

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ

Divadelní fakulta
Ateliér Scénografie

Chápání tělesnosti skrze kulturní paradigma

Bakalářská diplomová práce

Autor práce: Mgr. Kateřina Miholová
Vedoucí práce: doc. Mgr. Jana Preková
Oponent práce: Mgr. Jan Štěpánek

Brno 2012

Bibliografický záznam

MIHOLOVÁ, Kateřina, Mgr. *Chápání tělesnosti skrze kulturní paradigma: diplomová práce*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér Scénografie, 2012. Vedoucí diplomové práce doc. Mgr. Jana Preková.

Anotace

Diplomová práce *Chápání tělesnosti skrze kulturní paradigma* se zabývá fenoménem těla a tělesného pohybu v konkrétních kulturách se snahou charakterizovat prožitky, které mohou při tomto pohybu vznikat, jakou váhu těmto prožitkům člověk přikládal a jaký byl celkový význam a důležitost tělesného pohybu v určité době s důrazem na chápání lidského těla a tělesnosti v myšlení dané doby.

Annotation

The diploma thesis *Understanding of physicality through cultural paradigm* deals with the phenomenon of the body and physical movement in specific cultures, trying to characterize the experiences, which may arise in this movement, the weight of these man-filled experience built up and what was the total meaning and importance of physical movement in a certain period, with an emphasis on understanding the human body and flesh in the minds of the time.

Klíčová slova

tanec, tělo, hra, pohyb, tělesnost, psytrance, taneční terapie, rituál, prožitek, zábava

Keywords

dance, body, psytrance, dance therapy, movement therapy, game, ritual, experience, fun

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci zpracovala samostatně a použila jen prameny uvedené v seznamu literatury.

V Brně dne 20. května 2012

Mgr. Kateřina Miholová

Poděkování

Děkuji vedoucí práce doc. Mgr. Janě Prekové za energii, povzbuzení a podnětné připomínky, Lence Radové za pomoc s překlady z anglického jazyka a stylistický dohled, paní učitelce Mgr. Aleně Grzybowské za dril v hodinách českého jazyka na základní škole a v ne poslední řadě všem svým milým blízkým za podporu a shovívavou trpělivost.

Obsah

ÚVOD.....	6
I. TANEC, TĚLO, HRA.....	8
1. TANEC A TĚLO.....	8
2. TANEC A HRA.....	14
II. TANEC V HISTORII LIDSTVA.....	19
1. TANEC A TĚLO ARCHAICKÝCH KULTUR.....	19
2. TANEC A TĚLO V ANTICKÉM ŘECKU.....	22
3. TANEC A TĚLO V ŘÍMSKÉ ŘÍŠI.....	23
4. TANEC A TĚLO VE STŘEDOVĚKU.....	25
5. TANEC A TĚLO V BAROKU A KLASICISMU.....	27
6. KLASICKÝ BALET.....	28
7. TANEC A TĚLO VE 20. STOLETÍ.....	30
7.1 PSYTRANCE – TRADIČNÍ RITUÁL V KONTEXTU NOVÝCH MÉDIÍ.....	31
7.2 TANEČNÍ TERAPIE.....	33
ZÁVĚR.....	37
SEZNAM LITERATURY.....	39

Úvod

Mé první setkání s tancem proběhlo na diskotéce během tzv. „školy v přírodě“ při prvním stupni základní školy. Jistě nejen já si z tohoto prepubertálního věku pamatuji uvolněnou atmosféru večerů, kdy si děti hrají na dospělé, řadí při hudbě rychlejšího tempa nebo zakouší první ploužáky. My dívky jsme pilně nacvičovaly na pozdější léta přípravu na večer, vytvářely speciální oblečky a trávily alespoň půl hodiny před zrcadlem úpravou svého zevnějšku. Další taneční zkušenost se těmito změnami obyčejné denní identity na sváteční, večerní, podobala té první, v ostatních ohledech byla ale zcela opačná. První boty na podpatku, zpocené ruce a křečovitý úsměv. Po pěti lekcích v upjatém prostředí kulturního domu a několika nepříjemných zkušenostech s tanečníkem buď o hlavu menším, nemluvným nebo naopak nervózním a rozladěným, že díky mé absenci na minulé akci náš tanec probíhá značně neobratně, jsem zbytek tanečního kurzu strávila v přilehlé vinárně a později na lekce tance vzpomínala nejdříve s hrůzou a pocitem trapnosti, posléze se shovívavým úsměvem. Diskotékové prostředí jsem od dob letních táborů taktéž nevyhledávala. Pamatuji si pár pokusů navštěvovat taneční kurzy, které byly v našem maloměstě dostupné, avšak nikdy jsem nepocítila uvolnění a radost z pohybu, který byl řízen, diktován a kontrolován lektorkou. Naopak, stále více a více jsem nabývala přesvědčení o své neohrabanosti. Stupňující se dojem nepatřičnosti a stres z neustálého dohledu vyvrcholil v nepřekonatelný stud a potažmo odklon od tance jako projevu, který by mi byl přirozeným. Přestože mne tyto mé rané zkušenosti nadlouho od pohybu odvedly, považuji tanec za unikátní fenomén, o němž ale mnoho lidí přemýšlí v zavedených kolejích, nemluvě o tom, že většina lidí v životě velmi málo anebo vůbec netančí, mne nevyjímaje.

Dle mého názoru představuje tanec aktivitu, která posiluje v lidech hodnoty a vlastnosti, které jsou v dnešní společnosti zatlačeny do pozadí. V dnešní euroamerické kultuře je jednou z hlavních uznávaných hodnot individuální výkon. Jednoznačně nejoblíbenější společenskou fyzickou aktivitou je sport. Jak by asi vypadala společnost, jejíž členové by v dětství kromě tělesné výchovy plné soutěživých her a měřených sportovních výkonů také tančili, spontánně vyjadřovali své pocity a prožitky prostřednictvím pohybové

improvizace? Jak bych vypadala já? Tanec i sport jsou hrou, která se uskutečňuje prostřednictvím tělesného pohybu. Uvědomění si těla v prostoru, vnitřní prožívání tance, jeho vnější tělesné projevy i typy herního chování spojené s tancem jsou specifické, jiné než ve sportu a rozvíjí v člověku hodnoty a vlastnosti, které jsou dnešní době nedostatečně silné. Jaké jsou to vlastnosti a hodnoty, se pokusím nastínit v této diplomové práci.

I. TANEC, TĚLO, HRA

1. Tanec a tělo

Tanec je jedním z nejzákladnějších a nejstarších lidských projevů. Řecký básník Lukianos říká, že tanec je tak starý jako láska. Tanec je komunikačním prostředkem, nástrojem sebevyjádření člověka. Tancem rozumíme tělesné pohybové vyjádření spojené s rytmem a hudbou. Tanec vzniká z prvotní tělesné exprese prožitku, která je více či méně formalizována. V současné době je tanec nejčastěji považován za umění a popisován v estetických kategoriích. *„Tanec je umění, v němž je dominantním prvkem lidské tělo. Umění, které pomocí citu a výrazu pracuje v čase a prostoru. V trojrozměrném prostoru rozvíjí pohybové kreace, rytmické chvění a plastičnost formy.“*¹

Tanec v průběhu dějin ale neměl vždy jen charakter umění, naopak jeho původní význam a účel nebyl estetický, ale náboženský. *„Pro primitivního člověka tanec nikdy není povrchním konáním pro vlastní potěšení, je spontánní a nikdy bez důvodu. Tanec není jednou z věcí, kterou lze dělat, je to ona věc.“*² Dnes se tanec vyskytuje v evropské kultuře kromě své umělecké formy především jako druh zábavy (diskotéky a taneční party), ale také jako léčebný prostředek v rámci taneční a pohybové terapie.

Lidská komunikace probíhá primárně skrze pohyb, poněvadž pohybu rozumíme dříve než slovům. Pohyb je nositelem slov. Tanec je jedním z nejstarších prostředků komunikace. *„Než člověk našel prostředky umělecké exprese v uměřeném rytmickém pohybu, radostně prožíval kroky, otočky, kymácení, pohupování, dupání a skákání.“*³ Vyjadřovacím prostředkem tance je lidské tělo. Problematika těla, chápání těla a sebevyjádření skrze tělo je s tancem těsně spjata.

Mohlo by se zdát, že lidské tělo velice dobře známe. Biologie člověka, anatomie a fyziologie těla velmi zevrubně popisují. Tyto přírodní vědy mají však tendenci tělo oddělovat jako předmět od duše člověka, neb zkoumají tělo jako objekt. Není přesně jasné, kdy a kde tento přístup vzniká. Již Aristoteles hledí

¹ JEBAVÁ, J. Kapitoly z dějin tance. Praha, Karolinum, 1998, str. 11.

² SORELL, W. The Dance through the Ages. New York: Grosset and Dunlap, 1967, str. 24.

³ SORELL, W. The Dance through the Ages. New York: Grosset and Dunlap, 1967, str. 7.

na tělo jako na předmět, který zkoumá zvenčí. Právě v antickém Řecku vznikají vědy jako anatomie, fyziologie a biologie. Později se tento přístup rozvíjí v karteziánském myšlení. René Descartes chápe tělo jako objekt, na který člověk hledí zvenku. Tělo pojímá jako nástroj.

Tělo však umožňuje náš život na Zemi, nelze si ani představit pozemskou existenci bez těla. Tělem vnímáme své okolí, skrze tělo uspokojujeme své potřeby a naplňujeme své touhy. Tělo formujeme vědomě i podvědomě a zároveň je tělo utvářeno naším okolím, což si opět můžeme a nemusíme uvědomovat. Tělo je z látek, které pocházejí z přírody a je zároveň ovlivňováno lidskou kulturou, způsobem pohybu, spánku, stravování atd. Že tělo není objektem od člověka odděleným, nástrojem, který lze zcela ovládnout, chápali příslušníci archaických kultur, ale i lidé středověku a prostředkem k porozumění a procítění vztahu těla, duše a okolního světa jim byl mimo jiné také tanec. Nově se myšlenka propojení duše, těla a okolního světa objevuje například ve fenomenologické filosofii, která chápe *„tělo jako subjektivní fenomén, lidské tělo tak, jak je žijeme, prožíváme.“*⁴ *„Tělo proto není jsoucnem mezi jinými jsoucnými, není pouze předmětem mezi jinými předměty, protože je nadáno oduševnělým jástvím s možností nekonečné svobody.“*⁵

V praxi je pak v současnosti pojetí jednoty duše a těla vědomě prosazováno například v taneční terapii, v psytranceové taneční kultuře či v některých současných uměleckých tanečních směrech.

