

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Taneční umění

Taneční věda

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**PSYCHOLOGIE TANCE**

**Výchozí otázky a perspektivy**

**BcA. Josef Bartoš**

Vedoucí práce: doc. Mgr. Daniela Stavělová, CSc.

Oponent práce: Mgr. Klára Čížková

Datum obhajoby: 30. květen 2017

Přidělovaný akademický titul: Magistr umění (MgA.)

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Dance Art

Dance Theory

**DIPLOMA THESIS**

**PSYCHOLOGY OF DANCE**

**Research Questions and Perspectives**

**BcA. Josef Bartoš**

Supervisor: doc. Mgr. Daniela Stavělová, CSc.

Opponent: Mgr. Klára Čížková

Date of Defense: May 30, 2017

Academic degree: Master of Art (MgA.)

Prague, 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem ~~bakalářskou/diplomovou/d disertační~~ práci na téma

**Psychologie tance**  
**Výchozí otázky a perspektivy**

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## **Poděkování**

Na tomto místě bych rád poděkoval doc. Mgr. Daniele Stavělové, CSc. za ochotnou pomoc i trpělivost při vedení této práce. Dále mé díky patří prof. Mgr. Dorotě Gremlicové, PhD. za vnuknutí myšlenky práci takovému tématu vůbec věnovat a PhDr. Haně Krykorkové, CSc. za odborné vedení a rady v otázkách psychologie. Na závěr pak také všem účastníkům terénního výzkumu, bez nichž by probírané téma existovalo jako pouhý hypotetický konstrukt.



## **Abstrakt diplomové práce**

Diplomová práce se zabývá psychologií tance, doposud opomíjenou oblastí aplikované psychologie a systematické taneční vědy. Cílem této práce je vymezit prostor, ve kterém by se případné studium mohlo odehrávat a zároveň navrhnout témata a perspektivy dalšího studia. Za tímto účelem se autor obrací k příbuzným vědeckým disciplínám (antropologie, sociologie, estetika) a k jejich aplikovaným sférám v oblasti psychologie a tance. Provádí rešerši vydané české i zahraniční literatury s důrazem na dílo českého teoretika a kritika Jana Reimoserera. Literaturu obohacuje také o blízké aplikované psychologické disciplíny (psychologie hudby, psychologie sportu) za účelem inspirace k dalšímu studiu. Podstatu diplomové práce tvoří výsledky z provedeného terénního výzkumu s účastníky českého tanečního dění. V rámci šetření bylo zvoleno pět tematických okruhů z oblasti psychologie tance (motivace, předpoklady k taneční profesi, osobnost a její jedinečnost, vnímání a multidimenzionalita, prožívání), které byly pomocí techniky polostrukturovaného rozhovoru probírány s jedenácti pečlivě vybranými informátory. Narativy byly vyhodnocovány na základě metod kvalitativní analýzy. Cílem výzkumu bylo poskytnout empirická data pro teoretickou část práce a obhájit tak další bádání v dané oblasti. Z uskutečněného výzkumu je zřejmé, že psychologie je nedílnou, integrální součástí tanečního umění a že jako taková si zaslouží další podrobnější studium.

## **Klíčová slova**

Tanec, psychologie, kvalitativní výzkum, rozhovor.

## **Diploma's Thesis Abstract**

This diploma thesis deals with the psychology of dance, the previously neglected field of applied psychology and systematic dance science. The aim of this work is to define the space in which the study could take place while designing topics and perspectives for further study. With this aim, the author addresses related scientific disciplines (anthropology, sociology, aesthetics) and their applied spheres in the field of psychology and dance. He carries out research of published Czech and foreign literature, with emphasis on the work of Czech theoretician and critic Jan Reimoser. The literature is also enriched by the related applied psychological disciplines (psychology of music, sports psychology) to inspire further study. The essence of the study is the results of the field research carried out with participants of Czech dance events. In the framework of the survey, five thematic areas from the field of dance psychology (motivation, prerequisites for the dance profession, personality and its uniqueness, perception and multidimensionality, experiencing) were selected and discussed with eleven carefully selected informants using the semi-structured interview technique. Narratives were evaluated using qualitative analysis methods. The aim of the research was to provide empirical data for the theoretical part of the thesis and to argue eligibility of further studies. It is clear from the study that psychology is an integral part of dance art and that it deserves further detailed study as such.

### **Key words**

Dance, psychology, qualitative field research, interview.

<b>1</b>	<b>ÚVOD.....</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>HLEDÁNÍ MÍSTA K ŽIVOTU .....</b>	<b>4</b>
<b>2.1</b>	<b>Souhvězdí vědeckých disciplín a směrů .....</b>	<b>5</b>
2.1.1	Antropologie .....	5
2.1.1.1	Psychologická antropologie.....	6
2.1.1.2	Kognitivní antropologie.....	8
2.1.1.3	Taneční antropologie.....	9
2.1.2	Sociologie.....	10
2.1.2.1	Sociologie těla .....	11
2.1.2.2	Sociologie tance.....	13
2.1.3	Estetika.....	14
2.1.3.1	Psychologická estetika .....	15
2.1.3.2	Taneční estetika .....	16
<b>2.2</b>	<b>Mezi pojmy – psychologie a tanec .....</b>	<b>17</b>
<b>3</b>	<b>ZÁKLADNÍ STAVEBNÍ KAMENY .....</b>	<b>24</b>
<b>3.1</b>	<b>Česká literatura se slovenským dodatkem.....</b>	<b>24</b>
3.1.1	Psychologie tance v díle Jana Reimoserera – <i>Psychologie tance, Jak se dívat na tanec</i> .....	27
<b>3.2</b>	<b>Zahraniční literatura a odkazy .....</b>	<b>31</b>
<b>4</b>	<b>EMPIRICKÁ ČÁST – TERÉNNÍ VÝZKUM .....</b>	<b>35</b>
<b>4.1</b>	<b>Metodologie.....</b>	<b>36</b>
<b>4.2</b>	<b>Výzkumný vzorek.....</b>	<b>37</b>
<b>4.3</b>	<b>Design výzkumu .....</b>	<b>38</b>
<b>4.4</b>	<b>Vymezení výzkumné tematiky z hlediska psychologie .....</b>	<b>39</b>
4.4.1	Motivace.....	39
4.4.2	Předpoklady taneční profese.....	41
4.4.3	Osobnost a její jedinečnost .....	44
4.4.4	Vnímání a multidimenzionalita .....	46
4.4.5	Prožívání.....	48



<b>4.5</b>	<b>Analýza a interpretace rozhovorů .....</b>	<b>51</b>
4.5.1	Téma „Motivace“ v terénním výzkumu .....	52
4.5.1.1	Motivace k tanci v dětském věku.....	52
4.5.1.2	Rodinné zázemí.....	55
4.5.1.3	Aktuální motivace k tanci .....	56
4.5.1.4	Zvyk a závislost .....	58
4.5.1.5	Zdraví.....	59
4.5.1.6	Finance, zázemí a budoucnost.....	60
4.5.2	Téma „Předpoklady taneční profese“ v terénním výzkumu.....	60
4.5.3	Téma „Osobnost a její jedinečnost“ v terénním výzkumu.....	65
4.5.3.1	Pohyb v každodenním životě .....	65
4.5.3.2	Pohybová osobnost v tanci.....	67
4.5.3.3	Schizofrenní role choreografa.....	69
4.5.4	Téma „Vnímání a multidimenzionalita“ v terénním výzkumu .....	70
4.5.5	Téma „Prožívání“ v terénním výzkumu .....	72
4.5.5.1	Divácký prožitek.....	73
4.5.5.2	Prožitek interpreta .....	75
4.5.6	Shrnutí výsledků analýzy .....	77
<b>5</b>	<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>79</b>
<b>6</b>	<b>BIBLIOGRAFIE.....</b>	<b>82</b>
6.1	On-line zdroje .....	89
<b>7</b>	<b>PŘÍLOHY.....</b>	<b>90</b>
7.1	<b>Příloha č. 1 – Úryvky z rozhovorů k tématu Motivace.....</b>	<b>90</b>
7.1.1	Motivace k tanci v dětském věku .....	90
7.1.2	Rodinné zázemí.....	91
7.1.3	Aktuální motivace k tanci.....	91
7.1.4	Zvyk a závislost.....	92
7.1.5	Zdraví.....	93
7.1.6	Finance, zázemí, budoucnost.....	94
7.2	<b>Příloha č. 2 – Úryvky z rozhovorů k tématu Předpoklady taneční profese .....</b>	<b>94</b>
7.2.1	1. informátor .....	94
7.2.2	2. informátor .....	95
7.2.3	3. informátor .....	96
7.2.4	4. informátor .....	96
7.2.5	5. informátor .....	97

