

**Masarykova univerzita
Filozofická fakulta**

**Ústav hudební vědy
Sdružená uměnovědná studia**

Bakalářská diplomová práce

2013

Zuzana Sýkorová

**Masarykova univerzita
Filozofická fakulta**

**Ústav hudební vědy
Sdružená uměnovědná studia**

Zuzana Sýkorová

**Návrat ke kořenům ve scénickém tanci na přelomu
19. a 20. století.
Bakalářská diplomová práce**

Vedoucí práce: Mgr. Jan Špaček

2013

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala
samostatně, s využitím uvedené literatury.*

.....
Zuzana Sýkorová

Za vedení práce děkuji Mgr. Janu Špačkovi.

Obsah

1 Proč tanec? – úvod	6
1.1 Rozbor shromážděné literatury.....	7
1.2 Tanec v těle začíná tepem.....	8
2 Na prahu moderny	9
2.1 Rytmus doby.....	10
3 Změny pohledu na tělesnost	12
3.1 Plynutí síly, času	15
4 Vznik scénického tance	15
4.1 Co je to tanec a co s námi dělá?.....	17
5 Isadora Duncan	19
6 Hledání Boha	20
6.1 Kořeny.....	21
6.2 Rozšiřující souvislosti.....	21
6.3 Monoteismus.....	23
7 Návaznosti	23
8 Rituální tanec	24
8.1 Rozdíly	26
8.2 Divadlo versus rituál.....	26
8.3 Magie tance, symboly.....	26
8.3.1 Symboly v rituálu.....	27
8.4 Význam skupiny.....	28
8.5 Prožitek, zkušenost.....	28
9 Závěry předělat	28
10 Resumé	29
10.1 Summary.....	29
11 Obrazové přílohy	30
12 Bibliografie	31

1 Proč tanec? – úvod

Jak říká v úvodu své studie Jan Rey, „tanec je z jednoho úhlu nesmyslný a neužitečný vír končetin“.¹ Na druhou stranu je to také neustálý pohyb, který probíhá všude a je neoddělitelně spojen s rytmem.

To je jeden z důvodů, proč právě v něm zkoumám projevy velkých společenských změn.

Na začátek pokládám za důležité představit podhoubí, neboli naznačit stav společnosti na přelomu 19. a 20. století, což činím v kapitole Na prahu moderny a také zmiňuji zásadní změny, které měly při vzniku scénického tance svůj podíl.

Samostatně se pak věnuji Rytmu doby, kde uvádím poznatky ke vlivům zrychlování na lidský organismus. Změny postihují jak u továrních dělníků, tak u vyšší společnosti.

Popisuji situaci i v nejspodnějších vrstvách společnosti, aby byl zjevný kontrast a situace popsána v rámci možností a rozsahu této práce co nejlépe.

Pro tanec je podstatné nazírání společnosti na tělo, neboť to je nástrojem tanečníka. Věnuji se tedy i problematice tělesnosti a změnám pohledu na tělo v průběhu času. Pro potřeby této práce mi postačuje nejbližší období, tedy 18., 19. a počátek 20. století. Pro komplexnější pohled zmiňuji i otázku nazírání křesťanského náboženství na tělo neboť je to tradice, která měla v Evropě silný vliv.

V této práci se budu zabývat spíše Evropským prostředím, které je mi bližší. Zároveň je nutné zmínit vlivy, které k nám dorazily z jiných kontinentů a zásadně ovlivnily místní dění. Nejvíce rozvádím dílo a vliv Isadory Duncan, která přináší změny, které začala v Americe, do Evropy během svého Evropského turné, na které začala jezdit od roku 1902 i s Löie Fuller.

Domnívám se, že scénický tanec vznikl z potřeby vyjadřovat vnitřní pohnutky tanečníka a pro demonstraci jeho vztahu s Bohem, proto i tomuto tématu věnuji místo. Popisuji také, jak člověk může ve svém těle tanec cítit, neboť to je podstatný aspekt návratu ke kořenům ve scénickém tanci, který mimo jiné pomohl tento tanec rozšířit mezi veřejnost. Věnuji prostor i nástinu projevů, co tanec s tělem dělá.

Své místo zde má i rituální tanec, který má se scénickým tancem více společných znaků, než je zběžným pohledem patrné a umožňuje dovysvětlit některé důležité aspekty. Například, že scénický tanec není docela jistě tak nový, ale je jen ukázkou toho, jak se lidé vrací k dřívějším tradicím. V podstatě se vrací ke svým kořenům. Nově to působí, protože tato tradice delší dobu spala. Nyní projevuje svůj význam. Nové tedy nejsou prvky, ale způsob, jakým se spojují aktuálně s duší člověka a co mu v současnosti mohou přinést.

Chci ukázat, jak přirozený tanec pro člověka je a že tancem se vlastně obracíme sami k sobě, ke svým kořenům, k Bohu. Je to způsob komunikace.

Kladu si za cíl odpovědět si na otázky: Jak se tanec dostává ke kořenům v člověku? Co to jsou kořeny a k čemu nám slouží?

Bez nadsázky naznačuji i význam umění pro život, jako jeho reflexi.

¹ Rey, Jan. *Jak se dívat na tanec*. Praha: Vyšehrad, 1947. s. 8.

„Takový je úkol moderního básníka: ukazovat vědomí, živé a soudící, ve světě, který se nechce nechat soudit. Tradice pak má pro něj nejvyšší důležitost, neboť ustanovuje perspektivu, z níž je soud vynášen. Obnova tradice proto patří k nejmodernějším uměleckým motivům.“²

1.1 Rozbor shromážděné literatury

Díky poměrně širokému tématu pracuji s rozličnou literaturou a postupuji srovnáváním mých domněnek s argumenty, se kterými se v dostupné literatuře setkávám. Používám tedy metodu komparace. Setkala jsem se s mnoha zajímavými názory, které rozšířily a prohloubily můj pohled na problematiku hledání kořenů prostřednictvím tance. Počáteční myšlenka tím byla obohacena zahrnutím náboženského hlediska a srovnáním scénického tance s rituálem. Před závěrem se zabývám hlavně společnými znaky tance a rituálu a tím získávám hlubší pochopení scénického tance.

Pracuji s filozofickými východisky Wagnera a Nietzscheho. Jejich prací začalo uvědomování, které vyústilo mimo jiné ve vznik scénického tance.

Mým cílem je ukázat spojitost mezi kořeny, tancem, vnímáním Boha a komunikací s ním. K tomu je zapotřebí popsat, alespoň jednoduše, v jakém prostředí scénický tanec vznikl. Dále uvádím základní změny, které napomohly jeho rozšíření a také naznačuji, co v něm lidé hledali. Zároveň popisují i jak tanec dokáže člověka vnitřně měnit.

Společnost na prahu moderny mi přibližuje text Petera Borscheida *Virus času*³, který se v této studii zabývá vlivem zrychlování na lidský život. V kapitolách Na prahu moderny a Rytmus doby je pro mne jeho text stěžejní.

Vnímání tělesnosti je jednou ze základních podmínek tance, protože tělo je s tancem neoddělitelně spjaté na první pohled.

V rámci pohledu na tělo jsou pro mne stěžejní studie Blanky Čínátlové *Příběh těla*⁴ a Růženy Grebeníčkové *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*.⁵ Obě se zabývají přístupem k tělu v křesťanství a i pro mne je tento fenomén výchozím bodem, neboť křesťanství má v Evropě silnou tradici. Sleduji základní linii pohledu na tělo od křesťanství po současnost se zaměřením i na principy přijímané v antice. Detailní vývoj neshledávám podstatným pro potřeby této práce.

Názory Čínátlové a Grebeníčkové jsou částečně rozdílné, doplňují je poznatky z diplomové práce Evy Navrátilové *Tělo, prostor a tanec*.⁶ K širšímu pochopení mi přispěla i práce *IMAGINES CORPORIS*⁷ Josefa Vojvodíka. V rámci pohledu na tělo se dále věnuji rozdílu v chápání člověka jako „stroje“ na práci a sportovce nebo tanečníka. Zmiňuji sportovní hnutí odkazující k antice a také antické zákony krásy.

V otázce scénického tance začínám už jeho pojmenováním, neboť v odborné literatuře se setkáváme

² Scruton, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Academia. Přeložila Klára Cabalková, 2002. Všechny následující citace jsou z tohoto vydání. s. 106.

³ Borscheid, Peter. *Virus času*. Přeložil Pavel Sojka. Praha: Nakladatelství Mladá fronta. 2007.

⁴ Čínátlová, Blanka. *Příběh těla*. Příbram: Pistorius a Olšanská, 2009.

⁵ Grebeníčková, Růžena. *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha: Prostor, 1997.

⁶ Navrátilová, Eva. *Tělo, prostor a tanec*. Brno: Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta. 2007.

⁷ Vojvodík, Josef. *IMAGINES CORPORIS. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno: Host, 2006.

s mnoha pojmy, které označují více nebo méně stejný fenomén. Tuto otázku mi, mimo jiné, pomáhá objasnit Iva Pavlová se spisem *Tanec předmětem teatrologie*.⁸ Popisují také základní rysy scénického tance. Chápu jej jako tanec, který využívá těla pro vyjádření emocí avýrazová složka je tedy dominantní. V otázce pojmu mi pomáhá i práce Evy Navrátilové neboť scénický tanec je jeden z mnoha pojmů, který se vžil. Na počátku 20. století se často užívalo termínu výrazový. Tyto nejasnosti mají původ v nesouladu prvních průkopníků, kteří se nejprve na společném názvu neshodli, jak popisuje i Eva Navrátilová, můžeme zaznamenat názvy jako například moderní, volný i svobodný⁹ Zvolila jsem termín scénický, protože přibližuje tanec jevištní, umělecký.

Jako příklad spojitosti tance a vyjádření duše jsem si vybrala životní práci Isadory Duncan. Studie týkající se jejího přínosu jsou také velmi dobře dostupné. Vycházím z její vlastní studie *Tanec*¹⁰ a dále její názory srovnávám se se spisy například Jarmily Kröschlové, *Výrazový tanec*¹¹ anebo Ann Dally *Teorie Tance Isadory Duncan*¹² nebo *Obrazy Isadory: Hledání pohybu* od Deborah Jowit¹³ Spojitosti mezi Duncan a Nietzsche mi objasnila studie Kimerer L. LaMothe *Bůh tančí skrze mne: Isadora Duncan na obnovení hodnot Friedricha Nietzscheho*.¹⁴ Popisují co její tanec znamenal, snažím se dostat pod slupku a předložit čtenáři jádro. Popisují z čeho vychází při tvorbě i teologické hodnoty její práce. Na to přímo navazuji v další kapitole.

Kapitolu Hledání Boha jsem založila na studii Carla Gustava Junga *Duše moderního člověka*.¹⁵ Jeho pohled jsem shledala dostačující pro mé teze.

K nutnosti popsat komunikaci, která probíhá během tance i rituálu jsem dospěla během studia spisů o rituálech, například *Indiánské knihy Smrti* od Petra Procházky¹⁶ odkazující k myšlení a tradicím severoamerických indiánů nebo *Umění přírodních národů* od Josefa Čapka¹⁷ a *Průběh rituálu* Emauela Todda.¹⁸ Mostem mezi tancem a rituálem pro mne byla práce Milady Jurenové *Náboženský tanec v antice*.¹⁹

1.2 Tanec v těle začíná tepem

Člověk ve svém životě vnímá podstatně mnoho cyklů; začíná to dýcháním, přes bušení srdce a tep v celém těle. Rytmus vnímáme i během dne, jinými slovy střídání spánku a aktivity, nebo také rytmy jednotlivých orgánů. To všechno jsou základní podmínky pro lidský život. Bez dýchání, tlukotu srdce nebo spánku bychom nepřežili.