V tanci je přítomen přírodní prvek v živočišné energii a kulturní prvek ve vědomém vytváření pohybu. Médiem tance je lidské tělo, které pochází z přírody, ale zároveň je utvářeno kulturou. Přírodní a kulturní elementy se v tanci propojují a zajímavě mísí. I zvířata tančí, ale svůj tanec nereflektují, je součástí jejich instinktů, jako například namlouvací tance u pávů. Archaický člověk tančí své primitivní tance jako znázornění přírodních jevů. Napodobuje pohyby zvířat a rytmy okolního světa a propadá jim, alespoň částečně nevědomě. Je to již kultura? Není toto počínání ještě ponořeno v přírodě?

⁴ PATOČKA, J. Tělo, společenství, jazyk, svět. Praha, ISE, 1995, str. 11.

⁵ HOGEN, A. Pohyb a tělo – výběr filosofických textů. Praha, FTVSUK, 1998, str. 73.

Hledáním distinkce mezi člověkem jakožto kulturním tvorem a jinými subhumánními tvory se zabývá výzkum kultury na generické úrovni, čili kultury jakožto jedinečného atributu člověka. Kultura je definovaná jako soubor extrasomatických(mimotělových) prostředků či mechanismů, které motivují, koordinují či realizují činnost člověka jako druhu.

Tanec je univerzální lidskou aktivitou, která se vyskytuje napříč kulturami, je však problematické klasifikovat ho jako extrasomatický prostředek. Jednak probíhá v těle, je pohybem těla i duše a také jistě může být prostředkem například mezilidské komunikace, tvořivého vyjádření, ale lze ho chápat i jako účel, tanec pro tanec. Při výzkumu tance by bylo možné se zaměřit na rozdíl mezi zvířecím a lidským tancem, určit specificky lidské prvky v tanci a najít tak hranici mezi člověkem a zvířaty. Tanec má kulturní i přírodní aspekty, jejich oddělování ale považuji za zbytečné a neúčelné. Je naopak zajímavé se na tuto problematiku podívat „zevnitř“, z hlediska praxe tance a z hlediska prožívání tanečníka. V tanci se odjakživa více či méně vyskytuje snaha o vyjádření jednoty se světem.

Tanec také může ovlivnit vnímání času. Roy Rappaport⁶ ve svém pojednání o „času mimo čas“, tvrdí, že rytmus a frekvence přímo ovlivňují biologické vnímání času. Podle Rappaporta *„lidský mozek rozkládá čas ve vztahu k frekvenci na tři části, které nazývá termíny Herberta Simona⁷ „organický čas“, „sociální čas“ a „kosmický čas“.*⁸ Organickým časem rozumí *„časovou oblast vyznačující se takovými fyziologickými procesy jako jsou dýchání, krevní oběh, hormonální sekrece, nervové reakce a některé blízké psychické procesy jako kolísání emocí, nálad a změny chování (jedná se o hodnoty okolo sekundy nebo menší)“.*⁹ Kosmickým časem rozumí časovou

⁶ Roy A. Rappaport (1926-1997), významný americký antropolog, který dlouhodobě působil na Univerzitě v Michiganu a v letech 1987-1989 byl presidentem Americké antropologické asociace. Zabýval se problematikou náboženství, zvláště náboženských rituálů, a jeho výzkumy v terénu probíhaly především na Nové Guineji, kde studoval etnikum Maring.

⁷ Herbert Alexander Simon (1916-2001), americký vědec zabývající se počítačovou vědou, kognitivní psychologií, ekonomikou a filozofií. V roce 1978 obdržel Nobelovu cenu za ekonomii za průkopnický výzkum rozhodovacích procesů v rámci organizace.

⁸ RAPPAPORT, A. Roy. In: McATEER, Michael Belden. *Redefining the Ancient Tribal Ritual for the 21st Century*. Portland Oregon, Reed College, 2002, str. 33.

⁹ tamtéž

hodnotu „odpovídající historické paměti společnosti...Pro západní společnost dosahuje 5 000 let“.¹⁰ Sociální čas je přechodná oblast mezi organickým a kosmickým časem „v rámci které plyne světský společenský život v minutách, dnech, letech a životech ...oblast kde, se do značné míry odehrávají běžné sociální interakce.“¹¹ Podle Rappaporta mohou rituální mechanismy, zejména pak tanec, fyzicky vytrhnout jednotlivce z dočasné frekvence sociální do frekvence organické. „Rytmy, v nichž probíhá rituální zpěvy a tance bývají rychlejší než ty, které jsou typické pro běžné sociální interakce, vytvářejí tedy mnohem přesnější synchronizaci, než jaká je běžná v každodenní společenské aktivitě. Jsou to rytmy...možná typičtější pro organické než pro společenské procesy.“¹² Tato dočasná změna sociální frekvence u tančících na organickou má ale za následek i vnímání kosmického času. „Celé shromáždění, jak se jeho kroky stávají koordinovanějšími, se pohybuje jako **sjednocený celek**, skrz časové hranice, ze sociální do organické časové oblasti...Ale vzor kroků stanovený liturgickým kánonem je neměnný, může být tedy chápán jako nikdy nezměnitelný. Řád, ke kterému se shromáždění při vysoké frekvenci přizpůsobuje, je řád oblasti nízkých frekvencí, oblasti zřejmě neměnné. Ve stejnou dobu shromáždění opustí sociální čas a vstoupí do organického a kosmického, do zároveň rychlého a neměnného.“¹³ Takto účastníci tanečního rituálu dospívají ke zkušenosti „věčnosti“.

Jiný fyzický vliv rytmického pohybu popisuje Radcliffe-Brown¹⁴ : „Další vliv rytmu tance vzniká díky známému faktu, že totiž řada úkonů vykonaná rytmicky mnohem méně vysiluje než úkony nerytmické, které vyžadují stejný výdej svalové energie. Tanečník tedy cítí, že během tance se jeho osobní energie natolik zvyšuje, že je schopen vyvinout vyčerpávající úsilí s minimálním vysílením.“¹⁵ Radcliffe-Brown hovoří o tanečnících schopných tančit osm a více

¹⁰ tamtéž

¹¹ tamtéž

¹² tamtéž

¹³ tamtéž

¹⁴ Alfred Reginald Radcliffe-Brown (1881-1955), britský sociální antropolog a představitel strukturálního funkcionalismu. Zabýval se zejména srovnávacím studiem sociálních systémů.

¹⁵ RADCLIFFE-BROWN, A. R. In: McATEER, Michael Belden. Redefining the Ancient Tribal Ritual for the 21st Century. Portland Oregon, Reed College, 2002, str. 35.

hodin v kuse tance mnohem fyzicky náročnější než jsou evropské společenské tance. Během zážitků zvýšené energie nebo náhlého nečekaného uvolnění energie mohou účastníci rituálu pociťovat nadpřirozenou podporu nebo nalezení vlastních skrytých mystických schopností. McAteer přirovnává tanec k meditaci a józe v tom ohledu, že také vyžaduje zároveň vyvíjení úsilí a uvolnění, na první pohled protikladné aktivity. Stejně tak jóga a meditace požadují „dělání v nedělání“ nebo v „bytí v nebytí“. Pro tanec je vynakládání úsilí, snažení a námaha stejně důležité jako uvolnění, schopnost nechat proudit energii. Jak v případě tančících, tak v případě meditujících či lidí zabývajících se jógou lze najít podobné popisy *„pocitu sjednocení protikladů, harmonie s vesmírem, jednoty s účastníky shromáždění, a dokonce jednoty s Bohem.“*¹⁶

Biologické účinky tance nejsou ovlivňovány pouze funkcemi mozku *„Nervová soustava je ovlivněna celkově, a možná také vnitřnosti a příčně pruhované svalstvo. Účinky snad ani nepochází z nervové soustavy. Soustavný pohyb, jako tanec, může stimulovat receptory vnitřních podnětů ve svalech, šlachách a kloubech a tak se vzrušení může v organismu šířit z jeho nejméně vědomých hloubek do plně bdělého vědomí.“*¹⁷

Dalším často zmiňovaným efektem tance je oddělení od běžných myšlenkových procesů, které je vnímáno jako mizení myšlenek. Nejedná se ale pouze o zastavení myšlení. Rappaport tento stav popisuje jako *„překročení úrovně diskurzivní logiky.“*¹⁸ Jde o radikální změnu způsobu, kterým je zkušenost zpracována. Účastníci skupinového rituálního tance upadají do tranzu nebo jiných podobných méně hlubokých změněných stavů vědomí. Všechny tyto prožitky, které vznikají při tanci, jsou výrazně odlišné od vnímání a prožívání běžné každodenní reality. Vyskytují se v tanci kolektivním, rituálním, ale některé se mohou vyskytovat i v tanci individuálním. Zda těmto prožitkům jednoty se skupinou, sjednocení s přírodou či pociťování přítomnosti vesmírné energie lidé přikládali váhu, mělo souvislost s vnímáním místa člověka ve vesmíru, s chápáním důležitosti tělesného prožívání a také s postavením

¹⁶ RAPPAPORT, A. R. In: McATEER, Michael Belden. Redefining the Ancient Tribal Ritual for the 21st Century. Portland Oregon, Reed College, 2002, str. 36.

¹⁷ RAPPAPORT, A. R. In: McATEER, Michael Belden. Redefining the Ancient Tribal Ritual for the 21st Century. Portland Oregon, Reed College, 2002, str. 35.

¹⁸ tamtéž

tance ve společnosti. V druhé části této práce se na vybraných obdobích pokusím popsat podobu tance a jeho roli v tehdejší společnosti v souvislosti s pojmáním těla a tělesného prožívání.

2. Tanec a hra

Jak jsem již poznamenala v souvislosti s vnímáním těla a tělesného pohybu a s vnitřním prožíváním tančícího, podoba tance v konkrétní kultuře, kdo ho tančí a při jaké příležitosti, závisí na principech, hodnotách a ideových systémech vládoucích ve společnosti. Zaměříme-li se na vývoj tance, můžeme najít mnoho souvislostí s vývojem ostatních oblastí kultury. Role tance se v průběhu vývoje lidské kultury měnila a také v současné době lze tanec v kultuře pozorovat na mnoha úrovních.

Ve starověkých kulturách byl tanec součástí obřadů, magickým úkonem. Dnes je tanec kromě své umělecké formy významným druhem zábavy (diskotéky, taneční party) ale i léčebným prostředkem (taneční a pohybová terapie). Na tanec obecně, tedy na všech úrovních jeho existence, můžeme nahlížet jako na druh herního chování.