7.2.6	6. informátor .....	97
7.2.7	7. informátor .....	98
7.2.8	8. informátor .....	99
7.2.9	9. informátor .....	99
7.2.10	10. informátor.....	100
7.2.11	11. informátor.....	100
<b>7.3</b>	<b>Příloha č. 3 – Úryvky z rozhovorů k tématu Osobnost a její jedinečnost.....</b>	<b>101</b>
7.3.1	Pohyb v každodenním životě.....	101
7.3.2	Pohybová osobnost v tanci .....	102
7.3.3	Schizofrenní role choreografa .....	104
<b>7.4</b>	<b>Příloha č. 4 – Úryvky z rozhovorů k tématu Vnímání a multidimenzionalita .....</b>	<b>105</b>
7.4.1	1. informátor .....	105
7.4.2	2. informátor .....	105
7.4.3	3. informátor .....	105
7.4.4	4. informátor .....	105
7.4.5	5. informátor .....	105
7.4.6	6. informátor .....	105
7.4.7	7. informátor .....	106
7.4.8	8. informátor .....	106
7.4.9	9. informátor .....	106
7.4.10	10. informátor.....	106
<b>7.5</b>	<b>Příloha č. 5 – Úryvky z rozhovorů k tématu Prožívání.....</b>	<b>106</b>
7.5.1	Divácký prožitek.....	106
7.5.2	Prožitek interpreta.....	108

# 1 Úvod

Tématem této diplomové práce se stala doposud opomíjená oblast aplikované psychologie a systematické taneční vědy: psychologie tance. Při studiu prakticko-aplikačních disciplín taneční teorie vystupují do popředí především antropologie, sociologie, estetika a pedagogika. V této souvislosti je třeba konstatovat, že psychologickému aspektu tance není věnována pozornost. Impulsem k této práci byla jedna odborná přednáška, na které jsem se sám sebe ptal, jak je možné, že taneční umění plné emocí a prožitků opomíjí tak klíčovou oblast, kterou je právě psychologie. Uvedené okolnosti přispěly k rozhodnutí věnovat se v předložené diplomové práci tomuto tématu. Psychologii a tanec zároveň propojuje jakási nepostižitelnost, neuchopitelnost v jistých transcendentálních rozměrech. I s tímto se potýká předmět této práce, což dobře vyjádřil náš český teoretik a kritik Jan Reimoser již v roce 1947: „*Na každém umění zůstane vždy něco nepostižitelného, něco irracionálního.*“ (Reimoser 1947: 80)

Úvodem bych rád vysvětlil použití sousloví psychologie tance v názvu této práce. Je zřejmé, že psychologie tance jako vědecká disciplína nebo směr doposud neexistuje (nemá svůj samostatný program v rámci vysokoškolského studia a ani zdroje neoplývají bohatostí), a proto je použití takového pojmenování poněkud diskutabilní. Tento honosný název jsem však zvolil z praktického důvodu; při mém dosavadním hledání literatury na dané téma, jsem narazil na problém, že publikované články a texty jsou mnohdy opatřeny názvem, který k psychologii tance na první pohled neodkazuje. V některých případech vzdáleně ano, ale například on-line vyhledávače takovou citlivostí rozpoznávání významů slov nedisponují. Tak jsem narazil až ke konci svého výzkumu na kompendium příspěvků nazvané *The Neurocognition of Dance* (Bläsing – Puttke – Schack 2012) v podstatě velkou náhodou. Má práce si ale použitím takového názvu nenárokují postihnout veškerou problematiku i otázky, které zkoumané téma nabízí, netroufá si být ucelenou studií na dané téma. Ba naopak, snažím se spíše poprvé vrhnout světlo na temný kout systematické taneční vědy a aplikované psychologie.

V první kapitole nazvané „Hledání místa k životu“ vymezují prostor psychologie tance. Poukazuji na obory antropologie, sociologie a estetiky včetně jejich

aplikovaných odvětví (psychologické, kognitivní a taneční antropologie, sociologie těla a sociologie tance a psychologické a taneční estetiky). Cílem není jednotlivé směry bádání vyčerpávajícím způsobem definovat, ale spíše poukázat na jejich průsečíky s psychologíí a tancem a případně načerpat inspiraci pro potřeby této práce – směřování k vymezení předmětu studia psychologie tance. Pro tento účel jsem použil četnou oborovou literaturu, od dílčích studií až po velké encyklopedie a slovníky. V druhé části této kapitoly se pak věnuji vzájemnému vymezení a souvztažnosti pojmů psychologie a tanec, jehož cílem je postupně dospět ke spojení těchto dvou termínů v jeden jediný. Inspiruji se ve dvou příbuzných disciplínách: psychologie hudby a psychologie sportu, které mohou být zdrojem témat k dalšímu studiu. Psychologii hudby jsem zvolil nejenom proto, že hudba a tanec jsou dva velmi úzce propojené druhy umění, ale i proto, že hudební psychologie je již zavedenou disciplínou. U psychologie sportu se vztah může jevit komplikovaněji. Ačkoliv se nejedná o uměleckou aktivitu, s tancem má nicméně velmi těsné propojení skrze tělesnost a užití těla.

Cílem druhé kapitoly s názvem „Základní stavební kameny“ je poukázat na doposud vydanou literaturu zabývající se danou problematikou. Tuto část jsem rozdělil do dvou podkapitol kvůli přehlednému členění. První se zabývá vydanými publikacemi v českém jazyce, na závěr jsem pak pohled obohatil o dva dostupné texty ze slovenské produkce. Zaměřil jsem se jak na historická díla (v této části na dílo Jana Nerudy a Emanuela Siblíka), tak na novější publikace – nedávno vydanou knihu Jarmily Vondrové *Vliv psychiky na taneční výkon žáků a studentů* (Vondrová 2007), článek *Psychologie tanečníka* v časopisu *Taneční zóna* Ivy Šebkové (2013) a *Psychologii umění* Jiřího Kulky (2008). Dále uvádím překvapivě bohatý okruh studentských prací, jejichž autoři se tématu z různých úhlů pohledů věnují. Jedná se například o téma osobnosti nahlížené v pracích Jaroslava Cemerka (2007, 2009), Zuzany Merzové (2015) a Moniky Mihalíkové (2012), o labilitě a náchylnosti umělců k psychickým chorobám z pera Hany Babákové (2016) a využití technologie Motion Capture v práci Magdaleny Rynešové (2013). V závěru kapitoly pak poukazují na oblast tanečně-pohybové terapie a na slovenské texty Iriny Čiernikové (2015) a Gabriely Herényiové (2015). Speciální prostor věnuji dvěma dílům Jana Reimoser<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Jan Reimoser (1904–1979), kritik, libretista, taneční teoretik, překladatel, pedagog. (Holeňová 2001: 276)

*Psychologie tance* (1928) a *Jak se dívat na tanec* (1947). Činím tak proto, že Reimoser byl zřejmě prvním českým autorem, který se o psychologii tance vědomě zajímal. První jeho publikace však má poněkud zavádějící název, jelikož se o psychologii téměř neopírá. Hluběji se do tematiky ponořil až ve druhém zmíněném díle, které je bohaté na mnohé podněty a v jistém smyslu Reimoser intuitivně předpověděl některá fakta, která jsou tématy studia dodnes. V druhé části se pak věnuji zahraniční literatuře. Mezi citovanými díly vedle již zmíněného sborníku stojí za zmínku publikace Jima a Ceci Taylorových *Psychology of dance* (Taylor, Taylor 1995) a dále dvě on-line platformy: *Watching Dance: Kinesthetic Empathy*<sup>2</sup> a *Inclusive Dance: Platform for Transferable Skills*<sup>3</sup>.

Třetí nejrozsáhlejší empirická část této práce se věnuje zpracování (analýze a interpretaci) získaných dat z terénního výzkumu. K jeho uskutečnění mě vedlo přesvědčení, že ke zkoumání psychologických aspektů tanečního umění neodmyslitelně patří kontakt s jeho nositeli. Na základě vlastních zkušeností a prostudované literatury jsem zvolil pět tematických okruhů (motivace, předpoklady taneční profese, osobnost a její jedinečnost, vnímání a multidimenzionalita, prožívání), které jsou z mého pohledu relevantní pro studium psychologie tance. Šetření jsem založil na metodě kvalitativního výzkumu, konkrétně na technice polostrukturovaného rozhovoru. Pro tento účel jsem oslovil jedenáct informátorů, se kterými jsem interview vedl a získal materiál, o němž se výsledky opírají.