Co se však stane, když tyto rytmy něco naruší? Třeba zavedení nočního provozu – práce v čase, kdy je tělo zvyklé odpočívat. Co to s námi opravdu udělá? Dovolte mi krátké zamyšlení vycházející z mé zkušenosti.

⁸ Pavlová Iva: *Tanec předmětem teatrologie*. Brno: Univerzita J.E. Purkyně, 1977.

⁹ Navrátilová, Eva. *Tělo, prostor a tanec*. s.7.

¹⁰ Duncanová, Isadora. *Tanec*. Praha: Družstvo dílo. 1947. Přeložil Jan Rey.

¹¹ Kröschlová, Jarmila: *Výrazový tanec*. Praha: Orbis. 1964.

¹² Daly, Ann. „Isadora Duncan’s Dance Theory.“ *Dance Research Journal*. 1994. 26/2 [cit. 15.12.2012] Dostupné z: <<http://jstore.org>>

¹³ Jowitt, Deborah: Images of Isadora: The search for motion. *Dance Research Journal*. Publikováno Vol. 17/18, Autumn, 1985 - Spring, 1986. [cit. 15.12.2012] Dostupné z: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1478076>>

¹⁴ LaMothe, Kimerer L. “A God Dances through Me”: Isadora Duncan on Friedrich Nietzsche’s Revaluation of Values. *The Journal of Religion*, Vol. 85, No. 2. [online] Publikováno duben 2005. [cit. 15.12.2012.] Dostupné z: <<http://www.jstor.org/discover/10.1086/427315>>

¹⁵ Jung, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Přeložil Karel Plocek. Brno: Atlantis

¹⁶ Procházka, Petr. *Indiánská kniha mrtvých*. Praha: Eminent, 2004.

¹⁷ Čapek, Josef. *Umění přírodních národů*. Praha: Československý spisovatel. 1949.

¹⁸ Todd, Emanuel: *Průběh rituálu*. Brno: Computer Press. 2004.

¹⁹ Jurenová, Milada. *Náboženský tanec v antice*. Praha: Karlova Univerzita 1950.

Cítíme prázdnotu tam, kde dříve bylo silné pouto. Pouto se zemí, spojnice s vesmírným děním, tajemstvím života. Pak máme dvě možnosti. Propadnout se do hlubin prázdnoty toho, co nejsme, nebo začít hledat – v sobě – pouta, která jsme zapomněli vidět.

2 Na prahu moderny

V devatenáctém a dvacátém století se naplno rozběhly změny, jejichž náznaky můžeme vyzorovat už o století dříve.

Člověk opouští tradiční hodnoty a vysílá vědce, aby hledali Boha. Život na první pohled dostává nový rozměr. Lidstvo má mnohem více možností a vědomostí, než si myslelo, že mělo kdykoliv předtím (nepočítám zde starověké civilizace, jejichž vědomosti jsou mimo možnosti pochopení běžného jednotlivce devatenáctého století).

Za většími změnami v naší společnosti často stála vidina zisku. Lepší silnice pro přepravu, vývoj strojů výkonnějších než člověk, zbraní. Obchod je posouván na vyšší a vyšší stupeň, až je možné obchodovat i se zbožím, které ještě nebylo vyrobeno či dokonce obchodovat s předpoklady.

Vidina zisku člověka žene za hranice, které se ještě předchozí den zdály nedosažitelné. Pokrok je zřejmě všudypřítomný a nezastavitelný.

Život se zintenzivňuje, nejen díky technickým inovacím, ale také častějšími válkami, hladu a nuzným podmínkám. „Každý úspěch znamená výzvu k pokoření další mety.“²⁰

Velký rychlostní skok představuje širší zprovoznění železnice. Mnoho lidí vlak přímo fascinuje. Supící kovový stroj, který uhání krajinou rychleji, než cokoli jiného, co bylo doposud vynalezeno. Zkracuje vzdálenosti a pokračuje ve zvyšování nároků na intenzitu života.

Jízda může být opojná a na druhé straně, Peter Borscheid vysvětluje změny pro pasažéry oproti pomalejším dopravním prostředkům: „musejí se přizpůsobit rychlejší vjemům, musejí se naučit rychlejší reakcím, musejí si zvyknout na rychlost a sami ji převzít.“²¹ Pokud se jim to nedaří, mohou začít tzv. Percepční šok. Rychlé vjemy v nich budou pravděpodobně vyvolávat pocit únavy.

Cestující objevují nový pohled na svět. Krajina najednou rychle ubíhá za oknem, a vše se slévá do barevných čmouh. Vzdálenosti nejsou podstatné, nedosažitelné je nyní téměř na dosah ruky.

Rychlost se objevuje i na plátnech malířů. Borscheid zmiňuje obraz Williama Turnera z roku 1844. Hovoří o něm jako o intuitivním obraze: „Děšť, pára a rychlost: Železnice Great Western“ (viz obrazové přílohy).

Železnice a posléze například i eskalátory začínají udávat takt lidskému životu. Tentam je poklidně plynoucí čas. Novým měřítkem úspěchu je efektivita. Tedy, za kratší čas toho lidé chtějí více stihnout. Tento profil má lidem posloužit ke štěstí a životu v „překypující hojnosti“ a nejen to, Borscheid shrnuje pohnutky takto: „Společnost se zavazuje, že bude optimálně využívat čas, rychleji pracovat a rychleji žít. (...) za požadavkem efektivit se skrývá naděje, že rychlostí si člověk může prodloužit život.(...) Dynamika a tempo se stávají účelem sami o sobě.“²²

²⁰ Borscheid, Peter. *Virus času*. s. 151.

²¹ Borscheid, Peter. *Virus času*. s. 125.

²² Borscheid, Peter. *Virus času*. s. 185.

Opojení rychlostí si můžeme snadno vyzkoušet. Stačí usednout za volant automobilu nebo bubnovat na buben. Po chvilce činnosti člověk samovolně přejde k rychlejšímu tempu, přidá plyn. Rychlost omamuje zvláštním pocitem štěstí. Pokud člověk chce držet rytmus, musí se naučit kontrolovat.

2.1 Rytmus doby

„Hovoříme o společnosti, která se začíná přizpůsobovat taktu spřádacích a tiskařských strojů, začíná se pohybovat v jejich rytmu, začíná myslet a jednat v souladu s jejich rychlostí, začíná žít – rotovat – podle jejich tepu.“²³

Peter Borscheid uvádí čtenáře Vira času do situace po zprovoznění železnice „Mnohým pasažérům se zdá jako by krajina za oknem začala tančit. Rychlost působí na smysly záplavou dojmů, mnohé cestující vytrhuje z ospalosti, šimrá jejich smysly, působí na jejich tělo jako elektrický impuls, znervózňuje je – a nakonec od základu mění jejich životní rytmus“²⁴ Člověka pokrok fascinuje, brána poznání se před ním doširoka otevírá. Omezení, která byla dlouho nepřekonatelná se postupně bortí. Lidstvo jakoby získávalo pocit, že žádná překážka není nepřekonatelná. Rychlost se člověka postupně zmocňuje a nedopřává mu oddechu. Na druhou stranu se ozývají i hlasy, které varují pře pokrokem a vyslovují silnou nedůvěru před novými vynálezy. Toto volání však vývoj nezastaví.

Pokrok a patentované vynálezy postupně řeší problémy ve výrobním procesu. Sotva vyřeší jeden, zároveň vytváří další, respektive problém přenáší do další části, kterou je nutno inovovat a zrychlit.

Dělníci v továrnách se musí novému procesu přizpůsobit. Učí se rychle reagovat a koncentrovat se po dlouhou pracovní dobu.

„Rychlost útočí na všechny smysly, zrychluje tep, strhává do svého víru tělo i ducha, ovládá celou lidskou bytost, ochromuje jasné myšlení, nutí k nejvyššímu soustředění, ohlušuje, burcuje, a zároveň opájí. Vířící vřetena zpívají o pokroku a novém světě a svou existencí naznačují, jakou cestou se má lidstvo ubírat.“²⁵

Zde Borscheid uvádí důsledky po zavedení nových strojů v textilní výrobě. Rychlost se zde jeví jako zásadní faktor, který člověka ovlivňuje a svým způsobem i ovládá.

Pokrok začíná u obchodníků, kteří přichází s heslem, že „čas jsou peníze.“ Se zlepšením výrobních procesů a jejich realizací v továrnách, rychlost proniká i do těch nejnižších vrstev společnosti.

A lidstvo uhání za dalším pokrokem.

Některá zaměstnání jsou tak náročná, že člověka velmi psychicky vyčerpávají. Jedno z nejnáročnějších zaměstnání zastávají telefonní spojovatelky. Borscheid popisuje situaci:

„Práce u „rychlomluvidla“ vyvolává stres, hučení v uších, bolesti hlavy a pocity závratě. Telefonistky musejí pracovat v obrovském tempu a s vrcholným soustředěním, což způsobuje větší nervovou zátěž, než všechny dosavadní činnosti. (...) Odpovědní činitelé (...) zkracují pracovní dobu na osm, či dokonce sedm hodin a to v situaci, kdy většina dělníků marně bojuje za desetihodinový pracovní den.“²⁶

²³ Tamtéž s. 149.

²⁴ Tamtéž s. 125.

²⁵ Tamtéž s. 84.

²⁶ Tamtéž s. 174.

Při větším soustředění je deset a více hodin v práci velmi mnoho. Na přelomu 19. a 20. století je to zřejmě běžná praxe. Lidstvo žene kupředu vidina úspěchu, ale zároveň jej takové tempo vysává.

„Hovoříme o společnosti, kterou lavina zpráv o nových vynálezech začíná uvádět do transu.“²⁷

Rychlost a shon jsou na poli práce a obchodu ceněny. Postupně se však objevují víceméně ve všech oblastech lidského života a organismus vyčerpávají.

Tento jev je tehdejší dobou pojmenován věkem nervozity. Nervový kolaps je považován za odpověď lidského těla na elektrifikaci života. Moderními časopisy je dokonce zván odznakem doby. Podle Borscheida odhaluje populární tisk právě elektřinu jako původce nemoci psychického rázu. Po jejím zavedení si na ni lidé snadno zvykli, Elektřina se stala běžnou součástí dění a zároveň zvýšila životní tempo každého uživatele.

Nervozitu pociťuje téměř každý, kdo se podílí na dělbě práce. Vše musí být hotovo v určený čas, aby výroba mohla předat práci dalšímu oddělení a tím vzniká nejen efektivnější práce, ale také větší tlak. Zefektivnění pracovního procesu se však na lidech začíná podepisovat. Nejvíce je to patrné právě u nejvytíženějších povolání, jako jsou telefonistky nebo železničáři. A ušetřen je málokdo. „Téměř každý obyvatel města se večer po práci potácí domů ve stavu podivného omámení, duševního zatmění a se zrychleným pulsem.“²⁸

Rozdíl mezi prací na venkově a ve městě je obrovský. Pod tlakem peněz, obchodníků a směřování celé společnosti se lidé postupně přizpůsobují rytmu strojů a zapomínají na svůj vlastní – vnitřní rytmus. Člověk se díky přítomnosti strojů ladí do jejich taktu, až postupně vnímá více jejich rytmus, poslouchá méně sám sebe až se částečně stává také strojem.

Na druhou stranu, pokrok není jen vyčerpávající. Zároveň člověka naplňuje zvláštním pocitem štěstí a tajemna, které lidé kolektivně sdílí. „Nový komunikační prostředek [telefon – poznámka, Z.S.] připojuje člověka k elektrickému obvodu, povzbuzuje jeho srdeční činnost a zrychluje tep. Ve spojení se železničními kolejemi se o telegrafních a telefonních linkách hovoří jako o svalových provazcích a nervových drahách pokrokových zemí.“²⁹ Tam, kde tok proudí, proudí také peníze a prosperita.