K vymezení pojmu hra nám poslouží základní vlastnosti hry, jak je popsal Johan Huizinga¹⁹ a doplnil Roger Caillois²⁰. Cituji část Huizingovy definice, kterou použil Caillois „...*hrou můžeme souhrnně nazvat svobodné jednání, které je míněno „jen tak“ a stojí mimo běžný život, ale které přesto může hráče plně zaujmout, k němuž se dále nepřipíná žádný materiální zájem a jímž nedosahuje žádného užitku, které se uskutečňuje ve zvlášť určeném čase a ve zvlášť určeném prostoru, probíhá podle určitých pravidel...*“²¹

Hra, protože je svobodnou činností provozovanou pro sebe samu, přináší (většinou) pouze potěšení a je rovněž provázena napětím a radostí. Materiální zájem Caillois nevylučuje a poukazuje na hry hazardní, ve kterých je vidina snadného zisku naopak klíčová. Hra obsahuje prvek fikce a zábavy a může být spojena s tajemstvím. Caillois dále tvrdí, že „*k povaze hry patří, že nevytváří žádné hodnoty, žádné dílo. Tím se liší od práce nebo od umění.*“²² Právem však můžeme amatérská divadelní představení či výtvarná díla dětí považovat

¹⁹ Johan Huizinga (1872-1945), holandský kulturní historik a antropolog, autor knihy *Homo ludens*, základního kulturně-antropologického pojednání o kulturním významu hry.

²⁰ Roger Caillois (1913-1978) francouzský biolog, estetik a sociolog. Ve svých textech propojuje literární tvorbu, sociologii, filosofii a biologii. Rozšiřuje a upřesňuje Huizingovo vymezení her.

²¹ CAILLOIS, R. Hry a lidé. Praha, Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, str. 26.

²² CAILLOIS, R. Hry a lidé. Praha, Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, str. 27.

za hru a nikoli pak za umění či práci, přesto tyto činnosti určité hodnoty a díla vytváří. Podívejme se, zda výše popsané základní vlastnosti hry lze vztáhnout na tanec.

Tanec je většinou stejně jako hra svobodnou a dobrovolnou činností, která je provozována pro zábavu. Z profesionálního uměleckého tance se však tento rozměr vytrácí, zejména pak z klasického baletu, který je v pravém slova smyslu „dřina“. Původní tance byly součástí náboženských kultů a zde je rovněž problematické hovořit o svobodě, dobrovolnosti a zábavě. „*Kult je nejvyšší a nejposvátnější vážností. Může být zároveň hrou?*“²³ Odpověď podává v úvaze nad zavedeným protikladem vážnosti a hry, který považuje za zavádějící. Mnoho her je prováděno s velkou vážností – sportovní i divadelní hry i hry dětské. Huizinga neváhá označit posvátný obřad pojmem hra. „*Svou formou jí je v každém směru a svou podstatou potud, pokud přenáší účastníky do jiného světa.*“²⁴

Hra je vydělená z každodenního života, probíhá ve specifickém herním prostoru a trvá předem určený čas. Obřadní tanec byl časově omezen délkou rituálu. Taneční představení v divadle začíná v osm hodin večer a za jednu až tři hodiny opona spadne a tanečníci i diváci jdou domů. Taneční party v klubu či diskotéka probíhá od desáté večer často až do ranních hodin, ale odpoledne jsou její účastníci již zase zpět v každodenním životě. Lidová taneční zábava mohla probíhat na návsi i v ulicích stejně jako karneval, trvat mohla i několik dní, ale po skončení svátku se opět lidé vrací k běžným činnostem.

Hra má dobrovolně zvolené zákonitosti, které platí pouze v onom herním prostoru a čase. Tanec je rytmickým pohybovým vyjádřením, a proto tančící člověk používá své tělo výrazně jinak než při ostatních činnostech. Většina každodenních lidských aktivit neprobíhá v pravidelném rytmu. Málokdo poskakuje, křepčí a vytáčí piruety na ulici či v práci. Někteří lidé tančí po kuchyni, ale většinou nerušení o samotě. Taneční pohyby jsou „normální“ pouze v určitou dobu na určitém místě.

Hra má nejistý výsledek. Tato charakteristika je výraznější u soutěživých

²³ HUIZINGA, J. Homo ludens: o původu kultury ve hře. Praha, Dauphin, 2000, str. 32.

²⁴ tamtéž

her a u her s prvkem náhody a štěstí. Tanec, jak si později ukážeme, je svou podstatou mimo tyto kategorie. I když existují soutěže v tanci a na plesě či taneční zábavě, není jisté, kdo vás požádá o tanec. Tanec může být více nebo méně určen pravidly. Existují konkrétní tance jako valčík, polka či charleston, taneční techniky jako klasický balet, Graham technika či Limon technika v moderním tanci ale i úplná taneční improvizace, svobodné tělesné vyjádření. Stejně tak jsou i hry bez pravidel, například hry s panenkami, na indiány atd. hry, kde základním elementem je předstírání. Pravidla v těchto hrách nahrazuje improvizace.

*„Hra spočívá v nutnosti najít, vynalézt okamžitou odpověď, svobodně zvolenou v rámci pravidel.“*²⁵ Tyto podmínky vytváří svobodný prostor pro aktivitu hráče a z té plyne potěšení. Rytmický charakter tance je dobrým příkladem nutnosti této přímé reakce. Taneční pohyb je nejčastěji (ale existují i jiné styly např. japonský tanec butó) veden hudbou a tanečník je nucen reagovat bezprostředně na její plynutí.

Hra je fiktivní, je doprovázena vědomím alternativní reality, jiné než běžný život. Taneční představení vytváří iluzi v pravém slova smyslu. Atmosféra tanečních zábav, plesů či diskoték je rozjitřená, sváteční až orgiastická, odlišná od reality každodenního života. Pár tančící valčík se společně oddává romantické náladě, i když v běžném životě si může být cizí. I tato herní charakteristika je tanci vlastní.

Roger Caillois tvrdí, že hra není tvořena kulturou, není součástí kultury, která by jen plnila funkce, které z kultury vychází. Hra je svébytná lidská aktivita, která je provozována pro sebe samu. Naopak herní principy ovlivňují kulturu. Podle převládajících her lze charakterizovat kulturu. Podle principů, které se ve hrách prosadily, můžeme určit převládající principy a hodnoty v kultuře.

Caillois rozděluje hru na čtyři základní typy *agón*, *alea*, *mimikry* a *ilinx*. Hry typu *agón* jsou všechny soutěživé hry, ve kterých je klíčový výsledek a tento výsledek lze ovlivnit vůlí a snažením. K těmto hrám řadíme všechny soutěže, většinu sportů, zápasy a zápolení.

²⁵ CAILLOIS, R. Hry a lidé. Praha, Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, str. 29.

Ve hrách typu *alea* je naopak lidská vůle zcela potlačena a vyzdvížen je princip náhody a štěstí. Hráč se zcela podrobuje osudu, který rozhoduje o jeho výhře nebo prohře. Mezi tyto hry patří například sázky, loterie či kasina.

Hry *mimikry*, jak název napovídá, obsahují prvek předstírání. Jsou to všechny dětské hry „na něco“ – na mámu a tátu, na princeznu, na vojáky, ale i masky a převleky dospělých.

Hry s charakteristikou *ilinx* se vyznačují závratí, ztrátou rovnováhy a kontroly. K těmto hrám řadíme pouťové atrakce, kolotoče a horské dráhy, „bungee jumping“ a také tanec.

Dalšími dvěma aspekty, které Caillois ke klasifikaci hry používá, jsou *paidia* a *ludus*. *Paidia* je hrou živelnou, improvizací bez pravidel, čirým uchvácením, které vychází z okamžitého popudu. Hra s charakterem *ludus* je naopak vyjádřením hodnot a pravidel společnosti, má jasný řád. Aspekt *ludus* kultivuje čiré výbuchy herního instinktu *paidia*, hra se stává překonáváním překážek, tréninkem a vyústí v určitou dovednost. Čtyři základní typy her *agón*, *alea*, *mimikry* a *ilinx* mohou mít dle svého charakteru přítomnou různou míru aspektu *paidia* či *ludus*. Stejně tak jednotlivé hry mohou být kombinací dvou i tří základních typů her.

Charakteristiky herních typů *agón* a *alea* nejsou pro tanec příliš klíčové. Existují sice například soutěže ve společenském tanci a umělecký tanec, zejména pak klasický balet, je často posuzován podle nejvirtuóznější formy a přesného provedení, ale přesto je aspekt soutěžení v tanci sekundární. Stejně tak princip *alea* není příliš podstatný. Štěstí či nečekaná výhra se v tanci může projevit, snad jen, vyzve-li vás k tanci vytoužený partner. Tanec je hrou, ve které nejde o výsledek, ale o průběh, o intenzitu zážitku. U tance provozovaného pro diváka ve formě uměleckého představení či zábavní podívané jde určitým způsobem o výsledek, ale i v této snaze není vítězů. Důležitá je živá komunikace s divákem. Efektní podívaná a dokonalé provedení tance může být mrtvé a nezajímavé pokud tanečníci nejsou v kontaktu s divákem, pokud své pohyby necítí, ale jen mechanicky opakuji, pokud se nesnaží skrze své tělo komunikovat s obecenstvem a místo toho se zcela soustředí na dokonalost formy.

Princip *mimikry* je už s tancem svázán těsněji. Předstírání se projevuje

u tančících masek představujících démony a duchy v primitivních společnostech, na středověkých karnevalech či o masopustu.

V klasickém baletu, který vyjadřoval příběh, tanečníci představovali konkrétní roli labutě, princezny či hračky. I dnes když se mladí lidé chystají do tanečních, chlapci mění svůj denní vzhled a oblékají smoking, dívky se výrazněji líčí a jejich šaty a boty jsou také slavnostnější než obvykle. I pro méně formální druhy taneční zábavy lidé mění svou identitu, na taneční party se nosí plastové oblečky a blyštivé líčení, „obyčejná“ každodenní podoba je často zcela skryta.

Nejspíše bychom však tanec označili hlavně za hru typu *ilinx*, i když závrať a ztráta kontroly a vlády nad vlastní osobností je přítomna ve výrazné míře jen u extatických a rituálních tanců. Tanec je, jak jsme výše popsali, rytmickým pohybem těla spojeným s vyjádřením lidského nitra. Tímto pohybem vzniká pocit rozkolísané rovnováhy, rozjitření a uvolnění, proto k tanci patří princip *ilinx*. I pro diváka tanečního představení jsou piruety a skoky tanečníků opojné. Tanec je druhem nonverbální, tedy tělesné komunikace. Při sledování tance vnímáme takřka celým tělem. Dovedeme se snadno vcítit do tělesného stavu tanečníka.

Míra pravidel a řádu v tanci, jeho charakter *paidia* nebo *ludus*, je rozdílná podle druhu tance a příležitosti, kdy a kde byl či je provozován. Extatické tance starověkých kultů jsou svým charakterem zcela *paidia* a na opačný pól *ludus* můžeme zařadit klasický balet s dokonalou formou, která vyžaduje tvrdý trénink a výchovu tanečníka od dětství.