V závěru pak argumentuji, proč by se studium tohoto zaměření mělo dále rozvíjet. Poukazuji zejména na úzké sepětí na první pohled vzdálených pojmů psychologie a tance a navrhuji možná východiska pro další bádání v oblasti psychologie tance.

---

<sup>2</sup> <http://www.watchingdance.org/>

<sup>3</sup> <http://www.inclusivedance.eu/>

## 2 Hledání místa k životu

Psychologie tance je doposud neexistující vědeckou disciplínou. Aktuálně ani není na čem případné nové stanovisko stavět, jelikož vydaná literatura se zabývá spíše dílčími problémy než komplexně uceleným pohledem na věc; tyto texty zároveň ani nevyčerpávají nabízející se bohatost psychologického přístupu k tanečnímu umění. Doposud jsem objevil pouze dva zdroje, které ve svém názvu deklarují téma této práce. Jsou jimi útlá knížka českého tanečního teoretika a kritika Jana Reimosea nesoucí název *Psychologie tance* (Reimoser 1928) a dílo americké dvojice autorů Jima a Ceci Taylorových s anglickou verzí názvu *Psychology of Dance* (Taylor, Taylor 1995). Těmto publikacím se budu věnovat podrobněji v následující kapitole. Vracíme se tedy zpět na startovní pozici – palčivý problém, se kterým se tato práce bude vyrovnávat, je absence odborné literatury.

Přesto je z praktického tanečního života zřejmé, že se taneční umění bez psychologie neobejde. Naopak se jedná o spojení natolik úzké, že mnohdy je složité tyto dvě disciplíny od sebe oddělit. To dokládá i jedna z tezí psychologie, jak je popsal významný švýcarský psycholog Jean Piaget<sup>4</sup> – psychologie je podle něj věda, která prospívá pouze a jedině v interdisciplinární spolupráci. Nasvědčuje tomu i terénní výzkum, který jsem uskutečnil mezi českou taneční obcí, jehož výsledky jsou bohaté na podněty k dalšímu studiu. V této kapitole se zaměřím na ono hledání místa k životu psychologie tance, vymezení prostoru, kde by mohla případná disciplína aplikované psychologie existovat.

Rozlet nové disciplíny jistým způsobem ztěžují spřízněná vědecká studia, která ve větším či menším měřítku operují s poznatky psychologie tance – někdy vědomě, jindy nikoliv. Na jednu stranu můžeme být rádi, že alespoň někde tento důležitý aspekt tance je reflektován. Na druhé straně tyto obory (stejně jako výše zmíněná literatura) nevyčerpávají bohaté možnosti psychologického přístupu a staví tak limit pro další zkoumání něčeho, co je mimo jejich pole působnosti. Níže se tedy věnuji styčným plochám mezi tancem a psychologií, antropologií, sociologií a estetikou.

---

<sup>4</sup> Jean Piaget (1896–1980) švýcarský psycholog. (Sheehy 2005: 169–173)

Vymezují zároveň jejich aplikované disciplíny a směry, které pomáhají cizelovat předmět studia psychologie tance. V závěrečné podkapitole se věnují také vymezení pojmů psychologie a tance a hledání společných témat. Cílem této části je směřování k jejich vzájemnému prolnutí v jeden jediný termín: psychologie tance.

## **2.1 Souhvězdí vědeckých disciplín a směrů**

Cílem této podkapitoly je poukázat na vzájemné souvztažnosti tance a různých vědeckých disciplín. Zabývám se zejména třemi okruhy studia – antropologií, sociologií a estetikou – a jejich vykočením směrem k psychologii nebo k tanečnímu umění. Na základě toho se věnuji specializovaným zaměřením jako kognitivní a taneční antropologii, sociologii těla i tance a na závěr také psychologické a taneční estetice. Cílem této části však není podrobně jednotlivá zaměření definovat, ale spíše poukázat na společné jmenovatele a zmapovat prostor, ve kterém by nové zaměření aplikované psychologie mohlo figurovat; jedná se tedy spíše o krátký exkurz a náhled diskutovaných vědeckých pojetí.

### **2.1.1 Antropologie**

Slovo antropologie pochází z řečtiny a skládá se ze dvou slov: anthropos – člověk a logos – slovo, rozum, nauka. Zjednodušeně řečeno můžeme antropologii definovat jako vědu o člověku. Podle českého antropologa Martina Soukupa se toto vědecké studium „*zabývá studiem současnosti i minulosti lidstva a různých způsobů života lidských populací na celém světě.*“ (Soukup 2015: 12) Soukup dále pokračuje rozdělením její působnosti na čtyři okruhy:

1. fyzická, biologická antropologie
2. archeologická antropologie
3. lingvistická antropologie
4. sociokulturní antropologie.

*„I přes dílčí specializace antropologie aspiruje na holistické studium člověka, protože antropologové ve své práci využívají a kombinují poznatky a teorie ze všech oborů a oblastí antropologie. Takový přístup umožňuje celistvě poznávat člověka a jeho svět.“* (Soukup 2015: 13)

Poslední zmíněný přístup je ten, který nás bude nadále zajímat; jsou v něm totiž zohledněny přístupy, které mají blízko k psychologickým metodám výzkumu nebo je přímo používají. Jak název sociokulturní antropologie napovídá, jedná se o propojení britské sociální antropologie a americké kulturní antropologie v jeden celek. Odkazuje tak na rozdílnost pojetí předmětu studia těchto dvou vědeckých tradic (více k této problematice nabízí přehledový text český antropolog Václav Soukup, viz Soukup 2004: 9–22).

Soukup dále uvádí základní stavební kameny studia sociokulturní antropologie (Soukup 2004: 8):

1. antropologické pojetí pojmu kultura – takový náhled nemá hodnotící funkci, zkoumá způsob života typický pro danou společnost. Odlišuje se tak od axiologického přístupu, který má výrazně komparativní charakter a věří v pozitivistický proces kulturního rozvoje. Sociokulturní antropologové naopak zahrnují *„do kultury nejen pozitivní hodnoty, ale všechny nadbiologické prostředky a mechanismy, jejichž prostřednictvím se člověk jako člen společnosti adaptuje k vnějšímu prostředí.“* (Soukup 2004: 15)
2. doktrína kulturního relativismu – toto tvrzení si zakládá na jedinečnosti každé kultury a stojí v opozici k etnocentrismu. Předpokladem je, že každá kultura musí být hodnocena dle vlastních měřítek, nelze ji vytrhnout z kontextu a porovnávat s jinou.
3. metoda terénního výzkumu – antropologie jako věda je již od druhé poloviny 19. století úzce spjata s touto metodou získávání informací<sup>5</sup>, jejímž jádrem se stalo zúčastněné pozorování<sup>6</sup>.

### 2.1.1.1 Psychologická antropologie

Psychologická antropologie je jednou z rozsáhlých oblastí kulturní antropologie, která se inspirovala v dobovém psychologickém směru neobehaviorismu a zejména pak v psychoanalýze Sigmunda Freuda<sup>7</sup>. Počátky této školy spadají do amerického prostředí třicátých let dvacátého století, kdy se paralelně vyvíjela vedle tak zvaného

---

<sup>5</sup> Viz (Soukup 2004).

<sup>6</sup> K metodě zúčastněného pozorování viz (Soukup 2014: 93–97).

<sup>7</sup> Sigmund Freud (1856–1939), psycholog. (Sheehy 2005: 71–76)



konfiguracionismu a vstoupila do odborné literatury pod názvem Osobnost a kultura. Jedná se o okruh žáků předního amerického antropologa Franze Boase<sup>8</sup>: Margaretu Meadovou<sup>9</sup>, Ruth Fulton Benedictovou<sup>10</sup>, Ralpha Lintona<sup>11</sup>, Coru Alici Du Boisovou<sup>12</sup>, Abrahama Kardinera<sup>13</sup>, Gézu Róheima<sup>14</sup> a další. Vedle výše uvedených psychologických směrů se stal zásadním stimulem pro rozvoj psychologické antropologie spor o kulturní versus genetický determinismus. Předpokladem genetického determinismu bylo stanovisko, že *„lidské vlastnosti a vzorce chování jsou primárně určovány dědičností.“* (Soukup 2014: 387) Kulturní antropologové v čele s Boasem však na základě svých terénních výzkumů tvrdili, že rozdíly v chování lidí nejsou výhradně biologického původu, ale jsou výsledkem enkulturace a výchovy. To dalo vzniknout novému přístupu, jehož hlavní představitelkou byla zejména Margaret Meadová, která podpořila svými výzkumy doktrínu kulturního relativismu. (Soukup 2014: 385–387)

