

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra občanské výchovy a filosofie

Fenomenologie tance
Dance from the phenomenological point of view

Veronika Růžičková

Vedoucí bakalářské práce: Prof. PhDr. Anna Hogenová, CSc.

Studijní program: Učitelství pro střední školy

Studijní obor: Český jazyk a základy společenských věd

2019

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma: *Fenomenologie tance* vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 6.12. 2019

.....

Poděkování

Ráda bych touto cestou poděkovala Prof. PhDr. Anně Hogenové, CSc. za její cenné rady a vstřícnost při vedení mé diplomové práce. Dále bych chtěla poděkovat za její skvělé přednášky a semináře, které jsem mohla absolvovat.

Abstrakt

Diplomová práce je filosofickým pojednáním o tanci a jeho bytostném určení, čím tanec jest. Tato práce se zabývá zkoumáním podstaty tance jako takového. Jde o fenomenologický náhled a zkoumání smyslu, který tanec sám v sobě nese. Pokouší se nahlížet základní možnosti projevů tance a s ním spjaté problémy jeho produkce, percepce, vnitřního naladění tanečníka, prostorovosti a časovosti na pozadí celku. Hlavním přístupem je promýšlení člověka na základě Heideggerových spisů – tanečníka jako místa, na kterém se Bytí děje. Tanec je možným způsobem, jak tanečník může být. Práce by měla směřovat k projasňování dějinného dívání se na tanec, fenoménu tance a dospět k původnosti tanečního umění. Důležitou součástí je také poznání, které se skrze umělecké vyjádření člověku dostává. Tanec je také chápán jako cesta uvlastnění, což znamená odkrývání tanečnickových možností v něm samém. Porozumění těmto možnostem započíná v sobě dění, které se vydává na cestu sebe-poznání a otevřenosti bytí. Tanec je pojímán jako způsob uměleckého projádření a bytostný rozhovor tanečníka se sebou samým a světem. Tanečník se naladuje na ráz situace, ve které pobývá a z ní také tvoří svůj tanec. Svojství je ukázáno na pozadí pravdy bytí. Celkově by mělo být uchopeno to, jakým způsobem tanec v našem vědomí vyvstává, jak se ukazuje ve své celkovosti.

Klíčová slova:

Tanec – tanečník – tělesnost – tělo – fenomenologie – Heidegger – časování – duše – umění - krásno

Abstract

This diploma thesis is a philosophical essay on the subject of dance and its essence through a phenomenological viewpoint and examination of meaning that is carried by the dance itself. It tries to glimpse fundamental possibilities of dance, its manifestations, and problems connected with its production, perception, the inner attunement of a dancer, spatiality, and temporality on the background of the whole. The main approach is thinking man through on the basis of Heidegger's work – the dancer as a place in which Being happens. Dance is one of the possibilities of how a dancer can be. The thesis should aim towards the enlightenment of a historical viewpoint of dance, the phenomenon of dance, and reach the origin of the art of dance. Knowledge that is given to man through dance is another important part. Dance is also understood as a way of self-possession, which means uncovering dancer's own possibilities. Understanding these possibilities sets the course of events in itself that sets off on a journey of self-discovery and openness of being. Dance is taken as a way of artistic expression and an existential dialogue between a dancer and the world. Ownness is displayed on the background of the truth of being. What should be grasped is the way dance arises in our consciousness and how it is displayed in its wholeness.

Key words: dance – dancer – corporeality – body – phenomenology – Heidegger – temporality – soul – art – beauty

Obsah

1. Úvod.....	1
2. Přehled autorů, kteří se věnovali filosofii tance.....	4
3. Uvažování o tanci v dějinách	6
3.1 Od Platóna k Duncanové	6
3.2 Tanec jako říkání a projev života: původ tance	9
3.3 Antická idea a duncanismus	12
3.4 Valléryho <i>Duše a tanec</i>	16
4. Fenomenalita tance a jeho samodanost.....	21
4.1 Taneční forma a její význam.....	21
4.2 Časování bytnosti tance	24
4.3 Umění v počátcích	30
4.4 Otázka rytmu v celku (harmonii).....	33
5. Tanečník jako místo Bytí	36
5.1 Tanečník, tělo a vztah tělesnění	36
5.2 Tanec je vstupem do zjevu pro samo Bytí	41
5.3 Tanec jako cesta uvlastnění	43
6. Závěr.....	48
7. Seznam použité literatury.....	50

1. Úvod

Tato práce se věnuje uchopení problematiky fenoménu tance. Fenomémem je zde myšleno to, jak se věc jeví jako taková, tj. věc sama. Tanec je jistě fenomémem složitým pro jeho nepředmětnou podstatu, ačkoliv má podobu smyslově vnímatelnou. Předmětem práce bude učinit tanec problémem, to znamená podrobit ho nesamozřejmému pohledu a definování do určitých ohraničení. Snažíme se nalézt vícero možných způsobů, jak k tanci přistupovat, v čem lze zahlédnout jeho podstatní rysy. Přístup, který je obsažen ve stylu výzkumu, je filosofický – neklade si žádné cíle dopředu, nechává se vést pouze otázkami, vyplývajícími ze samotného tématu tance. Jde o poznávání na cestě. Rádi bychom vnesli do této sféry umění nový pohled k přístupnosti a otázkám, týkající se tanečního projevu a porozumění tanečníkovi jako člověku podílející se na tomto uměleckém projádření. Jedná se o staré umění, které je zapotřebí nejen vědecky uchopovat, obdivovat, ale také myslet v jeho celkovém zjevování.

Výchozím a opěrným bodem bude pro nás studium literatury. Podnikneme exkurs do antického myšlení, které uvažuje nad krásnem a uměním, pravdou a člověkem a poznáním. Proto se pokusíme zachytit u Platóna některé souvislosti, které krásně popisuje v rámci pohledu na umění v knize sedmé v díle *Zákony*. Pomocí sokratovského dialogu dále vstoupíme s českým tanečním kritikem za poznáním učení tanečnice Isadory Duncanové, která byla jeho celoživotní „múzou“ bádání, a se kterou sdílel nadšení pro platónskou filosofii. Taneční učení Duncanové je pro nás velkou inspirací. Můžeme se ponořit do vidění tance očima a zkušenostmi tanečnice, která svoji systematickou naukou, nejen praktickou, ale také teoretickou, založila taneční školu, nesoucí se v duchu svobodného ženského pohybu na základech platónského myšlení o krásnu a umění. Dovolíme si také uvádět citáty z krásné literatury, které nám přijdou výstižné vzhledem k našemu cíli přibližování se podstatě tance. Nádherná básnická skladba Valéryho *Duše a tanec* je příkladem zhmotněné podoby antického krásna. Je napsána lyrickým jazykem, který nám propůjčuje metaforické obrazy tance a jeho nositelky Athikté.

V této práci, jak už název napovídá, budeme k problémům poznání tance přistupovat metodou fenomenologickou. Vycházíme-li z této metody, musíme učinit jako první krok transcendentální epoché, tzn. zdržet se úsudku, který je samozřejmý ve vztahování se ke světu a začít se pohybovat na poli transcendentálního vědomí.

Metodologicky by to znamenalo, že tedy pro naše zkoumání popřeme veškerou existující uplatňovanou metodologii při výzkumu tance a necháme věci se ukazovat čistému fenomenologickému vědomí. Vzdáváme se tímto tedy podle Husserla přirozeného postoje, kterým je objektivace světa v našem „psychologickém“ vědomí, a jdeme k původnímu místu, na kterém se teprve můžeme setkat se smyslem všeho, co je, tedy i s fenoménem tance. To nám ukazuje cestu, na níž se můžeme s tímto fenoménem potkat – cesta pochybování o existenci tance, tak jak jest, jak je na něj běžně pohlíženo (z hlediska estetiky, oboru uměnověd, obecného mínění atd.). Na cestě promýšlení se budeme přibližovat tomu, co dělá tanec tancem, jaká je jeho podstata, proč jej zařazujeme do oblasti umění, a jaký vztah má k původnímu bytí člověka. Jak člověk v tanci existuje.

Fenomenologický nárok po nás vyžaduje distanci. Jelikož máme s tancem osobní zkušenosti, píšeme z pohledu tanečníka, tím více nás to zavazuje. Uvědomujeme si, jak je důležité poodstoupit od těchto citových i čistě smyslových záležitostí, ponechat tanec ve svobodě a v jeho projevu, nevnašet pouze subjektivní či objektivní měřitelné hodnoty, skrze které často tanec posuzujeme, ale vnést snahu o porozumění podepřené myšlením v silném slova smyslu. Filosoficky si učinit tématem tanec jako práh, který odděluje a zároveň jistým způsobem spojuje člověka s Bytím. Vše myšlené o člověku-tanečnickovi by se mělo dít na základě Heideggerova obratu, kdy přechází k myšlení Bytí z Bytí. Pokud budeme zasazovat tanec do tohoto rámce, půjde nám vždy o totéž – tanec jako místo Bytí.

Fenomén tance vyžaduje tedy takový způsob poznání, které nám ověří jeho platnost. Z pozice fenomenologie víme, že fenomény se ukazují na pozadí našeho vědomí – transcendentálního. Tanec chceme pochopit z něho samého, musíme tedy odhodit teorie, které známe, a nechat k sobě tanec přicházet, jak on sám chce – pak si všimneme věcí, které nás nikdy nenapadly. To pro nás znamená vystoupit ze samozřejmého pohledu na tanec, taneční teorie či estetické vnímání tohoto umění, učinit si podstatu tance problémem a otázkou, kterou budeme zkoumat, to vposled znamená filosofovat.

Chceme se zaměřit na tanec ne jako činnost, kterou člověk vykonává ve směru zábavy a rozptýlení, ani ne tanec jako disciplínu, ve které se dá soutěžit a být podle nějakého měřítka úspěšným. Tato práce je snahou o přiblížení tance z promýšlení jeho vážnosti a významu tohoto umění, které umožňuje v člověku a člověku spatřovat hlubší souvislosti, pravdu a krásu. Měřítkem nebude nic jiného než Bytí samo, které se nám tímto textem myšlení možností tanečního umění dává a i skrývá.

Před samotným textem jsme udělali shrnutí těch autorů, kteří se nějak dotýkají naší problematiky, ač ne v celkovém horizontu našeho záměru. Jedná se o výčet několika autorů, kteří svoji práci přispěli svým myšlením o tanci zajímavými a podnětnými teoretickými znalostmi. Odkazy na literaturu uvedeme v seznamu literatury na konci tohoto textu.

V třetím oddíle syntetizujeme přehled autorů, kteří se určitým způsobem vydávají takovou cestou, která je směrodatná pro naše následné podchycení podstat. Podrobněji se zaměříme na dějinné myšlení Platóna, který spojuje taneční umění s výchovou. Vymežíme učení Duncanové jako navazující na antickou filosofii o krásnu a duši. Pokusíme se společně s nimi zachytit původ tance a jeho možný vznik. S Valéryem vstoupíme do hlubin duše tanečnice Athikté, která ve svém tanci objevuje neskrytost.

V kapitole čtvrté *Fenomenalita tance a jeho samodanost* přistoupíme k fenomenologickému zkoumání bytnosti tance. Jeho základní rysy podchytíme pomocí Heideggerových a Husserlových textů. Zaměříme se na taneční formu a její překročení ve významu průběhu a trvání tance, což nás dostane k chápání časovosti jako toho samotného ukazování. Čas v tanci se proměňuje, snad se nám podaří zachytit, jakým způsobem se tomu tak děje. V podkapitole *Umění v počátcích* se zaměříme na vnímání umění v jeho celkovosti, co dělá umění uměním. Dalším podstatným rysem pro náš tanec je rytmus. Vymežíme různá pojetí, co rytmus obnáší a jak se v těle tanečníka děje.

Poslední kapitolou se vztáhneme k našemu tanečníkovi jako člověku, jež má poznávat sám sebe. Učiníme z něj na chvíli místo, na kterém se Bytí může ukazovat. Souvisí to též s poznáváním vlastního pramene, který si při tanci tanečník přivádí k vnitřnímu vidění. To vše se nám usebere v pojmu uvlastnění, které je pro tanečníka výzvou a také dotknutím se podstatné svobody.

2. Přehled autorů, kteří se věnovali filosofii tance

V rámci filosofie tance nebo také estetiky se najdou některá díla, která rozvádí hlubší souvislosti a dávají nám možnost lépe nahlédnout taneční umění. Mezi ně patří známé texty Emanuela Siblíka, tanečního teoretika a kritika, který se zajímal o antickou filosofii. Vnesl do diskurzu takové myšlení, které je živé a k filosofickému zkoumání tance velmi přínosné. Jeho myšlení budeme podrobněji sledovat v třetí kapitole této práce. Další teoretickou knihou je *Tělo a tanec* Václava Janečka. Ta se zaobírá vnímáním tanečního umění a její reflexí. Do jisté míry se zamýšlí nad tím, jakou má tanečník zkušenost při tanci. Odkazuje se také na fenomenologa Merleau-Pontyho, který myslel tělo v kontextu tělesnosti vážící se na naši tělesnou zkušenost. Ovšem i přesto Janečkův text zůstává na poli estetiky. Dalším českým zástupcem je Jan Rey, kritik, který napsal knihu *Jak se dívat na tanec*. Soustřeďuje se na základní termíny, historické výklady tance, popisuje jednotlivé druhy tanců. Zabývá se také tanečníkem a jeho technikou.

Tématu tance v různých souvislostech, nejvíce však z pohledu estetiky, se také věnovali američtí autoři Michael Levin, Selma J. Cohenová a Francis Sparshott. Ovšem všichni poukazují na to, že existuje možnost, jak k tanci přistupovat, a to pomocí fenomenologického výzkumu. Svě otázky vyslovují k problémům těla a tělesnosti, na které estetická měřítká nestačí. Za zmínku stojí kniha, která se shoduje s naším názvem práce, a to *The Phenomenology of Dance*. Autorkou je Maxine Sheets-Johnstone, která navázala svou práci na *Feeling and Form* od Susanné Langerové. Sheets-Johnstonová si stanovila za cíl provést fenomenologickou analýzu pohybu popisem, který vyplývá z prožitků. Snaží se zachytit to, jak se skutečnost tance děje v tanečnickově vědomí. Tanec chápe jako sousled neuzavřených pohybů, jako rodící se formu.

V souvislosti s důležitým motivem tělesnosti, spjatým s tanečním uměním, je v rámci fenomenologických zkoumání záhodno studovat *Fenomenologii vnímání* a přednášky v souboru *Svět vnímání*. Merleau-Ponty se vztahuje k tělu jako tomu, co nás uvádí do jistého porozumění věcem kolem nás. Tělesnost je to, jak rozumíme všemu kolem nás, čímž se zamýšlí i nad samotnou prostorovostí. V Grahamově *Filosofii umění* najdeme, že například i sám Ludwig Wittgenstein se zajímal o tanec ve spojitosti s hudbou,

do jaké míry hudba ovlivňuje choreografii.¹ O tělu a tělesnosti psala také literární teoretička Růžena Grebeníčková.

Rudolf von Laban a Isadora Duncanová napsali spisy na základě svých zkušeností s tancem a založili nová učení tanečního umění. O Duncanové podrobněji píšeme v kapitole třetí. Laban zakládal své učení na volnosti těla odprostěného od přísných forem jako má například balet. Zkoumal zákonitosti prostoru a možnosti tanečnickova těla. Prostor mu nedával smysl bez samotného pohybu. Pohyb pro něj byl spolutvůrcem prostoru. Další podobnou autorkou je Marta Poláková, slovenská choreografka, která má dlouholetou praxi s vyučováním tance. Ve své knize *Sloboda objavovať tanec* se zaměřuje na taneční improvizace, otevřenost vnímání a tvořivost v prostoru.

Nám nejde tak o zkoumání teoretického podloží tance, ale pokoušíme se na základě prostudovaných základních fenomenologických spisů sami založit jisté uvažování o tanci. Nikoliv nově, ale přinést otázky, které nás vracejí k původu tance a původu umění. Východiskem našich úvah budou Heideggerovy a Husserlovy spisy a naše porozumění, jak se to s tancem má.

¹ GRAHAM, G. *Filosofie umění*, Brno 2004, s. 111, 117.

3. Uvažování o tanci v dějinách

V této kapitole věnujeme pozornost tanci tak, jak byl pojmán v dějinném myšlení u některých autorů. Zdrojem našich úvah bude filosofie Platónova, jeho pojetí krásna a idea dobra, ke které vše směřuje. Dále učení Isadory Duncanové, tanečnice, která se snaží platónskou ideu zhmotnit ve svém pohybu a dále ji rozvíjet. Cenným zdrojem pro zachycení dějinného vývoje tance jsou také myšlenky Emanuela Siblíka.

3.1 Od Platóna k Duncanové

Isadora Duncanová hlásá ve své době novou podobu tance, který bude „láskyplným projevem bohatého citu, jež bude projevem bezprostředním a přirozeným.“² Tato bezprostřednost a přirozenost je čímsi, co bychom mohli nazvat novodobým pojmem freestylového (improvizovaného) tancování, který se dnes stále více uplatňuje v rámci contemporary, jazz dance, klubových tancích či hip hopu. Dále se dozvíme, že tanec pojímá jako to, co je bezprostředně spjata se životem. Chtěla ho totiž osvobodit od klasicky pojatého tance řídicího se svazujícími pravidly ve formě i v oblékání, což dnešním moderním stylům tanců také odpovídá. Celková uvolněnost může také souviset se založením sféry volného času, kdy lidé mají možnost „svobodně“³ se vyjádřit, ať už příslušností k nějakému společenskému statutu nebo v různých aktivitách. Směřuje to tedy k eklekticismu několik tanečních stylů v jednotný charakter volného stylu, čili improvizaci.

Duncanová považuje za důležité, aby tanečnice pěstovala svoji tělesnou formu, a tím tak umožnila odkrývání ideálu krásy lidské postavy a následně i krásu pohybu. „Bez tohoto krásného těla není krásného tance.“⁴ Duncanová říká, že k tomu je zapotřebí gymnastiky, která dává tělu teprve možnost založit tanec samotný. Ovšem pokračuje těmito slovy: „Do těla harmonicky vyvinutého a dosáhnuvšího svrchovaného stupně energie sestupuje duch tance. Pro gymnastu pohyb a kultura těla jsou cílem; pro tanečnicka jsou jen prostředkem. Ba i samo tělo musí pak být zapomenuto. Je jen harmonickým a dobře uzpůsobeným nástrojem a jeho pohyby nevyjadřují toliko, jako v gymnastice, projevů těla, nýbrž tlumočí rovněž city a myšlenky duše.“⁵ Zde vidíme základy

² SIBLÍK, E. *Antické krásno v moderním tanci*. Praha: Společnost Elisabethy Duncanové 1937, s. 10.