Podle Johana Huizingy „*Tanec sám je hrou, a dokonce jednou z nejryzejších a nejdokonalejších forem hry.*“²⁶ Dále ale Huizinga prohlašuje, že „*herní kvalita se neuplatní ve všech formách tance stejnou měrou.*“²⁷ Tanec existuje a existoval v rozmanitých podobách. I herní principy, které se v tanci projevovaly, jsou různé.

²⁶ HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Praha, Dauphin, 2000, str. 227.

²⁷ HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Praha, Dauphin, 2000, str. 227.

II. TANEC V HISTORII LIDSTVA

1. Tanec a tělo archaických kultur

Archaický člověk tančil při všech významných příležitostech (sňatek, smrt, zrození, sklizeň, počátek i konec lovu) a jeho tanec vždy měl nějaký význam pro ostatní příslušníky společenství. Tancem raný člověk slavil i truchlil, vyjadřoval své štěstí a smutky nástrojem sobě nejbližším, tělem. Svě tělo vnímal jako propojené s okolním světem, jako jeho součást. Archaický člověk pravděpodobně vůbec neuvažoval nad pojmem tělo, nad vztahem vlastního těla, vlastní duše a světa. Toto propojení vyjadřoval například právě prostřednictvím rituálního tance. Tancem zobrazoval základní vztahy k univerzu a také je v tanci intenzivně prožíval.

Lidé od pradávna touží tělesně vyjádřit vztah k okolnímu světu, jednotu s ním. Tuto jednotu již archaický člověk vyjadřuje v tanci napodobováním přírodních jevů a rytmů a také tím, že k vyjádření svého štěstí či smutku používá nejpřirozenějšího nástroje-vlastního těla, které pochází z přírody, žije jí obklopeno, je udržováno jejími plody a do ní rovněž zaniká. Raný člověk chápal důležitost rytmu, napodoboval rytmy okolo sebe nebo také zesiloval rytmy vlastního těla, např. tlukot srdce či dech. Pohyboval se v rytmu, propadal mu, cítil ho ve vlastním těle a tím se přibližoval okolnímu světu, spojoval se s ním. Při skupinových tancích působí rytmický pohyb především jako synchronizace, sjednocení skupiny. Toto sjednocení není jen užitečné je samotným cílem. *„Hýbat se společně s ostatními, to není jen symbolizace spojení. Je to samo o sobě setkání k reprodukci většího řádu...Účastníci **nekomunikují** mezi sebou o tomto řádu, ale jsou **spolu v kontaktu uvnitř něj**. V této souvislosti je zajímavé, že opětné spojení „mysli“, „srdce“, „těla“ a „společnosti“ může tedy být rituálním tancem plně uskutečněno.“*²⁸ Akt tance může být mechanismem k překonání propasti mezi jednotlivcem a zkušeností jednoty se společenstvím, s vesmírem. Pakliže v tanci dojde k opuštění zúženého vnímání vlastní individuality skrze poddání se rytmu a pohybu, dochází k pocitu splynutí ve věčnosti.

²⁸ RAPPAPORT, A. R. In: McATEER, Michael Belden. Redefining the Ancient Tribal Ritual for the 21st Century. Portland Oregon, Reed College, 2002, str. 33.

V tanci vždy člověk zesíleně projevuje svou existenci v prostoru. Vyjadřuje její hlavní charakteristiky. Například dupání, univerzálně přejaté gesto v tanci, vyjadřuje v primitivním tanci přání rozechvít Zemi, podmanit si ji. Podle Sorella „dupání je prosazováním lidského ega.“²⁹ Člověk v tanci napodobuje své okolí. „Raný člověk pohybem napodoboval rozličná zvířata a snažil se kopírovat jejich pohyby, když útočí či létají, při hledání potravy nebo při namlouván.“³⁰ Tanec v kruhu u raného člověka pravděpodobně představoval snahu udržet uzavřené společenství chráněné od vnějších vlivů.

Ve starověkém Egyptě pak kruhovým tancem kněží-astronomové napodobovali pohyby hvězd a planet v kosmu. V jiném tanci archaický člověk vyskakuje vysoko, aby svou energií pomohl kukuřici v růstu, aby naznačil, do jaké výše by měla dosahovat.

Původní tanec je extatickým rituálem, který člověka přibližuje k transcendentnu, k Bohu. Sorrell to vyjadřuje takto „žádný koncept věčnosti člověka neosloví, je-li připoután ke každodenním starostem.“³¹ Tanec ho od těchto starostí odpoutá. „Pozvedne“ ho k Bohu. Účinky kolektivního tance na lidské tělo, prožívání a vnímání byly popsány výše. Tyto účinky, které zahrnují pocit jednoty se společenstvím, s vesmírem, přívaly nečekané energie, mystické síly a vnímání věčnosti jsou dočasným zrušením „sociálního času“, přechodnou absencí řádu. V takových rituálních tancích se silně projevuje herní princip *ilinx*. Tělesná extáze je zrušením každodenního pořádku, porušení společenského řádu společnosti se projevuje v pocitu sjednocení s ostatními příslušníky kmene či obce. Oddáním se společnému pohybu, vzdáním se vlastního zažívá archaický člověk proudění společné energie, energie, která nepochází jen ze společenství samého, ale je zároveň energií přírodní vesmírnou.

Tento pocit jednoty a propojení s přírodou a celým vesmírem může dle mého názoru být jedním z mechanismů, které udržují člověka v souladu s přírodou. „Nic se úplně nevytrácí a člověk zůstává rituálním tvorem, jehož zvyky nikdy neztrácí spojení s původními lidskými potřebami a touhami.“³²

²⁹ SORELL, W. The Dance through the Ages. New York, Grosset and Dunlap, 1967, str. 8.

³⁰ tamtéž

³¹ SORELL, W. The Dance through the Ages. New York, Grosset and Dunlap, 1967, str. 11.

³² SORELL, W. The Dance through the Ages. New York, Grosset and Dunlap, 1967, str. 21.

Extatický rituální tanec, pakliže jsou jeho účinky vnímány jako autentické pravdivé zážitky, jako relevantní způsob poznání a ne jako zatmění vědomí či iluze, může v tomto smyslu sloužit jako prostředek, jak zabránit odcizení od okolí a tím i agresivnímu a destruktivnímu chování k přírodě. Návrat k rituálu můžeme pozorovat i v některých směrech soudobé taneční hudby, což více rozvedu později.

Složitě propojení duše a těla začíná intelektuálně reflektovat filosofie 20. století. Antická filosofie, jak říká Patočka, probíhá celá ve třetí osobě. Nezná sebereflexi, nezná pojem já, subjekt v antické filosofii je zamlčen. I pojem psýché není v antice duše či mysl v našem slova smyslu, je to vždy životní funkce, impersonální jsoucno. Na tělo antická filosofie hledí také pouze z vnějšku. Aristoteles chápe tělo jako věc, hledí na něj zvenčí, není to „mé tělo“. Proto antická filosofie položila základ vědám, jako jsou anatomie, fyziologie a biologie. Zároveň ale antika prosazuje myšlenku jednoty duše a těla. Proto logicky, vnímá-li tělo s odstupem, zvenku potom krásné tělo = krásná duše, pružné a silné tělo = silný a bystrý člověk. Zde vidíme známý řecký ideál kalokagathie, krásy a harmonie duše a těla. Fenomenologická filosofie slovy Jana Patočky: *“...od sklerotizovaných tezí sestupuje k živým pramenům zkušenosti.”*³³ Proto fenomenologická filosofie nepojímá tělo jako objekt. Tělo nemůže být objektem, nemůžeme se na něj podívat zvenčí, nemůžeme se od vlastního těla vzdálit, či se k němu přiblížit.

Fenomén subjektivního žitého těla, jak ho popsal Merleau-Ponty³⁴, má několik hlavních rysů: vlastní tělo nelze objektivovat. Tělo je to, co jsme, ale ne fyziologicky, ale ve formě jisté vědomosti. K tomu se váže zvláštní prostorovost těla, jiná než prostorovost ostatních předmětů. Funkce prostorovosti těla je neustálé zakořeňování do věcí, mezi ně.

„Naše tělesná existence je nám dána jako působnost na věci, nikoli jako přítomnost mezi nimi. ...Tělesné prožívání je nezbytnou podmínkou každé další

³³ PATOČKA, J. Tělo, společenství, jazyk, svět. Praha, ISE, 1995, str. 12.

³⁴ Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), francouzský filosof, spolupracovník a přítel mmj. J. P. Sartra či Jana Patočky. Zabýval se fenomenologií tělesnosti, vývojovou psychologií, biologickou antropologií a pedagogikou. Zdůraznil význam lidské tělesnosti jako určující podmínky lidského bytí.

aktivity.“³⁵ Je možné, že tělesná existence je podmínkou možnosti naší zkušenosti. „*Tělesněním poznáváme svět i sami sebe, obojí splývá, není vůbec dobré odtrhovat tělo od poznání.*“³⁶ Vědomé uplatňování této myšlenky můžeme pozorovat do určité míry i v současném tanci.

2. Tanec a tělo v antickém Řecku

Tanec a hudba byly v Řecku darem bohů. Především byly spojovány s bohem Apollónem, jehož devět průvodkyň Múz obveselovalo ostatní bohy. Poslední z nich Terpsichóre byla právě múzou rytmu a tance. Tanec měl jako součást rituálů významné místo. Vyskytoval se v rituálech k počtě Dionýsa, také kult bohyně Deméter a její dcery Persephoné byl oslavován tancem.

Při oslavách k počtě Dionýsa se uvolňovala pudovost a smyslovost mimo jiné orgiastickým tancem. Při dionýsiích v Athénách procházel městem průvod v čele s Dionýsem doprovázený satyry, tanečnický v polozvířecích kostýmech. V Dionýsově svatyni v Athénách se nacházela kruhová orchestra, místo určené pro tanec a zpěv (od orcheo = tančím). Účastníci oslav požívali drog a omamných nápojů a vstupovali tak do stavu vytržení mimo tělo – extasis. Tanec a drogy byly opět herním chováním vertigonálního typu, způsobem, jak zrušit každodenní řád, vystoupit z něj a opět se navrátit a tím řád potvrdit. Mohly být i způsobem, jak na vlastní kůži zažít propuknutí živočišných sil, divokost a chaos, které pramení z uvolněnosti a odsunutí myšlení, a po skončení těchto orgií si pak o to více vážít řádu založeného na harmonii a vyváženosti těla a ducha.

Tanec byl také spojen s mystérii, prováděnými v Eleusiu. Součástí oslav v mystériích byly i rituální tance. I tyto tance mohly být zdrojem pocitu sjednocení s vesmírem, který je někdy popisován i jako přítomnost Boha.