Tato situace je extrémní. Dle Junga³⁰ společnost dříve prožívala právě opačný extrém: Vše bylo oduševnělé, materialistické zákony přírody nebyly známé; společnost na prahu moderny podobným uvažuje podobně jednostranně, přestože používá opačný extrém. Oba přístupy jsou však výchylkou z harmonie a optimálního rozložení sil a víry.

Jung dále uvádí názor, že 2. pol. 19. století žila s „psychologií bez duše“ neboť prim hrál materialismus a co se nedalo smysly uchopit, nebylo uznáno ani zrovnoprávněno s hmatatelnými fakty. Objevy a vynálezy člověka vzdálily od jeho přirozenosti a instinktů.

Pokrok se promítl do všech oblastí života. V souladu se zrychlením doby lidé začínají život intenzivněji prožívat. V souladu s tradicí například lidových zábav, se rozvíjí zájem o společenské tance. Ve scénickém tanci nacházejí zálibu hlavně vyšší a vyšší střední vrstvy díky jeho technikám vyjádření. Člověk má potřebu vyjadřovat sama sebe a v tanci založeném na výrazu nachází vhodný

²⁷ Borscheid, Peter. *Virus času*. s. 149.

²⁸ Tamtéž s. 179.

²⁹ Tamtéž s. 175.

³⁰ Jung, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*.

nástroj. Popisuje například i Ann Dally.³¹

3 Změny pohledu na tělesnost

Tělo se v průběhu dějin proměňovalo. Je to patrné na dobové módě a viditelném přechodu od korzetů k volným řízám, což umění přirozeně reflektuje. Můžeme usuzovat, že v předchozích stoletích nebyla tělu přikládána taková pozornost. V 19. století se lidé viditelně začínají o svá těla více starat. Dle dobových trendů je vhodné udržovat tělo zdravé nejen pro vlastní spokojenost, ale i pro službu vlasti, tedy aby bylo připraveno k boji. S těmito myšlenkami vystupují hnutí typu českého sokola. Podle hesla: „Ve zdravém těle, zdravý duch.“

Inspirace k těmto krokům přichází z antiky a tehdejších přehlídek tělesné zdatnosti a krásy těla. Tyto myšlenky společnost na prahu moderny pozvolna přijímá.

Antika vyznává tělo dokonalé, úměrné proporcím. Podle vzoru kalokagathia je neoddělitelně spjata s krásnou duší. Spolu s pěstováním těla tak dbáme i o svou duši. Toto tělo je pak předváděno na veřejnosti, ale jinak, než jak jsme my zvyklí dnes. Jde spíše o slavnosti zdatnosti nebo také hry.

V Evropském prostředí, ze kterého vycházím, velmi dlouho fungovaly křesťanské tradice, které mají k tělu pozoruhodně rozporuplný postoj

Činátlová, ve spisu *Příběh těla*³², popisuje, že křesťanství tělo na jednu stranu odmítalo a na druhou stranu na tělu Krista a jeho zmrtvýchvstání postavilo svou víru – čímž podtrhuje princip oddělování ve smyslu Božské tělo přijímáme, lidské tělo ne. To je jen jeden z mnoha rozporů církve, myšleno instituce.

Zjednodušeně řečeno, nás má zajímat hlavně Bůh, skrze instituci církve. Díky obrácení pozornosti od nás samotných budeme spaseni. Neboť v myšlenkách obracející se jinam je ukryt ďábel.

Toto náboženství se tedy nese v duchu odmítání toho, co je zde a odvrácení se k tomu, co bude, když vytrváme v životě podle přijatých dogmat. Tělo, které existuje jen tady a teď, je pouhá možnost přežití. Pokud k němu budeme příliš pozorní, bude nás odvracet od toho, čemu máme správně věnovat pozornost.

Forem křesťanství je mnoho a výkladů bezpočet. Toto zjednodušení má za cíl poukázat pouze na to, čemu je věnována hlavní pozornost.

Jiný postoj zaujímá Růžena Grebeníčková v práci *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Polemizuje zde nad tvrzením, že křesťanství propaguje odmítání těla. Naopak zdůrazňuje, že to není plné pochopení. Uvádí příklad středověkého křesťanství a Tanců smrti, kde namítá, že v tomto období nejde o odvrácení od těla, nýbrž o jeho „krajní zesílení.“ a dále se snaží předat myšlenku, že zdůraznění těla jde až k: „vnitřní realitě pozemského existování. Akcentují se tu (...) duševní stavy, které jsou vytvářeny z trvalého napětí mezi smrtí a životem.“³³

Z rozporných postojů Grebeníčkové a Činátlové můžeme vyvodit, že ač to na první pohled není patrné, byla tělu přikládána pozornost i v minulosti, ale projevy se odlišovaly. Ve středověku šlo

³¹ Daly, Ann. „Isadora Duncan’s Dance Theory.“ *Dance Research Journal*.

³² Činátlová, Blanka. *Příběh těla*.

³³ Grebeníčková, Růžena. *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*.

hlavně o přežití. Tělo zde hraje důležitou roli jako nositel života, ale věřící se o něj zřejmě nemají zajímat aktivně.

I křesťanství se v průběhu dějin proměňovalo. Ve středověku je pochopitelné vystupňování právě díky napětí mezi životem a smrtí jak jej popisuje Grebeníčková. Na druhou stranu takto to nelze spatřovat v celé historii, neboť jindy není výrazné takové pnutí. V pozdějších obdobích bych se proto přikláníla spíše k náhledu Čínátlové.

Pokud poskočíme dále, neboť není nutné zde popisovat celou historii vývoje pohledu na tělo detailně, dostaneme se k výrazným změnám, které jsou patrné s příchodem modernismu. Pakliže přijmeme velmi zjednodušený názor, že tělo bylo bráno spíše jako prostředník nízkých rozkoší, které nás odvrací od Boha, můžeme říci, že od 18. století se začíná tento přístup k tělu člověka měnit. V 19. století je to zřejmé i pro běžného pozorovatele.

Změna je patrná například v zájmu vědců, kteří se dostávají ke slovu, a lidé naslouchají, co je pro tělo dobré. Tento posun byl umožněn i tím, že se větší část populace začala stěhovat do měst a tím se dost pozměnil jejich životní rytmus. Na rozdíl od života na vesnici, kde rytmus plně udává příroda a lidé se orientují podle úrody, světla nebo tmy, apod. Ve městě tyto orientační body pozbývají smyslu. Světlo překonal vynález žárovky, uskladňování potravin později rozvoj masové potravinové výroby a konzervace. Hospodynkám usnadňovaly práci vynálezy automatické pračky a moderní uspořádání domácnosti, která se jednoduše uklízí. Vše směřovalo k šetření času.

Vědci doporučovali slunění, koupání a sauny pro lepší fyzickou kondici. Spolu se zájmem veřejnosti vznikaly sanatoria, lázně a hotely, které tyto služby nabízely. Ruku v ruce s těmito trendy jde i postupné odhalování, neboť doporučené slunění, koupání a sauny nelze dobře provozovat při plném zahalení dle přednášky Martiny Musilové³⁴

Na konci 18.stol šel vývoj mílovými kroky. Postupně lidé podporují myšlenky o zdravém duchu ve zdravém těle a také soupeření s časem, díky kterému je možné měřit výkony a soutěžit i jinak než v lidových zábavách připomínající rvačky, které šlechta v 18. století postupně potlačila, jak píše Borscheid.

Této úloze napomáhaly sportovní hnutí a zároveň sloužili i proti degradaci člověka na úroveň stroje, v souladu s zefektivňováním pracovních postupů. Sokol umožňoval lidem rozvíjet i další stránky jejich osobnosti a dával jim jiný rozměr než jen pracovníků.

Sokol chtěl odlišit člověka od stroje a rozvíjet spojitosti s krásou v opečovávaném těle. Růžena Grebeníčková opěvuje myšlenky tělesného hnutí: „Snaha uvést tělo a tělesný pohyb (...) do souvislosti s vyšší ideou (...) – organizování národní připravenosti k boji (...) zdraví a kázně jako prostředku k osvobozeným cílům.“³⁵

Připravenost k boji se ukázala oprávněná vzhledem k následujícím velkým válkám. Nicméně, to není pole, na kterém bych chtěla pokračovat.

V 19. století lidstvo začalo mnohem více sportovat. Sport mimo jiné napomohl ke setření rozdílů mezi stavy, neboť výkon je měřitelný a není podstatné, odkud sportovec pochází. Stírání stavovským rozdílů je další krok k moderní společnosti. Inspirování antikou se projevilo i v oživení velkých sportovních událostí. V roce 1896 se uskutečnily první novodobé hry v Athénách.

³⁴ Přednáška k předmětu Světová moderna, Avantgarda a jejich kontexty. V Brně, Filozofická fakulta, dne 1.11.2012.

³⁵ Grebeníčková, Růžena. *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. s. 12 – 13.

Vyšší společnost se i tak spíše izolovala. Sdružovala se v rozličně zaměřených klubech, které byly prvními základnami nového tance. Lidé se také začali tanečně vzdělávat jak uvádí Ann Daly.³⁶

Antika podporovala sport, ale také tanec, který kultivoval spojení duše s tělem. Toto spojení mělo více rozměrů, což budu rozvádět dále v kapitole o rituálech.

V antických spisech nalezneme důkazy o důležitosti pohybu: „Tanec zvyšuje pohyblivost těla... (...) Sokrates si vybral tanec pro posílení svého zdraví a vypěstování rovnoměrných proporcí celého těla.“³⁷ Více se přiblížení tance lidem věnuji v další kapitole.

„Tanec rozvíjel a zdokonaloval onu silnou a živou krásu lidského těla svým půvabem a lehkostí a dopomohl jí k plnému uplatnění, vytvářeje současně oduševnělý obraz i živoucí sochu. Tanec poskytoval tak zcela zvláštní příjemný pocit radosti tvůrci tance i diváku.“³⁸

Eva Navrátilová zmiňuje jako podstatnou část uchopení tělesnosti vztah člověka k prostoru:

„S vývojem moderní kultury role těla a jeho bytí v prostoru ještě více roste. Každý člověk je středem svého vlastního světa, je pánem vlastního prostoru. Ten je však zároveň součástí světa ostatních lidí. Vnímáme svět kolem nás i vlastní prostor uvnitř.“³⁹

Zároveň vyzdvihuje proměnu prožívání prostoru v rytmu města:

„Současné vnímání vnitřního i vnějšího prostoru se však vytrácí. Lidé proudící v davu na ulici, doma před televizí, v dopravním prostředku nebo parku si přestávají uvědomovat prostor rozprostírající se kolem nich, natož aby ho nějak pozitivně využívali. Města přestávají být místem setkávání a mění se spíše na místa míjení. Ani vnitřní prostor by lidé neměli zapomínat vnímat jako své útočiště, jako vlastní pevnost, prostor pro poznávání, jež by si měl každý chránit a rozvíjet ho svým vlastním způsobem.“⁴⁰

Navrátilová popisuje situaci v současné kultuře, lze zde pozorovat, kam až může zajít oddělenost člověka od jeho smyslu. Tuto oddělenost můžeme částečně najít i na prahu moderny.

Pro hybatele kulturních i státních událostí bylo zajímavé tanec podporovat protože rozvíjel tělesnou zdatnost (nejen). Nabízí se srovnání s tradicí antického divadla, kde v zájmu senátu, vedoucího stát, bylo podporovat divadlo a jeho navštěvování. Když tam lidé chodili, bylo to ku prospěchu nejen jejich duši, ale i celé společnosti. Neboť silný prožitek a následnou katarze sloužila blahu a klidu v celé zemi. Bezpečným vybitím emocí v divadle nebylo nutné zaplétat silné emoce do běžného života a tím divadlo usnadňovalo chod celé společnosti. V moderně bylo cílem udržovat národ v dobré formě. Ještě více než v tanci se to projevovalo podporováním myšlenek sokola.