³ Pojem „svobodně“ zde myslíme spíše politické svobody na pozadí společenských poměrů.

⁴ Tamtéž, s. 13.

⁵ Tamtéž, s. 14.

duncanismu, které spočívají ve vhodně vypěstovaném těle jako nástroji, na kterém se dá uskutečňovat tanec. Isadora překračuje rámec materiálního těla, když mluví o zapomenutosti těla a duchu tance. Tělesné pohyby nakonec proměňuje na nehmotné vyzáření duchovních intencí v člověku. Zvláštním momentem je zapomenutí – často popisované jako jakési vytržení nebo stav transu, jež sahají až za hranice dnešního objektivního počitatelného poznání.

„Naději a budoucnost vidím ve veliké škole, kde se děti budou učit tančiti, zpívati a žítí pro Moudrost a Krásu světa.“⁶ V těchto slovech cítíme inspiraci světem antickým, ze kterého čerpala své myšlenky o nově založeném tanci „nové svobodné ženy“. Tyto dva principy, jež Duncanová vyznává, stojí jakoby nad životem a uměním samotným. V přeložce „pro“ slyšíme zaznívat onu bránu vedoucí do oblasti metafysické, kde člověk není moudrý ani krásný, ale má víru v to, že moudrost a krása jsou tou nadějí, která má smysl sama o sobě. Tento smysl výchovy uvidíme i u Platóna.

Siblík uvádí, že v Platonových Zákonech nalezneme úvahy o výchově, a to: „že prvním výchovným prostředkem vyhovujícím lidské povaze, která má smysl pro harmonii a rytmus, je musické umění, provázené tělesnými pohyby, tj. zpěv a tanec. Smysl pro rytmus a harmonii je vštípen lidem zásluhou Apollona, Mus a Dionysa.“⁷ V knize sedmé v Platonových Zákonech se hovoří o výchově a praví se tam toto: „Výchova se má vším způsobem jevit schopnou, aby dělala těla i duše co nejkrásnějšími a nejlepšími, to je asi jistě tvrzení správné.“ A prakticky se dodává: „myslím, že nejkrásnější tělo musí růsti hned v útlém věku dítěte co nejsprávněji.“⁸ Co to v naší době znamená? Jak si to máme dnes vykládat, v době, kdy je výchova spíše redukována na rozvoj osobnosti a jejích dovedností, schopností a praktické uplatnění v životě. Jakou roli hraje v dnešní spěšné epoše krása a dobro? Můžeme si vůbec dovolit něco takového vyslovit? Vždyť nemáme měřítko pro tyto dva pojmy, jak bychom je mohli napasovat na oficiální dokumenty, které přesně ví, o čem má být výchova a vzdělání? Co když se mýlíme a Platón naopak vyslovuje to podstatné, co k výchově patří bytostně? Zamyslíme-li se nad naším tancem, který spojuje v sobě právě krásno i dobro ve svém projevu, je možné, že by tanec mohl být tím, co v sobě skrývá i

⁶ Tamtéž, s. 17.

⁷ Tamtéž, s. 21.

⁸ Platón. *Zákony*. Praha: Oikoyomenh 1997, s. 171.

výchovný potenciál. Proto Platón také hovoří o tom, že je potřeba, aby již malé dítě bylo vychováno v musických uměních. Tedy v umění, které má lidskou bytost probouzet k tomu, co je dobré a krásné. Tím se teprve ustanovuje prostor pro uskutečnění pravé výchovy. Až na tomto pozadí se mají nacvičovat dovednosti a schopnosti.

Platón se zmiňuje o tanci a zpěvu jako o uklidňujícím prostředku, který má jistou moc přinášet klid duši ve smyslu poznání. „U druhých pak bdících a podléhajících účinku tance a hudby – s pomocí bohů, kterým každý z nich se zdarem obětuje – způsobí, že místo šílených záchvatů jsou ve stavu rozumném.“⁹ Není to pouhé rozptýlení, ale dar, který přináší člověku poznání. Jedná se o poznání nepředmětné. To důležité není převoditelné na jednotlivé poznatky, kupíci se v kvantitativní balík znalostí a dovedností. Duše se proměňuje pod vlivem umění a dostává do sebe jisté porozumění a člověku dává vyrozumění o tom, co je podstatné.

Platón rozděluje učení na dvojí, a to starost o tělo, kterému slouží gymnastika, a starost o duši – „vypěstění zdárnosti duševní, jehož předmětem je musické umění. Tanec jednak přísluší těm, kdož napodobují básnický výraz, dbajíce při tom vznešené ušlechtilosti, jednak směřuje k dobrému stavu tělesnému, svižnosti a kráse, jakožto náležité ohýbání a napínání údů a části těla samého; při tom se na údy přenáší příslušný pohyb rytmický, který se správně rozšiřuje na celý sbor taneční a provází jeho výkony.“¹⁰ Na základě učení rozlišuje dva druhy tance, a to „pohyb krásnějšího těla, směřující nápodobou k ušlechtilosti, a pak ošklivého, směřující k nízkosti.“ Tyto dělí dále na tanec pokojný emmeleie – nápodoba duše uměřené, těšící se zdaru a požitkům náležitého blaha. Válečný tanec – pyrriché – nápodoba krásné postavy a chrabré duše, zaujaté mocnými zápasy válečnými.“¹¹ Tanec je tedy jakousi nápodobou, bere se na sebe podobou buď ušlechtilosti, uměřenosti či krásy. Tanec v sobě dokáže pojmout tyto tři určení. Jde v něm také o tu situaci, ve které tanec bere na sebe tu či onu podobu. V případě válečného tance je zřejmé, že válečník je zapuštěn do situace boje a toto si přivádí do svého tance, tím nám vzniká tanec válečný.

⁹ Tamtéž, s. 174.

¹⁰ SIBLÍK, E. *Antické krásno v moderním tanci*. Praha: Společnost Elisabety Duncanové 1937, s. 22.

¹¹ Tamtéž, s. 23.

3.2 Tanec jako říkání a projev života: původ tance

Platón píše o tanci, který vzchází z oslavování bohů lidmi, kteří v tanci projevují jisté city z jejich obdarování. Tyto city mívají různé intenzity v závislosti na stavu blahobytu lidí, někteří se těší větší či menší radosti. Všimá si důležité souvislosti: „Proto nápodoba obsahu řeči děje se posuňky a zplodila veškeré umění taneční.“¹² Tady vidíme, že se řeč i písně (hudba) promítají do pohybů lidského těla, a z toho Platón usuzuje vznik tance za působení lidských citů. Můžeme na toto navázat a rozvést myšlenku tance jako rozhovoru probíhajícího pomocí říkání. Říkání není mluvením za pomoci slov, ale děje se pod prahem vnější řeči. Řeč chápeme jako proudící tok myšlenek, pocitů, spjaté s lidským tělem – obé dohromady mají tu schopnost plného vyjadřování. Když přistoupíme k celkovosti lidského těla a řeči, vzniká otázka po spojitosti tance (pohyby těla) a řeči (pohyby duše). Řeč jako něco co stojí u vzniku tance je hlubokým fenoménem, který se nám může zjevit pouze na té půdě, jež nám poskytuje fenomenologické zkoumání jdoucí k bytnosti tance. V tomto pohledu vidíme, že řecké myšlení není založeno na přísném rozlišování subjekt-objektových kategorií, ze kterých nám potom vyjde nějaká definice. Ty smysly jsou u Řeků součástí těch věcí. Mají možnost tu jednu věc promyslet a zůstat u ní, nepotřebuje jít dál. Chtějí prodlévat v tom myšlení a zakusit ho, mají možnost myslet tu jednu věc. Jsou u té věci a zároveň sami u sebe, tam není předěl! Zažívají celek toho, co žijí, a tento celek je i pro tanec tím bytostným určením. Pro nás, dnešní, je to výzva – toto myšlení znovu zakládat v jeho nerozlišenosti.

Kde se bere řeč a tanec? Řeč se objevuje tam, kde se člověk dává do dispozice tomu, co k němu přichází. V přicházení je to výslovné, nikoliv ve vysloveném. Heidegger říká, že musíme umět věřit – die Besinnung, tj. nalad'ovat se a neustále hledat a tázat se. Dáváme se do dispozice tomu přicházení, pak jsme v rozhovoru s Bytím. V té chvíli jsme svobodnější než většina, ovšem ze společenského systému a zajišťování nevystoupíme úplně. To přicházení nedirigujeme svou vůlí. Když se otevřeme tomu přicházení (např. když v lese jdeme sami), necháme na sebe přicházet to podstatné. To je to, že se dáváme do dispozice něčemu, na co nemáme. V tom je veliká pokora.

„Bytí bytuje ve slově. Řeč je okrsek, tj. dům bytí.“¹³ Spolu s řečí vzniká tanec jako doprovodný jev z počátku. Tancem se také něco říká, ale ne pouhými slovy. I za

¹² Platón. *Zákony*. Praha: Oikoymenh 1997, s. 200.

¹³ Heidegger, M. *Nač básníci*. Praha: Oikoymenh 2017, s. 47.

samotnými slovy je hlubší význam, než jen to, co slovo označuje. Toto Gadamer označil za „vnitřní slovo“¹⁴, za kterým se skrývá mnohem víc, než ve vysloveném. Stejně tak můžeme říct, že tanec je jakousi vnitřní řečí, kterou tanečník promlouvá se světem a něco na něm žádá. Ani původ tance nemůžeme označit nálepkou a zařadit jej pouze pod taneční styl nebo druh umění. Tanec má v sobě hlubší souvislosti, tancem se také něco říká. Jak už nám naznačil Platón, původně byl pohyb nápodobou obsahu samotné řeči, tedy ne proneseného slova, ale hluboké podstaty řeči v jejím bytostném způsobu bytí.

Emanuel Siblík poukazuje na zajímavou myšlenku, že první záchvěvy tance je potřeba hledat uvnitř člověka. Zde se jeho myšlenky propojují s Platónovými. Siblík ovšem vycházel z tance jako projevu života. Člověk jako pudová bytost se podle něj zprvu řídil svými pocity, ať už těmi silnějšími či jednoduššími. A jedním z těch silnějších je radost ze života. Všechny pocity se promítaly bezděky do vnějších gest, tedy pohybů, které vždy doprovázeli jisté prožívání člověka. Z těchto lidských přirozených projevů Siblík vyvozuje: „Výsledkem těchto vnějších projevů, vzniklých prostředky přirozenými, byl požitek jednak tělesný, spočívající v uvolnění nahromaděných sil, jednak s ním spojený požitek duševní, vzniklý z uvolnění psychy a záležející v oprostění z předchozího útlaku, vnitřní svobody a probuzení fantazie.“¹⁵ Tyto pohyby se pak neustálým opakováním ať už uvědomělým či neuvědomělým uspořádaly v určitý celek. Tady se nám ukazují první náznaky rytmu, chápaného jako hlavní činitel ladění konkrétních tělesných pohybů do celkového rázu. Lidské tělo je tak svoji přirozenou stavbou uzpůsobeno k rytmickým výkonům, a to na základě vnitřní potřeby projevovat své city a dostat je ze sebe a také na základě lidské řeči, viz Platón.

Podle Siblíka si člověk v tomto vyjadřování svých pocitů našel zalíbení, a tak tento prvotní tanec používal k oslavě svátků. „Tak má tanec – poesie tělesných pohybů – v prvním vývojovém stádiu charakter lyrický, jsa nositelem citu a nálady, jako značně později píseň lyrická.“¹⁶ Později si tento způsob projevování pocitů začali uvědomovat lidé z estetického hlediska, chtěli dostat do svého vědomí „krásu svého gesta“, kterou také viděli v přírodních jevech, jež byly samotnou inspirací pro napodobování. Tak se začal postupně tanec prohlubovat v jeho možnostech projádření, začal nabývat různých dalších

¹⁴ PELCOVÁ, N. *Nahodilost v hermeneutickém porozumění in. Nahodilost ve výchově, umění a sportu*. Praha: PedF UK 2017, s. 28.

¹⁵ SIBLÍK, E. *Tanec: projev života a umění*. Praha: Unie 1917, s. 8.

¹⁶ Tamtéž, s. 8.

podob. Člověk nacházel prostor pro tanec v nejrůznějších životních situacích, například to byl lov, boj i každodenní práce. Z toho začaly vznikat tance bojové, jež měly v bojovnících nastavovat mysl pro bitvu. Dalšími byly tance lásky, symbolizující plodnost života a ženy. Člověk byl uchvácen tím, co jako pozemská bytost dokáže, v tanci pocítil něco, co najednou přesahuje jeho vlastní mohutnost bez jeho vůle. I nadále však uctíval přírodní zákonitosti a různá božstva, proto také začal cíleně ztvárňovat tance náboženské, které v sobě již měly choreografické prvky. V další fázi se tanec dostal do konkrétní funkce napodobování či vyprávění s určitým dějem. Siblík jej nazývá programovým tancem. Celý sbor byl poháněn určitou myšlenkou, kterou zhmotňoval v plasticitě všech těl. Využívali různé geometrické tvary, nejčastěji kruh či řadové zástupy. Po těchto kolektivních tancích přichází také tanec sólový, jehož zástupkyní je Isadora, kdy dochází k „plnějšímu vyjádření svého já ve vyšší formě.“¹⁷ Tanečník vyjadřuje své já v jakési svobodné formě, která není běžnou viditelnou formou. Využívá umělecké prostředky, které ho formují do nové podoby. Chce se projádit do uměleckého tance.

Siblík tedy rozlišuje dva druhy tance: lyrický a programový. V lyrickém nachází prapůvodnost tance jako takového a v programovém nachází jeho další vývoj. „Je-li lyrický tanec přirozeným, je tanec programový uměleckým vývinem pohybu. Prvý, vyvěrající z krve, je básní pro umění musická, podobně jako druhý, plynoucí z ducha, tvoří základ uměním plastickým.“¹⁸ Přirozený tanec nazývá básní, která dává základ uměním muzickým. Nachází tam tedy spojitost těchto umění, které tvořily jeden celek. „Původní jednotu hudby, poesie a tance, vyjadřující všestranně a stupňovaně dojmy člověka, rozpoltí teprve vyšší kultivovanost ve tři samostatné proudy, jež získávají nových oblastí už jen vzájemně odlišnými prostředky uměleckými.“¹⁹ Tanec programový je předstupněm pro oddělení tance jako samostatného umění. Nás bude zajímat tanec lyrický jako ten, který v sobě nese původ a vrací nás ke kořenům a přibližuje nám přirozenost člověka. Heidegger napsal text *Původ uměleckého díla*, ve kterém píše: „Původ zde znamená to, odkud něco pochází a díky čemu je něco tím, čím je a jaké je. To, co něco je, a to takovým způsobem, jakým to je, nazýváme jeho bytností (Wesen).“²⁰ Základem je pohyb odkud, který nás jakoby uvrhne do té bytnosti.

¹⁷ Tamtéž, s. 11.

¹⁸ Tamtéž, s. 11.

¹⁹ Tamtéž, s. 12.

²⁰ HEIDEGGER, M. *Původ uměleckého díla*. Praha: Oikoyomenh 2016, s. 7-8.

3.3 Antická idea a duncanismus

Duncanová shodně s Platónem vidí v tanci dar především Apollóna a Dionysa a podle této víry praví: „Je možno tančiti dvojím způsobem: buď proniknouti v ducha tance, tančiti věc samu – Dionysos. Anebo rozjímati o duchu tance a tančiti, jako bychom vyprávěli svou příhodu: Apollo.“²¹ Zde vidíme, že Isadora uvažuje o tanci v celku, tudíž se jí odkrývá dvojitá možnost, jak tanec může být. Tanečník může tančit věc samu – tzn. v porozumění, které skrze tanec do sebe dostává – krásno v pravdě. Nebo tanečník může svým pohybem znázorňovat jakýsi příběh, který se zakládá na jeho pojetí. Nietzsche též hovoří o apollonském a dionýsovském principu, kdy pod apollonský řadil výtvarná umění a pod dionýsovský hudbu a tanec. Řekové si podle něho uvědomovali dvě možné cesty vidění skutečnosti. Že svět je záležitostí původního chaosu, což je propast bytí, která se před nimi otevřela a v té její původní nezvladatelnosti je pro ně obsažen i ten dionýsovský princip jako princip živelnosti, divokosti – síly té skutečnosti, která jedince ovládá. Dalším doplňujícím viděním je výklad apollonského pohledu na skutečnost, že může svým řádem, uměřeností a krásou překonat dionýský chaos. Původní Řekové podle Nietzscheho vnímali propojenost obou těchto cest k bytnému základu skutečnosti.²²

Sama Isadora studovala pohyb objevující se v přírodních jevech. Doporučovala to i svým studentkám, aby například pečlivě sledovaly vlnící se trávu, stromy a vypozorovaly tak zvláštní rytmus krajiny. Často také tančily venku a měly se přizpůsobovat právě rázu krajiny a tancem do ní zapadnout. Z tohoto pozorování Isadora usoudila, že základním je pohyb vlnění, který se objevuje jak v přírodě, tak v základě lidského pohybu.²³ Tuto jednotu nalezenou v přírodě popisuje jako vlnovku a na tomto principu zakládá svůj opravdový tanec. Formou vlnovky ale nekončí, postupuje dále k nosnějšímu obsahu formy. Tanečník má tedy nalézat v přírodě nejkrásnější formu a k tomu svůj odpovídající pohyb, který vyjadřuje duši té formy – to je podle Isadory umění tanečníka: „Snažím se vždy vložit do svých pohybů onu božskou nepřetržitost, která dává celé přírodě její krásu a její život. Řekové znali plynulý půvab pohybu, jenž stoupá, šíří se a klesá, aby znovu vytryskl.“²⁴ „Plynulý půvab pohybu“ je tím možným určením, které nám dává možnost se nad tancem samým zamyslet - kde leží jeho podstata. Plynulost je podstatným rysem, který

²¹ SIBLÍK, E. *Antické krásno v moderním tanci*. Praha: Společnost Elisabethy Duncanové 1937, s. 52.

²² NIETZSCHE, F. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993.

²³ Tamtéž, s. 58.