Tanec byl i součástí řeckého divadla. Chór, jenž doprovázel sólisty, kromě zpěvu také tančil. Rovněž svatební oslavy byly spojeny s tancem. Při svatební hostině se tančilo v párech i ve skupinách. Od 5. století př. Kr.

³⁵ PATOČKA, J. Tělo, společenství, jazyk, svět. Praha, ISE, 1995, str. 35.

³⁶ HOGEN, A. Kvalita života a tělesnost. Praha, Karolinum, 2002, str. 8.

se rozvíjí domácí hostiny – Sympózia. Při sympóziích tančily k obveselení hostů hétéry, ženy které se prodávaly. Sympózií se ale mohly zúčastnit jen hétéry na úrovni, které dovedly tančit i vyprávět. Některé hétéry byly dokonce velmi moudré a vzdělané. I v případě héter se uplatňuje ideál jednoty a harmonie duše a těla.

Tanec antického Řecka byl jednak tancem rituálním, skupinovým, při kterém dochází k pocitu skupinového vytržení, k pocitu, který mohl sloužit jako prostředek k udržení řádu či jako způsob, jak zažít přítomnost boha. Rituální tance navozující tyto zážitky ještě v Řecku hrály poměrně důležitou roli, byly součástí uznávaných a společensky důležitých kultů.

Ve starověkém Řecku už se vyskytoval i tanec sólový, který dával vyniknout kráse lidského těla a jehož tanečníci pěstovali a rozvíjeli harmonii tělesných forem v duchu kalokagathie. Tento tanec již nemá charakter skupinového vytržení a posvátné vážnosti, začíná se projevovat individualita. Sorell poznamenává, že *„ztrátou náboženské motivace a oddělením od uctívání ztrácí tanec něco ze své tvořivé síly, vroucnosti, významu a účelu. Ale získal jemnost, kultivovanost, promyšlenost, stylové variace a punc individuální originality“*³⁷ Zároveň je ale Sorell toho názoru, že tanec je ritus a jeho rituální kořeny se projevují i v tak stylizovaných formách jako je klasický balet.

3. Tanec a tělo v římské říši

Starověký Řím byl společností převážně vojenského charakteru se silným prvkem řádu, právním a daňovým systémem. Sakrální charakter společnosti byl jednoduchý. *„Náboženské představy jsou málo zobrazovány. Spontánní zosobňování každé jednotlivé představy, která zaujala mysl, zdánlivě tedy funkce vysoké abstrakce, je ve skutečnosti mnohem spíše primitivním postojem, který je velmi blízký dětské hře.“*³⁸ I výroční slavnosti, při kterých byly vzývány vyšší mocnosti, si zachovaly název her – *ludi*.

S rozrůstající se mocí, která je ale soustředěna do příliš mnoha blahobytných měst, kultura upadá, na povrchu se projevuje vážná okázalost a pod povrchem požívačnost a zábava. Římská společnost ztrácí citlivost

³⁷ SORELL, W. The Dance through the Ages. New York, Grosset and Dunlap, 1967, str. 15.

³⁸ HUIZINGA, J. Homo ludens: o původu kultury ve hře. Praha, Dauphin, 2000, str. 239.

k duchovnějším hodnotám a k tanci má ambivalentní vztah. Ve vládnoucích vrstvách se často vyskytoval puritánský přístup, který ale pramenil ze snobismu. Úpadek důležitosti a vážnosti tance dokládá také nízké sociální postavení tanečníků, mimů a herců, kteří byli většinou otroky, zřídka pak propuštěnci, kteří získali svobodu svým uměním, které zapůsobilo na císaře.

V souvislosti s hrou je známý požadavek římského prostého lidu – chléb a hry. „*Herní činitel se v římském státě nikde neprojevil tak zřetelně jako ve volání **panem et circenses**. Chléb a hry to bylo to, co lid požadoval od státu.*“³⁹ Lidé v upadající společnosti volali po potravě a zábavě. Původně byly v Římě hry posvátnými obřady, které nejen oslavovaly dosažené bohatství, ale i posilovaly vidinu blahobytu do budoucna. Tato archaická podoba herního faktoru ve společnosti se však postupně vytrácela a degenerovala, poněvadž hlavní forma her se staly drsné podívané v amfiteátrech-gladiátorské hry, hrubé zápasy, jejichž sledováním mohli prostí Římané zapomenout na vlastní chudobu a bezmocnost.

Tanec jako rituál, ale není v Římě mrtvý. Vyskytovalo se mnoho procesních tanců, např. k počtě bohyně Ceres. Tanec jako součást obřadů se také objevuje na válečných slavnostech k uctění bohů Jupitera a Marta. „*Tance k usmíření boha války vynikaly pochodovým rytmem, břesknou muzikou a měly skupinový charakter.*“⁴⁰ Výrazný je prvek disciplíny, přesných pravidel a kolektivu, jistě důležitý v římské říši při její rozpínavosti, kterou umožňovala silná armáda. Tento silný rytmus jistě posiloval ve vojácích pocit, že jsou jedním velkým a silným organismem.

Existovaly také slavnostní tance k zajištění úrody, které tančily kněžky pro bohyni rostlinstva Flóru při svátku této bohyně Floráliích. Saturnálie pak byly rolnickým svátkem, konaly se v únoru, neb tehdy dochází ke klíčení. V době tohoto svátku si páni měnili role s otroky, sloužili jim a hostili je. Probíhala řada her, pantomim a tanců, velmi uvolněných, humorných a frivolních. Tento svátek i tance, které se při něm konaly, jsou příkladem dočasného obrácení pořádku světa, zrušení obvyklých pravidel. Jde o hru *mimikry*, kdy obvyklé role jsou nahrazeny opačnými, což může vyvolávat pocity uvolnění až závratné.

³⁹ HUIZINGA, J. Homo ludens: o původu kultury ve hře. Praha, Dauphin, 2000, str. 243.

⁴⁰ JEBAVÁ, J. Kapitoly z dějin tance. Praha, Karolinum, 1998, str. 57.

Ve skutečnosti takové dočasné uvolnění pravidel a ventilace napětí stávající řád posílí. Saturnálie jsou podle Sorella úpadkem vesnických oslav z raných dnů antického řecka. Při Saturnáliích Římané vzývali Saturna vysokými skoky, aby přiměli kukuřici k vysokému růstu. Sorell *dodává „Nic se úplně nevytrácí a člověk zůstává rituálním tvorem, jehož zvyky nikdy neztrácí spojení s původními lidskými potřebami a touhami“.*⁴¹

V krizovém období republiky náboženské kultury upadaly. V období císařství pořádali bohatí patricijové ve svých sídlech okázalé hostiny, kde mimo kejklířů a hudebníků vystupují tanečníci. Nazí mladíci a dívky tančí erotické tance k povzbuzení smyslnosti hodučích. Tanec je podívanou nikoli uměleckou, ale vzrušující, dráždivou a účelovou. Zde už můžeme pozorovat zneužívání těla jako objektu. Tělo bezcenného otroka slouží k vyvolání vzrušení u obecnstva.

4. Tanec a tělo ve středověku

Ve středověku jako protiklad církevního řádu a křesťanské morálky existuje rozpustilá lidová hra, která vychází z pohanských prvků. Tyto obřadní a mimetické formy, slavnosti karnevalového typu a různé pouliční smíchové výstupy označuje Bachtin jako „karnevalovou kulturu“.⁴² Součástí karnevalové kultury jsou světské tance spojené s vegetačními obdobími přírody a zemědělskými činnostmi. Plodivé a ničivé principy přírody zobrazuje „groteskní tělo“⁴³, které „...na rozdíl od novodobých kánonů těla není odděleno od ostatního světa, není uzavřené, dovršené a hotové, přerůstá sebe sama, překračuje své hranice.“⁴⁴ Tělo a tělesný život v karnevalové kultuře má kosmický a zároveň všelidový charakter. „Kosmické, sociální a tělesné jevy se tu podávají v nedílné jednotě. A tento celek je „veselý, uklidňující a blaživý.“⁴⁵

Na groteskním těle jsou zvýrazněny ty části, které dávají vzniknout tělu novému hlavně břicho a falus, nejde o jedno tělo, jde o věčně se reprodukující tělo,

⁴¹ SORRELL, W. The Dance through the Ages. New York, Grosset and Dunlap, 1967, str. 21.

⁴² BACHTIN, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku. Praha, Odeon, 1975, str. 17.

⁴³ BACHTIN, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku. Praha, Odeon, 1975, str. 18.

⁴⁴ BACHTIN, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku. Praha, Odeon, 1975, str. 18.

⁴⁵ BACHTIN, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku. Praha, Odeon, 1975, str. 20.

neustále se obnovující život, a tak můžeme vidět v karnevalových rejích masky jako je stará babka s těhotným břichem.

Ke *karnevalové kultuře* patří také téměř profesionální výkony kejklířů, žakérů a truvérů, kteří poskakovali a předváděli akrobatické kousky za zvuků píšťal na náměstích a nádvořích. „...v komice středověkého blázna bylo právě předvádění všech vznešených ceremoniálů a obřadů do materiálně tělesné roviny, tak si vedli šašci při turnajích, při ceremoniích pasování na rytíře.“⁴⁶

V *karnevalové kultuře* je silný lidový prvek negace řádu a výsměchu autoritám, ale i hluboké vědomí jednoty vesmíru, stvoření a života.

Druhým pólem chápání těla ve středověku je pojetí církevní. Tělo je nádoba hříchu a divadlo a tanec jsou zavrhovány jako obcování s ďáblem. Ale zároveň tělo nelze oddělit od ducha, jím církev vyjadřuje svou spiritualitu v gestech. Například gesta rukou sepnatých k modlitbě, kněz žehná rukou atd.

Oficiální tanec byl ve středověku značně omezený, protože tělesnost byla křesťanskými hodnotami potlačována. Příkladem tance přímo spojeného s církví a náboženstvím je *dance macabre*. Tanec kostlivců, který tančili ministranti v kostele, aby připoměli věřícím pomíjivost a zmar.

Během 12. a 14. století se začínají z lidových tanců vydělovat tance dvorské. Typickým příkladem takového tance je párový tanec, který vyjadřuje ideál dvořana – obdiv a nezištnou službu dámě svého srdce. Tento tanec byl v podstatě mimicky stylizovanou milostnou hrou. Objevovala se při něm často i rekvizita – šátek či rukavička. Milostné vášně se mění ve hru v důsledku křesťanského pojetí hříchu. Při hostinách a ceremoniích na hradech se tančily tance procesionální, při kterých tanečník partnerku jemně přidržoval a prováděli společně různé úklony, ale bez milostného obsahu, které měly vyjadřovat důstojnost ceremonie. Zde vidíme formalizaci tance, zjemnění a podřízení společenskému řádu, které zkrotily původní extatické tance, při nichž společenský řád zaniká.