Pokud člověk přestane pěstovat některou z částí sebe sama, nezmizí. Člověk nevyužívající svého potenciálu škodí hlavně sám sobě. Neboť v našich smyslech je síla, která nás žene dál.

³⁶ Daly, Ann. „Isadora Duncan's Dance Theory.“

³⁷ Xenofob, Symposion, II.17,19. Lukianos, De Saltatione, 25. dle Jurenová, Milada. *Naboženský tanec v antice*. Praha: Karlova Univerzita 1950. s. 22.

³⁸ Jurenová, Milada. *Naboženský tanec v antice*. s. 19.

³⁹ Navrátilová, Eva. *Tělo, prostor a tanec*. s. 6-7.

⁴⁰ Navrátilová, Eva. *Tělo, prostor a tanec*. s. 6-7.

3.1 *Plynutí síly, času*

Nespoutanost plyne jako voda. V tom plynutí dřímá síla, která se čas od času probouzí.

Člověk má ve zvyku zapomínat na tuto skrytou sílu. Doktorka Estées mluví v této souvislosti o řece inspirace. Naším úkolem je udržovat ji čistou a bez překážek. Po ní k nám proudí nespoutaná síla pro život, inspirace.

„Tvořivost mění charakter. Každou chvíli je jiná. Je jako oslňující duch, který se nám všem zjevil, a přesto je těžké jej popsat, protože se nikdo neshodne na tom, co vlastně v té nádherné záři viděl.“⁴¹

Doktorka Estées se zabývá příběhy, pátrá po jejich pravé podstatě, zkoumá, co nám říkají a jak nám radí v životě. Jsou to velmi staré příběhy, v nichž je ukryta zapomínaná moudrost, nebo jejich rekonstrukce. Tyto příběhy se předávají z generace na generaci a mají nám pomoci tam, kde tápeme, tam, kde procházíme náročnou životní zkouškou. Ukrývají doporučení, jak se zachovat.

Tuto proudící sílu pojmenovává Nietzsche dionýsský princip. Popisuje ho jako sílu, která spojuje člověka s přírodou. Silná a nespoutaná, pojící se s nespoutanými reji a vášněmi a také tvořivá a obohacující pokud je vyvážena klidnou apollónskou harmonií.

4 **Vznik scénického tance**

Změny v podobě rychlejšího tempa a vyšších tlaků a obracení pozornosti směrem ke zdravému tělu, jak již bylo popsáno výše, umožnily současně příchod mnoha inovací. Pro tanec a divadelní umění byly zásadní moderní reformy, které prosadil Wagner. Tyto reformy povýšily uměleckou činnost až na hranici náboženství. Skladatel a reformátor prosazoval umění v jeho čisté formě a odmítal jeho komercializaci. Zavedl konkrétní změny například v hledišti divadla, které spojovaly diváky napříč stavy a korigovaly jejich pozornost, aby minimalizovaly nežádoucí narušení.

Eva Navrátilová stručně vystihuje důsledky proměn:

„Balet se zdál ještě více strnulejší, když se opera proměnila Wagnerovými reformami v novodobé hudební drama. Bylo nutné učinit balet svébytným a nezávislým útvarem. K tomu však bylo zapotřebí hudby jako např. hudba Čajkovského k Labutímu jezeru a mnoha dalších, aby se balet rozvíjel dál jako hudebně pohybové divadlo. Vyskytly se však nové hlasy, které chtěly provést radikálnější reformu a spatřovaly ji jako jediné východisko. Tito lidé pracovali nezávisle na sobě na různých místech a snažili se vytvořit nový osobitý styl. Reformisté považovali tělo za fascinující zdroj. Od Labana až po tvůrce z Bauhausu a mnoho dalších, všichni chápali, že se vztah mezi tělem a světem proměňuje. To se odráží i v dnešním tanci: tanečníci nejsou pouhý objekt, ale jsou to bytosti, které vytváří a prožívají prostor pro sebe.“⁴²

Z textu je zřejmá situace, že v 19. století profesionální tanec směřoval k úpadku. Chyběla mu živost. Postupně se z něj vytratila jiskra, až došel ke stavu, který pojmenovala Eva Navrátilová jako jen

⁴¹ Estées, Clarissa Pinkola, Ph.D. *Ženy, které běhaly s vlky*. Hodkovičky: Pragma. 1992. Přeložila Hana Halamová-Catalano. s. 255.

⁴² Navrátilová, Eva. *Tělo, prostor a tanec*. s. 21.

„jakési provádění techniky špičkovými sólisty.“⁴³ Chybělo v něm mnoho z přirozenosti a kvalit, které se později začaly objevovat v experimentech několika na sobě nezávislých tanečníků. Dnes výsledky jejich práce nazýváme scénickým tancem, ale trvalo poměrně dlouho, než se tento termín ustálil. Můžeme narazit na termíny svobodný, volný, osvobozený, nový, moderní, současný, rytmický, v Americe dokonce německý. Silným termínem je i výrazový.

„Tito tanečníci, v návaznosti na jeho práci [Nietzscheho] dělají jejich nejdůležitější filofofickou činnost zobrazením kinetických obrazů tělesného bytí jako médium pro náboženskou zkušenost a výraz.“⁴⁴

Zmíním tři tvůrce: Isadoru Duncan, Löie Fuller a Emila Jacqua Dalcroze. Největší prostor věnuji práci Isadory Duncan. Tato tanečnice prosazuje vyšší syntézu tance, která je založena na propojení souvislostí a je známa již od antiky, avšak několik století nedostala prostor. Reformátorka ukazuje souvislosti mezi vším živým i neživým a propojenost všeho se vším. Více se tomuto tématu budu věnovat v kapitole Isadora Duncan.

Krátce se zmíním o typických rysech scénického tance. Jedním z nejdůležitějších prvků nového tance je inovativnost, jak zmiňuje i Jarmila Kröschlová „Nejdůležitější rys novodobého tance je hledání nových výrazových prostředků. Šlo o to, rozšířit dynamickou škálu pohybu, využít střídání svalové aktivity a pasivity, ovládat těžiště v prostoru a celkově rozšířit pohybové možnosti v rámci nového chápání taneční estetiky.“⁴⁵

V tomto ohledu přichází scénický tanec s novými možnostmi, používá však také prvky, které užívá i balet, například stylizaci pohybu. Iva Pavlová předkládá definici tohoto prvku: „Taneční stylizace pak znamená přehodnotit skutečnosti do umělecké zkratky, (...) Uměleckou zkratkou rozumíme vyhmátnutí důležitého, charakteristického rysu a vypuštění náhodného, vedlejšího prvku“⁴⁶ a také, že: „Ve stylizaci spočívá specifikum tance.“⁴⁷

Pro příklad stylizace jevištních pohybů uvedme arabesku nebo chůze se špičkou. „Taneční stylizací se mění rytmické, prostorové a dynamické vlastnosti, které má pohyb mimoumělecké oblasti, při zachování hlavního pohybového principu.“⁴⁸ Takže z obyčejného kroku se může stát zmiňovaná arabeska. (viz obrazová příloha).

Dle Pavlové je velikost stylizace nepřímě úměrně spojena s životním okruhem, z něhož pohyb pochází. Čím blíže ke skutečnosti, tím je míra stylizace menší. Pohyby zpravidla vyplynou z hudby nebo pocitu z ní, může jim však bránit standard, který máme zažitý. To, co vyplyne samo v taneční improvizaci může tanečník dále rozpracovat či včlenit do pohybové skladby.

Kde nalezneme míru uměleckosti? Pavlová nachází tuto definici: „Pohyb se stává uměleckým tehdy, když převládá estetická funkce. (...) její dominantu není v samotné stylizaci, (...) pouhou stylizací nevznikne taneční umělecké dílo.“⁴⁹ a dále: „taneční umění (...) tvoří díla s převahou estetické funkce, a tím navozuje estetický stav, jejímž prostředkem je stylizovaný pohyb (...)“

⁴³ Tamtéž s. 21.

⁴⁴ Originál: These dancers, by his account, do their most important philosophical work when they generate kinetic images of bodily being as a medium for religious experience and expression. LaMothe, Kimerer L. „A God Dances through Me”: Isadora Duncan on Friedrich Nietzsche’s Revaluation of Values. *The Journal of Religion*.

⁴⁵ Kröschlová, Jarmila: *Výrazový tanec*. s. 38.

⁴⁶ Kröschlová, Jarmila: *Výrazový tanec*, s. 182, 184 dle Pavlová Iva: *Tanec předmětem teatrologie*. Brno: Univerzita J.E. Purkyně, 1977 s. 9.

⁴⁷ Pavlová Iva: *Tanec předmětem teatrologie*. s. 177.

⁴⁸ Pavlová Iva: *Tanec předmětem teatrologie*. s. 10.

⁴⁹ Tamtéž s. 16.

nositelem (...) je člověk, jeho psychofyzické ustrojení.“⁵⁰

V současných choreografiích je tato otázka poněkud složitější, na prahu moderny si s touto definicí vystačíme.

Nejen v divadle „umělec [se] vyjadřuje ze svých základních a vrozených vyjadřovacích prostředků hlavně pohybem (...) sleduje záměr přetvořit se v postavu a vyprávět příběh libreta.“⁵¹

Pro krátké srovnání, balet používá také stylizaci: „Jeho hlavní stylizační rysy jsou maximální vytáčení v kyčelních kloubech a umocnění některých pohybů tím způsobem, že je tanečnice provádí ve zvláštních střevíčkách na špičkách.“⁵²

Émile Jacques Dalcroze byl učitel hudby. Pro naše postřehy je podstatná jeho práce se žáky rytmiky. Vypozoroval, že žáci, kteří neprošli rytmickou přípravou se mnohem obtížněji učí hrát. V některých případech to bylo téměř nemožné. Začal tedy připravovat různá cvičení, která měla v žácích posílit vnímání rytmu. Tyto přípravy měly velmi blízko k tanci. Spojovaly totiž rytmické cítění s pohybem.

Löie Fuller působila hlavně v Americe, do Evropy jezdila na turné. Pro nás je zajímavé, že první turné po Evropě absolvovala Isadora Duncan společně s Fuller. Její tanec byl velmi barevný, až vířivý.

4.1 Co je to tanec a co s námi dělá?

Tanec je forma pohybu, která má moc spojovat. Je syntézou rytmu a pohybu, často za doprovodu hudby.

Člověk při něm může vnímat intenzivněji své tělo a jeho možnosti. Pohyb vždy začíná uvnitř, můžeme ho vnímat i jen jako pohyb orgánů.

Rey klade důraz na pohyby uvnitř člověka: „tzv. pochodů vasomotorických, způsobených dýcháním a krevním oběhem.(...) vasomotorické pochody hrají významnou úlohu při vzniku citových stavů. Vnější pohyby, jež uvolňují vnitřní citové napětí jsou pak nositeli volního jednání, jež se projevuje dramatickým aktem, konem.“⁵³ Tedy, jinými slovy, pohyb jde vždy zevnitř ven. Takovým pohybem je možné dostat se i do jiných (vyšších či nižších) hladin vnímání. V rituálním tanci pak může sloužit jako komunikační prvek mezi člověkem a vyššími bytostmi.

Tanec propojuje nejen uvnitř, ale také mezilidsky. Přibližuje jednoho člověka druhému a přemostňuje propasti ve vztazích. V profesionální rovině diváci mající odstup mohou pozorovat syntézu a nechat se jí unášet. Pro člověka je totiž přirozené naladit se na to, co vidí, poslouchat rytmus a přizpůsobovat se mu. Tančit s tanečником, i když je na jevišti. Představení se může stát vnitřní katarzí.

Tanec dokáže i ovlivnit naši náladu nebo to, jak se ve svém těle cítíme. Isadora Duncan tyto souvislosti zkoumala právě v antice a s těmito znalostmi tvořila. Tanec nám ve své podstatě pomáhá najít harmonickou komunikaci se svým tělem. Pomáhá nám cítit se v něm dobře a učí nás vnímat sami sebe i okolí.