²⁴ Tamtéž, s. 60.

nám jednotlivé pohyby spojuje v celek – můžeme si pomoci též slovem harmonie, uplývání v celku. Plynulost si Isadora vyložila jako „božskou nepřetržitost“, kterou vkládá do pohybů. Ať už jsou to pohyby plynulé či nepřetržité jde vždy o totéž – plynulá nepřetržitost pohybu dává tanci možnost vyvstat a ukázat se v jeho celkovosti.²⁵ Nepřetržitost nám poukazuje k temporální časovosti, jež tanečník ve svém bytí zakládá. Proto podle Heideggera Bytí a čas patří k sobě.

Platón se vyjadřuje o vlastním tanci, že je to: „Pohyb krásnějšího těla, směřující nápodobou k ušlechtilosti.“²⁶ Zde je důležité každé slovo věty – pohyb, krása, směřování, ušlechtilost. Znamenají pohyb krásy prostupující tělem a v tom je obsažené směřování k ideji ušlechtilosti. Isadora si to vykládá tak, že nejprve je zapotřebí ideální krásy tělesné konstituce a poté nalezení pohybu, která je výrazem této konstituce. U Platóna je to vše dáno najednou. Krásný pohyb rovná se tanec. Ale za krásným pohybem stojí krásná postava, která samotný pohyb prostupuje zároveň. Tuto metaforu Isadora vidí v řeckých vázách: „nikdy jsem na nich nenašla pohyb, který by vypadal zastavený, který by nebyl plodný na nové možnosti.“²⁷ Tímto poukazuje na to, že v tanci se nám ukazuje také jakási nekonečnost, což by značilo předchozí nepřetržitost. Nepřetržitá nekonečnost jako neustávající možnost tance v jeho jevení se. Plození možného je tanci vlastní – ve skrytu skrze tělo se možnosti dostávají na povrch do skutečných pohybů. Zároveň ty jednotlivé provázané možnosti umožňují jednotu celkového pohybu těla. Krásné na tom je, že tyto možnosti jsou u každého člověka jiné, ač je totožné to jejich odkrývání v tom jejich odkrývání, a proto každý tanečník ve svém zápolení v odkrývání vlastního je jedinečný. Může být autentický, čili zjednáva si sám u sebe přístup ke krásnu a tak bere na sebe a k sobě místo, kde se krása jako taková ukazuje.

Duncanová po svých učenkách požaduje teoretické porozumění kráse (ne jen praktičnost provedení), poté přijetí této krásy svým tělem a v rámci tohoto je nejdůležitější podle ní prožívání krásy skrze pohyb. „Tvar a pohyb jsou neoddělitelné a každý život je pohyb, mohu říci, že se bude učití tím pohybem, který je v souladu s krásným tvarem, neboť v postupném vývoji tvar a pohyb jsou totéž.“ V duchu myšlení platónského domýšlí svoji koncepci: „A onen pohyb, který je v souladu s nekrásnější lidskou postavou, nazvala

²⁵ Pozn.: Této souvislosti věnujeme kapitolu o rytmu a harmonii, viz. str.

²⁶ SIBLÍK, E. *Antické krásno v moderním tanci*. Praha: Společnost Elisabethy Duncanové 1937, s. 23.

²⁷ Tamtéž, s. 62.

bych Tancem.“²⁸ Pohyb je tedy tvarem, který se jeví na tanečnickovi jako jeho projevu života samého. K pohybu a tvaru přistupuje krása lidské postavy, a proto je tanec možný. Tato souladnost všech třech mohutností se v člověku ukáže na jeden ráz. Život je tedy základem pro Isadorin tanec. Kdo nám zajišťuje onen soulad krásného lidského těla a pohybu? Mohla by to být duše? „Do těla harmonicky vyvinutého a dosáhnuvšího svrchovaného stupně energie vstupuje duch tance.“ Siblík k tomu dodává: „Tedy k zájmu dynamickému a plastickému přistupuje ještě jako podmínka: produševnění pohybu.“²⁹

Isadora spolu s Platónem rozlišovala trojí druh tanečníků – ti, kteří považovali tanec za gymnastiku, ti, kteří se odvolávají na řízení mozku, a ti, kteří nechávají své tělo prostoupit duší a tvoří se celek. Podle Duncanové ten třetí se dostává do stavu, kdy tanečnickovo tělo „jest jen zářivým projevem jeho duše, kdy se tělo pohybuje po vůli božské hudby, pronikající svými vlnami jeho pozornou duší.“³⁰ Zde je tedy spojení krásného tance s božskou hudbou, která má též základ v krásnu, jinak by se nemohli vzájemně prostupovat – stejně jako je to vyjádřeno tak, že tělo prostupuje duší a duše prostupuje tělem. Tanec má pak vyjádřit rytmus zvukový v celkovém rázu melodie. Duše má být pozorná k tomu totéž, které se ukazuje jak v hudbě, tak v tělesném jejím vyzáření. Totéž se v ní usebírání a dává tělu jistý tvar, který po ní hudba chce. Mohlo by to tedy být vlnění hudební vcházející do vlnění tělesného, vše zajišťované vyzářující duší.

Siblík krásně ukazuje, že „Isadorin tanec vyřešil svůj poměr k hudbě tvůrčím způsobem: hudba se v něm stala pohybovou tematikou, pohybovou melodií a pohybovou harmonií podle zákonů pohybu, na nichž právě spočívá motorická a dynamická rytmika těla. Rytmus je něco, co si tělo od hudby teprve nevypůjčuje, nýbrž co má s ní společného, ano čemu hudbu nejprve naučilo.“³¹ Je to tedy návrat k původnímu rytmickému zákonu, jak nás již poučila Duncanová – rytmus nachází ve všem, v přírodě i člověku. Člověk svým pohybem udává vzájemnost ke svému tělu a k tomu, co k němu přichází v podobě rytmické hudby. Uzavírá se mezi jeho tělem a hudbou společné téma, které se promítá do harmonie celkového vyznění. Tyto fenomény jsou pro tanec jako takový velice podstatné. Rozlišují nám tedy to, za co běžně tanec považujeme – tanec je pohybování se na hudební podklad, tanec je pouhé subjektivní vyjádření pocitů tanečnicka, apod. Pro Isadoru a pro nás je při

²⁸ Tamtéž, s. 65.

²⁹ Tamtéž, s. 66.

³⁰ Tamtéž, s. 67.

³¹ Tamtéž, s. 71-72.

tanci tělo a hudba v jednotě rytmického rázu. Je to také z toho důvodu, že původně byla hudba či řeč s tancem spjata, jak na to poukázal Platón a později Siblík.

Isadora doplňuje: „Tanec, jenž má být uměním pro nás, může se zrodit jen z nás, z našich emocí a z života našeho století, podobně jako antický tanec se zrodil z emocí a z života starých Řeků.“³² Zde Isadora vyslovuje velice podstatnou věc, a to vztah tance jako možnosti projevu umění v konkrétní podobě a v dějinné situaci. Zároveň se nám sem promítá téma, které se týká založení počátků v možnosti tanečnicka – tanečnické určité doby v sobě nosí jisté možnosti, které, pokud vyhmátne a promění se v autentickou bytost, rodí počátky. Tyto dějinné počátky jsou pro umění vždy důležité, zvláště tehdy, když chce doopravdy promlouvat k člověku a otevírat ho pro porozumění Bytí.

Pokud má být tanec „uměním pro nás“, je jasné, že Duncanové jde o člověka. Jen z člověka se může zrodit něco takového jako je tanec (vůbec umění jako takové) a člověk je místem pro rození podstatných počátků, které jsou bytostným základem pro založení uměleckého díla. Isadora se dále odkazuje na pozorování řeckého umění a pokračuje slovy: „z jejich tajemství vyšel můj tanec: nikoli řecký, nikoli antický, nýbrž jako výraz mé vlastní duše krásou eurythmované.“³³ Nešlo ji o kopírování pohybů, ale o tanečnickův vnitřní impuls, který spojuje niterný zážitek se životem. Dalším principem vyplývajícím z jejího učení je v rámci estetického požadavku etická stránka tance, projevující se v jeho užitečnosti. Siblík upřesňuje: „Ožívá tu dokonalost, spočívající v kráse těla v dobrotě duše, ona kalokagathia, ztotožňování krásy a účelnosti filosofem Sokratem. Ani jeho žák Platón nečiní mezi krásným a užitečným zásadního rozdílu.“³⁴ Co je krásné, je pro člověka prostě dobré. Žádné další vysvětlení nepotřebujeme. Jen dnes to, co je krásné, považujeme za neúčinné a vedeme debaty o její potřebnosti.

Siblík spatřuje v učení Duncanové také sociální aspekty, které se projevují v jeho poslání o lidském štěstí. Tanečnice má rozdávat krásu svým tancem a zároveň lidi obdarovávat štěstím. Tanec pro ni znamená život – dávání radosti a světla životu. Je to jakýsi předpoklad pro rozmanitost v životě člověka, v tanci je život sám obsažen. Právě proto také své učení tanci začíná obyčejnou chůzí, která ovšem je vázaná rytmem, jež se postupně zrychluje či naopak zpomaluje. Isadora učí své žákyně, jak dospět k harmonii

³² Tamtéž, s. 74.

³³ Tamtéž, s. 76.

³⁴ Tamtéž, s. 76.

v pohybu a díky tomu k lepšímu životu jak pro ně samé, tak pro celou společnost, aby společně pili z krásna tance.

3.4 Valléryho *Duše a tanec*

Kniha *Duše a tanec* je napsaná dialogickým způsobem jako známé sokratovsko-platónské dialogy, které požadují živé myšlení. Eryximachos, Faidros a Sokrates mezi sebou rozmlouvají o tanci božské Athikté. Každý zastupuje své stanovisko. Eryximachos tvrdí, že tanec je tím, čím je a že jsme omezení tím, co vidíme očima. Faidros přichází s myšlenkou, že tanec musí něco představovat, tudíž smysl není v něm samém, ale v pozorovateli. Faidros pokládá Sokratovi otázku, zda tanec něco představuje. Sokrates odpovídá: „Nic, milý Faidře. Ale vše, Eryximachu. Právě tak lásku jako moře a život sám a myšlenky... Necítíte, že jest ryzím projevem metamorfos?“³⁵ Zde nás Sokrates uvrhuje do neukotvenosti, ve které se dějí jakési neustálené proměny. Kdo tyto proměny může sledovat?

Otevřená duše je ukryta v hlubině podstaty tance. Ať už se jedná o diváka, který chce tanec zakusit v nazírání, nebo o samotného tanečního umělce, který ze sebe tanec nechá prýštit – u obou je podstatná otevřená duše. Duše, která tanci jako uměleckému projevu (jevu) dává prostor pro ukázání jeho smyslu, je pro náš fenomenologický záběr tance nezbytná. Umožňuje nám zachytit alespoň na chvíli, jak se tanec jeví, jak podstatní sám ze sebe. Proto ve výkladu o tom, co je tanec, se nelze omezit na žánrová vymezení jednotlivých tanců. Sokrates dává možnost, jak nahlížet tanec – jako na „ryzí projev metamorfos.“ Tedy fenomén proměny je v základu tance. V tomto směru se nám tanec rozpadá pod rukama, nelze ho vydefinovat, popsat jenom na základě vnějších forem nebo na základě citového vzrušení diváka, ale chce se nechat zachytit v jeho dění. Tanec se vzpírá jakémukoli popisu, protože je „obrazem ustavičné přeměny všech věcí.“³⁶ V tomto kroku nám v základu pomůže Husserl a jeho transcendentální epoché, která není nikdy absolutní, ale člověk jí je schopen.

V návaznosti na Sokrata Mallarmé říká, že: „tanečnice není žena, nýbrž metafora v sobě zahrnující jeden ze základních zjevů naší formy: meč, pohár, květ, atd.“³⁷ Forma, která je na povrchu lidského těla, ztělesňuje něco, co je nám vlastní, stejně tak jako

³⁵ VALÉRY, P. *Duše a tanec*. Praha: Aventinum 1929, s. 49.

³⁶ SIBLÍK, E. *Tanec mimo nás i v nás*. Praha: s. 25.

³⁷ VALÉRY, P. *Duše a tanec*. Praha: Aventinum 1929, s. 9.

promítnutí našeho porozumění do ztvárnění meče nebo poháru. I květ pojmáme zrakem jako určitou formu, které ale rozumíme ze vztahu k tomuto světu a také přírodě. Na tanečnici se vyjevuje nevýslovné významové pole (metafora), které se pomocí formy těla odkrývá. Je zde podobnost s Isadořiným učením o sepětí tance a života na pozadí dějin - člověk nabírá pokaždé jiné podoby. Siblík správně dodává: „A v této neustále metamorfose nejrozkošnější jsou právě okamžiky nejprchavější, kdy tanečnice „mění vůli“, kdy hudba jí „vyměňuje duši.“³⁸ V těchto okamžicích se děje něco podstatného pro naše nazírání tance samého. V rámci tanečního formování obrazu nejrůznějších metafor se tanečnickův subjekt či projev vůle vytrácí, něco se v něm mění – mizí a následně rodí. To jest ona aletheia – odkrývání neskrytého.

Co se skrývá? To je nevyhnutelné pro každé umění. Jde o vytržení z každodenního života a pobývání, kde se nejvíce uplatňuje vůle jako vůdčí princip působení na okolní svět. Ano, vůli můžeme něco začít, ale ne tak úplně ovlivnit výsledek, pokud nám jde pouze o působení. Heidegger by dodal: „Umělec má propustit dílo k čistému spočívání v sobě samém. (...) Dílo jakožto dílo patří výhradně do oblasti, která se otevírá skrze ně samo. Neboť dílo co do své bytnosti bytuje jen a jen v takovémto otevřeném.“³⁹ V tanci se proměňuje naše naladění – my se otevíráme. Hudba v člověku dokáže probouzet nevýslovná tajemství těla a taneční formy, které mohou uchvátit davy lidí produševněným projevem navenek. Tanečnickova duše je proměněná ve smyslu možnosti odkrývání nejkrásnější tělesné formy, ve které nejde o působnost, ale o krásno samo. Jak říká Platón, tanečník nemá tančit pouze dobře, ale měl by tančit dobro. Jde o to, že v té chvíli umělecké tvorby umělec nepotřebuje žádný důkaz pravdy, prostě o ní tak nějak ví a dle ní tvoří, protože nemůže jinak. Duše člověka se naladuje na jeho nejvlastnější možnosti a v rámci nich se uskutečňuje tvoření obrazu, sochy nebo tance. Umělec začíná vždy znovu poprvé a naposled - to pojmenoval Sokrates onou metamorfózou, při níž vystupuje ze své běžné vůle a předmětného myšlení a nechává na sebe přicházet jiné podoby nehmotných obsahů. Tanečník na sebe nechává přicházet hudbu a zároveň to, co ho nemůže minout. Naladuje se na rytmus skladby a proměňuje se tak i jeho vnímání jeho těla a zároveň on sám proměňuje hudbu svým tancem – rodí nové i staré počátky.

V dialogu Sokrates vyslovuje myšlenku: „Život je žena, která tančí a jež by přestala božsky býti ženou, kdyby ve svém skoku mohla pokračovati až do oblak. Ale poněvadž

³⁸ SIBLÍK, E. Tanec mimo nás i v nás. Praha: s. 24.

³⁹ HEIDEGGER, M. Původ uměleckého díla. Praha: Oikoyomenh 2016, s. 42-43.

nemůžeme dospět nekonečna ani ve snu ani v bdění, i ona stejně vždy opět se stává sebou samotnou; přestává být vložkou, ptákem, myšlenkou, být zkrátka vším, čím se zlíbilo fletně, aby byla, neboť táž Země, která ji vyslala, zpět ji volá a vrací ji všecku udýchanou její ženské přirozenosti a jejímu milenci.“⁴⁰ Sokrates cítí, že v tanci se nám jeví nekonečnost, které ale jako lidé nemůžeme dosáhnout, neboť to není v naší přirozenosti. Můžeme ji ale okusit právě v umění, vytrhujícím nás z náruče pozemské, kdy se skokem dostáváme do oblasti mezi nebem a zemí, mezi bohy a lidmi – je to také Heideggerova čtveřina, skrze niž se dostáváme do oblasti Bytí. Tanečnice v sobě usebírání tuto čtveřinu – bohy, lidi, země a svět – a spěje k posvátnému. V člověku se tak usebere vše, co jest. Když vše přijde do člověka a usebere se to v tom, v čem je člověk nejvlastnější, v tom je člověk posvátný – v tonos theon. Blížíme se bohům. Člověk toho je schopen. Tato svoboda k posvátnosti je nejhlubší podstatou člověka.

Sokrates jistou božskost dokládá na tanečnickém sboru při příležitosti slavnosti. Všimá si hlavní tanečnice Athikté: „Tato bytůstka nutí k přemýšlení... Soustřeďuje v sobě a běže na sebe majestát, jenž byl neurčitý v nás všech a který obýval neznatelně v účastnících tohoto hýření... Prostá chůze a, hle, bohyně; a my téměř bozi!“⁴¹ Valéry skrze Sokrata uvažuje o tanečnici jako nad místem, ve kterém se právě usebírání ony možnosti jí vlastní, ale také možnosti ostatních účastníků hýření. Božskost se objevuje jak u tanečnice Athikté, tak i u přítomných pozorovatelů. Jejich duše se tak nějak proměňují a dostávají se do oddělení od země a od sebe, směřují k božskému a nekonečnému majestátu. Sokrates přesně spatřuje proměnu chůze v tanec, kdy již v chůzi se objevuje cosi, co tanec připomíná. O chůzi, jež započíná tanec, hovoří i Isadora Duncanová. Výuku tance začíná obyčejnými kroky, ve kterých nutí své žáčky vysledovat pravidelný rytmus a s ním také dále pracovat.

Valéry skrze Sokratova slova v Athikté spatřuje ohňovou podstatu tance. Odkazuje tak na Herakleita a jeho odrývající se plamen.⁴² Plamen je jevem okamžiku, ve kterém tanečnice prodlévá. Sokrates připodobňuje Athiktiny pohyby právě k plamenům, nabývajícím na mohutnosti, představujícím vytržení z normálních běžných pohybů člověka. Plamen si dává neustále tvar sám od sebe, stejně jako tělo se ustavičně proměňuje a vychází ve svých pohybech ze sebe. To jsou všechna určení, která nám žádnou definici nepřinášejí, ale zároveň nás přibližují k tomu, co tanec v pravdě jest. A toto přiblížení má

⁴⁰ VALÉRY, P. Duše a tanec. Praha: Aventinum 1929, s. 23.

⁴¹ Tamtéž, s. 24.

⁴² Hoffding-Král. Přehledné dějiny filosofie. Praha: Unie 1946, s. 17.