Opačným příkladem tance ve středověku jsou tzv. Morové tance (choreománie), kdy lidé vycházely z lidové pohanské víry, že do těla uchváceného extatickým tancem nemůže vstoupit morová nákaza. Tyto taneční

⁴⁶ BACHTIN, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku. Praha, Odeon, 1975, str. 21.

mánie byly pozorovány v blízkostech hřbitova a kostelů. Někteří tanečníci se křečovitě zmítali do rytmu tak dlouho, že upadli do extatického transu a posléze až do bezvědomí. Projevuje se zde snad snaha zahnat závratí a posedlostí jinou posedlost – uchvácení nemocí? Či v pocitu sjednocení s vesmírem, který vzniká při extatickém tanci, mizí s individualitou i strach z nemoci?

5. Tanec a tělo v baroku a klasicismu

Tělo je od renesance opět zobrazováno, tělesný kánon, vysokého umění je ale zcela odlišný od groteskního těla lidového umění. Je inspirován antikou. Na tělo se hledí z vnějšku. Tělo je úplně hotové, dovršené striktně oddělené od jiných těl, výrazné ve své individuálnosti. K tomu poznamenává Bachtin: „K požadavkům dobrého chování patří neklást lokty na stůl, chodit rovně, nekroutit kyčlemi, nevystřikovat břicho, nesupět, mít zavřená ústa, to jest všemožně **uzavírat tělo**, držet je v určitých mezích.“⁴⁷

Baroko je monumentální sloh vhodný k vyjádření absolutistické moci církve a státu. Ve Francii vlivem odporu k výstředním křivkám evropského baroka vzniká monumentální styl s čistými horizontálními a vertikálními liniemi – klasicismus. Po zániku dvorského baletu (Ballet de Cour) vzniká Opera-balet, představení o třech až pěti jednáních s prologem a epilogem. Jednotlivé výstupy spolu nesouvisí, jsou spojeny pouze hlavní myšlenkou, vyjádřenou v prologu. V této formě se mísí tanec a zpěv, nejdůležitější je ale vizuální složka. Největší důraz je kladen na scénu, kostýmy a dekorace. Představení se konají na nádvořích a zahradách zámků a v nových divadelních sálech postavených šlechtici. Ve Francii Ludvíka XIV. se tanec velmi rozvíjel a profesionalizoval zásluhou dvorního skladatele Jean-Baptista Lullyho. Lully skládal balety určené pro účinkování samotného krále. S Moliérem vytvořily tzv. barokní apoteózy (zbožštění smrtelné osoby) dvorské kultury. Byly to nádherné okázalé slavnosti. Ludvík XIV. štědře podporoval a institucionalizoval umění, které mu ale mělo zcela sloužit. Tanec byl v jeho době již uměním v novodobém slova smyslu, představením-spektáklem, ale zároveň byl hrou,

⁴⁷ BACHTIN, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku. Praha, Odeon, 1975, str. 25.

kde král vystupoval v hlavní roli, například v roli Slunce, kolem kterého obíhají planety. Tanec byl hrou *mimikry*, kde panovník v bombastické nádherné podívané představoval boha, a tím stvrzoval a posiloval absolutistický systém vlády. Ohromoval své poddané předstíranou rolí v ohromné podívané podobně jako hrůzné masky duchů, které zajišťovaly řád v primitivních společnostech.

6. Klasický balet

René Descartes objevil personální existenci a s ní objevil i personální tělo. Vztah těla a duše vnímá však jako psychofyzický problém. *“Pravda, kterou mi tělo sděluje, se netýká podstaty věcí. Týká se mých potřeb, tělo je stroj na to, abych se udržel. Pravda těla je jen v biologické účelnosti, neříká, jaké věci v podstatě jsou.”*⁴⁸ Tělo Descartes chápe jako předmět, objekt mezi objekty. Tělo je produktem zkušenosti, která probíhá v podstatě v netělesném subjektu. Z tohoto odcizení tělu vzniká touha tělo zcela ovládnout, patrná například ve snaze o absolutní tělesnou virtuozitu a přesnost pohybů v klasickém baletu.

Klasický tanec vzniká z tanečního umění dvora Ludvíka XIV., forma se však ustaluje až v průběhu 19. století. *„Klasický tanec je komponován a předváděn na jevišti jako podívaná, v tom spočívá rozdíl od magicko-religiózních tanců a zábavných tanců párových a kolektivních.”*⁴⁹ Základními zásadami klasického tance jsou *„lineární estetika projevující se výraznou dlouhou ohebnou linií, lehkost (tanečníci tančí ve speciální obuvi na špičkách chodidel), použití souboru přesných kroků, vyloučení některých pohybů např. rozštěpu jako příliš akrobatického.”*⁵⁰ Umění klasického tance se nejvíce rozvíjelo ve třech zemích ve Francii, Itálii a v Rusku. Existovalo rovněž silné propojení v oblasti tance mezi těmito zeměmi navzájem. Nejstarší je styl francouzský, jehož základní prvky vznikly mezi lety 1800–1832. Francouzský tanec čerpal inspiraci z klasicismu, byl kladen důraz na eleganci, dokonalý půvab, výbušnost, lehkost pohybů a čistotu provedení bez použití akrobatických prvků. Italové více zdůrazňovali smyslovost a efektnost. Preferovali fyzickou

⁴⁸ DESCARTES, R. In: PATOČKA, Jan. Tělo, společenství, jazyk, svět. Praha, ISE, 1995, str. 22.

⁴⁹ JEBAVÁ, J. Kapitoly z dějin tance. Praha, Karolinum, 1998, str. 100.

⁵⁰ JEBAVÁ, J. Kapitoly z dějin tance. Praha, Karolinum, 1998, str. 101.

zdatnost tanečníků na úkor výrazu. Používali různé série kroků, obraty a piruety. Choreografie kroků byla propracovanější než choreografie linií, výrazná ve Francii. Efekt byl v italském tanci důležitější než čistota provedení. Tento styl postupně vytlačil francouzský styl tance, hlavně díky své efektnosti. Francouzský i italský balet jsou tématickými balety, vždy vyjadřují příběh, mají narativní funkci.

Ruský klasický balet má dlouhou tradici. Již Petr Veliký sezval na svůj dvůr mnoho choreografů a tanečníků, především z Francie a Itálie. Taneční styl byl tehdy zcela přejat z těchto zemí. Na carském dvoře se tak vystříдалo v průběhu 18. a 19. století mnoho tanečních osobností. Vrcholné období ruského baletu spadá mezi roky 1880 a 1890. Koncem devatenáctého století už ale dochází v ruském baletu ke stagnaci, uspořádání je strnulé, technika je sice dokonalá, ale statická se strnulou dramatickostí a expresí.

Romantický balet není označením doby vzniku, ale charakteru díla. Romantické balety ztvárňují příběh, většinou neskutečný, z dávných dob a tajemných krajin. V tanci se více projevuje nejasnost a mlhavost. Tanečnice přestává být ženou, stává se éterickou bytostí, což umožňuje využití odlehčených tanečních forem (tanec na špičkách, skoky aj.). V baletu tanečník strnule opakuje kanonizované figury, patrná je snaha popřít zemskou přitažlivost. Balet je efektní, grandiózní a formalizovaná podívaná, je v něm silně přítomen princip *mimikry*, tanečníci představují určitou postavu a jsou také svou dokonalostí a lehkostí velmi vzdáleni běžnému lidskému světu. Tanec je zcela podřízen formalizovaným pravidlům. Vytrácí se autentický prožitek radosti z pohybu ve snaze o bravurní techniku a dokonalé ovládnutí těla jako nástroje?

7. Tanec a tělo ve 20. století

Expresivní tanec vzniká na začátku 20. století jako reakce na vyčerpané strnulé formy klasického baletu, kde tanečník opakuje kanonizované figury snaže se o popření gravitace.

Ve stejné době probíhá přerod v mnoha dalších uměleckých oborech. Moderní umění povstává proti uznávaným hodnotám 19. století. V moderním umění zaniká slohová jednotnost epochy a umělec se snaží vyjádřit osobní postoj či pocit. Vnitřní vyjádření tanečníka je důležitější než zachovávání

formálních pravidel hry. Tato snaha o svobodné vyjádření vlastního nitra souvisí s rozvojem psychoanalýzy Sigmunda Freuda.

Moderní výrazový tanec vznikl souběžně v Německu a v USA. Představitelům německého moderního tance (Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Joos) i americké linie (Ruth St. Denis, Ted Shawn, Martha Graham, Doris Humphrey) je společné směřování pohybu tanečníka ven z nitra do prostoru. Vztah tance k hudbě se vznikem moderního tance rovněž mění. Hudba klasického baletu byla napsaná přímo pro konkrétní představení, zatímco Isadora Duncan ukázala, že tanečník může používat hudbu již existující. Jiní tvůrci proklamovali nezávislost tance na hudbě (Mary Wigman). Moderní výrazový tanec byl veden snahou o vyjádření individuálních pocitů a prožitků. Jeho tvůrci se také pokoušeli o přirozenější výraz (Isadora Duncanová jako první tančila bosa).

*„Zatímco balet byl určen pro krále a prince, kteří v něm také vystupovali, moderní tanec vycházel z běžných zážitků.“*⁵¹ Aspekt *mimikry* silně přítomný v klasickém baletu, kde tanečník představuje dokonalou bytost téměř nadlidsky lehkou a ohebnou, se v moderním tanci oslabuje, tanečník je více sám sebou, obyčejným člověkem. Vysoké umění baletu, populární v absolutistické monarchii zastrahuje obyčejného člověka, nutí ho k obdivu, je nástrojem moci. Umění výrazového tance vyjadřuje vnitřní pocity tanečníka, stejné jako pocity každého člověka, vede ke ztotožnění, spoluprožívání.

Připomeňme si několik tanečních fenoménů současnosti. Těsně po příchodu na střední školu je mladík nebo dívka konfrontován s institucí tanečních. Kurzy společenského tance jsou v české společnosti tradičním vstupem do dospělosti, alespoň co se týče oficiálního společenského života. Chlapci oblékají své první obleky, děvčata první boty na podpatku. V instituci tanečních je silně přítomen herní aspektu *ludus*. Mladý člověk se učí pravidlům společenského chování, překonává překážky spojené s ovládnutím vlastního těla. Přejímá hodnoty udržované společností, oficiální vystupování a chování v ritualizovaných společenských situacích.

⁵¹ BOORSTIN, D. J. Člověk tvůrce. Historie lidské imaginace. Praha, Prostor – Knižní klub, 1996, str. 603.

