memory aids. At the end of the 16th century there were published collections in the form of textbooks and instructions. They were kinds of practical guides accompanied by many valuable engravings depicting various dance figures. And the 17th century means the full heyday of the dance, which culminated in the ballet in the court of Louis XIV. The dance penetrated the theater-scene as opera and it became theater.

The monuments of visual art are indispensable source to the dance in addition to the written documents. Perhaps the dance has one advantage compared to the music – it is visible. And the very moving moments are captured in the painting or sculptural works. Of course it is necessary to count with some artistic stylization and with conventions in the context of cultural history and history of art. But the very moment of hand-motion which captures what was just seen or know is important for the study of the dance. Certainly we see such art work differently. The dance themes express the atmosphere of the moment, they do not only capture position (figures) of legs, hand-gestures etc. The display of dance gives us the impression! Even the work itself completes the event, which was then directly experienced by the dancers, and completes experience of the author of image, who saw or attended the dances. There is something of the life of society in every dance image.