Sokrates a Valéry na myslí, když nám říkají v básnickém obrazu: „právě tak tělo, před námi jsoucí se snaží dosíci úplného držení sebe sama a jakéhosi nadpřirozeného stupně slávy.“⁴³ A v tomto držení se objevují záblesky a okamžiky v proměněném čase, ze kterého prýští umělecká duše skrze formu tělesnění. Abychom toto mohli uvidět, je potřeba prodlévat v sobě samém a nalézt jisté porozumění, které nás pojí k druhému v jeho uměleckém vytržení, pro nás je to ten druhý v tanci. Ale to už se obracíme k problémům estetiky, jež má člověka učit správně pozorovat a rozumět estetickému objektu z jeho vlastní pozice. Zde bychom mohli říci, že je moderní estetika jaksí obrácena naruby – nevychází se od subjektu pozorování k objektu tanečnicka, ale od pravdy Bytí. Heidegger upozorňuje na bytostné rysy novověku a jeden z nich se také týká estetiky. „Umění se dostává do zorného pole estetiky. To znamená: umělecké dílo se stává předmětem zážitku, a umění proto platí za výraz lidského života.“⁴⁴ Jde tedy o psychologické působení díla na subjekt a jeho prožitky.

V Sokratovi pokračuje proud myšlenek, které z něho vyvolává Athiktin taneční dialog. Je jí jaksí opojen, pěje nad její slavností těla, která pozorovatelům přináší světlo a radost. „Vše je možné jiným způsobem, vše se může opakovati bez konce.“⁴⁵ Tělo je hmotou, všechny části na sebe přebírají rytmus. Je tu jakési porozumění, kterému naše postmoderní myšlení nestačí. Proto je tento text snahou o fenomenologickou redukci a částečné vyjasnění toho, jak můžeme tanec uchopovat v jeho nekonečném způsobu možnosti zjevování. Valéry vyslovuje podstatnou půdu pro naši další oblast zkoumání o tanci, a to je jeho časovost. Propojuje tak i to, co předjímá v názvu *Duše a tělo*. Vypomůžeme si Aristotelovou definicí, že duše je tak nějak vším. Vše do sebe ušebírá, nevíme jak, něco z ní vychází, nevím jak – vše se opakuje a nemá konce. Stejně tak i rytmus se při tanci zjeví v tělesnění, nekončí, pouze se schová do skrytosti. Není zde příčinnost, způsobující jeho začátek a konec. Musí tu být prostor pro otevřenost ukazování rytmu, tělu vlastní, při tanci jako projevu života a umění.

Když Athikté v závěru básně dokončuje svoji sestavu, Sokrates stupňuje své nadšení: „Vidíte. Víří. Tělo pouhou svou silou a působností jest dosti mohutné, aby hlouběji změnilo podstatu věcí, než se to kdy podařilo duchu v jeho hloubáních a snech!“

⁴³ VALÉRY, P. *Duše a tanec*. Praha: Aventinum 1929, s. 64.

⁴⁴ HEIDEGGER, M. *Věk obrazu světa*. Praha: Oikoyemh 2013, s. 8.

⁴⁵ Tamtéž, s. 66.

⁴⁶ Vše nepodstatné se odpoutává od její duše, věci viditelné nemají smysl. Dostává se do jiného stupně poznání, než je známé duchu a jeho myšlení. Zůstává ve svém pohybu osamocena, je se sebou samou a nepotřebuje důkazu. Ve své vyčerpanosti Athikté upadá na podlahu a vypadá jako mrtvá. Avšak následně se vzpamatovává a tiše říká: „Jak je mi dobře. Nejsem mrtvá. A přece nejsem živá!“. Sokrates se jí ptá: „Odkud se vracíš?“ Athikté nám dává odpověď tanečnice: „Útočiště, mé útočiště, ó Víre! Byla jsem v tobě, ó pohybe, mimo všechny věci...“ ⁴⁷ To odkud, z jakého místa Athikté promlouvá, jak jsme již jednou řekli, je důležité pro pochopení tanečnicka jako místa, na kterém se nám tanec jeví. Tomuto se budeme věnovat v kapitole Tanečník jako místo Bytí.

Valéryho báseň nám dává spousty krásných myšlenek, ve kterých se nám může podařit tanec postihnout v jeho podstatě a zjevnosti. Jde o dialog živých otázek a odpovědí, týkajících se půdy opravdového tázání po nekrytosti tance. Neskrytostí myslíme odkrývání pravdy jako vytrhování ze skrytosti. Jestliže je něco dáno ze sebe – v neskrytosti – aletheia, jsme schopni do neskrytosti vstoupit tak, že v této chvíli nemá smysl mluvit o transcendenci. Proto to bytí všeho se stává bytím tanečnice. Jde o pře-skok „já“ do světa, už jsme jedním. Jde nám tedy o návrat k věci samé, jak tento příkaz vyslovil Edmund Husserl.

⁴⁶ Tamtéž, s. 67.

⁴⁷ Tamtéž, s. 72.

4. Fenomenalita tance a jeho samodanost

Kapitola by se měla pokusit vztáhnout k tomu, co je to fenomén a jak můžeme zachytit fenomenalitu tance. Naše ověřování se děje na půdě původního vědomí. Jsme v pozici fenomenologického zkoumání, to znamená, že zkoumáme v našem vědomí, jak se ustavuje vědomí tance jako tance. Fenomenologie provádí průzkum souvislosti ustavení toho, jak se nám něco jeví. Činíme si východiskem už i tu jinakost našeho zkoumání, které je jiné oproti ostatním vědám. Stojíme v otevřenosti toho vědomí. Nestavíme se do pozice subjektu ani objektu a do procesu zpředměťování. Naším cílem není „postavit si příslušné jsoucno před oči takovým způsobem, že si jím člověk může být jist, to znamená, že o něm nemusí mít žádné pochyby.“⁴⁸ Naopak se nám na cestě objeví spousty problémů, se kterými si být jisti nemůžeme. Pokusíme se vymežit základní původní možnosti, na čem a v čem se nám tanec jeví. Pojednáme také o vztahu tance k základům umění, co dělá samo umění uměním a jak jej vnímáme skrze fenomenologický pohled. Učiníme si problémem samozřejmé nazírání na tanec jako prostorové vyjádření tanečnickových pohybů. Provedeme odhalování pojmů času a prostoru, časování tanečnicka a formování jeho tance do tělesné formy.

4.1 Taneční forma a její význam

Pokud se chceme bavit o umění, počítá se také s tím, že jednotlivý umělecký obor má své ustálené postupy a výrazové prostředky. Díky nim se umělec může realizovat ve svém díle různými způsoby a jeho recipient se může naučit umění číst a přijímat právě díky těmto prostředkům. Forma je viditelná a je to to, na čem se mohou tanečník a pozorovatel potkat a rozumět si. V jistém smyslu je ale zachytitelná pouze v její fenomenalitě, tj. nikoliv jako uzávorkovaná sukcesivnost jednotlivých pohybů jdoucích za sebou, ale jako otevřený celek. To, jak se o tanci většinou hovoří, je právě tato sukcesivnost, zakládající se na různých pohybových variacích a rytmech. Jaká je tedy vyjevující se forma, kterou tanečník udává?

Ačkoliv je forma to, co můžeme pozorovat zrakem a tímto smyslem ji do sebe dostávat, tanečník naopak svoji tvořící foremni skladbu nevidí.⁴⁹ Musí tedy formu vnímat smysly jinými a tím, co mu ji umožňuje uskutečňovat. Nabízí se nám hmatové uchopení

⁴⁸ HEIDEGGER, M. Věk obrazu světa. Praha: Oikoymenth 2013, s. 23.

⁴⁹ Pozn. Ledaže by se na sebe díval do zrcadla, ale tam už ni do toho vstupuje jiná zaměřenost, nenoi se pouze sám do sebe. Upravuje svůj taneční výstup podle toho, co předem vidí a podle toho spojuje jednotlivé pohyby za sebou.

sebepohybu. Měli bychom tuto souvislost pochopit v diferencovaném porozumění. Tanečník sám na sebe nemůže sáhnout, osahat při tanci svoji podobu. Nemá od sebe odstup, nevidí se, jen vstupuje do rozhovoru se svým tělem a určitým způsobem něco ze sebe vydává. Je tím, kdo taneční formu zakládá a nechá skrze ni tanec vyjevit. Tady cítíme, že tedy taneční forma nerovná se tanec! Forma je na pozadí tance. Když se zaměříme na hmat, tak tanečník se opravdu v rámci jedinečné situace vyhmatává svými pohyby, které zapadají do celkové souvislosti jeho rozpoložení, čili naladění. Můžeme říct, že naladění ovlivňuje formu, která z něho číší. Nálada přechází do těla, viditelné schránky pro naše oko, a nutí tělo ze sebe vydávat jeho možné projevy. Tyto projevy si tanečník uvědomuje spíše zpětně.

Tímto předběžným promýšlením nám vychází najevo, že forma tance je založena na tělesní schránce lidského těla. To, že mluvíme o tělesnění, znamená, že musíme počítat s průběhem. Tento průběh je intencionální. Směřuje k určité foremí skladbě, která v sobě průběh zahrnuje. Jak jsme již poukázali na rozdílnost vnímání mezi obrazem a tancem, tak zde je to nejvíce zřetelné. Pokud chápeme formu materiálně, tak obraz na své formě ulpívá v neměnnosti, kdežto taneční forma (jako foremí skladba) má v základu proměňování. Pohyby plynou a mění se v čase. Ale zároveň je tu i jiné chápání formy, kdy je podržována od začátku až do konce stále nezměněná. Je to forma, která je vlastní pouze tanci. Skrze tuto formu se nám tanec ukazuje jako jistá látka v pevné struktuře. Můžeme ji také přirovnat ke světlu – osvětluje nám to, co je uvnitř tanečnickovi duše a chce se ukázat ve světle jako tvar. Tvarování se dá nazvat tělesněním. Tohle všechno je možným vysvětlením pojmu forma. Jak je ale tělesnění umožněno? Přistupuje nám k tomu lidská duše.

Řekové chápou duši tak, že duše se pohybuje sebou samou, duše se vyznačuje pohybem (sebepohybem). Když se zamyslíme, tak tělo také nemá vnější hnací motor (což pro tanečníka může být v jistém smyslu hudba), ale tělo v sobě pohyb zakládá. Tanečník nemá od sebe odstup. Prostě nějak je skrze tanec. Možnost, která se v rámci naléhavé situace objeví, narazí na možnosti tanečnickovi a vzniká tak něco nového, rodí se krásno v intenci. Otázkou, jak může tělo synergicky do jednoho jednoduchého výsledku dát nekonečnou paletu různých vědomostí, vnímání, pocitů, vůle, se nám objevuje jakési tajemství těla. Jak může najednou udělat tu jednoduchost, jakou je náš tanec? Tělo v sobě také usebírání původní jednotu, jeho možnosti, které mu umožňují pohybování. Jak jsme na

začátku provedli čtení Siblíkových a Valéryho textů, můžeme si pomoci tím, že u tanečníka se jeho duše proměňuje - zároveň s tím se také proměňuje vnímání jeho těla, a tělo ve své formě se projadřuje tancem. Významově je nám tedy forma vyplněnou mezerou mezi tanečníkem a tancem. Je to forma pro odkrývání tanečního umění.

Pro naši práci je ale důležité nezůstávat pouze u formy samotné. Ukazuje se nám další souvislost, a tím je vztah formy a prostoru. Když vezmeme tanečníka jako střed v prostoru, máme kolem něho nějaký další prostor, který si sám vymezuje. Záleží také na místě, kde tanečník stojí. Zda je v prostoru uzavřeném či otevřeném, zda má poblíž nějaké kulisy nebo druhé lidi. To vše ovlivňuje tanečnickovy pohyby, které tomu uzpůsobuje. Toto jsou měřitelné hodnoty, které nám prostor vykazuje ve fyzikálním chápání. S tímto samozřejmě tanečník také počítá, ale ne přímo výslovně. Merleau-Ponty dodává: „Klasická věda je založená na jasném oddělení prostoru a fyzického světa. Forma a obsah světa se navzájem nesměšují.“⁵⁰

Pokud se od tohoto odrazíme a zaměříme na fenomén prostoru, tak se nám může vyjevit v jiném pochopení. Pohyb má jistý tvar a tento tvar se ukáže ve vnímaném prostoru. Prostorové prostředí se nám jeví jako pozadí, ve kterém se tvar ukazuje, aniž by naše myšlení toto odlišení v běžných situacích provádělo záměrně. Tělo se vydává do prostoru, který není ohraničený, a přitom ho ohraničuje v hranici těla. Tělo je vůbec samo prostorově založené a vnímatelné jako forma. Tělo se tak zvláštním způsobem tělesnění vztahuje k prostoru, vyplňuje jej a zároveň ho v sobě pojímá. Prostor se nám může ukázat v čase. Není hranicí, kterou něco končí, ale hranicí, ve které vše začíná. Souvisí tedy s časováním. Merleau-Ponty nám podobnou souvislost vysvětluje na Cézannově obraze krajiny, který je vnímán v rámci zkušenosti vnímání v našem světě. „V tomto světě je vždy mezi částmi prostoru přítomno i trvání, jež je potřeba k přenesení pohledu z jedné na druhou, a jsoucí zde tudíž není dáno, nýbrž se jeví či prosvítá skrze čas.“⁵¹ Pozorovatel, který kouká na tanečníka při tanci, toto trvání mezi pohyby nevidí, ale je vždy přítomné. Prostor je nám přístupný skrze naše tělo a vnímání času.

Jak moc je důležitá forma pro různé způsoby tanečního vyjádření? Máme tanec, který je předem určenou a naplánovanou choreografií, kterou se tanečník naučí a poté ji zatančí. Zde je foremní skladba pevně daná, musí ji dodržet. Pak můžeme rozlišit tanec

⁵⁰ MERLEAU-PONTY, M. *Svět vnímání*. Praha: Oikoymenth 2008, s. 19.

⁵¹ Tamtéž, s. 21.

jako volný styl (freestyle), kde tanečník reaguje pouze na to, co slyší v hudbě, co vidí okolo sebe, zda tancuje s druhým člověkem, a co z něj situace, ve které se nachází, vyvolá. Nemá předem nic připravené, souzní pouze se svými možnostmi. Je to jakási ne-forma, jež je určující pro freestyle tancování. Je možné, že tato ne-forma je nechtěně zapříčiněná tanečnickovým odevzdáním či otevřením se do svobody. Ve freestylové formě tancování spatřujeme největší možnost svobodného vyjádření. Tělo tanečníka vede, jeho vnitřní puzení ho vede bez jakýchkoliv omezení do prostoru a vydává se všanc – zde neexistují hranice žádné formy, těla ani duše, zde dochází „splynutí“ se samotným Bytím. Toto zde si umí tanečník přivést do svého života, to je posláním umění.

Musíme uvažovat také o tom, co stojí za formou a prostorem. Siblík by k tomu dodal: „Bohužel, je mnohem více kritiků jednotlivých tanečních směrů než kritiků tance. Taneční kritik hodnotí tanec bez ohledu na vnější formu jeho projevu. Vůči této formě nesmí mít toho nejmenšího zaujetí. Co mu záleží na tom, že se tanečnice vzdělala klasickým baletem nebo u Duncanové, u Dalcroze, Labana, na folkloru a podobně; styl tu nehraje žádnou úlohu v oceňování hodnoty, nýbrž mohutnost tanečního projevu.“⁵² Abychom mohli mít formu ve vědomí, musíme brát v potaz také to, co nám to umožňuje. Podle Husserla je vědomí vždy vědomím něčeho, a jako takové vědomí v sobě usebírá svět jako souvislost, ve které se vždy pohybujeme. Forma i tento svět se ale musí ukazovat z jakéhosi pozadí, tím pozadím je samo bytí. Toto pozadí je v inaktualitě, je to kontext – celek bez marga. Forma, svět, prostor se nám ukazují jakoby najednou, toto najednou souvisí také s časem. Proto bytí a čas k sobě patří. Od Heideggera víme, že to pozadí je daleko důležitější než to, co se na něm ukazuje. Čili to, co je za formou, je pro nás bytí. Je to to krásné vyvstávání, které se děje tancem.

4.2 Časování bytnosti tance

Pro tanec je bytostným určením to, že trvá a v tomto trvání se ukazuje. Proto si musíme vymezit a učinit problémem to, jak se to má s časem. Otázka po čase není samozřejmá. Prvním, kdo se na čas bytostně dotázal, byl sv. Augustinus. Augustinus začíná subjektem (podobně jako Aristoteles) a uvažuje tak, že dokud se ho nikdo neptá, tak to ví, co je čas. Ale když se ho někdo zeptá, tak zjistí, že minulé uplynulo, budoucí ještě nenastalo a přítomné se mu rozpadá do toho, co už není a co ještě není. Není schopný to

⁵² Online zdroj: <http://www.tanecniaktuality.cz/za-emanuelem-siblikem-nestorem-ceske-tanecni-kritiky/>

vyřešit. Hovoří také o tom, že čas lidského života je neuchopitelný, nepočítatelný a nekvantifikovatelný. Že je to průlom do toho obvyklého rytmu jednání, konání, průlom, ve kterém můžeme v jednom jediném okamžiku zažít věčnost. Je to to, co náš život naplňuje vlastním obsahem. V tomto čase člověk usiluje o naplnění svých neznámých možností. Čas je otevřeným rizikem. Naopak čas biblický je časem plným. Člověk je syt času, což značí eschatologické pojetí času. Čas je naplněný bolestí nebo radostí. Buber nám o čase říká, že modlitba není v čase, nýbrž čas je v modlitbě. Bytostná modlitba je místem určitého ztišení, možností v určitém okamžiku se prolomit do věčnosti.⁵³ Stejně se to má se samotným tance. V tanci se rodí nový čas - je otevřena možnost nového počátku, proměny, přerodu člověka. Pro nás je čas v tanci nesamozřejmým způsobem. Tedy je stanoveno to, co uniká porozumění toho subjektu a tím je čas.