V jistém smyslu protikladem kurzů společenského tance jsou velmi rozšířené „taneční party“. Tyto taneční události se konají v klubech, ve starých továrních prostorách nebo mimo město na tzv. „open airech“ – otevřených prostranstvích, loukách, starých letištích, březích jezer a trvají většinou celou páteční nebo sobotní noc. Charakteristický je silný zvuk hudby, jejímuž rytmu se lidé oddávají. Další výraznou součástí taneční party je promyšlený světelný design, vyvolávající různé představy, případně navozující zvláštní stavy vědomí např. stroboskopické světlo. Party některých hudebních stylů jsou spojeny s užíváním chemických drog nazývaných přímo „taneční drogy“, které ještě podporují pocit závratí a extáze (viz samotný název drogy Extáze).

Jiné styly, například psychedelic trance naopak zdůrazňují čistou mysl nezatíženou drogami a prožitek rozšířeného vědomí jen skrze hudbu. Fenoménu psytrance a jeho povaze blíží se prvotním tanečním rituálům se budu podrobněji věnovat v následující části práce.

7.1 Psytrance – tradiční rituál v kontextu nových médií

Psychedelic trance jako hudební styl vyšel z hippie komunity Goa v tichomoří. Jeho příznivci začali vyznávat nový životní styl inspirovaný prvky hinduismu i šamanismu, který si za jeden z hlavních cílů klade harmonické soužití s přírodou bez nutnosti odvržení technického pokroku. Své kořeny má v 60. letech, kdy část západní společnosti ovládalo nadšení z východních kultur, jejichž rozdílný přístup k hodnotám a cílům lidské existence znamenal vítanou alternativu strohého a lineárního způsobu myšlení, zaměřeného na prosazení vlastního ega. Kmenový model soužití se jevil jako nejpřirozenější a také nejvzdálenější evropské uzavřené společnosti. Komunity hippies se hromadně začaly stěhovat do indické oblasti Goa se záměrem vymanit se z vlivu západní společnosti. Jejich cílem byl život v harmonickém splynutí s přírodou, vytvoření společenství postaveného na volnosti a hédonismu, ale také přijetí neevropských tradic, rituálů a náboženství, odkazujícího k neměnným ideám a hodnotám.

Jeden ze slavných vůdců trancového hnutí, Goa Gil, tvrdí, že se pokouší „*používat trance hudbu a tranceovou taneční zkušenost k navození spojení*“

s duchem přírody a vesmíru“ jeho uměleckým cílem je „*Redefinovat starověký kmenový rituál pro 21. Století.*“⁵² Tanečníci se pohybují všichni stejně „jako v tranzu“, tento způsob tance je, jak má jak je popsáno výše schopnost navodit pocit jednoty ve společenství a spojení s vesmírem. „*Když tančíme, jdeme až za myšlenku, za mysl, za naši vlastní individualitu, abychom se stali jedním v božské extázi ve spojení s Vesmírným Duchem. Toto je podstata tranceové taneční zkušenosti.*“⁵³

Hnacím motorem jim byla touha po změně, co možná největší možnosti řídit svůj vlastní život. Dnešní evropská psytranceová subkultura stále nese určité tradice kmenové společnosti, jež jsou neměnné: spojení tance, hudby, výtvarného umění (fluorescenční dekorace a vj's sety) v rituálu sloužící k dosažení transu, vyjádření kmenové příslušnosti prostřednictvím specifického oblečení. „Členové“ se pravidelně účastní tanečních rituálů, svůj život spojují s hledáním ideální rovnováhy a nekonfliktního soužití, které měla za cíl i původní Goatranceová kultura. Avšak v interakci s kulturou západního typu a jejími moderními technologiemi toto skloubení znamená v konečném důsledku Evropě vlastní, dříve tolik kritizovanou, uzavřenost. Dnešní psytrance se neustálým zdůrazňováním své duchovní povahy dosti radikálně vymezuje vůči ostatním hudebním subkulturám, což má za následek, že se tyto subkultury jasně vymezují vůči němu. Přístupují k němu buď jako k povýšenému konkurentu či v horším případě dokonce jako k jakési sektě.

Hudba, tanec, vjing, fluorescenční dekorace 2D a 3D, světla, obléknutí "kmenových barev" (tmavý oděv s fluorescenčním ornamentálním dekorem), to vše jsou prostředky k dosažení kolektivního transu, který je hlavním cílem psytrance rituálu. Jeho smyslem je dovést posluchače prostřednictvím opakujících se vln vysokých frekvencí k extatickým stavům. Psy-trance, ač jde samozřejmě o vysoce osobní spirituální prožitek, je zároveň mnohem "sociálnější" hudbou než individualistický house či techno: tanečníci se zavřenýma očima se často drží za ruce a prožívají trans společně. Přičemž

⁵² GOA, Gil. In: McATEER, Michael Belden. *Redefining the Ancient Tribal Ritual for the 21st Century*. Portland Oregon, Reed College, 2002, str. 37.

⁵³ GOA, Gil. In: McATEER, Michael Belden. *Redefining the Ancient Tribal Ritual for the 21st Century*. Portland Oregon, Reed College, 2002, str. 28.

sexualita zde hraje pramalou roli-celý psytrance rit je zbavený tělesna, v souvislosti s určitou duchovní očistou. Uvědomme si, že hlavním komunikačním prostředkem „psytrancerů“ mimo rit je internet, tedy médium zbavující člověka těla, nebo lépe řečeno médium, které člověku umožňuje komunikovat na anonymní, odtělesněné bázi. Tím samozřejmě nechci naznačit, že by vyznavači psytranceu zavrhovali běžnou orální komunikaci, nebo s ní měli dokonce problémy, jde o to, že psytrance je o očistě, jeho podstatou je snaha o přesah tělesného (ve smyslu překročení hranic), ať už se týká prožitku či komunikace.

Taneční party, na rozdíl od kurzů společenského tance nereprodukuje hodnoty oficiálně uznávané společností, prvek bezprostřední radosti a uchvácení *paidia* je silněji přítomen než prvek *ludus*. Hlavním herním principem, který se na tanečních party projevuje je bezesporu *ilinx*, ztráta orientace, rovnováhy, pocitu všední reality. Jistou roli hraje i princip *mimikry*, často se účastníci pro účast na party oblékají a líčí velmi výrazně až divadelně.

7.2 Taneční terapie

Dalším tanečním projevem soudobé kultury je taneční a pohybová terapie, která klade důraz na holistické pojetí člověka, propojení tělesného a duševního prožívání a konání. Taneční terapie je založena na předpokladu, že fyzická exprese a ventilace pocitů a vnitřních prožitků zvyšují schopnost tyto pocity vyjádřit a uvolnit se. „*Taneční improvizace a dramatizace určité zkušenosti může přispět k uvolnění napětí, k sebevyjádření a k integraci. V naší společnosti, kde se snižuje důraz na fyzickou práci nebo činnost, je často energie potlačována, odtud plyne známá potřeba fyzického uvolnění, například prostřednictvím aerobiku nebo běhání.*“⁵⁴ Taneční terapie je opět hrou s charakterem *ilinx*, jedinec se nechává unést vlastními prožitky. Terapeutickým vedením a snahou o překonávání bloků ve vyjadřování je zdůrazněn aspekt *ludus* i když finálním cílem svým způsobem je znovunalezení aspektu *paidia* schopnosti bezprostředního radostného prožívání, tělesného a duševního.

⁵⁴ PAYNE, H. Kreativní pohyb a tanec. Praha, Portál, 1999, str. 14.

Pojetí těla jako integrální součásti lidské bytosti, která je úzce a složitě provázána s duší člověka, prosazuje taneční terapie v praxi. Vychází z předpokladu, že prostřednictvím tělesného pohybu je možné znovu nastolit jednotu těla a mysli. Propojení těla a duše by mělo být harmonické, porušení plynulosti spojení poukazuje na psychický a fyzický stres či konflikt. Myšlenka, že skrze tělesný pohyb lze jednotu duše a těla obnovit, je obvyklá ve východním myšlení (viz systémy jako jóga v Indii nebo Tai-chi v Číně), v evropské kultuře se ale vyskytuje poměrně nově, respektive se začíná znovu uplatňovat po odeznění nadvlády karteziánského myšlení, kterému je vlastní dualismus duše a těla a pojmání lidského těla jako objektu.

Taneční terapie tvoří most mezi vědomím a podvědomím člověka, důležitou se mi proto jeví schopnost rozlišovat pohyb, který je řízen já (pohybují se) a pohyb, který přichází z nevědomí (být pohybován). Domnívám se, že lidé, kteří jsou od svého nevědomí vzdáleni, jsou klidnější, když mohou dělat plánovaná cvičení. Naopak pohyb vycházející z nevědomí působí, jako by se udál sám od sebe a nikdo jej účelově neprováděl. Ideálním je propojení a vyváženost obojího, zjištění, že nemusím pohyb vědomě utvářet, naučit se naslouchat svému tělu a nechat mu prostor promluvit. *„Jádrem pohybové zkušenosti je vnímání toho, že se pohybuji, a toho že jsem pohybován. Takováto definice jádra pohybové zkušenosti má mnoho aspektů. Ideálně jsou přítomny oba způsoby ve stejném okamžiku a může se opravdu jednat doslova o okamžik. Je to chvíle absolutního uvědomění, kdy se setkává to, co dělám a to, co se mi děje. Nelze to předvídat, měnit, zvláště o to nemůžeme usilovat ani to přesně zopakovat.“*⁵⁵

V rámci terénního výzkumu jsem se mmj. po letech znovu pokusila o návštěvu tanečního kurzu. V průběhu hodiny jsem prožila stav ne nepodobný tomu, jaký Chodorowová, tou dobou již zkušená tanečnice, popisuje ve své disertaci. Hodina samotná probíhala v mantinelech řízených mnou (já se hýbu), avšak na konci bylo úkolem utvořit kruh a jeden po druhém do něj vstoupit a zatančit. Ve chvíli, kdy přišla řada na mne, prožívala jsem okamžik panické hrůzy

⁵⁵ WHITEHOUSE, Mary. In: CHODOROW, Jane. Taneční terapie a hlubinná psychologie. Praha, Triton, 2006, str. 47.

a musela jsem nad sebou ztratit vědomou kontrolu, protože si zpětně nedokáži vybavit, co jsem dělala. Poslední vzpomínka je, že místo dovnitř kruhu vystupuji ven. Potom už jen tlukoucí srdce a stud, cítila jsem se trapně a naze. „*Měla jsem nepříjemné tušení, že se nějakým způsobem vynořil můj prapůvodní stín a já jsem jej neviděla, ale viděli jej všichni ostatní.*“⁵⁶