Předmětem psychologické antropologie se tak stal vliv kultury na jedince, přičemž je kladen důraz na formování osobnosti, proces enkulturace a studium kognitivních procesů (Soukup 2015: 73; Soukup 2014: 385). *„Snahou antropologů je rozlišit psychické procesy sdílené všemi zástupci druhu Homo sapiens od těch, které se od kultury ke kultuře liší.“* (Soukup 2015: 73) Pro tento směr je typické užití psychologických metod i technik, mezi mnohými například projekční testy (zejména Rorschachův test) nebo tematický apercepční test. Zástupci psychologické antropologie na základě svých výzkumů dokazují, že lidská psychika je z velké části determinována a formována kulturou. *„Osobnost je doslova naprogramována a existuje buď minimální, nebo vůbec žádný prostor pro kulturně nezávislou svobodnou vůli. Tento radikální postoj byl na konci dvacátého století přehodnocen a nyní pracují s konceptem agency, jehož podstatou je názor, že lidé jsou schopni systematicky reflektovat žádoucí kulturní praktiky a vybírat alternativní způsoby dosahování kulturně předepsaných nebo žádoucích cílů.“* (Soukup 2015: 74)

---

<sup>8</sup> Franz Boas (1858–1942), americký antropolog. (Soukup 2014: 333–340)

<sup>9</sup> Margaret Meadová 1901–1978), americká antropoložka. (Soukup 2014: 387–396)

<sup>10</sup> Ruth Fulton Benedictová (1887–1948), americká antropoložka. (Soukup 2014: 359–372)

<sup>11</sup> Ralph Linton (1893–1953), americký antropolog. (Soukup 2014: 396–400)

<sup>12</sup> Cora Alice Du Boisová (1903–1991), americká antropoložka. (Soukup 2014: 404–411)

<sup>13</sup> Abraham Kardiner (1891–1981), americký antropolog a psychiatr. (Soukup 2014: 400–404)

<sup>14</sup> Géza Roheim (1891–1953), americký antropolog. (Soukup 2015: 400–404)

### 2.1.1.2 Kognitivní antropologie

V šedesátých letech dvacátého století se zformoval vědecko-výzkumný proud označovaný jako nová etnografie. Impulsem byla nespokojenost nastupující generace antropologů s dosavadními možnostmi výzkumu tradiční antropologie spolu se sociálními a politickými změnami v dobové společnosti (modernizace zemí třetího světa, proměna vzájemného vztahu vyspělých a rozvojových zemí). Nová etnografie zahrnuje několik výzkumných metod a technik, avšak dvěma základními proudy jsou: symbolická antropologie a kognitivní antropologie. Představitelé nové etnografie redukuje pojem kultura na systém idejí sdílených členy určitých společností. Cílem je „*zúžit pojem kultury tak, aby zahrnoval méně a odhaloval více, tedy vytvořit kategorii užší, více specializovanou a teoreticky efektivnější. V protikladu k širokému pojetí kultury jako adaptačního systému (...) tak vznikla řada koncepcí zužujících kulturu na kognitivní nebo symbolický systém. Z tohoto hlediska představuje nová etnografie řadu principů, metod, technik a postupů, jež vycházejí z předpokladu, že jednotlivé kultury jsou jedinečnými systémy znalostí, symbolů, kategorií, pravidel a organizačních principů chování, které si člověk osvojil jako člen určité společnosti.*“ (Soukup 2014: 516)

Vznik nového přístupu iniciovalo úzké sepětí mezi antropologií a lingvistikou. Klíčovým momentem bylo zejména přijetí teorie lingvistického relativismu (Sapir-Whorfova hypotéza<sup>15</sup>) a koncepce generativní transformační gramatiky Noama Chomského<sup>16</sup>. Kognitivní antropologie se inspiruje výsledky výzkumů psychologické antropologie a kognitivní psychologie, která se zajímá o funkce lidské psychiky. Tento druh antropologického studia vnímá pojem kultura jako systém sdílených znalostí (oproti symbolické antropologii, která vnímá kulturu spíše jako systém sdílených symbolů a významů), který členové určité kultury užívají k interpretaci zkušenosti a vytváření sociálního chování. Předmětem kognitivní antropologie je studium vztahu jazyka a kultury pomocí zkoumání kognitivních systémů, zejména

---

<sup>15</sup> Tato teorie pracuje s hypotézou, že lidské chápání i myšlení je významně ovlivněno konkrétním jazykem (jazykovým systémem), v němž člověk myslí a komunikuje. Viz více (Votřel 2008).

<sup>16</sup> Noam Chomsky (1928), americký filosof a lingvista. Více na <https://chomsky.info>.

pak vnímání a myšlení. Nejvýraznějším představitelem tohoto směru se stal americký antropolog Ward Hunt Goodenough<sup>17</sup>. (Soukup 2014: 516–524)

Hodnotným příspěvkem kognitivní antropologie k tématu psychologie tance je pak studie Lászla Felföldiho *Dance Knowledge* (Felföldi 2002), ve které navrhuje aplikaci metod a přístupů zmíněného proudu na tanec. Zabývá se tak kognitivními procesy nositele tance při jeho provádění. Článek se zdá jako prvním vykročením směrem ke skutečné psychologii tance.

### **2.1.1.3 Taneční antropologie<sup>18</sup>**

Antropologie tance je doposud exkluzivní disciplínou, nemá tak značný dosah jako jiná odvětví své mateřské vědy. Směřování k tomuto studiu naznačil seminář, který uspořádala dcera Franze Boase, americká antropoložka Franziska Boasová. Setkání se konalo v roce 1942 v New York City a jeho cílem bylo upozornit na fakt, že tanec je velmi často součástí zápisů v terénních denících antropologů. Boasová přizvala dobově i oborově význačné osobnosti (včetně svého otce), aby pohovořily na téma tance, jak se s ním setkávaly ve svých výzkumech. Z tohoto setkání vyšel sborník statí (Boas 1944) a stal se základním textem nově vznikající specializace. Poskytuje zároveň první vhled na problematiku zkoumání vztahů mezi tancem a způsobem života, případně role tance v běžném životě dané společnosti.

Základy antropologického studia tance položila americká autorka Gertruda Prokosch Kurathová ve svém článku *Panorama of Dance Ethnology* z roku 1960 (Prokosch Kurath 1960). Studii nemůžeme nazvat přímo antropologickou, autorka ale nabídla dobově podnětné impulsy k rozvoji oboru. Prokosch Kurathová se mimo jiné pokusila vymezit etnologii tance a zároveň upozornila na dynamické procesy transkulturace, výměnu kulturních zvyků mezi národy. Druhým významným textem je *Eine Weltgeschichte des Tanzes* Kurta Sachse<sup>19</sup> z roku 1933 (Sachs 1933), přeložený do angličtiny v letech 1937 a 1963. Tato publikace vyvolala rozporuplné ohlasy,

---

<sup>17</sup> Ward Hunt Goodenough (1919–2013), americký antropolog. (Soukup 2014: 520)

<sup>18</sup> V této části se opírám nejen o zmíněnou literaturu, ale také o přednášky doc. Daniely Stavělové na téma taneční antropologie.

<sup>19</sup> Kurt Sachs (1881–1959), muzikolog. (Koepler 1982: 360)

v některých aspektech má však svá pozitiva. Sachs poukázal na proměny tanečního projevu v závislosti na sociálním, politickém i ekonomickém kontextu a zdůraznil jeho vazbu na další kulturní projevy. Z kritiky této publikace pak vzešla další studie s názvem *Curt Sachs and his Heritage: A Critical Review of World History of the Dance with a Survey of Recent Studies That Perpetuate His Ideas*, jejíž autorkou je Suzanne Youngermanová (1974). Trnem v oku byl Sachsův evolucionistický přístup a klasifikace tanců na základě poznatků z druhé ruky, data tak byla vytržená z kontextu. Youngermanová staví jeho myšlenky do kontrastu s novým pojetím tance a zároveň definuje nové metodologické východisko (Prokosch Kurath 1975) – tanec musí být sledován jako kulturní fenomén, který má návaznost na ostatní behaviorální a vědomé procesy. Smyslem takového studia je pochopit tanec v jeho vlastním kulturním kontextu a srovnávacích souvislostech (otázka proměnlivosti určitých vlastností tance). Dále uvádí čtyři aspekty, které jsou zpočátku oddělené, míří však k vzájemné integraci a zodpovězení základních otázek:

1. co se tančí – studium formálních aspektů taneční struktury
2. jak se tančí – způsob provedení tance
3. kdo, kdy, kde a proč tančí – kdo je účastníkem nositelem tance a za jakých okolností ho provádí
4. význam tance – odhaluje roli tance v určité kultuře.