Pro naši práci jsou důležité Husserlovy *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Na jejich začátku se snaží o vyloučení objektivního času na základě toho, že přijímá „jevící se čas, jevící se trvání jako takové.“⁵⁴ Čas není něco, co by subjektivní vědomí bylo schopno produkovat. Je to opačně. To vědomí je vždycky už jakoby spletené a upletené z času. Tanečník je otevřeností pro tento čas. Základní souvislostí je retence, protence a urimprese. Retence jsou v teď právě teď uplynulé. Jsou přítomné a podržují to teď zrovna minulé v při-tomnosti. Protence nejsou budoucí, nejsou tím, co teprve bude, ale to je to, co je teď, ale v očekávání. To očekávání se odvíjí od lidské retencionální zkušenosti. Imprese je to, co právě není vědomo, ale je východiskem veškerého vědomí. To teď nemůžeme vymyslet ze svého subjektu. Urimprese nejde podřídít podmínkám představitelnosti toho vědomí. Přítomnost se nedá před-stavit před subjekt, přítomnost je východiskem jakéhokoli zpřítomňování, tedy časování. Rybák dodává: „To časové chápeme jako extaze minulostní, přítomnostní, budoucnostní. Není odvoditelné z žádných okolností. Tyto tři extaze jsou horizontem smyslu toho být – bytí. Bytí - už vždycky my, lidé jako smrtelníci, koneční, časoví - neumíme rozumět jinak než v časovém horizontu. Být znamená vždycky nějak se podržovat v tom svém bytí v čase. Ukazovat se můžeme jedině v čase. Čas je to ukazování. Intencionalita je i v tom čase, protože ty protence i retence mají také jistou intencionalitu. Podržíme kontinua, skrze všechno naše vědomí prochází jednota toho našeho vědění. To je fundament pro veškeré

⁵³ Z přednášek předmětu *Filosofie výchovy* Naděždy Pelcové, na PedF UK, 7.1 2018.

⁵⁴ Husserl, E. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Praha: FF UK 1996, s. 12.

vědomí jako vědomí něčeho. Je to propletené – máme různé zvláštní druhy intencionality.“

55

Kdo tento čas může prožívat? Člověk. Náš tanečník. Čas pro člověka není jenom plynoucí čas, není to jenom aristotelská představa, jak ta jednotlivá teď jsou v sukcesi a tečou přes tu bránu teď. Čas je neustálý prožitek, v němž se spojuje minulé, přítomné a budoucí. Duše vnímá tu svoji rozlehlost do těchto tři časových charakteristik. A v tanci je to právě zřejmější, než v běžném životě, kdy neustále počítáme čas na svých hodinkách. V tanci nejde vůbec o to, kolik toho stihneme, jak dlouho se tanci oddáváme. Tanečník nemyslí na čas a trvání, nepodřizuje se času ani ho neprodukuje, ale v čase pobývá, aniž o tom ví. To časování zajišťuje jeho tělesní podobu v tanci. Tanec má tak formu tělesní, což znamená časovou. Čas nám umožňuje v tanci prodlévat, jistým způsobem ho vnímat na sobě a na druhém. To, že tanec ze sebe i do sebe dostáváme, nám umožňuje to časování zároveň s bytím. Tanec se vyznačuje lidským prožíváním, které v sobě má všechny časové rozlehlosti najednou. Duše to v tanečnickovi nějak usebírá.

K tomuto Husserl poukazuje na příkladu konstituce změny v melodii. „Nám se jeví to, co tímto způsobem zůstává ve vědomí, jako více nebo méně minulé, jako jaksi časově posunutě zpět.“ Melodie obsahuje jednotlivé tóny, které postupně zaznívají. Ovšem „když vždy zazní nový tón, nezmizí předešlý tón beze stopy.“⁵⁶ Toto můžeme připodobnit tanečním pohybům, které se v tanci jakoby skládají za sebe. Je tam ale také to, že v novém pohybu se ten předešlý neztrácí. Ten předešlý pohyb zanechává na tom novém svoji stopu. Ve vědomí nám přetrvává jistým způsobem ten předchozí pohyb, ale ve změně podobě a zároveň v novém pohybu. Podle Husserla je tímto zachována kontinuita představ, ze kterých každá představa má v sobě i tu minulostní. Důležité je odlišit to, že „k představě sukcese dochází teprve tím, že dřívější vjem setrvává ve vědomí nezměněn, nýbrž se zvláštním způsobem modifikuje, a o to od momentu k momentu. Vjem získává při přechodu do fantazie stále se měnící časový charakter.“⁵⁷ Vjem si vytváří představu, která podléhá času, a tyto představy k sobě přičleňují představy další, k tomu je zapotřebí fantazie. Toto Husserl analyzuje na základě Brentanových „původních asociací“ a snaží se na ně kriticky navázat a započít svá fenomenologická zkoumání.

⁵⁵ Z přednášek Davida Rybáka, na PedF UK, leden 2019.

⁵⁶ Husserl, E. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Praha: FF UK 1996, s. 18.

⁵⁷ Tamtéž, s. 20.

Husserl zdůrazňuje, že „fenomenologická časová analýza nemůže vysvětlit konstituci času bez ohledu na konstituci časových objektů. Pod časovými objekty ve speciálním smyslu rozumíme objekty, které jsou nejen jednotami v čase, nýbrž také v sobě obsahují časovou extenzi.“⁵⁸ Pohyb jako takový v rámci objektivního pojetí si můžeme učinit předmětem, avšak trvání pohybu nebo pohyb v jeho trvání nikoliv. Každý pohyb má tak sám časovou extenzi – v aktuálním teď je kontinuum aktů, které je jednak vzpomínkou a zároveň i očekáváním (to je předmětné určení). Husserl chce podat hlubší analýzu než je tato. Proto píše o retenci tónu. Pokusíme se ji vysvětlit a vztáhnout na náš pohyb. Tanečník ze sebe vydává pohyby. Započíná pohyb první, následuje druhý a pak další a další. Vezměme to, že se dostáváme k pohybu druhému v jeho trvání v Teď. Druhý pohyb má jednotu trvání i jednotu procesu, kdy začíná a končí. Po ukončení se podle Husserla „posouvá do vzdálenější minulosti.“⁵⁹ V tomto posouvání je pevně držíme – druhý pohyb se nachází v retenci. Retence je to, co stále držíme, přičemž jednotu trvání pohybu, kterou jsme měli v Teď, se od toho Teď vzdaluje více a více do minulosti. Toto pohybu příslušné trvání je pořád stejné. A do tohoto přichází pohyb třetí, který pak druhý pohyb následuje. Nyní můžeme přistoupit ke způsobu danosti pohybu. Pohyb je v neustálém toku a je vědomý tehdy, dokud je jako vědomý v Teď. Časový bod pohybu je stejný, ale později má stále větší odstup od toho Teď. Pohyb sám je týž, ale pohyb ve způsobu jak se jeví jako stále jiný.

Ve vědomí nemáme přímo objekt ve způsobu danosti, ale dostáváme se k němu prostřednictvím jevu. Jak má ve vědomí tanečník pohyb sám? Zde se dostáváme k problému nazírání skrze smysly a vnímání. Jak do sebe tanečník dostane vněm svého pohybu? A jak pohyb rozvíjí do tance samotného? Tanečník se musí umět vnímat ve svém naladování se na pohyby a vnímat je skrze své tělesnění. To, že započne pohyb první a následuje druhý, se mu jeví zároveň při tom tvoření. Poté přichází pohyb třetí a zároveň s tím pohyby první a druhý padají do retence. To znamená, že nemizí, ale tanečník je v třetím pohybu stále zadržuje v jejich trvání. Máme tam tedy průběh, kdy jdou jednotlivé pohyby po sobě (tedy sukcesivnost), což je zajišťováno kontinuitou, ale také ty pohyby spolu nějak koexistují v tom Teď, jinak by to byly samostatné jednoty trvání bez spojitosti a nevznikal by nám tanec v celkovosti.

⁵⁸ Tamtéž, s. 29.

⁵⁹ Tamtéž, s. 30.

Husserl píše, že každá fáze času se neustále proměňuje v identitu se sebou samou. Tím nám vzniká trvání. Například stůl je souhrnem několika poukazů. Předmět je souhrn jevení. Ten souhrn se nám musí usebrat a uvlastnit do jednoty, ta mi pak dělá pojem stolu. To je ono *legein* (usebírání). Co je každá věc je usebraným systémem jevení, ve kterých ta věc k nám přicházela během celého života, to znamená, jak jsme věc zakoušeli. Věc se rodí z této hloubky, potřebuje čas. Stejně tak dozrává dobrý tanečník po celý život. Musí už být něco v nás, co nám potom umožňuje všechny jevy, ve kterých k nám ten stůl přicházel – uvlastnit to do toho, čemu se říká pojem, a to zůstává v nás jako jednota. Toto všechno v uvlastňování se tvoří časem. Otázkou nám pořád zůstává, co je čas? Jediným možným vysvětlením je usebírající schopnost duše, duše dělá čas. Tanečník ve svém tanci po léta neustále vyostřuje své vnímání vůči svému tělu, jeho pohyby jsou pokaždé při tanci hlubšími – mají hlubší porozumění a tím se stávají více tou jednotou. Ten, který tančí například třicet let, má v sobě takovou zkušenost, která je usebraná a natolik uvlastněná, že jeho tanec je tak plným a hlubokým chápáním a zpřítomňováním jeho mohutností. Je to nepopsatelná krása, která z něho čiší a všechny kolem obdarovává.

Otázkou, která souvisí s časem je, jak tanečník slyší hudbu? Jako následnost tónů na vertikální linii, nebo slyší překrývání zvuků, které má ve vědomí a vnímá je? Jak může tanečník vnímat to překrývání? Jak se děje, to, že ten tanečník má to překrývání naráz v sobě? Můžeme si předběžně odpovědět, že v něm je také překrývání. Jeho pohyby nejdou za sebou, nýbrž se prolínají, překrývají v mnohost vyjádření. Toto překrývání se děje neuvědoměle a jde do hloubky (horizontálně). Každý tón má moc otvírat v tanečnickovi tu nejhluběji zasutou skryš možností a nechat se objevovat. Nechat objevovat tu nejužší skulinu, která ho vede co nejvíce k sobě samému. V tomto můžeme zachytit to nejvíce podstatné, co jde k původnosti tanečního umění. Jde o poznávání nejvlastnějších možností. Toto poznání dojímá. I v té nejnevhodnější době nebo na jakémkoliv místě si dokáže autentický tanečník najít cestu k sobě samému. Tancem jest.

Pokud se jedná o freestylové tancování, tak se tanečník nechává vést něčím, co je nutné a nemůže být jinak. Skládá za sebe pohyby většinou nevědomě a přitom se ve vědomí nějak ukazují, ale toto si sám tanečník v zápalu tance nezpřítomňuje. Minulá retence v něm vyvolá spolu s protencí, která je v něm, nový nečekaný pohyb – toto všechno v sobě uvlastňuje v teďkosti. Skrze přítomnicí pohyb se ukazuje i to minulé a i to budoucí – to vše se děje jako čas sám. „O průběhovém fenoménu víme, že je kontinuitou

ustavičných proměn, která tvoří nedělitelnou jednotu, nedělitelnou v dráhy, jež by mohly být pro sebe, a nedělitelnou do fází, jež by mohly být pro sebe, do bodů kontinuity. (...) O této kontinuitě může také evidentně říci, že je, pokud jde o její formu, neměnná.“⁶⁰ I samy proměny pohybu v sobě mají kontinuitu a nedají se nijak dělit. Husserl tedy poukazuje na stále se rozšiřující průběhové fáze kontinuí, jakási neustálá kontinuita kontinuí a kontinuita kontinuity kontinuí, atd. Toto všechno má počátek v Teď. Heidegger by dodal: „Prodléváním u toho, co je přítomné, jest přináležitost Já k tomu, co je přítomné.“⁶¹

Tanečník ve své při-tom-nosti nechává v teďkosti počínat své pohyby tak, jak je jim to kontinuitně dáno. Počátkuje vždy poprvé a naposled a tomuto počátkování přináleží. V tanci se mu rodí tyto počátky v tom Teď a zanořují se do retencí. Toto počínání kontinuit zajišťuje harmonii tance v jeho ukazování. Takto je tanec ve své bytnosti. Tanec se proměňuje v sobě samém na základě času a proměňuje také samotného tanečníka, který je časový a pojímá v sobě časovost. Jde o temporalitu, ve které všechna pozitivní určení jsou zbytečná. Podstata je v této temporální časovosti, uvlastňuje vše, tj. bytí, a to Bytí v jeho pravdě. Pravda je neskrytostí, která se vytrhne z té skrytosti, a tanečník má najednou tolik bytí v sobě, že nepotřebuje být obdarováván nikým a ničím - je šťastný. Šťastí v sobě zahrnuje bytí a čas, které umožňuje to být šťastný.

Vědomí tanečníka je vztaženo k celému prostředí jeho těla a tělo v tanci je vnímáno jako kontinuita. Pojem prostředí tanečníka značí to prostředí jako to, co umožňuje tanec celkově, tanec jako celek. Nikoliv části těla jako prostředky k vytváření tanečních pohybů, které se skládají do jistého tvaru. Prostředí je nejenom vnitřní a vnější tanečnickovo tělo a jeho části, které nám pohyb vytvářejí navenek. Tím zprostředkujícím tanečníka v tanci je nejenom jeho tělo, ale také usebírající duše. Prostředkem a prostředím je také to, co se ale zároveň neukazuje, i když ukazování samo umožňuje na pozadí pravdy Bytí. Tam neexistuje příčinný vztah mezi tělem a pozadím. V tom spatřujeme potíž dnešní doby a tance celkově. I ten tanec se dnes vyrábí k užítku, aniž by se vědělo o nevyhnutelnost Bytí a toho, co tanec zakládá v jeho bytnosti.

Zároveň můžeme říct, že freestylový tanečník vědomě nepřipíná své vědomí na to konkrétní pohybování, ale i tak jej má ve vědomí, jiným způsobem než vědomým. Jak jsme již kolikrát řekli, že tanec mění tanečnickovu vůli, odpojuje se od všech jsoucen, i

⁶⁰ Tamtéž, s. 33.

⁶¹ HEIDEGGER, M. Věk obrazu světa. Praha: Oikoymenh 2013, s. 49.

vlastně sám od sebe – to poukazuje na jeho temporální časovost, která nějak protéká tímto vědomím a celým jeho obsahem, aniž tuto časovost zakládá, ale tvoří se s časem. Ač se to může zdát fakticky divné, v této jakési odevzdanosti může tanečník pociťovat svobodu, neboť se nežene za ničím jenom z vlastní vůle, ale nechá sebou protékat to, co je v něm nejvlastnější, a to jsou vždy nejmožnější možnosti v člověku. „Svoboda je svobodou k tomu, co nás zakládá. A hledáním tohoto základu je výsostným úkolem paidei.“⁶² To, co nás zakládá, jsme my sami. Proto v každém tanečnickovi můžeme vidět jeho osobitý styl – vnímání hudby, tvoření pohybů a to, jak on sám vyzařuje v tanci - zda se pojí s krásnem, hněvem, radostí či smutkem.

4.3 Umění v počátcích

Umění je ontologie, která je nezjevná, kterou člověk musí v rozhovoru s tím obrazem, sochou nebo tanečním vystoupením probudit. Otevírá něco ne-přímo jevící se v daném okruhu uměleckého oboru. Otvírá to, co je skryté v bytostném dialogu s tím obrazem či tancem. Schválně nepoužíváme pojem umělecký objekt, protože jako objekt by musel být zajišťován svým subjektem. To, co je skryté, se nedá vyslovit, pouze počátkovat. V tanci jsou počátky, jež se ukazují v souvislosti poprvé a naposled.

Tanec je zvláštním uměním. Jest jinak než ostatní obory řazené pod výtvarná umění jako je architektura, malířství, sochařství. Vždy vzniká nějaký výtvar – předmět, který vytvořil či zpředmětnil člověk. Člověk je tady zprostředkovatelem, vychází z prostředí sebe do vlastního výtvaru. Výtvar je dále vnímán druhým člověkem jako onen předmět, který někdo stvořil. Kdežto v tanci je sám člověk tímto prostředím, sám tím pozorovaným předmětem, tam splývá v jedno tvůrce – umělec a umění – výtvar. Tanečník je sám místem tvoření a také místem, na kterém jako tomto pouze jediném se dá taneční umění vypořizovat a vnímat. O této problematice jsme pojednali v kapitole o taneční formě.

Pokud bychom si směli pomoci jakýmsi zhmotněním tance v rámci umění slovesném, pak bychom o tanci pravili se slovy Goethovými, které vkládá do úst Lottě, jež hovoří o tanci: „Je-li tato vašeň chybou, tak se vám bez mučení přiznám, že mě tancování baví nade vše. A když mě něco tíží, zabubnuji si na svém rozladěném klavíru taneček a všechno je zase v pořádku.“ Werther, který je posedlý láskou o Lottě praví: „Člověk ji musí vidět, jak tančí! Víš, je tak celým srdcem a celou duší při věci, její tělo je jedna jediná harmonie! Je tak svobodná, tak bezstarostná, jako by to vlastně bylo vše, jako by na nic

⁶² Hogenová, A. *Starost o duši*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2009, s. 84.

jiného nemyslila, nic necítila; a zajisté také v těch okamžicích všechno kolem ní mizí.“⁶³ To, že vše mizí, je asi nejpodstatnější pro umění. Umění je vytrhování ze všednodenního pobývání a obstarávání. V poloze umělecké neplatí žádné systémy, do kterých jsme uzavřeni, nemají na to žádný vliv. Všechny jsou postrádají smyslu, jde o něco hlubšího. Goethe to krásně vystihl básnickým jazykem: jde o svobodu! Tu v nás má vždy poprvé a naposled umění probouzet. Proto každé umění musí být ve své podstatě jednoduché, aby mohlo i lidi povznést k tomu jednoduchému, o čem jde. Hloubí člověka v jeho Dasein do porozumění Bytí. Heidegger píše: „Umělecké dílo otevírá svým způsobem bytí jsoucna. V uměleckém díle se děje toto otevírání, tj. odkrývání, to znamená pravda jsoucího. V uměleckém díle se uvedla do díla pravda jsoucího. Umění je uvádění-se-pravdy-do-díla.“⁶⁴

V umění si autentický umělec neplánuje život dopředu, ale nechává se vplouvat do situací. Nechává plynout tok vědomí a nesnaží se prosazovat vůli. K čemu má tvorba umělce nebo i život člověka směřovat? K jednoduchosti. To znamená, že ušlechťuje nejvíce významu do jednoty ve svém uměleckém projádření. Jednoduchost je nejbohatší ze všeho, má v sobě to, co je nejvíce, a to je to, co je podstatné. Opravdové umění tedy není o prosazování vůle. Ono to vlastně ani nejde – pak by umění způsobované pouze vůlí nebylo uměním. Dnes to vidíme na spousty nekvalitního materiálu, které se za umění vydává. V televizních pořadech vidíme rychle „vyráběné“ zpěváky, na uměleckých soukromých školách každoročně produkované nové a nové malíře. Jde jen o to, aby se produkovalo co nejvíce a vydělávalo se na tom v co nejvyšších tržbách.