⁵⁰ Tamtéž s. 17.

⁵¹ Tamtéž s. 17.

⁵² Tamtéž s. 18.

⁵³ Rey, Jan: *Jak se dívat na tanec*. s. 17-20.

Jan Rey popisuje jednotlivé složky, které zde mají svou roli. Pohyb je z nich nejlépe pozorovatelný, přičemž primitivní člověk (ve smyslu ušetřený civilizačních návyků a předsudků) je k těmto podnětům vnímavější než civilizovaný. „Hybné pochody tělesné mají silný vliv na vědomí, především na citový život, (...) nejsou důsledky pocitů, nýbrž fyziologickými nositeli pocitů. Čili že existuje fyziologická souvztažnost, vzájemný vztah mezi stavy duševních vznětů a pohyby hybnými.“⁵⁴ Zážitky z tance tedy lze přenést a využít dále v životě. Můžeme se přitom inspirovat právě antikou.

Přírodní národy, u některých autorů nazývané též primitivní, není nutné podceňovat.

„'Primitivní' myšlení není tak primitivní jak by se zdálo. Ví o tajemné identitě mezi věcmi a jejich jmény.“⁵⁵ Dá se říci, že pro přírodní národy jsou samozřejmé věci a souvislosti, které si civilizovaný jedinec musí pracně srovnávat v hlavě. Z tohoto úhlu pohledu nejsou omezení oni, ale my. Přírodní národy mají poměrně odlišný vztah i k tanci. Vnímají jej jako přirozenou součást života. A nejen oni.

Pro dnešního jedince může být překvapivé zjištění, že ve starém Řecku tančili i vysoce postavení hodnostáři a myslitelé, jak hovoří Isadora Duncan:

„Mezi duchem a tělem jsou stále vztahy, které ve starověku nezanedbávali a jichž jsme my dbali málo. Platón tančil, i úředníci a generálové antičtí tančili a tento zvyk vnašel do jejich myšlení půvab a rovnováhu, jež je činily nesmrtelnými.“⁵⁶

Moudrost uznává kvality, které je možné tímto způsobem nabýt i upevnit. Hodnotný je i pro stmelení skupin a celkové zlepšení sociálních vazeb. Milada Jurenová tyto schopnosti vyslovuje takto: „Tanec vrací člověka společnosti zotaveného a posíleného společným dědictvím rasy. To je pravý sociální základ tance.“⁵⁷ Tanec dokáže spojovat lidi, naladit je na stejný rytmus v němž pak mohou společně plynout.

Navíc, lidé se mohou tancem pozvednout k umění díky rytmu neboť ten dává tanci tvar. Rytmus je pro člověka velmi důležitý. Vnímá ho všude, počínaje vlastním tělem. „Člověk má rytmus v celém těle, v dýchání, v oběhu krve, v celé souměrné stavbě těla (...)“⁵⁸ je automatický, neovládaný vůlí. Dá se použít i při práci, kdy zabraňuje únavě. Z tohoto postřehu Karel Bůcher mimo jiné vyvozuje, že tanec vychází z pohybu při práci.

Tanec nás přivádí do přítomnosti, ... být tady a teď, neutíkat do minulosti ani přítomnosti, ale tvořit a radovat se tady a teď.

„Kéž jsem chytrý od základu, jako můj had! Tu prosím však o nemožné: tedy prosím svou hrdost, aby vždy šla s mojí chytrostí! A jestliže mne jednou opustí má chytrost: – ach, tak ráda odlétá! – kéž pak má hrdost letí ještě s mým bláznovstvím!“⁵⁹

⁵⁴ Rey, Jan: *Jak se dívat na tanec*. s. 17-20.

⁵⁵ Watts, Alan W. : *Mýtus a rituál v křesťanství*. Brno a Praha: Nakladatelství Tomáše Janečka ve spolupráci s nakladatelstvím Pragma, 1995. Přeložil Jan Čulík. s. 66-67.

⁵⁶ Duncanová, Isadora: *Tanec*. Praha, 1946 dle Kröschlová, Jarmila: *Výrazový tanec*. Praha: Orbis. 1964. s. 27.

⁵⁷ Jurenová, Milada. *Náboženský tanec v antice*. s. 3.

⁵⁸ Jurenová, Milada. *Náboženský tanec v antice*. s. 3.

⁵⁹ Nietzsche, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra*. s. 20. [online] Praha : Městská knihovna v Praze, Publikováno 2011 [cit. 22.12.2012]. Dostupné z: <http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/40/49/81/tak_pravil_zarathustra.pdf>

5 Isadora Duncan

Isadora Duncan vyrůstala a tvořila v Americe. Své taneční inovace přinesla do Evropy během turné po starém kontinentu. Ve svých spisech k tomu hovoří: „Musela jsem přijít do Evropy abych přinesla skvělou renesanci náboženství skrze tanec, abych přinesla poznání Krásy a Svatosti lidského těla vyjádřený pohybem.“⁶⁰

Isadora Duncan často provokovala ať už svým oděvem, názory nebo jejich prezentací. Znásobovala dobové tendence a ukazovala zapomenuté umění, které rozvinula studiem antické moudrosti a tradic.

Tam, kde se na jevištích lámali ve složité technice baletní profesionálové, ona tančila v rozevláté řecké říze ladné pohyby nastudované z mnoha a mnoha antických váz.

Je však nutno zdůraznit, že tanečními gesty toto umění teprve začíná, neboť ony nestojí samy o sobě. Pro pochopení hloubky je potřeba zmínit vnitřní kvalitu, jakou pohyby ukývají, nebo která je přímo vyvolává. Základní rozdíl popisuje sama tanečnice Duncan, ve svém spisu o Tanci. Popisuje odlišnosti pohybů v gymnastických cvičeních a tanci: „Pro gymnasta pohyb a kultura tělesná jsou cílem, pro tanečníka jsou jen prostředkem. Samotné tělo musí být tedy zapomenuto, je jen harmonickým a dobře uzpůsobeným nástrojem, a jeho pohyby nevyjadřují pouze – jako v gymnastice – pohyby těla, ale zároveň vyjadřují i city a myšlenky duše.“⁶¹

Dá se tedy říci, že tanec se od jiného, sportovního pohybu liší už výrazem. Ten se pojí s duší a má za úkol „převyprávět“ stav duše, předat ho divákům. Bez tohoto skrytého poselství by tanec byl jen prázdným cvičením. K tomu hovoří i Agens de Mille: „My jsme se pokusili změnit základ [oproti tradičnímu baletu] Pracovali jsme poprvé s gesty a rytmy, které nám od dětství byly blízké, aniž jsme je snížili ke karikatuře. Na tomto základě staví nová choreografie. Má-li totiž taneční gesto smysl, pak mu je dává život, který stojí za ním...“⁶²

Ann Daly vysvětluje, že zdroj všeho je v přírodě, která je inspirací nejen tanečnickovi. Pravý tanečník, a není podstatné jestli profesionál nebo amatér, tancuje v rytmu, který proudí celým vesmírem. Tanečník je zde nahý. A to ve smyslu čistých linií těla, ne tak, jak to chápeme dnes.

Základem veškerého pohybu je u Isadory Duncan vlnovka. Podobný názor zastává i Rudolf Bode v knize *Rytmus a tělesná výchova*. Vyslovuje zde přesvědčení, že kosmické vlivy působí na pohybový projev člověka. Píše: „Životní vlna a její tělesné projevení v pohybových tvarech podléhá ve vysokém měřítku proudění kosmických vlivů.“⁶³

„Tanec, jenž má být uměním pro nás, může se zrodit jen z nás, z našich emocí a ze života našeho století.“⁶⁴ Role emocí je zde důležitá, tanec v podstatě slouží k jejich vyjádření. Tím tanec získává jinou hodnotu než gymnastické cviky.

„Jarmila Kröschlová o Duncanové: Umění Isadory Duncanové bylo cenné především proto,

⁶⁰ Originál: “I had come to Europe to bring about a great renaissance of religion through the Dance, to bring the knowledge of the Beauty and Holiness of the human body through its expression of movements” přeložila Z.S. LaMothe, Kimerer L. “A God Dances through Me”: Isadora Duncan on Friedrich Nietzsche’s Revaluation of Values. *The Journal of Religion*.

⁶¹ Duncanová, Isadora. *Tanec*. s. 22.

⁶² Mille, Agens de: *Tanz und Theater*. Sien, 1955 dle Kröschlová, Jarmila: *Výrazový tanec*. Praha: Orbis. 1964. s. 38

⁶³ Bode, Rudolf: *Rytmus und Körpererziehung*. Jena, 1925. dle Kröschlová, Jarmila: *Výrazový tanec*. Praha: Orbis. 1964. s. 31.

⁶⁴ Duncanová, Isadora: *Tanec*. Praha, 1946 dle Kröschlová, Jarmila: *Výrazový tanec*. Praha: Orbis. 1964. s. 27.

ze odkrylo jiné možnosti pohybového umění než jaké skýtal klasický balet, že znovu zdůraznilo jeho výrazovou sílu.⁶⁵

Učenci popisují tanec Isadory Duncan dvěma způsoby: „jako odkaz na přirozené tělo, nebo jako odkaz na tělesné metafory ovládané dokonalým stylistou (reprezentuje nějaký vnitřní stav, píše tělem, nebo přichází na "nerozhodnutelnost")“⁶⁶ tedy, že popisuje tělem nějaký vnitřní stav, vyjadřuje nepojmenovatelné stavy. Pokud jsme poučeni o znalosti Zrození tragedie Isadorou Duncan, může jít naše interpretace dále. LaMothe ji vykládá tak, že její tanec ukazuje vnitřní dualitu člověka a ukazuje ji prostřednictvím zážitku divákova vlastního těla, který je podnícen, aby se podíval sám do sebe. Tím Isadora Duncan navazuje na Nietzscheho teze o vnitřní dualitě.

Tanečnice je podle Duncan dokonalý a svatý obraz. Skrže tělo ženy, jako médium, proudí manifestace síly, kterou můžeme vidět všude v přírodě. Je to síla života, proud Dionýsské nespoutané energie. Nietzsche hovoří o ženě jako o matce se skrytou silou. Která se nám ukazuje také jako symbol vnitřního rozporu. Daly také rozvádí Nietzscheho myšlenky o nezbytnosti tragédie. Kultura bez estetického a náboženského ekvivalentu Antické tragédie totiž postrádá schopnost prosazovat a esteticky odůvodnit své pojetí genderu.

V otázce duchovního poznání během tance, jsem narazila na překvapivou definici „Tančit znamená poznat, že Bůh je mrtvý; tančit znamená kult a víru v Zemi. Tančit znamená vyjádřit a dát život novým hodnotám. Tanec je efektivní symbol Nietzscheho projektu – Vnést do bytí potvrzení života, který reprezentuje.“⁶⁷ **Tím vlastně říká, že Bůh je uvnitř. Že je potřeba ctít i Matku zemi a žít s vědomím těchto hodnot.**

Daly zmiňuje podmínky této vysoké úrovně: „Tančící tělo je svaté pokud aspiruje na vyjádření duchovna, ale rouhá se, pokud zůstává na stupni smyslnosti.“⁶⁸ Autorka práce tedy naznačuje postup od vyjádření emocí, přes smyslnost až k vyššímu vyjádření duchovního zážitku. Aby byl dosažen nejvyšší stupeň, je potřeba se od smyslnosti odpoutat.

Isadora Duncan má mnoho pokračovatelů díky školám, které založila. Mnoho tanečníků se k ní snažilo přidat i bez uchopení hodnot, na kterých stavěla. Bez toho se však gesta stávají prázdnými, pokud tanečník pouze napodobuje bez pochopení hloubky, ze které pohyby vycházejí.

6 Hledání Boha

Isadora Duncan i Nietzsche zakládají své teze na individuálním uchopení Boha. Shledávám tedy nezbytným věnovat pozornost tomuto uchopení a také nastínění situace na prahu moderny.