Současná taneční antropologie vnímá fenomén tance jako druh neverbální komunikace, který má kognitivní a symbolickou dimenzi. Pro jeho pochopení je třeba vnímat sociokulturní vlivy, které následně formují tvar i obsah. Nejedná se tak pouze o dílo jedince, jelikož i on je součástí nějakého prostoru, komunikačního prostředí, v rámci něhož dostává zpětné impulsy. Symbolický charakter tance znamená, že tanec je výrazem nějakého kulturního aspektu. Mezi nejvýraznější studie na toto téma patří dvě publikace americké autorky Judith Lynne Hannaové *Movements Towards Understanding Humans Through the Anthropological Study of Dance* (Hanna 1979) a *To Dance Is Human* (Hanna 1987).

### **2.1.2 Sociologie**

Pojem sociologie se skládá ze dvou slov: z latinského *societas* (společnost) a řeckého *logos* (slovo, rozum, nauka). Zjednodušeně tedy můžeme říci, že sociologie

je vědou o společnosti (Bek 1997: 12). Takové vymezení si však žádá další vysvětlení; jeden z nejnápadnějších současných představitelů této vědy a zároveň autor obsáhlé publikace Sociologie Anthony Giddens (2013) nabízí tuto definici: *„Sociologie je vědeckým studiem lidského života, sociálních skupin, celých společností i lidského světa jako takového. Je to lákavé i fascinující, vždyť předmětem tohoto studia je naše vlastní chování jako společenských bytostí.“* (Giddens 2013: 25) A dále dodává, že myslet sociologicky znamená nahlížet na věci z široké perspektivy, ne pouze z pohledu jedince a jeho života. *„Základním východiskem sociologického pohledu je tedy porozumět jemnému i složitému předivému různým způsobů, jak naše individuální životy reflektují naši sociální zkušenost.“* (Giddens 2013: 25)

Vznik sociologie souvisel se změnami dobové společnosti v 18. a 19. století – s rozvojem kapitalismu a s přechodem od tradiční k moderní společnosti. Jejím východiskem bylo *„přinést odpověď na otázku, jak racionálně zvládnout svět lidí v situaci, kdy přestaly působit tradiční mechanismy reprodukce společnosti a člověk si uvědomil sám sebe v roli spoluvůrce společenské reality.“* (Bek 1997: 12) To se však v průběhu času proměnilo; dnešní sociologie sice zasahuje do praktické sféry, jejím úkolem však již není přinést praktickou příručku pro lidský život.

Jak je z výše uvedeného patrné, ústředním pojmem této vědy je společnost a její jednání. O její definici se však vedou ve vědeckých kruzích velké debaty. Sociologické slovníky nabízejí například tyto definice: *„nejobecnější systém lidského soužití“* (Jandourek 2007: 235) nebo *„v nejširším slova smyslu synonymum pro lidstvo jako celek, lidský rod, pro největší společenskou skupinu, k níž jedinec může náležet“* (Petrušek – Maříková – Vodáková 1996: 1194)

### **2.1.2.1 Sociologie těla<sup>20</sup>**

Sociologie těla je jednou z mnohých specializací obecné sociologie a zabývá se tím, jak naše tělo podléhá různým sociálním vlivům (Giddens 1999: 138). Hlavní proud

---

<sup>20</sup> V této části se opírám nejen o zmíněnou literaturu, ale také o přednášky prof. Doroty Gremlicové na téma sociologie těla.

sociologie totiž ponechával dlouho stranou otázky těla a jeho fyzického jednání. To vycházelo mimo jiné i z tendence evropského myšlení zakládajícího si na dualismu těla a duše. „Každá lidská bytost má tělo; to však není pouhým předmětem, který máme, ani pouhou jednotkou existující mimo společnost. Podléhá mnoha vlivům, které vycházejí z naší sociální zkušenosti i norem a hodnot skupin, k nimž patříme.“ (Giddens 1999: 138–139) Tento aspekt ale nebyl jediným důvodem k odmítání tělesnosti; sociologie byla totiž od počátku definována jako věda, která se zabývá myslí lidí, ve které se uskutečňuje sociální jednání. Příznačně toto hledisko ilustruje citace z díla jednoho z největších sociologů Zygmunta Baumana: „Člověk v pojetí sociologů je utkán z myšlenek a citů.“ (Bauman 1995: 61)

Toto pojetí se začalo tříštit poměrně pozdě, a to až v osmdesátých letech minulého století. Prvním, který se věnoval tématu těla v sociologii, byl Bryan Turner ve své knize z roku 1984 *The Body and Society* (Turner 1984). Obrat ve vývoji disciplíny měla na svědomí proměna kultury a myšlení evropské civilizace po druhé světové válce – konkrétně se jednalo o impulzy, které vycházely z filosofie postmodernismu, z feministického hnutí, z myšlení Michela Foucaulta (studium sexuality), ze zájmu o populární kulturu a z terénních výzkumů kulturních antropologů dokládající fakt, že tělesnost má v různých kulturách značnou důležitost (viz výše sborník Franzisky Boasové). Důležitostí tělesné kultury v této postmoderní době se zabýval již zmíněný sociolog Bauman ve své knize *Úvahy o postmoderní době* (Bauman 1995). Respektive zde poukázal na proměnu pojetí lidského těla; to moderní je silné, výkonné, připravené k boji, práci i dalším aktivitám (zde se také vytváří předmět tělesné výchovy jako zajištění připravenosti národa). Postmoderní tělo je však záležitostí soukromou, zájmem každého z nás; my sami jsme zodpovědní za své vlastní tělo, které musíme učinit připraveným přijímačem požitků. (Bauman 1995: 77–84) Zároveň mnohé studie a terénní výzkumy kulturních antropologů dokazovaly, že tělo není jen biologickou, celému lidstvu univerzální neměnnou částí, ale naopak že podléhá kulturním jevům i vzorování. Tělo se tak stalo něčím, co sociologie již nadále nemohla přehlížet, a to přirozenou a vystavovanou součástí lidského života. Ze sociologie těla následně vyšla sociologie tance.

### 2.1.2.2 Sociologie tance<sup>21</sup>

Sociologie tance je jednou z nejmladších subdisciplín této vědy a dodnes se rozvíjí spíše omezeně. Ustavila se výrazněji v osmdesátých letech minulého století a rozvíjí se nadále zejména ve Velké Británii. První počátky sociologie tance ale můžeme hledat již v polovině třicátých let minulého století, a to v článku německého tanečního teoretika Fritze Böhmeho s názvem *Materiály k sociologickému zkoumání tance* (Böhme 1926). Böhme nebyl sociolog, což nadále poznamenalo jeho dílo. Ve své studii však poukázal na některé pozoruhodné aspekty; mezi mnohými upozornil na absenci výzkumu tance a nedostatek pramenného materiálu. Říká tak, že je možné sociologicky zkoumat pouze dobové dění, o kterém je dostatek informací. Příspěvkem k dané tématice je dále slovníkové heslo amerického sociologa Josepha H. Bunzela v publikaci *The Dance Encyclopedia* vydané Anatolem Chujoyem v roce 1949 (Chujoy 1949). „*Oprávněnost, proč by se měla sociologie tanci věnovat, spatřuje ve faktu, že tanec je v jisté podobě přítomen ve všech společnostech a to na všech vývojových stupních. Zkoumání daného tance je však nutné provádět s ohledem na dobu, místo a sociální účel, ve kterém se tanec vyskytuje.*“ (Zilvarová 2008: 17)

Kromě dalších publikací, které se sociologii tance věnují v menším či větším měřítku, je dále nejvýraznější již zmíněné období osmdesátých let. Systematicky se této problematice věnuje autorka britského původu Helen Thomasová, která například vydala dílo *Dance, Modernity and Culture* s podtitulem *Exploration in Sociology of Dance* (Thomas 1995). Autorka zde navrhuje postupy a hlediska, dle kterých je třeba tanec studovat; rozlišuje dvě roviny zkoumání: vnitřní a vnější (intrinsic a extrinsic). „*Ve vnější perspektivě by měl být tanec zkoumán jako sociální fakt, existující v určitém společenském kontextu, ve vztahu k širší kulturní formaci, k jiným uměleckým druhům a vlastní tradici. Vnitřní analýza by měla být zaměřena na pochopení tance jako symbolické formy, na odhalení jeho potenciálního významu. Přitom vnitřní perspektiva pohledu na tanec může podle názoru autorky odhalit nejen způsob, jak společenské milieu odráží v symbolickém, kódovaném systému tance, ale také jak tanec promlouvá ke společnosti, tedy jakým způsobem může fungovat*

---

<sup>21</sup> V této části se opírám nejen o zmíněnou literaturu, ale také o přednášky prof. Doroty Gremlicové na téma sociologie tance.