V tanci nebo v jakémkoliv jiném umění při neprosazování vůle se nám ukazuje jako možnost cesta k odemčení podstatného. Umění je uměním naladěnosti na podstatné přicházení. Umět se vystavit tomuto přicházení umí umělec bytostně! Nemůže jinak než se takto vystavit. Umělci svým dílem bytují, zabydlují se do světa. Člověk, který vytvořené umělecké dílo recipuje, je skrze něj vtahován do bytostných rozhovorů, které vedl umělec při zjevování i zpřítomňování svých možností, ale zároveň jinak. Jakoby se setkával i s možnostmi svými, pozměněnými v návaznosti na umělcovi možnosti, skrze spáru, která mu otvírá to podstatné a nutné. Otvírá se mu, co už tu bylo, co tu podstatným způsobem je, a co tu ještě není. Stejně se poznává stejným. Krása a absolutno v člověku jsou zasazeny

⁶³ Goethe, J.W. *Utrpení mladého Werthera*. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1965, s. 23.

⁶⁴ HEIDEGGER, M. *Původ uměleckého díla*. Praha: Oikoyomenh 2016, s. 40-41.

jako možnosti, klíčí a čekají na probuzení. V tomto má výchova k umění potenciál, může se pokusit o nalézání dobra v člověku a jeho sebe-porozumění.

Umění a krásno musíme nechat zaznít a vracet se k němu vždy poprvé a naposled. V umění se umělec vyhmatavá všemi svými *aisthesis* (smysly), *sofia* (moudrostí) a mohutnostmi. Potřebuje to nechat vstoupit do zjevu. S tím zjeveným se chce uvlastnit. Do určité míry umělci dosahují *chórismu*, což je naprosté oddělení od všech jsoucen i od sebe samého – naprosto od všeho. Tam je možné vyjádření nejhlubší svobody a nejbytotnější rozhovor s celkem. Každý takový umělec je v samotě a pokládá si nevýslovně bytotné otázky. Reaguje na podstatu bytí určitého *eónu*, což tedy značí, že umění je projevem života, nebo spíše skrytých potencialit života. „Umění stejně jako filosofie je formou, v níž si člověk své vztahy ke světu, k druhým lidem i k sobě samému uvědomuje a své vědomí o povaze skutečnosti vyjadřuje.“⁶⁵ Umělec tvoří v určité epoše, má jisté vnímání této epochy, ze které na něj padají problémy a otázky. V tomto prodlévání u těchto otázek narazí na své možnosti, jak vše ze sebe vyjádřit a stvoří umělecké dílo. Toto dílo pak dál promlouvá. Stejně jako Čapkovy knihy trvají ve své naléhavosti a mají nezastarávající charakter, jsou čteny znovu a znovu po generace, a znovu a znovu přinášejí podstatné otázky pro člověka. Člověk se v umění může potkat sám se sebou, se svými možnostmi, pokud s uměním vstoupí do rozhovoru. A to je také starost o sebe, druhé lidi a svět. Vždyť o co jiného má jít ve společnosti, než že každý občan v ní bude v tomto smyslu svobodný – že bude mít možnost poznávat sám sebe? To přináší také jistou odpovědnost na samotnou výchovu, která musí učit této odpovědnosti, ne jen odpovědnost za fungování finančního trhu.

Autentické umění rodí krásno samo a také krásno v člověku. Tím se stává člověk dobrým a má jisté porozumění tomu nevýslovnému, pro co ho umění probouzí. Umění není jen kulturním statkem, má hlubší podstatu. „Umělecky tvořit nebo tvorbě rozumět vyžaduje nikoli vnější objektivní přístup, ale vnitřní vhled vyjádřený právě pojmem porozumění.“⁶⁶ Toto porozumění člověku přináší možnost svobodně pobývat. Má vhledy do toho podstatného, ví o bytí. „V tomto smyslu porozumění je sebe-porozuměním, porozuměním si, je dialogem duše se sebou samou. Smyslem porozumění není shromažďovat informace, ale nechat vyvstat v řeči věc samu (tj. přicházení k věci samé).

⁶⁵ Pešková, J. Já člověk. Praha: SPN, 1991, s. 190.

⁶⁶ Pelcová, N. *Nahodilost v hermeneutickém porozumění*, in. *Nahodilost ve výchově, umění a sportu*. Praha: PedF UK 2017, s. 22.

Porozumění je vyjádřeno otázkou, na niž je předchozí výklad odpovědí. Jen ten, kdo se ptá, ví, o čem je řeč. Jen ten, kdo se ptá, je zaujat.“⁶⁷

Co je tanec? Je to jen technické provedení pohybu? Zdaleka ne. Když se ptáme, nevíme. Jakékoliv určení je nedostačující. Musíme provést dle Husserla transcendentální epoché. Uzávorkujeme vše, co již o tanci víme – že je to pohybová aktivita, druh umění apod. a toto uzávorkované jako uzávorkované máme pořád ve vědomí, ale jako uzávorkované. Na to nesmíme zapomínat - tato epoché není vždy stoprocentní. Poté máme tedy prostor pro ukazování věci samé z věci samé. Její věcnění může do tohoto volného kousku vědomí přicházet. Kdybychom se měli zamyslet a vymyslet nějaká určení, co je tanec, je to holý nesmysl. To, co tanec je, nevymyslíme. Činnost subjektu v tomto ontologickém poli selhává. V tomto je fenomenologie velice otevřená, umožňuje nám vstupovat do skrytých hlubin moře, aniž by nám tuto cestu předepisovala. Když tomuto člověk porozumí, je opravdu šťastný.

4.4 Otázka rytmu v celku (harmonii)

„Rytmus povyšuje se na princip, na němž budují všechna umění; i výtvarná, jež usilují o rytmickou krásu vyvěrající zevnitř celku, nikoli už o napodobení.“⁶⁸ Takto Siblík uvažuje o vztahu umění a rytmu jako jeho principu. Pokud bychom uvažovali o našem tanci, tak rytmus je jakýmsi základem, jednotícím celkem a v celku dávající smyslu tanci. Je to protínání jednotlivých tanečnickových pohybů, které nám dává cele a najednou. Jde ale také o podstatnější vzcházení rytmu do většího prostoru, a tím je pro nás harmonie. Tanečník tvoří pomocí všech údů a tvarů, skrze které prochází rytmus a také ono propojující tyto všechny tělesné projevy v jedno

Siblík jej připodobňuje všeobecnému dění, jež se vyskytuje v podstatě všude jako princip či zákonitost. V přírodě jej najdeme v pohybech stromů, ohýbajících se pod rytmickým větrem, ve vlnách oceánů, v letu ptáků kroužících po nebi, ale také i v těle člověka a jeho proudící krvi, která dodává života celému organismu. Lidské dýchání se také projevuje určitým rytmem a má také úzký vztah k tanci – stejně tak jako je pro tanečníka dýchání přirozené a nevykonává jej soustředěně, tak také jeho tanec je založen na proudění výdechu a nádechu při pohybování se, aniž by to sám zapřičiňoval. Můžeme

⁶⁷ Tamtéž, s. 30.

⁶⁸ SIBLÍK, E. *Tanec: projev života a umění*. Praha: Unie 1917, s. 5.

řít Siblíkovými slovy: „Rytmus je tedy věčný a jeho obraz je vtištěn veškeré přírodě, neživé i oživené, celému světu, celému kosmu.“⁶⁹ Jeho věčnost nás navrácí zpět k času.

Rytmus je obecně vykládán jako pravidelnost střídání zvuků nebo dějů. Je to vydávání určitého počtu v melodii (= rytmicky uspořádaný sled tónů). Například Jan Rey považuje rytmus za „členění malých časových úseků, jež jsou nesamostatné a tvoří složky větších skupin. (...) Rytmus se nám tedy jeví jako princip pořadající, vyhovující požadavku úspornosti energie.“⁷⁰ Takto objektivně pojatému rytmu ovšem chybí jeho živelnost, což pro nás znamená, že se vždy proměňuje v situaci, ve které je vydáván a vnímán. Pro fenomenologii se rytmus nedá pouze rozčlenit na stejné úseky, ale jde o jeho jevení se v kontextu světa. Čili základem musí být vždy jistá plynulost, která rytmiku protíná a zajišťuje její držení v celku, jinak by veškeré počítání postrádalo smysl. Na pozadí pravidelnosti musí být něco, co tu pravidelnost umožňuje. Pravidelný rytmus je na základě harmonického celku. Harmonii bychom připodobnili plynulosti. Jedná se o určité souznění či soulad (souzvuk). Stejně tak nám tento soulad umožňuje vstup jednotlivých pohybů do zjevu, aby tanečník skrze pohyby mohl být, tak také aby jej divák mohl svým okem zachytit a vnímat. Plynulé poukazuje opět k časovému. V harmonii jako plynulé souladnosti je časovost nutná.

O harmonii hovořil také antický filosof Pythágoras. Zabýval se hudbou a studoval harmonické řady. Vysledoval, že i v pohybu nebeských těles se nalézají tóny, tzn. harmonie sfér. Pro pythagorejce ve světě panuje kosmický řád – kosmos je vnímán jako křehká rovnováha vzájemně protikladných věcí.⁷¹ Člověk je bytostí participující na řádu světa, účastní se ho řečí a nasloucháním. V této souvislosti je pro Aristotela člověk *zoón logón echón*. Lidé jako jediné bytosti mají tu schopnost naslouchat harmonii světa, a také možnost jí porozumět.

Celek je harmonií. Když je něco celé, v celku, je to souladné - harmonické, nepotřebuje to žádné zajišťování formou zvnějšku. Proto ne všechen rytmus je potřeba počítat, ale naopak je možné ho překročit. I v tanci je možné vystoupit ze stanovených forem rytmu, které nám předepisují jednotlivé tance, a objevovat nové celky. Tanečník má za úkol přivést tento celek jako harmonii do svého těla a tím nechat ze sebe vystupovat své

⁶⁹ SIBLÍK, E. *Tanec mimo nás i v nás*. Praha: ..., s. 27.

⁷⁰ REY, J. *Jak se dívat na tanec*. Praha: Vyšehrad 1947, s. 40-41.

⁷¹ Hoffding-Král. *Přehledné dějiny filosofie*. Praha: Unie 1946, s. 19.

taneční pohyby. Otázkou je, jak se do nás harmonie dostává? A jde opravdu do-vnitř nebo vychází ze-vnitř celku těla? Jak už jsme zmínili, člověk je bytost naslouchající, tudíž je v něm obsažena možnost, kterou se může pro harmonii otvírat. Člověk svými smysly vnímá a zároveň v něm funguje právě také *logos* (chápán od *legein*), který dokáže zachytit jednotu smyslů a rozumu v řádu logu. Tanečník má možnost účastnit se na harmonii a tím ji také poznávat. Stejně se poznává stejným, tanečník prvně nalézá harmonii v sobě, a poté ji nalézá i mimo sebe jako princip, který dává jeho tanci smysl.

Harmonii tanečník nalézá také v jednotě. Jednota těla a jednotlivostí, jednota těla a duše je pro tanečníka důležitým objevováním, při kterém probíhá usebrání do celku! Vše co v sobě má – vnímání, cítění, myšlení, poznání, nakonec i ta vůle je obsažena v jednotě, v jednotnosti všech lidských mohutností, které se v tanečnickovi vznášejí, dokud je nesesbírá a nenechá je ze sebe vytrysknout pomocí krásného tance. Krásný tanec je pro nás tím dobrým, čím by měl opravdový tanec být, a také tím jest. Opravdový tanec přináší dobro, jež otvírá dobro i v člověku – v tanečnickovi samém a pozorném divákovi.

„Nejen projevem umění, nýbrž i – a to v základě – projevem života je tanec. Probouzí rytmické cítění v lidech, (hudebníci, výtvarníci), aby na něm zakládali harmonické pěstění ducha a těla nových lidí.“⁷² Čili jde o péči o duši a těla v souladu. Myšlenka se týká toho, že tanec je opravdu spojením rytmu duševního i tělesného a v souladnosti obou probíhá péče o *logos*. Tanečník tak zakládá novou harmonii, která je pro lidi projevem života. Podle Siblíka se umění a život v tanci propojuje. Je to možné na základě toho, že člověk je tělesní bytost a v životě poznává mnoho na základě svého prožívání těla. V této souvislosti píše také Merleau-Ponty: „V našem vztahu k věcem neexistuje odstup, každá z nich promlouvá k našemu tělu a životu. Člověk je zcela ve věcech a věci jsou v něm.“⁷³ Představme si, že koukáme na vlnící se louku. Jak vnímáme tu vlnící se louku? Nějakým zvláštním způsobem nás to šimrá na těle a to samo vlnění na sobě cítíme, ten vítr z louky přichází až k nám. Máme ji v blízkosti. S čím se člověk, tanečník setkává, tím se také tvoří jeho vztah k věcem, ale také k sobě samému. To vše se pak v jeho tanci i životním projevu ukazuje.

⁷² SIBLÍK, E. *Tanec: projev života a umění*. Praha: Unie 1917, s. 5.

⁷³ MERLEAU-PONTY, M. *Svět vnímání*. Praha: Oikoymenth 2008, s. 29.

5. Tanečník jako místo Bytí

Základním, ale ne jediným, východiskem pro určení fenoménu tance je bezpochyby sám tanečník. Položením základní otázky, kdo nebo kým je tanečník, se dostáváme do oblasti jeho bytí, do jeho Dasein. Ptáme se po tom, kdo je jako člověk a čím se nám jeví jako tanečník. Pokusíme se vyložit, jaké je pobývání tanečníka v tanci při jeho základních možnostech, a to v toku tělesnění. Jde nám o poznání toho, jak spolu souvisí duše a lidské tělo, které zhmotňují a zpřístupňují nám tanec do určité podoby.

5.1 Tanečník, tělo a vztah tělesnění

Bytostným určením tanečníka je to, že je to člověk. Žije v jistém dějinném období, v porozumění tomu, co znamená být. Jako každý dnešní člověk je zapuštěn do každodenního provozu života a obstarávání, do výkonu práce a jiných společenských rolí. Díky těmto záležitostem žije v samozřejmém vyjasnění tím, kým je. Například je jako individualita ve společnosti, která se nachází v určitém politickém státě; jako člen rodiny; jako pracující pro svého zaměstnavatele. Pro fenomenologickou filosofii je člověk jsoucnem, který je zde na světě a nějakým způsobem se ke jsoucňům vztahuje, čili i sám k sobě. Heidegger používá pojem Dasein, který Patočka překládá jako pobyt. Dasein je pobyt, který si své bytí uvědomuje a problematizuje ho. Člověk je tedy takovým jsoucnem, které „rozumí bytí, a to tím, že se k bytí vztahuje, chová se k němu (že je tímto vztahem). Pouze tak může dojít k tomu, že je „otevřeno“ pro jsoucno (jemuž bytí náleží). To neznamena, že by jsoucno nějak zobrazovalo nebo odráželo, nýbrž výkonem jeho porozumění bytí je, že jsoucno se mu samo od sebe ukazuje jako to, co jest. Člověk ve své podstatě je tato otevřenost a nic jiného.“⁷⁴ A pokud takto vymezujeme člověka, tanečník pod toto bytostné vymezení spadá též. Čili tanečník může přemýšlet nad tím, kdo nebo kým je jako tanečník, tázat se kdo je tanečník jako tanečník, čili to, co to je být tanečníkem.

Tanečník se tancem jistým způsobem vztahuje k sobě samému a může se v tom jeho vztahování poznávat. Považujeme za nutné uvést toto Heideggerovo určení: „Člověk, jehož základní vztah ke jsoucnu a jeho neskrytosti je řecký, je μέτρον (míra) v tom smyslu,

⁷⁴Patočka, J. *Péče o duši*, sv. 3. Praha: OIKOYMENH, 2002, s. 18.

že přejímá omezení na okruh neskrytosti, který je vyměřen jednotlivému Já, a tím uznává skrytost jsoucího a nemožnost rozhodnout ani o přítomnosti či nepřítomnosti tohoto skrytého, ani o tom, jak to, co takto bytuje, vypadá.“⁷⁵ Já nemůže ze své pozice určovat to, co se má jevit předepsaným způsobem. Jsoucno není předmětem našeho představování. Člověk musí vědět o té skromné míře, mít pokoru k tomu neskrytému, jež nemůže svoji představivostí pochopit. Musíme se k tomu dostat oklikou. Tato oklika se děje v myšlení. Heidegger by dodal: „Že ještě nemyslíme, je způsobeno spíše tím, že to, co je třeba myslet, se samo od člověka odvrací a již dávno se od něho odvrátilo.“⁷⁶ To, co se od nás odvrací je bytí. Když se zeptáme většiny tanečníků, co je tanec, nepodá nám přísnou definici, protože na to nemá. A když to, že na to nemá, uzná, tak už mu nezbyvá nic jiného než zůstat v prodlévání u toho, co tanec je. K prodlévání mu může pomoci samo tančení. Když tančí, něco se od něj odvrací, ale také už je u věci, u bytnosti tance, kdy tancem bytuje. Abychom mohli vůbec o tanci psát, tak se „musíme pustit do tázání hledajícího to, co nelze nalézt žádným vynalézáním.“⁷⁷

Tanečník tanec zakládá ze svých možností a zároveň skrze tanec existuje. Tanečník se nalaďuje na naléhavost situace, která k němu jako tanec přichází – tanečníka můžeme chápat jako otevřenost pro tu situaci, ze které vytrhuje uměleckou podobu svého pobývání v samozřejmém kontextu. Heidegger po obratu uvádí, že člověk je místem, na němž se pravda Bytí děje. To pro nás znamená, že člověk se místem Bytí může stát.⁷⁸ Tanečník na sebe bere podobu vystávání z pozadí, ze kterého se ukazuje jakási forma taneční. Jeho tělo je v tělesnění v přítomnosti a ukazuje tanečnickovy nejvlastnější možnosti, jak může být.

Položme si nutnou otázku, jak je možné tělesnění a co ve své bytnosti znamená? Člověk musí rozumět svému tělu, to znamená, že mu musí umět naslouchat. Tělesnění je produchování a produchování je tělesnění. To značí vposled ono *legein*, to jest usebírat do jednoduché jednoty. Tato intence pro tělesnění je důležitým směřováním. Tělesníme v celku. Naše vidění, slyšení, dotýkání spolu spolupracují jako jedno jediné, to je ono naslouchání. Člověk, když chodí po zemi, tak vede rozhovor se zemí celým svým tělem, a také zároveň s celým světem. V každém jeho gestu se prodlužuje do světa. V tomto

⁷⁵ HEIDEGGER, M. *Věk obrazu světa*. Praha: Oikoymenh 2013, s. 49.