⁶⁵ Kröschlová, Jarmila: *Výrazový tanec*. s. 27.

⁶⁶ Originál: „as referring to a natural body, or as referring to bodily metaphors wielded by a consummate stylist (to represent some inner state, to write the body, or to figure “undecidability”)“ LaMothe, Kimerer L. “A God Dances through Me”: Isadora Duncan on Friedrich Nietzsche’s Revaluation of Values. *The Journal of Religion*.

⁶⁷ Originál: To dance is to learn and to know that “God is dead”; to dance is to cultivate and to have faith in the earth; to dance is to express and to give birth to new values. Dancing appears as an effective symbol of Nietzsche’s project—bringing into being the affirmation of life it represents. Daly, Ann. „Isadora Duncan’s Dance Theory.“ *Dance Research Journal*.

⁶⁸ Originál: „the dancing body is sacred when it aspires to express spiritual, but it is profane when it remains at the level of sensuality.“ Duncan, Isadora, *The Art of the Dance*. Edited by Sheldon Cheney. New York: Theatre Arts, Inc., 1928. s. 122. Dle Daly, Ann. „Isadora Duncan’s Dance Theory.“ *Dance Research Journal*.

Přístup moderního člověka k náboženství je poměrně složitý. Jung, ve spisu *Duše moderního člověka* tvrdí, že největší problém spočívá v nedůvěře lidí. Lidé se nejvíce brání poznání, že jejich otcem je Bůh.

Lidstvo hledá svůj vztah k Bohu zvláště od doby, kdy jsme začali pouštět ke slovu více rozum.

Na prahu moderny se otevírají nové cesty a mnoho lidí se pouští do zkoumání různých východních filozofií, ezoterických nauk i náboženství přírodních kmenů.

„Ve skutečnosti jsme v nebezpečné míře odkázáni na to, že naše nevědomé psychično funguje samo od sebe správně a nenechá nás na holičkách.“⁶⁹

Jung dále popisuje, že pokud se bojíme pohlednout dovnitř, do své duše a najít pravdu, sami si volíme cestu prožitku.

„My, moderní lidé, jsme odkázáni na to, abychom znovu prožili ducha, to znamená, abychom učinili prvotní zkušenost. To je jediná možnost jak prorazit začarovaný kruh biologického dění.“⁷⁰

6.1 Kořeny

Kořeny jsou naše spojnice s Vesmírným děním. Naše kotva v životě. Zdroj naší síly. Kořeny nejsou jen náš rodokmen, je to také naše vnímání Boha, naše souznění s přírodními silami, spojení s tím, co nás přesahuje a není možné to rozumem uchopit.

„Toto vědomí zmáhá pocit ztráty – ne ztráty jakéhosi ráje, ale ztráty samotné ztráty, vypaření kdysi posvátných snů. Únavnost moderního světa je příznakem mnohem hlubšího problému – zmizení společenství, které dávalo svátostem jejich význam.“⁷¹

Scruton popisuje, že moderní svět souvisí se ztrátou idejí. Dovednosti nás naučily pochybovat a prověřovat. Zároveň ale začaly zpochybňovat otázky víry a tím situaci dodaly jiný rozměr. Lidstvo je nuceno znovu najít svého Boha a obnovit svou víru.

6.2 Rozšiřující souvislosti

Moderní společnost podniká inspirující výpravy mezi přírodní národy, aby odhalily jejich tajemství spokojeného života. Jedněmi z nich jsou národy severoamerických indiánů. Tyto národy jsou obestřené tajemstvím, pro západního člověka až neproniknutelným. Jsou známy svou láskou k přírodě, uměním diplomacie a všestranností. Dochází zde k velmi zajímavému poznání.

Už na počátku výzkumu narazili vědci na zásadní rozdíly v myšlení a vnímání reality.

Při komunikaci překonávali malá i větší nedorozumění v různých významech slov a spojení. Naše slova nejsou dokonalým vyjádřením výrazů indiánů, obsahují jen zlomek toho, co je v nich obsaženo. Petr Procházka vysvětluje zásadní nepochopení pojmu Wakan Tanka, jenž je běžně překládán jako Velký duch. To sice odpovídá víře v jednoho Boha v našem světě, ale pro pochopení souvislostí a pravého významu to nestačí. Wakan Tanka, to je i všichni bohové v jednom, také Nagi

⁶⁹ Jung, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. s. 18.

⁷⁰ Jung, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. s. 33.

⁷¹ Scruton, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. s. 105.

Tanka nebo Tokan, Skan atd. (bohové, nebe, pohyb). V tomto pojmu je obsaženo vše. Je to zároveň Bůh a zároveň je to proměnlivost různých Bohů a také tvořivá síla.

Zde dobře odráží velký rozdíl v chápání světa.

V moderní společnosti bylo rozšířené uznávat jednoho Boha, který měl tím pádem svým způsobem omezenou působnost. Indiáni oproti tomu mají komplexnější pohled, neboť jejich Bůh je všechno a ve všem, je to zároveň jeden a také všichni.

Pokud přeložíme Wakan Tanku jako Velkého ducha, přijdeme o podstatnou část mozaiky, bez které stěží pronikneme hlouběji do indiánské moudrosti.

Petr Procházka, který částečně pronikl mezi kmen Oglalů a získal si jejich důvěru dále popisuje, že síla k nim přichází shora, pomocní duchové ji předávají dál. Tedy pokud chtějí podporu:

„aby v sobě indián našel a uchoval sílu, usiluje o zásah duchů, obrací se k okřídleným, zvířatům, přírodním jevům a šamanům, jejichž prostřednictvím se duchové projevují.“⁷²

Není to ale vztah podřízených a nadřízených, jak by se nám mohlo zdát. Spíš právě naopak. Vztah indiánů a moci je vyvážený. Každý zná své místo a mají k sobě úctu.

„Nikdy svým bohům nepoklonkovali. Jejich obřady nebyly podřízenecké či prosebné, sloužili spíše ke kontaktu s Bohem, k souznění. Oglalové věděli, že jejich Bohové jsou nadpřirozené bytosti, které jimi prostupují, které si mohou naklonit, avšak když si je znepřátelí, mohou býti ztrestáni.“⁷³

Tento postoj je také velmi inspirativní, neboť z křesťanské tradice se již dávno vytratil.

Dalším rozdílný bodem je způsob uvažování, C. G. Jungovi ho pomohl odhalit Ochvian Bian v rozhovoru podle Jungova deníku:

„Ochvian Bian:.. připadá nám, že bílí jsou blázni. Jung se ho zeptal, proč jim to tak připadá. Říkají, že myslí hlavou. Jung se zajímal: Samozřejmě, že myslíme hlavou, čím myslíš ty? Indián si ukázal na srdce: My myslíme tady. To vzalo Jungovi řeč. V deníku dále pokračuje: Dlouze jsem se zamyslel... Ten Indián zasáhl naše zranitelné místo a odhalil pravdu, pro kterou jsme slepí.“⁷⁴

Lidé se často omezují jen na hmatatelné a prokazatelné fakty. K tomu se vyjadřuje i indián Želví srdce v rozhovoru s Petrem Procházkou: „Největší překážkou přirozenosti je lidská mysl. Jestliže se opírá o logiku myslí bílého muže, je oblast vnitřní přirozenosti nedosažitelná, a to z prostého důvodu: člověk nezpochybňuje moudrost Velkého tajemství.“⁷⁵

My sami tedy rozhodujeme, zda chceme nebo nechceme vidět, vnímat a prožívat svět okolo nás anebo se uzavřít v omezený svět, který je možné dokázat.

⁷² Procházka, Petr. *Tanec Slunce*. Praha: Eminent, 2006. s. 16.

⁷³ Procházka, Petr. *Indiánská kniha mrtvých*. s. 194.

⁷⁴ Jungův deník dle Procházka, Petr. *Indiánská kniha mrtvých*. s. 123-124.

⁷⁵ Želví srdce, Teton Solux in Procházka, Petr. *Indiánská kniha mrtvých*. Praha: Eminent, 2004. s. 10.

6.3 Monoteismus

Problematikou Boha se zabývá i Wagner, staví se odmítavě ke křesťanství a v inspiraci antikou ho nahrazuje Appolónem. To je však stále monoteismus, popisuje Martina Musilová na přednášce Světová moderna a avantgarda⁷⁶. Je to sice vývoj, ale tato varianta není všeobjímající. K širšímu pochopení přispěl Nietzsche, který popisuje dvě kvality, jenž se navzájem doplňují a zároveň stojí proti sobě. Nietzsche posouvá hranice a popisuje dionýsský a appolónský princip.

To je zlom v dobovém myšlení, je krokem k lepšímu pochopení širších spojitostí. Je to krok k jednotě a celistvosti. Krok k poznání, že vše souvisí se vším a ve všem je život – Bůh.

Dionýsský princip Nietzsche a jeho následovníci popisují jako divokou nespoutanost, která v nás dlí. Je silně svázána s přírodou a jejími cykly. Naproti němu stojí princip Appolónský, který vyzdvihuje uměřenost a eleganci. Bez jednoho by nebylo života, bez protikladů by nebylo umění.

Antika měla pochopení pro oba principy. Pořádali v jejich duchu oslavy, tak zvaná: „Eleusinská mystéria zasvěcená střídání ročních období a nekonečnému koloběhu života a smrti. Tyto oslavy oprašovaly člověka od jeho starostí i společenského postavení. Tehdy se objevovala v plné nahotě jeho pravá přirozenost.“ Postupně z nich vzniklo divadlo, tragedie a časem i komedie. Tragedie oslavovaly radost i strach. Byly prostředníkem pro katarzi lidských emocí. Hlavní úlohu zastával chór, který zprostředkoval divákům příběh. Dle Nietzscheho⁷⁷ byla scéna pouhou vizí, zprostředkovanou tancem, slovem a tónem.

Obzvláště v období moderny člověk používá reflexi uměním. Pokud chce člověk něco změnit ve společnosti, obrací se k umění, aby jeho pomocí současný stav reflektoval. Chce vlastně ostatním jeho prostřednictvím přiblížit svůj pohled. Máme totiž zakořeněné, že umění na člověka působí, že mu může skutečnosti ukázat v jiném světle pro nový pohled. Přesně to se dělo na začátku 20. století, umění ovlivňovalo společnost.

7 Návaznosti

Cílem této práce je ukázat, že díky tanci je možné objevit ztracenou vnitřní rovnováhu a navázat komunikaci s Bohem tím, že člověk vyjádří sám sebe. Neboť, jak uvádí Milada Jurenová,⁷⁸ původním účelem tance je, aby prostupoval tělem stejně, jako duší. Duchovnost, tělesnost a tanec se pak spojují v rituálu, v rituálních tanci. Ten slouží jako prostředník mezi tělem, duší a vyšší duchovní silou, ke které rituál promlouvá.

V našem evropském prostředí byly kdysi typické obřady, které se většinou vázaly k ročním obdobím a jsou dodnes k vidění u venkovských chórů primitivních kultů například: „tančilo se kolem stromu, kolem pramene vody, pro ochranu či zvýšení blahodárných sil přírody.“⁷⁹

⁷⁶ Přednáška k předmětu Světová moderna, avantgarda a jejich kontexty. V Brně, Filozofická fakulta, dne 26.10.2012

⁷⁷ Nietzsche, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby dle www.seminarky.cz [online] Publikováno 2007. [cit. 22.12.2012.] Dostupné z: <<http://www.seminarky.cz/Friedrich-Nietzsche-Zrozeni-tragedie-z-ducha-hudby-10052>>

⁷⁸ Jurenová, Milada. *Naboženský tanec v antice*. s. 59.

⁷⁹ Jurenová, Milada. *Naboženský tanec v antice*. s. 63.