*jako referenční bod pro interpretaci kultury.*“ (Gremlicová 2004: 33) Dalším, který se tématem zabýval, byl americký sociolog Paul Filmer, jenž je autorem metodologicky orientovaného sociologického hesla v šestidílné encyklopedii *International Encyclopedia of Dance* původně vydané roku 1998 (Cohen 2004).

### 2.1.3 Estetika

Slovo pochází z řeckého aisthétikos (týkající se vnímání). Estetiku jako vědní disciplínu založil v 18. století německý filozof a estetik Alexander Gottlieb Baumgarten<sup>22</sup>, který své uvažování zakládal na tradičním rozdělování mezi noéta (danost intelektu) a aisthéta (danost senzibility). „*Baumgarten pojímá toto rozlišování v leibnizovském smyslu; v tom, co nazývá aisthéta, spatřuje skutečné poznání, ale ‚senzitivní‘; svým konkrétním a smyslovým charakterem k nim mají patřit obrazy, které vytváří umění;*“ (Souriau 1994: 242) Vývoj tohoto pojmu však prošel velkými spory, vedl se značný diskurs nad jeho vymezením i působností. Orientaci na krásno jako ústřední motiv estetiky předeslal právě Baumgarten. V následujícím období se však jeho pojetí rozštěpilo na dva odlišné významy: a) určitý ideál a b) obecná estetická hodnota. Dalším vývojovým stupněm představovalo učení Immanuela Kanta<sup>23</sup>, který mluvil o estetice jako o zkoumání soudu určeného vkusem. Jeho myšlení se pak ale dále rozvíjelo a estetika se koncipovala jako studium reakcí na umění a na estetické esence. Vedle učení kantovského se v estetice zároveň emancipoval jiný přístup iniciovaný Georgem Wilhelmem Friedrichem Hegelem<sup>24</sup>, který estetiku definoval jako filozofii umění. Jeho pojetí bylo následně doplněno tím, „*že se estetika chápala jako úvaha o umění, ať už konstituovaném, nebo teprve se konstituujícím.*“ (Souriau 1994: 242) Hegelovské zaměření na umění však vylučovalo z hledáčku estetiky přírodní krásu, a tak se dále hledalo širší vymezení. Představitelé této vědy došli k názoru, že estetika je vědou o formách. „*Fakt formy je skutečně ‚pozitivní fakt, jež je možno vědecky poznávat‘, fakt sui generis, odlišný od faktu psychologického, sociologického, atd. a filozofie umění ho používá. Otvírá prostor specifické vědě, nezaměnitelné s žádnou jinou.*“ (Souriau 1994: 243)

---

<sup>22</sup> Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762), německý estetik a filozof. (Mistrík 2007: 25)

<sup>23</sup> Immanuel Kant (1724–1804), německý filozof. (Mistrík 2007: 106–107)

<sup>24</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831), německý filozof. (Mistrík 2007: 90)



V jistém smyslu však estetika stále vede boj o vlastní definici; dokládají to například tyto dvě slovníkové definice:

- a) *„Během celého tohoto vývoje se estetika jeví jako rozvětvená a zároveň organicky ucelená. Estetika, reflexivní studium krásna v obecném smyslu, se člení na studium modalit krásna, estetických kategorií. Tyto hodnoty jako kořeny vyživují tvorbu a konstituci souboru objektivně a samostatně existujících pozorovatelných a pozitivních jsoucen, uměleckých děl.“* (Souriau 1994: 244)
- b) *„Estetika 2. pol. 20. stol. je v pojetí svého předmětu značně nejednotná. Pokračují jak tendence diferenciovat až oddělovat její základní části (obecnou estetiku, teorii mimouměleckého estetična a obecnou uměnovědu), tak je spojovat uznáváním nadřazeného pojmu a integrující oblasti estetična (Morpurgo-Tagliabue, Jůzl, Prokop). Z tohoto hlediska lze estetiku definovat jako nauku o veškerých estetických jevech, přírodních i společenských, uměleckých i mimouměleckých, objektivních i subjektivních, pozitivních i negativních (krása, ošklivost).“* (Henckmann – Lotter 1995: 39)

### **2.1.3.1 Psychologická estetika**

V rámci vědecké estetiky se od jejího počátku definovaly jednotlivé přístupy, jedním z nich bylo studium dnes nazývané jako psychologická estetika. Impuls k jejímu vzniku spočíval v rozmachu psychologie zejména v druhé polovině 19. století. Jak je z názvu zřejmé, směr zůstává s touto vědou velmi úzce spjat, konkrétně s jejími koncepty i metodami (například introspekce zaměřená na analýze prožitků). *„Řídí se dvěma potřebami: a) pochopit, jak lidské myšlení prožívá umění a krásu, b) neprosazovat v té věci libovolné teorie, ale pečlivě vždy prověřovat teorie skutečností.“* (Souriau 1994: 244) Z našeho pohledu se zdá být pozoruhodným estetický proud inspirovaný ve Freudově psychoanalýze – jedná se o analýzu děl umělců jako projekčních testů. Rozmanitost a nejednotnost této disciplíny se však jeví jako základní kámen úrazu. Zároveň styčné plochy mezi estetikou psychologickou, filozofickou a sociologickou zůstávají natolik rozsáhlé, že se neustále vedou debaty o její potřebnosti a účelnosti. (Souriau 1994: 244–245; Henckmann, Lotter 1995: 59–60)

### 2.1.3.2 Taneční estetika

Taneční estetika je na velmi podobné výchozí pozici jako psychologie tance. Není doposud emancipovanou disciplínou, ale spíše zaměřením, které rozšiřuje estetiku obecnou. Existují však různé přístupy i témata, a také lidé, kteří se jí přímo zabývají. I v českém prostředí nacházíme zamýšlení nad tancem z pohledu estetiky již v první polovině 20. století, a to konkrétně v díle Emanuela Siblíka nesoucím samo o sobě výmluvný název *Tanec mimo nás i v nás* (Siblík 1937). „(...) autor zastává názor, že není správné, staví-li se takto při oceňování tance proti sobě nazírající podmět, subjekt a nazíraný předmět, objekt. Ve skutečnosti nesmějí se od sebe oddělovati, jest jim naopak spolupracovati. Podívujeme se – subjektivně – dojistá tomu tanci, jenž má – objektivně – harmonické vlastnosti. Krása tance závisí tudíž z části na nás a z části na něm, ježto nás přivádí do určitého duševního rozpoložení.“ (Siblík 1937: 10)

Dnes existuje několik pozoruhodných přístupů k estetice tance, které jsou více či méně reflektovány v oborové literatuře. Tím nejvýraznějším je zřejmě trend implikace fenomenologického přístupu na tanec, čemuž se věnuje ojedinělá publikace *The phenomenology of Dance* americké autorky Maxine Sheets-Johnstonové (1966). Podobně i francouzský autor Maurice Merleau-Ponty nabízí vlastní pojetí fenomenologie percepce (Merleau-Ponty 1945), ve kterém mluví o tělu jako obecném senzoriu. V českém překladu jeho myšlenku rozvíjí český autor Václav Janeček ve své knize *Tanec a tělo* (Janeček 1997) a poukazuje tak na problematiku těla jako objektu a těla jako subjektu: „(...) tělo v tanci je konsonantní s tancem. Lidský pohyb je materiální podmínkou a jedinečnou estetickou látkou. Svou jedinečnost v umění projevuje svou materiální jednotkou, žijící skrze tělo a zhodnocovanou tělem, a tak lze říci, že tanec je lidský pohyb, tvořený a vyjadřovaný k estetickému účelu. Tím se tanec ukazuje svým objektivním a materiálním vzezřením v dosahu subjektivního pole – stejně jako když se mně (já/vědomé + já/tělo subjekt + já/tělo objekt) vyjevuje ty (tedy ne pouze jako tělo – objekt).“ (Janeček 1997: 20)