⁷⁶ HEIDEGGER, M. *Co znamená myslet*. Praha: Oikoymenh 2018, s. 10.

⁷⁷ Tamtéž, s. 11.

⁷⁸ MICHÁLEK, J. *Bytí místem Bytí*. Praha: Karolinum 2017, s. 13.

porozumění není tělo ohraničující schránkou pro lidskou duši, ale i skrze to své tělesně nějak rozumí světu a sám sobě. Z výrazu lidské tváře přečteme mnohé, a také tomu musíme chápat z významu vztahování se ke světu a reakcí na přítomnost. Merleau-Ponty tento vztah vysvětluje na kvalitě medovosti, která jako „medovost je srozumitelná pouze skrze dialog, který nastoluje mezi námi jakožto tělesnými subjekty a vnějším předmětem, který je jejím nositelem.“⁷⁹ Merleau-Ponty zkoumá fenomenologii vnímání, a říká, že my jako tělesní bytosti rozumíme ostatním věcem právě na základě vlastního těla. Tedy i medovost má význam právě díky tomu, že ji jako lidé uchopujeme lidskou definicí. A uchopujeme ji nejenom na základě hmatu, ale i chuti, naše smysly se nám v medovosti propojují. Merleau-Ponty říká, že med se k našemu tělu nějakým způsobem chová. Kvality určité věci se nám dávají naráz, jedna skrze druhou.

Fenomenologie a hermeneutika chápe tělo tak, že je výsledkem toho, co od toho člověka chce svět kolem nás. Že člověk soupatří ke světu, je vyvoláván světem a do toho vyvolávání patří i to dění, které přichází z toho Bytí. Člověk je součástí ontologického dialogu, nejenom ontického. To, že máme dvě ruce, hlavu, uši, atd., to je proto, že ten svět si to z nás zkrátka vynutil. To je ta nevyhnutelnost, která se zjevuje i tanečnickovi. Do této nevyhnutelnosti je zasazen a skrze tanec pobývá na tomto světě, vydává se všanc světu a ostatním. Tělesní ze sebe, vydává ze sebe své nejvlastnější možnosti. Tyto možnosti jsou probuzeny právě tím, co k tanečnickovi přichází. Pohyb, který ze sebe dostává je vždy poprvé a naposled. Ať dělá ten samý pohyb po několikáté, vždy je jakoby nově ze situace vytrhován a prováděn jinak, ale zároveň v sobě má pořád svoji původnost. V každém jednotlivém pohybu se nachází celek jeho těla, a tyto celky tanečnick ze sebe rodí. Tanečnickovy pohyby jsou tedy projevem jeho vztahování se ke světu. Usebírání je v jednoduchosti toho, co jimi chce sdělit, a zároveň mu svět nějak odpovídá. Vede ho intence tělesní, kterou přichází k sobě, k možnostem svého těla. Můžeme říct i to, že v jednotlivých pohybech je obsažen tanečnick celý a jeho duše jej zpřítomňuje v celkovém rozvržení daných možností.

To, že svět, člověk a společnost chtějí být chápány pouze z objektivního rozumu a jeho zpředměťování věcí a vztahů, nám pro naše pozorování nestačí. Krásně to popisuje Merleau-Ponty v jedné z jeho přednášek. „Znovu se učíme vidět kolem sebe ten svět, od něhož jsme se odvrátili v přesvědčení, že naše smysly nám o něm neříkají nic platného a

⁷⁹ MERLEAU-PONTY, M. *Svět vnímání*. Praha: Oikoymenth 2008, s. 27.

jedině přísně objektivní poznatky si zaslouží naši pozornost. Získáváme znovu smysl pro prostor, v němž jsme situováni, a který vidíme pouze z omezené – naší – perspektivy, který je však také naším domovem a k němuž náš váží tělesné vztahy. V každé věci znovuobjevujeme jistý způsob bytí, díky němuž je zrcadlem lidského chování.“⁸⁰ Naše bytí je také zakotvené v našem těle a my máme za úkol mu rozumět a pečovat o něj. Toto nás přivádí zpět k vidění věcí tak, jak jsou. Tanečník vnímá prostor všemi svými smysly, hudba v něm rezonuje, z jeho očí jde zaujatost k tomu, co ho nutí se tak a tak hýbat. Je fascinován tím, co do něj jde a z něho vychází. Prostor ho určuje k tomu tancování a zároveň svým tělesným tancem prostor dotváří – jsou ve vzájemném spoluvztahu a proto se cítí být doma. Tělesný vztah ke světu nás určuje v naší bytnosti. My jsme tělem i duší prostoupeni jako jednoduchá jednota usebírající se v celku.

Tanečník dochází k poznání sama sebe a k poznání vůbec - to se mu děje tak nějak jinak, než jsme zvyklí v rámci objektivně zajištěného poznávání a vykazování nějakých výsledků. Jde o poznání v jiném smyslu, a to poznání toho nejjednoduššího a nevyhnutelného, toho čemu Heidegger nazývá *Sein* – Bytí. Nelze říct, že by tanečník svým tancem zakládal poznávací proces, ale jde spíš o odkrývání skrytých významů (skrytého), které se dostávají do neskrytosti, čili jde o pravdu ve smyslu *aletheia*, která přichází bezděky z přítomné spáry pohybu tance. Tanec je tanečníkovi spárou (*die Lichtung*), kterou se přispárovává k bytí, a tak o něm ví, ve vnitřním dialogu vedeném beze slov. Pak se stává autentickou bytostí, protože je v pravdě sám sebou a protože má bytí v sobě, je s ním totožný – a tím ho poznává.

Tanečník svým tancem ztělesňuje nejenom hudbu, ale také sám sebe, a je jakýmsi průchodem, průzorem či spárou do Bytí – ne jednosměrně. Aby bylo možné interpretovat hudbu svým tělem, je důležité pochopit, jak naše tělo funguje a jak s ním můžeme v prostoru nakládat. Je zapotřebí, aby tanečník poznal svoje tělesné možnosti a skrze tyto možnosti se ukázal v tanci. Tanečnickovy možnosti nejsou nikdy u konce, ale v každé přítomnosti se ukazují znovu a znovu jako počátek. V možnostech se nám může ukázat svoboda, která je pro tanec, a každé umění, nezbytná. To znamená, že možnosti tanečníka nejsou pouze o pohybových schopnostech těla, ale vstupuje nám do toho i něco dalšího. Co je to to něco? Můžeme srovnávat tanečníka, který zatančí pohyb po deseti letech neustálého zkoušení a trénování, kdy vstupuje do „totéž“ již po několikáté. Dále vidíme

⁸⁰ Tamtéž, s. 34.

rozdíl u tanečníka začátečníka nebo toho, který nemá vůbec pohybové nadání, čili je bez možností netematizovaných samotným tělem. Nebo můžeme rozlišit tanečníka, který technicky zvládá daný styl tance, ale druhý tanečník tam má něco navíc. Můžeme to nazvat talentem nebo otevřeností – je otevřen nekonečným možnostem, otvírá se pro krásno a pravdu – jeho pohyb a výraz tance je tak neskutečně ladný, krásný, přesný – že dokáže uchvátit davy. V této chvíli je tanečník autentický, má v sobě hodně bytí, což jej váže pokorou a je až oněmující. Nemůže jinak, než takto být – je to jeho podoba vrcholného vyzáření do světa, cítí vyrovnaní a přijetí rovnováhy, ve které se nám ukazují bozi – lidé – země – svět.

Tělo není pouze prostředkem určeným k vyjádření tance. Jako prostředek by bylo užívané v okruhu předmětností. Vždy působí nevědomá otevřenost člověka jako bytosti tělesné extenze pro bytostné časování. Vstupuje-li tanečník do zjevu (svým) tancem, neslouží mu tělo jenom pro jeho zpředměťování a jako nástroj vizualizace tance, nýbrž otvírá své podstatní možnosti zvláštním způsobem rozumějící bytí. Je to *die Bessinnung* toho pobytu, tzn. naladování na k němu přicházející nejisté proudy, které z tanečníka extaticky vytrhávají jisté formy umělecké, jisté formy tělesnění. Tělesnění se vždy odehrává v přítomnosti, která má ovšem zakotvení jak v budoucím, tak i minulém. Tělo a jeho tělesnění jakožto zpřítomňující tu-bytí člověka odkazuje k temporálnímu pojmání času.

Znovu připomínáme, že s tancem je to jinak než s instalací nebo olejomalbou na plátně – ta je již dána, vykonána ve své formě. Tvůrce se může na své dílo podívat a uvidět svůj čin očima, v celku se dávající spolu s jeho pochopením, prožíváním a myšlením, které měl při tvorbě, a stále v jeho obraze přetrvávají. Poté k němu přistupuje pozorovatel, kdy jde také o probouzení počátků při setkání člověka s obrazem. Kdežto tanec je závislý na tanečním projevu tanečníka v přítomnosti, pokud není zachycen ve filmové formě. Tanec je zjevný pouze při aktuálním vzepětí tanečnickových sil, kdy je naladěn na jistý okamžik a proudí s hudbou, se svými poznanými počátky. Vytváří jakousi jednoduchou jednotu, která ovšem není zachycena ve stálé formě jako například instalace, ale utíká a mění se z aktuálnosti do minulých retencí. Následně retenduje do budoucnostních protencí, avšak i ty poté se skryjí. Stopa, kterou tanečník zanechává je následně skrytá, nemůžeme se již v přítomnostní aktuálnosti vrátit k předchozímu jako u sledování malířova obrazu, že opět okem nahlédneme jistou pozici. Stopu máme v retencionálním ohonu a vytváří se nám ve

vědomí souvislost následnosti a koexistence zároveň. Tím ale neříkáme, že vnímání u obrazu a tance a přijímání těchto vyjádření není podstatně o tomtéž, avšak liší se v jistém horizontu odkrývání a skrývání.

Tanec lze založit v privativním pobytu člověka, pakliže se tancem odkazuje na bytí (na bytostnou podstatu zjevování tance). Musíme vycházet z onoho nevýslovného vztahování, které bydlí v člověku uměleckém a nelze vyjádřit jinak, než podstatnou nutností tanečnicka být. Odtud, kde zahlédáme tyto celkové souvislosti, lze vycházet dále pro různé formy estetického působení v tanečním umění. Tanečník vede rozhovor se sebou samým a se světem. Tanec můžeme chápat jako rozhovor, tancem se nám něco sděluje nevýslovně. Když pozorujeme tanečnicka, není to pouze o našem zabavení se a rozptýlení. Nejsme pouze neaktivními pozorovateli, nýbrž naopak. Jsme najednou součástí něčeho hlubšího. Probouzí se v nás skryté obsahy a otázky, které bychom si nikdy bez tohoto krásného umění nepoložily. Tanec jde za hranice našeho jednoduchého vnímání, přináší nám také jisté poznání. Tanečník konkrétními pohyby přichází už na to, co ví. Je mezerou mezi ním samým a světem. Tanec se nemůže stát věcí skrze jméno. Tanec je podstatnicí ve svém zjevování. Tanec není formou pro vyjádření umění, pro zábavný průmysl. Je uměním samotným, není k němu vztahovou záležitostí. Tanec nemá předmětný smysl. Proto jej nemůžeme uchopit pouze zavedenými termíny a hotovými rámci. Musíme jej o samotě nechat promlouvat.

5.2 Tanec je vstupem do zjevu pro samo Bytí

Co tanec zakládá? Umění, bytí, krásno v jednom. Podle Heideggera se k tomu „dobereme skrz původní dotazování toho, na čem veškerá ontologie stojí.“⁸¹ Tím je daná proměna člověka a poznání prvního počátku. První počátek je *fysis*, což je řecké pojetí bytí, které se nám mylně překládá jako fyzika. *Fysis* znamená růst a rašení. Když raší květina, tak se dává k podívání, vystavuje se a v tom vystavování nějaký čas prodlévá a setrvává. Stejně tak je to i s tancem. Jde o vstup a výstup ze skrytosti do neskrytosti, jak už jsme řekli, jedná se o pojetí bytí od starých Řeků. Heidegger říká, že musíme vycházet z *fundamentum inconcussum* (jednoduchého nevyhnutelná), a to je to Bytí.

Tanečník/člověk se má naladit do teďkosti tak, aby pochopil, co ta situace po něm chce. Je tedy místem, na kterém se může ukázat Bytí. Bytí přichází a s ním také otázky,

⁸¹ HEIDEGGER, M. *ZueigenenVeroeffentlichung*. Frankfurt am Main: VittorioKlostermann, Band 82, 2018, s. 8.

kteře jsou bytostné. Tyto otázky vyvolávají z té přítomnosti tu skrytou die *Gewesenheit*. (podstatná minulost) S podstatnou minulostí se řeší otázka, která přichází z toho Bytí. Bytí je k nám posíláno. Přicházení přichází a my se v tom moc nevyznáme, je to tak trošku chaos. Dasein znamená pobyt v situaci, ve které jsme. Vynucuje si v každodennosti lidského pobývání především porozumění Bytí. Hudba v tanečnickovi probouzí počátky v té přítomnosti, které jsou ale obratem k původnímu. Tanečník se naladuje na hudbu, na celkovou situaci, ve které se nachází a také na sebe, své možnosti. Například v Americe na počátcích vzniku tanečního stylu hip-hopu DJ Kool Herc začal smyčkovat breaks (jistě pasáže v hudbě a jejich opakování) a to tanečnický nutilo jít dolů. Tanečnický jeho technika hraní uchvátila natolik, že se na základě hudby proměnil jejich tanec a tanečnický se tomu přizpůsobili a objevili nový tvůrčí styl.⁸² Naladili se na to, co v nich ta hudba vyvolávala.

Michálek nám říká, že Heidegger se po obratu pokusil myslet Bytí z Bytí. Což značí „myšlení či zamýšlení (*Besinnung*), jež je a zůstává na cestě, kterou myšlením razí. (...) Toto myšlení razí cestu, díky tomu povstává krajina (širava), v níž se mnohé ukazuje a mnohé skrývá.“⁸³ V umění je prodlévání nevyhnutelné, nestačí se na umělecké dílo jednou podívat. Musíme vše nechat na sebe působit delší dobu, klidně učinit zadívání se i několikrát, než se jej naučíme vnímat. Pak je nutné vstoupit s uměním do rozhovoru, zkusit se položit do něho celí. Například Řekové bytí vsunuli do soch. To není pouze napodobenina určitého člověka - skrz tu sochu řekli pravdu Bytí. Stejně tak na toto upozorňuje sama Isadora, která toto spatřuje v řeckých vázách a inspiruje se jimi. Umění je tedy aktivizací pravdy. Socha byla vstupem do zjevu pro samo bytí. Stejně tak je to pro náš taneční projev - není vstupem pro jsoucno, ale vzchází z něho to filosofické a temporální. V tom zamýšlení se nám Bytí dává, jinak ne. Kdo je schopen takového zamýšlení?

Michálek píše o heideggerovském *das Er-ignis* jako o události, „v níž dochází k vlastnění či přivlastnění, tedy k osvojení, a to ve dvojím smyslu: místu, v němž se Bytí děje, se Bytí stává vlastní, ono si je osvojuje či přisvojuje, a tím zároveň Bytí činí toto místo svým, tedy místem Bytí (Da-seyn). (...) O tomto místu Bytí, které Bytí potřebuje, aby se mohlo dít, pak říká, že se jím může stát člověk.“⁸⁴ Zde se dotýkáme hlavní myšlenky, ke které postupně směřujeme a považujeme ji za nejdůležitější ve vztahu k uměleckému tanci. Bytí si nás v jisté chvíli osvojuje, a zároveň toto osvojení podléhá

⁸² CHANG, J. *Can't stop won't stop*. USA: Picador 2005, s. 79.

⁸³ MICHÁLEK, J. *Bytí místem Bytí*. Praha: Karolinum 2017, st. 10.

⁸⁴ Tamtéž, s. 11.

tomu, že se tímto místem přisvojení musíme (nebo můžeme) stát. Bytí se děje, a aby se mohlo dít, tak k tomu potřebuje zamýšlejícího se člověka. V tomto smyslu jsme již mluvili o uvlastnění, což znamená totéž. Pokud v sobě to usebrané z toho přicházení (naladování se) uvlastníme, stáváme se tímtež s tím uvlastněným. My jistým způsobem patříme Bytí.

Tanečník se tak Bytí odevzdává a s tím mu poskytuje sebe jako místo, na němž se Bytí může dít. Pokud tak tančí ze svých možností, je u sebe, je sám sebou tak, jak mu Bytí ukládá. Má Bytí v sobě. Tanečník tak cítí základ, z čeho je mu dáno to, že může být sebou. Bytí své je mu zvláštním způsobem dáno k poznání. V tom naráží na *Abgrund*, ze kterého počátkuje svůj život a vše ve světě. Tanec není pouze ta samotná procesualita, kterou si přivádíme před oči. Musíme si uvědomit, že začíná a někam směřuje, a abychom tomu mohli porozumět, tak musíme chápat, že se zároveň počíná ve své původnosti, ale tato původnost se nám skrže tu procesní povahu nezjeví. A právě tanečník je ten, ve kterém se toto počínání může zakládat. K tomuto překročení jsme uschopněni bytností naší povahy – jsme dějinní lidé. Bytí si člověka přisvojuje. „Přisvojuje si ho tím, že se mu dává (ukazuje, popřípadě odpírá), on si je osvojuje, přijímá a tím se sám stává právě místem, na kterém se Bytí děje, tedy místem Bytí, resp. pravdy Bytí.“⁸⁵ Tanečník může být pobytem chápaným jako pobyt jako místo Bytí. Má tanec jako svoji spáru, kterou se k Bytí přispárovává a tím mu umožňuje světlem projít. Není to vlastnost člověka jako druhu, nejde zde o ontologickou diferenci, ale myšlení Bytí z něho samého. Po tomto pobytu je požadována proměna, nikoliv že tuto proměnu sám provádí, ale ve smyslu osvojování. Ne každý člověk je v tomto osvojení. „A tak pobyt (jako místo Bytí) takříkajíc zprostředkuje mezi Bytím, které potřebuje člověka k tomu, aby se dělo, a člověkem, který potřebuje Bytí k tomu, aby dosáhl své nejvyšší možnosti.“⁸⁶ Tedy když tanečník prodlévá v tomto mezi, stává se místem Bytí. A co je tanečnickova nejvyšší možnost? Stát v tomto místě a tancem být – vkládá Bytí do jsoučna, tedy do sebe a tance. Umělec vkládá Bytí do uměleckého díla, které pramení z pravdy Bytí. Tanečník musí být ale také zdrženlivý, jelikož Bytí se mu odpírá.