8 Rituální tanec

Scénický tanec ve formě zmiňované v této práci má velmi blízko k osobnímu rituálu, tím myslím komunikaci s neuchopitelnými hodnotami. Z toho důvodu ho také zahrnuji a uvádím podobnosti a rozšiřující spojitosti.

Rituál chápu jako možnost propojení se zemí a vesmírem a také možnost komunikace s vyššími silami, kde člověk aktivně využívá (svého) těla a zakouší jeho hranice nebo je rozšiřuje mimo fyzické tělo. Zaměřuji se konkrétně na rituály, které mají přivodit žádoucí změny.

Z čistě vědeckého pohledu můžeme stanovit následující:

„Rituál je kulturně zkonstruovaný systém symbolické komunikace.“⁸⁰

Charakterizace rituálu spočívá v odkazu k jeho mnohovýznamovosti a mnohoúčelovosti. Důležitý je proces změny, role emocí a úloha prostředku ke komunikaci.

„Rituál (...) není univerzální, transkulturní jev, nýbrž specifický pohled na svět a na jeho organizaci.“⁸¹

Zjednodušeně je možno na rituály nahlížet jako na úkony mající jistou pravidelnost a propojení s nějakým kultem. Ráda bych toto nahlížení rozšířila, respektive přeskočila přímo dovnitř, mimo různé podoby a formy k mechanismům uvnitř a k zásadám, které jsou společné pro různé kultury i mimo ně, i v osobním rituálu mezi jednotlivcem a Bohem.

Upřednostňuji rituály přírodních národů a indiánů, kde je patrné spojení s přírodou a prožitky tak, jak této práci vyhovuje. Přírodními národy rozumím národy, jež mají blízko k přírodě, čerpají z její moudrosti a pečují o ni. Čerpám z poznatků o těchto národech, neboť u nich je často propojení duše a těla patrné. Dále čerpám z indiánské moudrosti a spisů o ní.

Podstatné je zmínit ještě další skutečnost. Přírodní národy a rituální tanec budu zmiňovat, neboť mají jasně čitelné shody se scénickým tancem, například že tancem vyjadřují nějaké symboly, nálady a stavy duše a tím je osvobozují.

Počátečním bodem, který je společný pro tanec a rituál je vlastní původ tance, neboť mnoho badatelů vidí kořeny tance právě zde. Otakar Landa popisuje svůj názor takto:

„Tanec vznikl jako projev člověka z jeho vnitřního popudu. Ať to byla pouhá chůze, radostný poskok či skok, nebo i vyjádření smutku, byly to vždy první projevy umění pohyblivého. Člověk úmyslně opakoval a znovu vytvářel ony pohyby a zkoumal své tělo různými cviky, aby se seznámil s možnostmi i silou tělesných složek, sloužících mu k podobným projevům.“⁸²

Tento názor referuje k přirozené zvědavosti člověka.

⁸⁰ Tambiah, S. J.: *A Performative Approach to Ritual*. London: The British Academy & Oxford University Press, 1979. s. 119. Dle Bowie, Fiona: *Antropologie náboženství*. Praha: Portál, 2008. s. 151.

⁸¹ Bowie, Fiona: *Antropologie náboženství*. Praha: Portál, 2008. s. 147.

⁸² Landa, Otakar: *Hudební teorie a tanec*. Praha: nákladem vlastním. 1948. s. 9.

Milada Jurenová se věnuje studiu antických náboženských tanců. Došla k názoru, že počátek tance je v rituálu, přičemž se opírá religionistiku: „Mytologie dokazuje, že většina Řeků viděla původ tance v náboženství a nenajdeme řeckého tance, jenž by nenavazoval svým původem na kult.“⁸³ V Řecku tedy byl tanec pravděpodobně od pradávna součástí rituálních slavností. Tanec nás tím přibližuje poznání našich kořenů. Tak jak můžeme tančit teď, mohli tančit kdysi i naši předci.

Rituály jsou podstupovány kvůli očistě, rozmlouvám s dušemi. Člověk může spatřit vize, které mu poradí nebo ukážou správnou cestu. Také Isadora Duncan popisuje tanec jako možnost spojení s Bohem, snad můžeme říci i jako komunikaci.

Na poli spekulace by bylo možné vést debatu o předpřivenosti rituálů. Z dostupných zdrojů můžeme tvrdit, že v případě Oglalů, severoamerických indiánů se kterými byl v kontaktu Petr Procházka, to tak není. Autor v publikaci *Indiánská kniha smrti* popisuje, že obřady nejsou předem cvičeny. Předcházejí jim pouze modlitby. Z toho by se dalo usoudit, že důraz není kladen na to, jak rituál proběhne, ale na vnitřní duchovní zážitek, který poskytne

Lincoln vyzdvihuje tvořivost v rituálech a vymezuje podstatné rozdíly mezi společnostmi, kde má umění své místo a jak by to mohlo vypadat, pokud by ho nemělo:

„Dát životu takový smysl je největším přínosem, jaký může poskytnou jakýkoli rituál. Je právě hlavní funkcí rituálu dát životu hlubší význam než jen živočišné přežití. Tento smysl povyšuje život nad nudu, absurditu a zoufalství. Dodává cenu i té nejtvrďší existenci a propůjčuje důstojnost všem činům člověka, ať už se jinak mohou zdát sebetriválnějši. (...) Dá se však říci, že svět, v němž jednotlivci a společnosti nacházejí smysl v tvůrčí činnosti, se velmi liší od světa, kde něco takového už neplatí. Do této míry jsou rituály schopné dostát svým nárokům a vesmír je díky jejich věrným vykonáváním bohatší.“⁸⁴

Styčnou plochou zde je opět Isadora Duncan, kde nacházíme podmínku, kterou už jsme znihovali v kapitole Isadora Duncan: „vnést do bytí potvrzení života, který reprezentuje“ dle Ann Daly⁸⁵

Rituál i tanec používají spojení rytmického pohybu s mimickými gesty a to nejen mezi lidmi, ale v rituálu i mezi člověkem a duchovními silami. Při sledování tance se k němu chceme připojit, tato vlastnost je více patrná u primitivů, kteří nejsou omezeni společenskými pravidly. Díky tomu předpokládáme, že i rostliny, zvířata a duchové budou napodobovat náš tanec, který má vést k dobré úrodě či lovu.

Díky „antropomorfickému úsudku, že i bohům je tanec a pohled na tanec potěšením (...) přijímá tanec význam oběti, přinášené bohům – člověk přináší vlastně sebe sama za oběť, (...) cílem této oběti je splynutí s božstvem.“⁸⁶ Což opět připomíná teze Isadory Duncan.

Můžeme vyvodit úsudek, že rituál i tanec mají magické schopnosti. Tedy dokáží přivodit změny. Více se Magii budu věnovat v podkapitole *Magie tance, symboly*. Tanec přirozeně působí na tělo i duši člověka, jak tanečnicka tak diváka. Rituál pak může mít funkci navození žádané změny, jak rozvedu v následujících kapitolách.

⁸³ Jurenová, Milada. *Náboženský tanec v antice*. s. 20.

⁸⁴ Lincoln, Bruce : *Emerging from the Chrysalis: Ritual's of women initiation*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1991. s. 108. Dle Bowie, Fiona: *Antropologie náboženství*. Praha: Portál, 2008. s. 169.

⁸⁵ Originál: bringing into being the affirmation of life it represents. Daly, Ann. „Isadora Duncan's Dance Theory.“ *Dance Research Journal*.

⁸⁶ Jurenová, Milada. *Náboženský tanec v antice*. s. 11.

8.1 Rozdíly

Například Rey hovoří o významech v pohybu: „Primitiv nezná abstraktní, odtažitý pohyb. Každý pohyb něco znamená, má pro něho nějaký význam. Je tedy 'dramatický'. (...) tanečník (...) nevyjadřuje totiž „čistou“ náladu, stav duše, nýbrž spojuje ji s určitou představou, „dramatizuje“ tanec. (...) „čistý tanec se objeví nejspíše tam, kde bude mít vysloveně extatický charakter.“⁸⁷

Petr Procházka zmiňuje podobnou vlastnost „tanců“ u původních obyvatel Ameriky, kteří si zakládali na ceremoniích a každý pohyb mohl být nositelem významu. Z toho důvodu byly jejich obřady nazývány tance.⁸⁸

Tato myšlenka hovoří ke složitosti „choreografií“ kde může mít každý krok svůj význam. Má každá část opravdu svůj význam? Tuto otázku však nedokážu v rámci prostoru vymezeného touto prací zodpovědět.

8.2 Divadlo versus rituál

Divadlo v období antiky bylo ceněno pro jeho funkci katarze. Diváci se díky němu očistili od emocí, které prožili během hry aby je už nemuseli prožívat v běžném životě. Rituál může mít podobnou funkci.

Dle Shechnera⁸⁹ možné najít rozdíl mezi rituálem a divadlem v jejich kontextu a funkci. Rozdílné je také zacílení na zábavu nebo schopnost realizovat změny. „Je-li cílem představení být účinný, pak je představení rituálem. Je-li jeho cílem pobavit, pak je to divadlo, ačkoli žádné představení není v ryzi podobě buď to, nebo ono. (...) Hranice mezi rituálem a divadlem nejsou pevně stanoveny, nejsou statické.“⁹⁰

Navíc, rituály mají jinou hodnotu prožitku vedoucího k zapamatování než prostá slova. Co člověk prožije si lépe zapamatuje a obzvláště utrpení různých stupňů může proměnit dosavadní vnímání. I proto, jsou rituály „nezbytné?“ Zkušenost totiž proměňuje.

8.3 Magie tance, symboly

Magie spoléhá na předpoklad, že tancem si člověk myšlenky a touhy převede do hmotného stavu a tím přiblíží jejich splnění – zhmotnění si lépe si představí, že by se mohly jeho sny zrealizovat. Na této úrovni má podpůrnou funkci. Jinými slovy, tanec má magické tendence, i Řekové věřili, že tancem je možné zapůsobit na skryté síly.

Jedna z důležitých rolí tance je zástupná hodnota za to, co má být dosaženo. Naznačuje totiž danou změnu. Tento předpoklad je vyvozován z antropomorfních sklonů člověka, neboť my sami máme tendence se k tanci při jeho sledování připojit a být jeho součástí. To stejné pak předpokládáme i u rostlin, zvířat nebo duchů.

Jurenová uvádí jako příklad v řeckých náboženských tancích třeba skoky, které se mají pojit se vzrůstem lidí i úrody. Erotické tance mají přinášet plodnost země a mohou i podráždít mocné bytosti. Uvádí, že hlučné tance slouží k odvrácení zhoubných sil. Pokřikování a tleskání pak

⁸⁷ Rey, Jan: *Jak se dívat na tanec*. s. 17-20.

⁸⁸ Procházka, Petr. *Tanec Slunce*. s. 44.

⁸⁹ Schechner, Richard: *Performance Theory*. New York & London: Routledge, 1994. s. 6-16. Dle Bowie, Fiona: *Antropologie náboženství*. Praha: Portál, 2008. s. 154.

⁹⁰ Bowie, Fiona: *Antropologie náboženství*. s. 154 -155.

k dodání odvahy při výcviku i v boji, ale také na pohřbech zahání zlé demony. K podstatě a fungování Magie se vyjadřuji přímo v kapitole Magie.

Čapek popisuje, jak magie může proměňovat. Vychází z počátků umění, které vidí v nezbytnosti přispět něčím víc, než jen přežitím.