## 2.2 Mezi pojmy – psychologie a tanec

Jak jsme byli svědky u různých vědeckých disciplín výše, jejich definování je vždy ožehavou záležitostí. Psychologie a její vymezení jako vědy je na tom obdobně a je velmi obtížné mezi mnohými publikacemi nalézt shodu. Podle mého názoru nejuvědoměleji pohlíží na předmět psychologie český psycholog Milan Nakonečný ve své obsáhlé publikaci *Encyklopedie obecné psychologie* (Nakonečný 1996), ze které čerpám následující myšlenky. Obecnou charakteristiku psychologie jako vědy uvádí Nakonečný takto: „(...) psychologie zkoumá psychické jevy, ale zůstává otázka, čím tyto jevy jsou, v čem je jejich specifčnost ve srovnání s jinými fenomény, s nimiž společně vystupují; např. řada jevů, které označujeme jako psychické (třeba emoce), je doprovázena jevy fyziologickými. Psychické jevy jsou jednou z více stránek činnosti organismů a mohou být z celku této činnosti jen uměle abstrahovány. Vytvářejí pak určitou, relativně samostatnou kategorii fenoménu, specifickou ve smyslu fenomenologickém; fakticky jsou úzce spojeny s činností organismu vůbec, současně jsou determinovány vlivy vnějšího životního prostředí.“ (Nakonečný 1997: 256)

Přes různá historická pojetí předmětu psychologie se současní vědci ve většině shodují na dvou základních stavebních kamenech, jež mají být předmětem studia – prožívání a chování. Toto hledisko překonává jednostranné vnímání směru behaviorismu, který kladl důraz na chování a proud mentalismu, který si zakládal na prožívání. (Nakonečný 1997: 258) „*Pojetí psychologie jako vědy o prožívání a chování nepředstavuje sice žádoucí způsob vymezení jejího předmětu, neboť se omezuje jen na procesuální aspekt psychiky, ale vyjadřuje, byť zjednodušeně, podstatu psychologie ve dvou jejích stěžejních aspektech: 1. Fenomenálně vystupuje psychické jako jednota prožívání a chování. 2. V prožívání se realizuje základní regulativní funkce psychiky nesená tím, že funguje jako systém tvorby a užívání významů. Chování je pak účelnou reakcí na psychické zpracování významů situací vyjádřené pomocí fyziologických aktivit organismu.*“ (Nakonečný 1997: 259)

Nakonečný dále zmiňuje model komunikace, který vytvořil německý psycholog Karl Bühler<sup>25</sup>. Ten tvoří vzájemná závislost, tak zvaná interdependance tří fenoménů: prožívání, chování a tvorby. Model si lze představit takto:



Obr. 1 – interdependance tří fenoménů (autor: Karl Bühler)

*„Existuje vzájemná funkční závislost prožívání, chování a duchovních výtvorů: svět (tj. své okolí i sebe sama) prožívá člověk jako určitý systém významů vytvořených především lidskou kulturou, na základě toho se vůči tomuto světu chová a v jisté míře jej tím sám dotváří a přetváří. Proto každá výpověď o jednom z uvedených tří aspektů bude zahrnovat oba zbývající aspekty.“* (Nakonečný 1997: 259)

Na závěr Nakonečný cituje pět tezí významného osobnosti psychologie 20. století Jeana Piageta, ve kterých shrnul a definoval psychologii jako vědu:

1. *„Předmětem psychologie není jednotlivec, nýbrž člověk obecně; psychologie je věda o lidském subjektu.“*
2. *Psychologie je přírodní věda [pozn. autora – podle Nakonečného se jedná o jediný sporný aspekt, avšak neposkytuje žádnou argumentaci]; jako taková je nevyčerpatelná, musí mimo jiné uznávat princip ‚vše je možné‘ a obsahuje transcendentální aspekty, i když má empirické základy.*

---

<sup>25</sup> Karl Bühler (1879–1963), německý psycholog.

3. *Psychologie má klíčové postavení mezi vědami, vysvětluje jejich pojmy a operace; objekty mohou být poznávány pouze subjektem, zatímco subjekt může poznávat sebe sama jen tehdy, pokud má co činit reálně nebo v myšlenkách s objekty; tak nás veškeré vědění přivádí stále k subjektu, k psychologii, k vědě o subjektu.*
4. *Psychologie souvisí neoddělitelně s teorií poznání, mezi psychologií a filozofií nejsou ostré hranice, v psychologickém výzkumu nelze uniknout gnozeologickým problémům, vědění vychází z nějakých forem interakcí mezi subjektem a objektem.*
5. *Jako každá jiná věda může psychologie prospívat jen v interdisciplinární spolupráci.*“ (Nakonečný 1997: 259)

Podobně i definice tance je živě diskutovaným tématem. V různých dobách i prostředích se pojetí toho, co je považováno za tanec, může diametrálně lišit. Neexistuje tak univerzální představa toho, co je tanec a jeho definice vždy bude muset brát v potaz místo, kde se koná, čas, ve kterém se odehrává, ale i kulturní prostředí, jehož je produktem. I přesto se taneční teoretikové a vědci shodují na jedné definici jako univerzální. Ta pochází z pera americké kulturní antropoložky Judith Lynne Hannaové, kterou publikovala v článku *Is Dance Music?* počátkem osmdesátých let minulého století (Hanna 1982). Autorka na základě svých bohatých zkušeností poskytuje definici dostatečně široce koncipovanou, že výše uvedené aspekty jsou v ní zahrnuty. V českém překladu zní následovně: „*Tanec jako lidské chování je z pohledu tanečníka utvářen jako účelné, záměrně rytmizované a kulturně vzorované sekvence neverbálních tělesných pohybů jiných než jsou pohyby běžné motorické aktivity; pohyby mají vlastní (inherentní) a estetické hodnoty.*“<sup>26</sup> (Hanna 1982: 57)

Hannaová zde klade důraz na několik základních elementů. Zprvu poukazuje na tanec jako formu neverbálního chování. Dále mluví o hledisku kulturního determinismu, čímž popírá všeobecně rozšířenou myšlenku, že tanec je univerzálním komunikačním médiem. Vylučuje také veškeré tak zvané zvířecí tance, jelikož tanec

---

<sup>26</sup> „Thus, for purposes of cross-cultural comparisons, I conceptualize dance as human behaviour composed – from the dancer’s perspective as 1) purposeful, 2) intentionally rhythmical, and 3) culturally patterned sequences of 4a) non-verbal body movements 4b) other than ordinary motor activities, 4c) the motion having inherent and aesthetic value.”

definuje jako specificky lidskou činnost. To podporuje také tvrzením, že se jedná o vědomou činnost – nositel tance jej účelně vytváří, je to jeho záměr; jinými slovy bychom mohli říci, že tanec se stává tancem, pokud ho tak začne vnímat jeho tvůrce. Zmiňuje také typické znaky tance, jimiž jsou rytmizace a vlastní estetické hodnoty. I tato definice má však své nedostatky, tím nejčastěji vyčítaným je absence zohlednění časoprostorové dimenze tance, která se badatelům jeví jako základní charakteristika tohoto umění, jelikož se v čase a prostoru odehrává.

Chceme-li spět k prolnutí obou pojmů a načrtnutí existence samostatného vědeckého či výzkumného směru, je nutné stanovit výchozí otázky. Zde se jeví jako užitečné inspirovat se v příbuzných uměleckých disciplínách, v našem případě v rozvinutém oboru aplikované psychologie – psychologie hudby. Ve srovnání s velkou roztříštěností psychologie tance je bohatost literatury na různorodá témata poměrně zarážející. Nejenže jsou dostupné jednotlivé dílčí studie a výsledky výzkumů, ale také přehledové publikace – mezi mnohými například *Hudební psychologie* Marka Fraňka (2005), *Psychologie hudby* Bohumila Duška (1992), *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově* Milana Holase (1998), *Stručný průvodce hudební psychologií* Václava Drábka (2004) a další. Dokonce existují i Holasova skripta *Kapitoly z psychologie hudby pro studenty tanečního oboru* (Holas 1990).

Probíraná problematika ve výše zmíněných publikacích je skutečně bohatá. Všechny ale jednotí jediné téma, a to vnímání zvuku. Autoři poukazují jak na fyziologické danosti sluchového aparátu, tak na základní mechanismy percepce. Věnují se například vlastnostem hudebních tónů a jejich sémantickým významům, ale také otázkám pozornosti. V případě hudby je toto téma nasnadě, jelikož zvukovou kulisu vnímáme, aniž se na ni zaměříme. V tomto smyslu například Franěk mluví o negativním vnímání hudby jako neustále přítomné zvukové kulisy, která má vliv na chování, ale i rozhodování lidí (Franěk 2005: 194–216). U tance tato otázka zřejmě nebude natolik důležitá, jelikož hlavním rozdílem je právě ona míra pozornosti. Zaměřenost diváka na taneční dílo je naprosto klíčová; jinými slovy člověk na základě vlastní preference selektuje, co v daný okamžik bude pozorovat. Naopak lidské ucho vnímá jakýkoliv podnět v dostatečné vzdálenosti. Téma vnímání tance se však zdá velmi nosným z pohledu jeho percepce a zejména pak vzhledem k nedávnému objevu existence zrcadlových neuronů, které by podstatu vnímání nejen tance, ale i pohybu všeobecně vysvětlovaly (viz více v podkapitole Vnímání a

multidimenzionalita). Toto vědní teritorium v tanečním umění však teprve čeká na své první výzkumy.