5.3 Tanec jako cesta uvlastnění

Tanec je pro tanečníka něčím, co ho obdarovává. Ale aby se toto mohlo stát, tak musí být tanec jistým způsobem uchopen a umožněn. Tanečnickovy pohyby musí vycházet

⁸⁵ Tamtéž, s. 15.

⁸⁶ Tamtéž, s. 19.

z neskrytosti, tj. odkrývání skrytých možností, která pravdu zakládá. Cesta k této neskrytosti může vést právě skrze tanec. Tanečník tancem sebe-poznává, ukazuje se v něm a sám zpětně je obdarován tím, co přichází náhlostí z Bytí. Náhlé a naléhavé se dotýká našeho myšlení, které chce právě myslet to hluboké, co v člověku a tanečnickovi teče. Tanečník se na cestě tancování vyhmataává do podoby, jakou z něho Bytí vytrhává. Potom může být u vlastního a toto vlastní v tanci odkrývat.

Uvlastnění je setkání s tím, co je nám nejvlastnější. Bytí musí být v našem bytí, tím dochází k poznání sebe samého. V tom našem bytí potkáme to Bytí celkové. To se děje skokem neboli cestou negativní, nemůžeme na Bytí mířit přímo. Tanečník musí skočit do Bytí skrz vlastní možnosti. K tomu je zapotřebí porozumět. „Smysl je to, co umožňuje porozumění – to co je mezi, smysl nás otevírá, co umožňuje rozumění. Co smysl bytí míní, není zásadně řečeno, nýbrž na smyslu bytí starosti je ukázáno.“⁸⁷ Smysl v lese to je ticho, vůně lesa, strach, když jsme tam sami. Smysl je to, skrz co se dochází k poznání. Smysl si nepřivedeme před oči. Smysl se určitým způsobem děje a člověk má v sobě průběh. Průběh se také ukazuje v samotném tanci. Tanečník tak v sobě zpřítomňuje, co už zná. Znamé přichází a tanečník tomu musí být otevřený. To, že něco přichází je ta otevřenost. Tím, že narazí na počátek, vrací se na známé místo, ze kterého pramení. Objevuje své možnosti v novém a při tom je v původnosti starého. To je temporální časovost, která vnáší do lidského života posvátnost chvíle, kde se cítíme být doma, kde cítíme přijetí Bytím. Tyto počátky jsou posvátné a musíme o ně pečovat. Jistým způsobem je umění také péčí o lidské duše. Učitelé tance, a nejenom ti, nemohou tyto počátky v druhém vyrábět. Každý má k těmto počátkům jinou cestu, jinak se přispárovává k pravdě Bytí. Heidegger hovoří o *die Lichtung*, což znamená „distanci k nevýslovnému - k bytí, tajemství – je to, čemu říká světlina.“⁸⁸

V umění, pokud vychází z neskrytosti *alétheie*, je možné nalézt svobodu. Když tvoříme ze sebe, potkává se tanečník sám s tím základem, ze kterého ten jeho život teče. Proto je opravdový, je ne-skrytým. „Neskrytost sama je bytostným určením bytí, a přítomné se proto určuje z neskrytosti a přítomnost z neskrytého jako takového.“⁸⁹ V této chvíli je tanečník totéž s tím Bytím, protože ho má jistým způsobem v sobě otevřeno jako

⁸⁷ HEIDEGGER, M. *ZueigenenVeroeffentlichung*. Frankfurt am Main: VittorioKlostermann, Band 82, 2018, s. 18.

⁸⁸ Heidegger, M. *Schwarze Hefte*. Band 95, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2014, s. 101.

⁸⁹ HEIDEGGER, M. *Věk obrazu světa*. Praha: Oikoymenth 2013, s. 50.

neskrytost. Neskrývá se za nic jiného, opouští svá společenská určení, společenské role a jiné překrývací předmětné konstrukty. Není středem, ke kterému se vše vztahuje. Tam se nepočítá s ničím takovým. Teprve pak je možné prodlévání ve svobodném, u neskrytosti, v pravdě Bytí.

Tanečník konkrétními pohyby přichází na to, co už ví. Tanec je možné chápat jako cestu za sebou samým. Pokud je to už nalezeno, tak se to neztratí. Musíme pramenit z vlastních možností, nejvlastnější možnosti se dají poznat jenom tehdy, když se uskuteční, jenom když celou bytostí jsme totéž co ty možnosti. V tanci člověk poznává sám sebe jako místo, na němž se Bytí děje – tanečník se vyhmatavá v prostoru a čase svými pohyby. Tanečník je svobodný v tom, že poznává to absolutní oddělení od všeho – od všech jsoucen, od své smrti, i od sebe jakožto jsoucná. Do jisté míry zažívá onen *chórismos*. Jünger mluví o lesním chodci, který má původní vztah ke svobodě. Lesní chodec má podle něj tu odvalu učinit to poodstoupení a být v době jsoucnářské tím odvážlivým a jít proti automatismu systémových struktur. Říká, že taková odvážlivost se může dít jen tam, kde mohou pomoci tři velmoci: umění, filosofie a theologie.⁹⁰ Tanečník se tak proměňuje na lesního chodce, který nás na původnost svobody upomíná. Je tím jednotlivcem, který podle Jüngerova provádí obrat a probouzí se v lese, které je místem svobody. Proto také Isadora se svými žákyněmi zkoumaly svůj pohyb v rámci přírody a snažily se ji nápodobou na sebe převzít - a to proniknout svůj pohyb svobodným větrem, vůněmi z polí, louk a lesů. Tanec jim byl krajinou a tanečnice v ní pobývaly svobodně tancem. Takto tanečník objevuje sám sebe a dává do svého tance celek. To bychom nazvali určením svobody. Jünger krásně píše: „Svoboda sama je však nesmrtelná, byť nosí pokaždé šat své doby. Nadto musí být znovu dobývána. (...) Opravdové dějiny utvářejí jen svobodní. Dějiny jsou tvar, který dává svobodný člověk osudu. V tomto smyslu může působit i zástupně: přináší svou oběť také za druhé.“⁹¹ Tedy kdo brání svobodu vlastní, brání i svobodu všech ostatních. Jinak svoboda nemá smysl. Svobodný člověk má vždy povinnost bránit celek. Tanečník takto pochopen je v jistém smyslu ten, který se ke svobodě musí rozhodnout a svým tancem skrytě bojuje proti všemu bezpráví a automatismům. Ukazuje tím ostatním lidem jinou cestu – dobývání cesty svobodného jedince. Tanec je pro nás výzvou, se kterou tanečník jde do rizika. Ruší naši všednost a klade odpor samozřejmé zapuštěnosti do okolních věcí,

⁹⁰ JÜNGER, E. *Chůze lesem*. Praha: Oikomenh 2018, s. 23.

⁹¹ Tamtéž, s. 35.

přichází s odpovědí a nutí nás klást si otázky, jež nás vynaňují z naší zóny klidu. Les je místem pro temporalitu, počátky a svobodu.

„Pravé hledání je váháním. Váhání provází dlouhé prodlévání, ve kterém jdeme dopředu a vracíme se, protože hledáme a v tom přechodu prodléváme. Nalézání a náklon k tomu vlastnímu je v jednotě s tím váhavým přechodem, kterým je ten život.“⁹² Spousta tanečníků toto váhání nezná, nepustí si ho k sobě a proto má cestu k sebepoznání uzavřenou. My nevíme, kdy přijde to přicházení, které má přijít, jsme na přechodu. A tím, že to vydržíme v tom prodlévání, přicházejí k nám nevýslovné obsahy, které v nás probouzí to zasuté, co k nám patří. Autentický tanečník o tom ví, jeho tanec je samou neskrytostí pro pravdu. V jeho tanci je pravda nevýslovně obsažena vždy, neboť je s ní uvlastněn a dává se mu jako dar.

Když tanečník počíná svůj tanec, jeho proud krve se rozčeří, zahřeje veškeré svalstvo, dodává tak sílu do všech končetin. Proud krve se zrychluje, tep se přizpůsobí a bere na sebe podobu rytmu a shonu tónů. Mysl se zklidní, smysly ustanou, je v rovnováze. Jeho pohyby jsou jako sám déšť, prší z těla tanečníka, dopadají na svatou zem, která zajišťuje svátost spojení těla a země Gaii. A po skončení taneční extaze tanečník prosí, aby déšť přišel opět poprvé a naposled. A nikdy neví, zda je to to, v co může doufat znovu a znovu. Nikdy neví, co přijde, a to je to krásné na lidském životě. Přes to všechno cítí víc, než by mohl. Tanečník neplánuje, přichází to samo. V jeho tanci se cítí sám, sám sebou. Když jsme v samosti, přichází to, čím jsme my sami, a toho se často velice bojíme. Autentický tanečník toto překonává extazí do tance.

O co jde tanečníkovi nejvíce? O svobodu. Svobodný je právě v tom, když může být sám sebou. Být sebou to je bytostný rys člověka a také vyjádřením opravdové svobody. Člověk je svobodný v tom, co je mu vlastní. Tanečník se tak tancem této svobodě otvírá a tančí svobodně potud, pokud je mu umožněno jeho vlastní počínání. Tanec je místem bytí tanečníka. Je to něco, co nepřijímá tanečník jako samozřejmost, ale s pokorou a vážností k tomuto umění. Svoboda ho uschopňuje začínat vždy poprvé a jakoby to bylo naposled, pak ze sebe může dostat ten nejkrásnější a neušlechtlejší pohyb, jak o něm hovoří Platón. Idea dobra se nám tam také promítá v tom, co tanečník zažívá jako svobodné a laskavé, je

⁹² HEIDEGGER, M. Hoelderlins Hymne „Andenken“. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1982, s. 192.

také dobré. Je obdarován tím Bytím. V podstatě tanečník zažívá podobně to, co zažívá filosof, když je v údivu nad světem. Najednou to samozřejmě v tom životě se proměňuje, zažívá tu divnost chvíle, ve které je všechno jinak. V této souvislosti můžeme připomenout Patočkova slova o péči o duši. „Péče o duši se vůbec děje tazajícím se myšlením. Toto tazající se myšlení má formu zkoumajícího rozhovoru, který je sice obvykle rozdělen mezi dvě osoby, ale může probíhat i uvnitř duše samé.“⁹³ Uvnitř duše našeho tančícího tanečníka je bytostný rozhovor s celkem světa.

Uvlastnění přichází v dějinné situaci. „Člověk je jakoby tou situací, okamžikem přepaden a stojí v tichu, cítí zvláštní napětí, otázky k němu přicházejí, vede vážný rozhovor se svojí duší, vypořádává se s touto naléhavou situací. Přichází k sobě samému, přimkne se k celku a z tohoto celku také čerpá dobro pro svůj život.“⁹⁴ Tanečník v tanci žije z vlastního pramene, a tím o tu svoji duši v silné slova smyslu pečuje. V této svobodné péči, v tomto nepředmětném obdarování je možné zahlédnout nekonečnost lidského života, protože tanec je krásným pohybem sám ze sebe.

⁹³ Patočka, J. *Péče o duši*, sv. 2. Praha: OIKOYMENH, 1999, s. 126.

⁹⁴ RŮŽIČKOVÁ, V. Bakalářská práce: *Život z vlastního pramene*. Praha 2017, s. 12.

6. Závěr

Podnikli jsme tedy fenomenologickou cestu, na které jsme se pokusili zachytit podstatné možnosti toho, jak se nám tanec dává ve svém zjevování. Na pozadí filosofických úvah Platónových, učení Duncanové a Siblíkových kritických poznámek o tanci jsme dostali podloží, na kterém jsme mohli založit naše promýšlení o tanečním umění. Isadora nám dala myšlenku toho, že je důležité pěstění tělesněné formy, do které poté může idea krásna vstoupit a učinit tak tanec krásným a svobodným. Totožná byla myšlenka Platónova. Ten své poznání založil na péči o duši, které se má dít právě výchovou a také výchovou k umění. Dostali jsme se do blízkosti toho, kde se vzala původnost tance, a to že vychází z řeči, kterou v dějinných proměnách doprovázel. Na tom jsme založili zkoumání tance jako rozhovoru, který vede tanečník sám se sebou a také se světem. Což nám také dosvědčilo to, že tanečník se pohybuje v blízkosti pravdy Bytí.

Na pravdě Bytí se umělec podílí svoji otevřeností k neskrytosti, jež k němu přichází. K tomuto přicházení je podle Heideggera nutné vydržet u *die Besinnung*, což je jakési větření a prodlévání ve váhání. V této souvislosti se nám dala nahlédnout spojitost, že jde o naladování člověka na otevřenost života. Otázkou, která nás vedla, byla otázka tanečníka jako místa Bytí. Světlna Bytí se nám právě ukazuje v našem tanci, který si Bytí osvojuje. Po-byt tanečníka je tak založen v jeho krásném pohybu, který z něho samo Bytí vytrhává. Je místem, na kterém se Bytí děje.

Došli jsme k časovosti, která je tanci vlastní. Je založena na přítomnění tělesnění z tanečnickových nejvlastnějších možností. Čas proniká bytí tanečníka a jeho tance. Čas nám ukazuje v tom, jak je tanec možný a uskutečněný. Temporální čas doprovází posvátnost, jež z umění vzchází. Tanečnickovo tělo umožňuje tanci získat tvar a duše přistupuje ze shora a snoubí lidské tělo s krásnem a pravdou. Taková pravda se nám dává k poznání, ale v myšlení nepředstavovém, takovém myšlení, jež se podržuje u Bytí a myslí Bytí.

Ponechejme tento text jako výzvu. Ať nás oslovuje svoji nedořečeností a neúplností toho, co je tanec. Nesnažme se vyvozovat nějaké hotové závěry, ale obráceně vždy znovu zkusme přezkoumávat to, co bylo řečeno, nikoliv jako závěr, ale jako počátek myšlení. Tato celkovost, která se nám tímto příkazem dává a zároveň se v textu ztrácí svoji nehotovostí, je těžká. Myslíme si ovšem, že je dnes nutnou součástí našeho přístupu ke světu, abychom se mohli svobodně nadechnout.

Možná si mimovolně vzpomeneme na tento text, až příště půjdeme na taneční představení nebo někde náhodně zahlédneme tančícího tanečníka. Bylo by dobré otevřít se tomu tanečnímu umění jako umu, který nás svoji krásou bytostně obdarovává. Třeba spatříme na okamžik to, co jsme nikdy nespátřili. Tuto proměnu člověk se musí naučit vydržet a prodlévat v ní.

7. Seznam použité literatury

CHANG, J. *Can't stop won't stop*. USA: Picador 2005, s. 79.

GOETHE, J.W. *Utrpení mladého Werthera*. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1965, s. 335.

GRAHAM, G. *Filosofie umění*. Brno 2004, 111, 117.

HEIDEGGER, M. *Bytí a čas*. Praha: Oikoymenh 2002, s. 487.

HEIDEGGER, M. *Co znamená myslet?* Praha: Oikoymenh 2018, s. 59.

HEIDEGGER, M. *Hoelderlins Hymne „Andenken“*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1982.

HEIDEGGER, M. *Nač básníci*. Praha: Oikoymenh 2017, s. 47.

HEIDEGGER, M. *Původ uměleckého díla*. Praha: Oikoymenh 2016, s. 119.

HEIDEGGER, M. *Schwarze Hefte*. Band 95, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2014.

HEIDEGGER, M. *Věk obrazu světa*. Praha: Oikoymenh 2017, s. 63.

HEIDEGGER, M. *Zu eigenen Veroeffentlichung*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, Band 82, 2018.

HOFFDING-KRÁL. *Přehledné dějiny filosofie*. Praha: Unie 1946, s. 17

HOGENOVÁ, A. *Starost o duši*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2009, s. 84

HOGENOVÁ, A. *Čas jako problém*. Chomutov: L.Marek 2011, s. 203.

HUSSERL, E. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: OIKOYMENH, 2004.

HUSSERL, E. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha: OIKOYMENH, 2006.

HUSSERL, E. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Praha: FF UK 1996, s. 18.

- JUNGER, E. *Chůze lesem*. Praha: Oikoymenh 2018, s. 75.
- LANGER, K. K. Susanne. *Feeling and form: a theory of art developed from Philosophy in a new key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologie vnímání*. Praha: Oikoymenh 2013, s. 560.
- MERLEAU-PONTY, M. *Svět vnímání*. Praha: Oikoymenh 2008, s. 79
- MICHÁLEK, J. *Být místem Bytí*. Praha: Karolinum 2017, s. 54.
- NIETZSCHE, F. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993.
- PATOČKA, J. *Péče o duši, sv. 3*. Praha: OIKOYMENH, 2002, s. 18.
- PELCOVÁ, N. *Nahodilost v hermeneutickém porozumění in. Nahodilost ve výchově, umění a sportu*. Praha: PedF UK 2017, s. 22.
- PEŠKOVÁ, J. *Já člověk*. Praha: SPN, 1991, s. 190.
- PLATÓN. *Zákony*. Praha: Oikoymenh 1997, s. 200.
- POLÁKOVÁ, M. *Sloboda objavovať tanec*. Bratislava: Divadelný ústav 2010, s. 164.
- REY, J. *Jak se dívat na tanec*. Praha: Vyšehrad 1947, s. 170.
- SHEETS-JOHNSTONE, M. *The Phenomenology of Dance*. London: Dance Bookds, 1979.
- SIBLÍK, E. *Antické krásno v moderním tanci*. Praha: Společnost Elisabethy Duncanové 1937, s. 52.
- SIBLÍK, E. *Tanec mimo nás i v nás*. Praha: s. 24.
- SIBLÍK, E. *Tanec: projev života a umění*. Praha: Unie 1917, s. 8
- VALÉRY, P. *Duše a tanec*. Praha: Aventinum 1929, s. 64.

Články:

- COHEN, J. Selma. A Prolegomenon to an Aesthetics of Dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 21, No. 1 (Autumn, 1962), str. 19-26.

LEVIN, D. M. *Philosophers and the Dance*. In COPELAND, Roger a COHEN, Marshall. *What is dance?: readings in theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1983, s. 85–94.

SPARSHOTT, F. On the Question: "Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?". *Dance Research Journal*, Vol. 15, No. 1 (Autumn, 1982), s. 5–30.