„Magie, spočívající v tom, že člověk byl hned v těch svých začátcích schopen živě vztahovati množství představ a pocitů k výtvaru umělému, který nastupuje svým, sobě vlastním a o sobě účinným způsobem do řádu skutečnosti a bytí. Magie smyslu a úmyslu, magie tvarové svobody, přírodnosti i odtazitosti ducha, která je v umění; magie se syrovou přírodní hmotou, s jejími zlomky, i magie s vysokou sugescí. (...) umění vyšlo ve svém zrodu z magie a jest jí zase ve svých nejvrcholnějších projevech: pozdní Tintoretto, Rembrandt, i Picasso, dovolíte-li, Mozart, Shakespeare, Baudelaire, a všichni z velikých, (...) jsou umělci suverénní magie. Neboť magie v podstatě jest dělání z ničeho, téměř ničeho, něco; vytvořiti skutečnost, novou, mimořádnou, v sobě úplnou a o sobě jednající.“⁹¹

Zajímavé srovnání náboženských a magických tanců předkládá Milada Jurenová. Tvrdí, že náboženské tance se vyznačují podceňováním a jsou založené na strachu a bezmocnosti. Záměrem tanců je usmíření a získání přízně transcendentna. Jurenová používá přímo termínu „magie napodobivá-homeopatická.“ A ke srovnání dodává: „Čarodějnictví lze velmi nesnadno přesně odlišiti od náboženství (...) tak zasahují do sebe často tanec čarodějnický, snažící se ovládnout transcendentno a přírodu a tanec náboženský, pramenící z velké části ze strachu, sebedoceňování a pocitu bezmocnosti.“⁹²

Odlíšný pohled přináší Hambly, který srovnává ve své studii různé rituály. Ukazuje, že jisté druhy „extase a transu po prudkém tanci“ se vyskytují i v civilizovaném světě na speciálních „evangelických shromážděních spásy, při nichž lidé, rozněcování zpěvem a prudkým řečením, upadnou do stavu vzrušení a prudce se modlí, jako by byli posedlí“.⁹³

Pro smysly účastníka rituálu je důležitá gradace, tvrdí Rey. To je jeden z prostředků pro dosažení stavu mimo běžné vnímání, až k transu.

8.3.1 Symboly v rituálu

Alfred Gell⁹⁴ popisuje, že symboly, tedy věci, zastupující určitou hodnotu. Některé přírodní národy dokonce neznají symbol, spojují je s tím, co mají z našeho pohledu zastupovat. Gell se zabývá konkrétně studií Umedů na Papui Nové Guinei v jejichž řeči se vůbec nevyskytují slova „co to znamená?“ nebo „co to zastupuje?“ Prostě to tak je. Tento rozdíl upozorňuje na jinou rovinu vnímání než je běžné u západního člověka.

Podobnou skutečnost můžeme nalézt i u severoamerických indiánů. „Když indián tančí a zpívá je opravdu medvědem (...), bizonem (...), orlem (...) ad., nikoli pouze tanečníkem s maskou. Je bytostí, které je obřad a tanec zasvěcen.“⁹⁵

⁹¹ Čapek, Josef. *Umění přírodních národů*. s. 50-51.

⁹² Jurenová, Milada. *Náboženský tanec v antice*. s 11.

⁹³ Hambly, W. D. *Zaklínací tance primitivních národů*. Přeložil T. Vodička. Praha: J.Reimoser 1934. s. 20.

⁹⁴ Gell, Alfred: *Metamorphosis of the Cassowaries: Umeda Society and Ritual*. London: Athlone, 1975. s. 211. Dle Bowie, Fiona: *Antropologie náboženství*. Praha: Portál, 2008. s. 151.

⁹⁵ Procházka, Petr. *Tanec Slunce*. s. 46.

Kromě výše uvedených entit je tanec důležitou komunikační metodou při osobní modlitbě. Na této prognóze se shoduje Jurenová i Rey.

„Tanec – dar bohů – umožňuje člověku, aby se oddal milovanému božstvu a našel ve splynutí s ním nejvyšší blaženost. Proto nechyběl tanec při žádné slavnosti náboženské ani při oběti.“⁹⁶

Rey dokonce tvrdí, že u společných obřadů komunikace zacházela dál. „(...) cílem bylo zapomenutí vlastního já a sjednocení s životem božským. K tomu byl tanec prostředkem.“⁹⁷

8.4 Význam skupiny

Tanec je důležitý i pro stmelení kmene. „upevňuje základní soudržnost uvnitř kmene.“⁹⁸ Jednotlivec si uvědomuje svoje místo ve skupině. Skupina má sílu. Z našeho prostředí vzpomeňme na strhující sílu vojenského pochodu.

O této hodnotě ví i indiáni: „Indiáni jsou si od pradávna vědomi, že tanec se zpěvem a hudbou uvádí zúčastněné do stavu jakési kolektivní hypnózy, stmeluje rod i celý kmen a tím dodává sílu a soudržnost celému společenství.“⁹⁹

„Propíchnutí hrudi a následné přervání spojení se stromem není to, co dělá celý obřad důležitým. Důležité je hlavně shromáždění celého kmene, který vyjadřuje modlitbami spirituální i fyzický vztah ke všemu ve vesmíru. To je základ, to je srdce obřadu Sundance.“¹⁰⁰

8.5 Prožitek, zkušenost

To podstatné, co si z rituálu může účastník odnést je prožitek, který mění běžnou skutečnost. Neboť to, co zažijeme během slavnosti pronikne hluboko do naší osobnosti a může proměnit naše postoje nebo zajistit nápravu ve vztazích mezi bytostmi.

9 Závěry předělat

Názory a závěry prezentované v této práci mohou přinést nové pohledy na tanec a na jeho propojení s magií.

Dalo by se pokračovat dále a hlouběji... a také zmínit další tvůrce, jako je například Marta Graham, která zkoumala možnosti vnitřního napětí.

V souvislosti s rituály se může vyskytnout myšlenka, zda přírodní národy opravdu prožívají své extáze a opravdu komunikují s vyššími silami. Mnohdy se může zdát, že je to „jen“ divadlo.

Je otázkou, zda je tato otázka podstatná. Bylo by alibistické tvrdit, že všechny rituály jsou jen divadlo pro zúčastněné. Předpoklad, že tomu tak mnohdy je, je oprávněný, Neboť málokdo pustí turisty na obřad nejvyšší svátosti, když ví, že takový člověk není obeznámen s tradicemi a obřad

⁹⁶ Jurenová, Milada. *Náboženský tanec v antice*. s. 26.

⁹⁷ Rey, Jan. *Jak se dívat na tanec*. s. 49.

⁹⁸ Jurenová, Milada. *Náboženský tanec v antice*. s. 3.

⁹⁹ Procházka, Petr. *Tanec Slunce*. s. 46.

¹⁰⁰ Procházka, Petr. *Indiánská kniha mrtvých*. s. 201.

může silně narušit.

Na druhou stranu, jak můžeme vědět, zda se mimo náš zorný úhel neděje něco, co smysly, nebo logikou mysli nedokážeme uchopit?

10 Resumé

Práce se zabývá tancem v jeho základní podobě a rozvádí spojitosti mezi ním a společností. Popisuje prostředí, ve kterém scénický tanec vznikl a částečně také jeho vývoj. Soustřeďuje se na vztahy mezi člověkem, zemí a Bohem, které se v tanci odráží. Výsledky porovnává s rituálním tancem, kde nachází zajímavé souvislosti. Tanec zde má své místo ve vývoji člověka a jeho vnitřního pochopení sama sebe.

10.1 Summary

The writing is about dance and its connection to culture. It describes situation at the turn of 19th and 20th century, when it starts. It also describes the relation between human, the Earth and the God, which we can find in young modern dance. It also compares modern dance and ritual dancing and finding out interesting connections. Modern dance has its place in evolution of a man and his finding himself.

11 Obrazové přílohy



Turner: „Děšť pára a rychlost: Železnice Great Western“:

Zdroj: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Turner-rain-steam-and-speed.jpg>

Arabeska

Tanečnick stojí na jedné noze, druhá je zanožená a napnutá.

Zdroj: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Arabeska_\(balet\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Arabeska_(balet))



12 Bibliografie

- Abelarová, Taisha. *Přechod čarodějů. Zsvěcení ženy*. Praha: Rybka Publisher. 1999. s.
- Borscheid, Peter. *Virus času*. Přeložil Pavel Sojka. Praha: Nakladatelství Mladá fronta. 2007.
- Bowie, Fiona. *Antropologie náboženství*. Praha: Portál, 2008.
- Čapek, Josef. *Umění přírodních národů*. Praha: Československý spisovatel. 1949.
- Činátlová, Blanka. *Příběh těla*. Příbram: Pistorius a Olšanská, 2009.
- Daly, Ann. „Isadora Duncan’s Dance Theory.“ *Dance Research Journal*. 1994. 26/2 [online] Publikováno podzim 1994. [cit. 15.12.2012] Dostupné z: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1477914?uid=3737856&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101609147117>>
- Duncanová, Isadora. *Tanec*. Praha: Družstvo dílo. 1947. Přeložil Jan Rey.
- Esteés, Clarisa Pinkola. *Ženy, které běhaly s vlky*. Praha: Pragma. 1995.
- Grebeníčková, Růžena. *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha: Prostor, 1997.
- Hambly, W. D. *Zaklínací tance primitivních národů*. Přeložil T. Vodička. Praha: J.Reimoser, 1934.
- Jowitt, Deborah. Images of Isadora: The search for motion. *Dance Research Journal*. Publikováno Vol. 17/18, Autumn, 1985 - Spring, 1986. [cit. 15.12.2012] Dostupné z: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1478076?uid=3737856&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101609147117>>
- Juhásová, Anna. *Historie „scénického“ tance v Brně*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. 2009.
- Jung, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Přeložil Karel Plocek. Brno: Atlantis, 1994.
- Jurenová, Milada. *Naboženský tanec v antice*. Praha: Karlova Univerzita 1950.
- Kröschlová, Jarmila. *Výrazový tanec*. Praha: Orbis. 1964.
- LaMothe, Kimerer L. “A God Dances through Me”: Isadora Duncan on Friedrich Nietzsche’s Revaluation of Values. *The Journal of Religion*, Vol. 85, No. 2. [online] Publikováno duben 2005. [cit. 15.12.2012] Dostupné z: <<http://www.jstor.org/discover/10.1086/427315?uid=3737856&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101609147117>>
- Landa, Otakar: *Hudební teorie a tanec*. Praha: nákladem vlastním.
- Muchembled, Robert. *Magie a čarodějnictví v Evropě*. Praha: Volvox Globator. 1997.
- Navrátilová, Eva. *Tělo, prostor a tanec*. Brno: Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta. 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra*. [online] Praha : Městská knihovna v Praze, Publikováno 2011 [cit. 22.12.2012]. Dostupné z WWW: <http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/40/49/81/tak_pravil_zarathustra.pdf>
- Nietzsche, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby dle www.seminarky.cz* [online] Publikováno 2007. [cit. 22.12.2012.] Dostupné z: <<http://www.seminarky.cz/Friedrich-Nietzsche-Zrozeni-tragedie-z-ducha-hudby-10052>>
- Pavlová Iva: *Tanec předmětem teatrologie*. Brno: Univerzita J.E. Purkyně, 1977
- Procházka, Petr. *Tanec Slunce*. Praha: Eminent, 2006.
- Procházka, Petr. *Indiánská kniha mrtvých*. Praha: Eminent, 2004.
- Rey, Jan. *Jak se dívat na tanec*. Praha: Vyšehrad, 1947.
- Scruton, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha: Academia. Přeložila Klára Cabalková, 2002.
- Schlemmer, Oskar: *Reálná(?) utopie : [dopisy, deníky, texty]*. Přel. Kolíbal, Stanislav. Praha: Arbor vitae, 2000.
- Todd, Emanuel: *Průběh rituálu*. Brno: Computer Press. 2004.
- Vojvodík, Josef. *IMAGINES CORPORIS. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno: Host, 2006.
- Watts, Alan W. *Mýtus a rituál v křesťanství*. Přeložil Jan Čulík. Brno a Praha: Nakladatelství Tomáše Janečka ve spolupráci s nakladatelstvím Pragma, 1995.
- Obrazové přílohy byly pořízeny za pomoci Wikipedie.