Terapeutické cíle se s každým pacientem liší, jsou odvislé od jeho konkrétních potřeb. Mimo obohacení pohybového rejstříku klienta a uvolnění patologických bloků, taneční terapie napomáhá lidem s identifikací vlastních pocitů, akceptováním svého těla nebo zvládáním úzkostných stavů. Lidé vyjadřují své intenzivní emoce, ať už pozitivní či negativní, pohyby těla a taneční terapeut těchto vzájemných vazeb mezi emocemi a tělem využívá. Emoce jako jsou radost, nenávisť, patří k univerzálním zkušenostem, které vznikají z reakcí na vnější stimuly. Záměrným rozvinutím silných, rychlých pohybů, při nichž dojde ke zrychlení dechu a tepu, může u dotyčného dojít k navození intenzivní emoce vzteku díky paměti svalů. Tento opačný postup provázaný s prací se svalovými vzorci, jež se vztahují k emocím, dokazuje, že samotné pocity lze vnímat právě na základě svalové paměti takových spojení. Ritualizované pohyby jednotlivých kultur jsou založené na tomto fenoménu. Ve válečných tancích pomáhaly rytmické pohyby ve skupině každému jedinci navodit pocit síly, celistvosti a nepřemožitelnosti. Krouživé tance zapojující trup vedly k extatickým prožitkům, účastníci přestoupili z frekvence sociálního času v organickou, ztratili pocit svého těla a prožívali jen své spirituální já.⁵⁷

Taneční nebo lépe pohybová terapie nesleduje zdokonalení pohybu, ale vyvíjí úsilí o integraci jedince ve všech aspektech jeho osobnosti. Terapeut má za úkol definovat části těla, které klient používá nesprávně anebo vůbec, pomoci mu zlepšit interní představy o těle, o jeho hranicích v prostoru a jak se s emočním konfliktem vypořádat. Pochopením propojení mezi svalovými impulsy a emocí může taneční terapeut klienta naučit zpracovat jeho blokové emoce nebo interpretovat ty, které jsou pro něj fascinující. Svalová napětí a impulsy při emocích zažívají všichni, v souvislosti s dynamikou kultury a individualitou jedince je však řeč těla komunikována jinak. Přestože

⁵⁶ CHODOROW, J. Taneční terapie a hlubinná psychologie. Praha, Triton, 2006, str. 34.

⁵⁷ Iviz Rappaport

se taneční/pohybový terapeut primárně zabývá osobní zkušeností a prožíváním jednotlivce, neměl by opomíjet, že z hlediska specifického kulturního vybavení každého jedince nutně musí existovat rozdíl v používání doteku a prostoru různých lidí, v závislosti na jejich kulturním dědictví a nesouvisle s psychickými potížemi.

Závěr

Hlavními hrami těla v naší společnosti jsou bezesporu rozličné hry sportovní, které zdůrazňují výkonnost a sílu, hodnoty dnes vysoce ceněné. Jednoduchým důkazem nám může být objem času, který je v hlavních zpravodajských relacích věnován novinkám z oblasti sportu. Platy sportovních hvězd se pohybují v závratných výškách. Nejvýše jsou ceněni hráči fotbalu a hokeje, her agonálních, založených na soutěži a zápolení. V souladu s Cailloisovou teorií, že upřednostňovaný typ hry obsahuje hodnoty, které převládají i ve „vážných“ institucích společnosti, můžeme uznat, že hodnoty jako síla, rychlost, výkonnost a soutěžení jsou výrazně přítomné jak ve sportu, tak v běžném životě dnešní společnosti.

Dnešní člověk ke své práci pohyb a energii vlastního těla využívá podstatně méně než člověk předchozích dějinných období. Přesto na tělo rozhodně nezapomíná. Aktivní tělesnou činností, která je ve společnosti nejrozšířenější, je jistě sport. Ve sportu je tělo často používáno jako stroj, který je ovládán s cílem dosáhnout co nejvyšší výkonnosti. Tělesná výchova na školách probíhá zcela v duchu agonálního sportu. Existují limity, za které by mělo dítě určitého věku uběhnout 100 metrů. Každý by měl umět výmík či přeskočit kozu. Nemyslím, že kultivace těla směrem k pružnosti, rychlosti a síle je špatná, ale jsem přesvědčena, že existují i jiné aspekty pohybu, které otevírají člověku nové rozměry tělesné zkušenosti. Tanec je tělesnou aktivitou ne snad vyloženě marginální, ale také ne jednoznačně preferovanou. Bohužel byl dřívějším vývojem do značné míry odsunut do sfér umění a umělců. Na uměleckém poli byl ale tanec do dnešní doby rozvinut i do podob, které je na rozdíl od drsného drilu klasického baletu možné použít i s laiky a například s dětmi. Současné taneční technika respektují přirozené plynutí energie v těle, improvizace či kontaktní improvizace v páru či skupině dávají prostor pro rozvinutí lidské imaginace. Sebevymáhání skrz tělesný pohyb bude pro člověka čím dál důležitější. Současný svět je pln obrazů a reprezentací reality, operačních systémů a složitých společenských vztahů. Je mnohdy velice těžké pochopit všechny souvislosti vlastního života. K vysvětlení složité reality existuje mnoho teoretických modelů, které jsou pět abstraktními obrazy. *„Zbyla jedna sféra, sféra tělesnosti, v níž se pravdivost musí prožít, tak říkají*

na vlastní kůži.“⁵⁸ Evidence je taková jistota, o které nemůžeme pochybovat. Skrze evidenci poznáváme nezpochybnitelnou pravdu. „*Cesta k prožitku evidentního soudu vede přes tělesnost.*“⁵⁹

Fenomenologie označuje lidské tělo jako estesiologické – pociťovací. Pociťovací tělo je mezí, která nás odděluje od okolí a zároveň nás s okolím kontinuálně spojuje. „*Západní umělecký tanec ukazuje, že vývoj dospěl od tančící obce k až k tanci na jevišti.*“⁶⁰ Hra, jejímiž účastníky byla celá obec, se stala podívanou pro speciálně připravené hráče. Zároveň se však taneční rituály starověkých společností v současné masové společnosti svým způsobem znovu rodí například v podobě tanečních party. Lidé odcizení tělesnému pohybu prací ulehčenou moderními technologiemi znovu objevují spojení těla a duše prostřednictvím taneční terapie.

⁵⁸ HOGEN, A. Kvalita života a tělesnost. Praha, Karolinum, 2002, str. 13.

⁵⁹ tamtéž

⁶⁰ BOORSTIN, D. J. Člověk tvůrce. Historie lidské imaginace. Praha, Prostor – Knižní klub, 1996, str. 589.

Literatura

- BACHTIN, M. M. Francois Rabelais a lidová kultura středověku. Praha, Odeon, 1975.
- BARBA, E., Savarese, N. Slovník divadelní antropologie. Praha, Nakladatelství lidové noviny, 2000.
- BLÍŽKOVSKÁ, J. Úvod do taneční terapie. 1. vyd. Brno, Masarykova univerzita, 1999.
- BOORSTIN, D. J. Člověk tvůrce. Historie lidské imaginace. Praha, Prostor – Knižní klub, 1996.
- BORECKÝ, V. Imaginace a kultura. Praha, Karolinum, 1996.
- BROCKET, O. Dějiny divadla. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2008.
- CAILLOIS, R. Hry a lidé. Praha, Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998.
- ČÍŽKOVÁ, K. Tanečně pohybová terapie. Praha, Triton, 2005.
- DUNCAN, I. Tanec. Praha, Družstvo Dílo přátel umění a knihy, 1947.
- HAMBLY, W. D. Zaklinaci tance primitivních narodů. J. Reimoser, Praha, 1934.
- HOGEN, A. Pohyb a tělo – výběr filosofických textů. Praha, FTVSUK, 1998.
- HOGEN, A. Kvalita života a tělesnost. Praha, Karolinum, 2002.
- HUIZINGA, J. Homo ludens. Praha, Dauphin, 2000.
- CHODOROW, J. Taneční terapie a hlubinná psychologie. Praha, Triton, 2006.
- KAZDA, J. Kapitoly z dějin divadla. H&H Praha, 1998.
- KRISCHLOVÁ, J. Výrazový tanec. Orbis, Praha, 1964
- KUČERA, P. Kyberprostor: Nová dimenze geografie. Psytrance a informační síť. Diplomová práce, Praha, 2006, dostupno na:
[http://bzzzwa.net/pub/Kyberprostor - Nova dimenze geografie - Psytrance a informacni site/magisterka.pdf](http://bzzzwa.net/pub/Kyberprostor_-_Nova_dimenze_geografie_-_Psytrance_a_informacni_site/magisterka.pdf)
- JEBAVÁ, J. Kapitoly z dějin tance. Praha, Karolinum, 1998.
- McATEER, M. B. Redefining the Ancient Tribal Ritual for the 21st Century: Goa Gil and the Trance Dance Experience. Portland Oregon, Reed College, 2002, dostupno na: www.goagil.com,
- MERLEAU-PONTY, M. Viditelné a neviditelné. Praha, 2004.
- PATOČKA, J. Tělo, společenství, jazyk, svět. Praha, ISE, 1995.
- PAYNE, H. Kreativní pohyb a tanec. Praha, Portál, 1999.

PERPLEX: Co je to vlastně ten psytrance?. 2001, dostupno na:
www.psytrance.cz

SORELL, W. The Dance through the Ages. Crosset and Durlap Inc., New York, 1967.

WWW stránky

www.tanecnizona.cz

www.telopatie.cz

<http://media.bloguje.org/898911-psytrance-extaze-bez-extaze.php>

Tipy pro další studium

ČAPEK, J. Umění přírodních narodů. Československy spisovatel, Praha, 1949.

BLÍŽKOVSKÁ-DOSEDLOVÁ, J. Tanec v kulturní historii a jeho význam pro soudobou psychoterapii. Dizertační práce, Brno, 1997.

DLOUHÝ, F. O historickém vývoji tance a jeho kulturním významě. F. Urbanek, Praha, 1880.

LEVY, F. J. Dance/Movement Therapy. A Healing Art. Waldorf, AAHPERD Publications, 1988, dostupno na:

http://eric.ed.gov/ERICWebPortal/search/detailmini.jsp?_nfpb=true&_ERICExtSearch_SearchValue_0=ED291746&ERICExtSearch_SearchType_0=no&accno=ED291746

MIKEŠ, V. Tanec živelů. Poezie starých Aztéků. Praha, Československý spisovatel, 1976.

REJCHRTOVÁ, H. Medvědí tance jako přežitek stadiálního kultu medvěda. Dizertační práce, Brno, 1952.

ŠLESINGEROVÁ, Eva. Imaginace národních genů a vtělená sociální teorie. Dizertační práce, Brno, 2008.

VITEBSKÝ, P. Svět šamanů. Praha, Knižní klub, 1996.