Dalšími diskutovanými tématy jsou schopnosti a dovednosti, nadání a talent. Tato jsou bohatá na další dílčí náměty ke studiu; mezi mnohými se například autoři zabývají všeobecně hudebním sluchem a mírou citlivosti ke zvukovým podnětům. Dále pak motivací k hudební profesi, hudebními schopnostmi a jejich rozvojem v závislosti na sociálně psychologických determinantách prostředí; pokud použijeme myšlenku českého psychologa Zdeňka Heluse, tak na potencialitě prostředí. Výraznými tématy jsou také rozpoznání talentu, cílevědomá práce s disponovaným jedincem a celkový hudební vývoj u lidí. Vzhledem k tomu, že se jedná o témata, která ve většině zasahují do pedagogické psychologie, tak i taneční pedagogové si vypůjčují znalosti a vědomosti tohoto oboru. Obdobně ale i v tanečním prostředí se nabízejí další, doposud netknuté otázky tanečního talentu: kde začíná a kde končí, co ho determinuje a co jej tvoří; co skutečně znamená mít talent k tanci, jaká je míra taneční schopnosti či dovednosti, která jedinci napomůže k uznání v oboru a podobně. Klíčovým, a to nejen v tanečním prostředí, se ale jeví téma motivace. I z uskutečněného výzkumu vyplývá, že motivací k tanci mnohdy není životní komfort nebo finanční stabilita, ale naopak mentální uspokojení a směřování k transcendenci. Stejně tak podnětnost prostředí jako základní východisko rozvoje osobnostních potencialit se jeví jako důležitý aspekt při výchově tanečních umělců. Tyto okruhy již znají některé výsledky dosavadního bádání, jak o tom budu referovat v následující kapitole.

Podnětným tematickým okruhem hudební psychologie je také kreativita, tvořivost. Jeho cíle vytyčuje Holas takto: *„objasnit základní rysy a znaky hudební tvořivosti (kreativity), jako například zvnitřnění (interiorizace) hudebních vjemů a jejich transfer (přenos) do oblasti hudebních představ, otázky originality tvůrčích procesů a jejich výsledků, problematika významu inspirace, tvůrčí fantazie a emocionality při hudebně tvořivých procesech a podobně.“* (Holas 1998: 78) Drábek pak jmenuje následující aspekty: *„Pro tvořivost v umění a vědě je důležitá intuice jako nevědomá kombinatorická aktivita, při níž dochází k syntéze různých etap poznání, stejně jako imaginace, spontánní proces vybavování a rekonstrukce představ.“* (Drábek 2004: 49–50) Dále pak uvádí vlastnosti ovlivňující míru tvořivosti: senzitivitu, flexibilitu (pružnost myšlení), fluenci (plynulost představ, bohatství nápadů), originalitu,

redefinici (využití výsledku v nových souvislostech). Domnívám se, že celý tento okruh otázek by bylo velmi cenné aplikovat na taneční umění. Problematika kreativity jak pro skladatele, tak i pro choreografa, pedagoga i interpreta je naprosto klíčová. Dovolím si tvrdit, že psychologický náhled na kreativitu v tanci by dokázal poskytnout podklady k následnému studiu vnímání a účinku díla. Mým názorem je, že choreografická kompozice není po vínku řemeslnou a estetickou záležitostí, ale také psychologickou. Vždyť tvůrce sám tvůrce je jedinečnou osobností, jež se do jeho tvorby vždy prolíná, nalezneme v ní autorův osobitý otisk, v tanečním světě někdy nazývaný rukopis (to dokládá i Bühlerova interdependance tří fenoménů, viz výše).

Autoři se dále zabývají například pamětí, trémou a otázkami hudebního myšlení, Franěk pak i prožíváním hudby. Zajímavým tématem je čas a jeho vnímání, hudební čas. Poukazují tak na subjektivitu percepce časové dimenze, vnímání tempa a rytmu včetně senzitivity vůči těmto fenoménům. I takové téma by bylo v tanečním prostředí vhodné dalšího studia, v taneční kompozici by to mohl být například tak zvaný timing neboli načasování a dále pak rytmus, které se jeví jako naprosto klíčové aspekty při vnímání uměleckého díla. Tato problematika by pak mohla být obohacena antropologickým pohledem na pojetí času v odlišných kulturách, nejlépe to ilustruje rozdílnost časové dimenze v asijském a evropském divadle. Vzhledem k faktu, že tanec se neodehrává pouze v čase, ale i v prostoru, by i téma prostorových relací nahlížené psychologickou optikou mohlo být velmi přínosné. Jako vhodný zdroj inspirace se zde jeví studium proxemického chování, tedy vnímání vzdálenosti jako součást komunikace mezi lidmi. Ta vychází z poznatků antropologických – ne všechny kultury vnímají vzdálenost mezi dvěma lidmi stejně, jedná se o kompetenci, jež je kulturně vzorovaná. Mohli bychom studovat nejenom sémantiku prostorového uspořádání, ale také fakt, že v současných tanečních technikách jsou si tanečníci natolik „blízko“, že se vědomě smazávají hranice mezi jednotlivými těly. Možná se jedná o znečitlivění vůči prostorovým vztahům mezi dvěma lidmi v závislosti na taneční výchově a tanci samotném, jehož zcela integrální součástí je dotek.

Obdobným inspiračním zdrojem pro nás může být i psychologie sportu. Vzhledem k jeho oblibě v současné době napříč kulturami je reflexe velmi bohatá. Také na rozdíl od umělecké sféry je profese sportovního psychologa plnohodnotným zaměstnáním, někdy i velmi exkluzivním. I česká literatura disponuje tituly z této



oblasti: kromě dílčích výzkumných studií jsou to například *Sportovní psychologie* Pavla Slepíčky, Václava Hoška a Běly Hátlové (2009) nebo do češtiny přeložený stejnojmenný titul amerických autorů Davida Toda, Joanne Thatcher a Rachel Rahman (2012).

Publikace rozvíjejí zejména otázky motivace ke sportu samému, ale také k neustále lepšímu výkonu. Zabývají se otázkami kognitivních procesů a emocí při sportovním výkonu, včetně agresivity a násilí. Na to navazuje velký tematický okruh, jenž poukazuje na důležitost vlivu osobnostních charakteristik v daném sportu. Zároveň se autoři věnují sociálním faktorům a důležitosti týmu ve skupinových sportech. Věnují se také problematice sportovního diváctví a jeho vlivu na výkon sportovce a následnému srovnávání, hodnocení a sebehodnocení. Autoři nezapomínají ani na důležitost psychologické přípravy sportovce včetně psychohygieny.

Psychologii tance se tento směr aplikované vědy vzdaluje svým zaměřením čistě na výkon, na druhou stranu se k ní velmi přibližuje tělesností, využitím lidského těla ve sportu. Relevantní tak mohou být otázky efektivní fyzické i psychologické přípravy a následná psychohygienu. V této souvislosti také téma ovlivnění aktuálního výkonu interpreta na základě diváckých reakcí v reálném čase. Analogicky stejně jako v psychologii hudby i problematika osobnosti ve sportu se zdá být velmi nosným v tanečním prostředí, jak jsem již uvedl výše. Co ale studium hudební psychologie na rozdíl od sportovní opomíná, je vyzdvižení důležitosti skupiny. V tanci se mnohdy setkáváme s velkými ansámby, a proto i studium sociálních faktorů majících vliv na psychiku jednotlivce se zdá být podnětným.

### 3 Základní stavební kameny

Psychologie tance nedisponuje v naší zemi širokou základnou literatury, což se zdá jako zásadní nedostatek při jejím studiu. O to patrnější se problém jeví, srovnáme-li českou literaturu se zahraniční. Ta také neoplývá velkou bohatostí, ale poskytuje alespoň vědecké studie na dílčí témata. Doposud vydaným domácím i zahraničním tiskům bych rád v této kapitole věnoval pozornost.

Speciální podkapitolu věnuji dvěma knihám Jana Reimoserova: *Psychologie tance* z roku 1928 a *Jak se dívat na tanec* z roku 1947. Činím tak z důvodu, že zejména druhá zmíněná publikace nese znaky psychologického nahlížení na taneční umění a je tak ojedinělou publikací svého druhu v české literatuře. Zároveň autor v mnohém předpovídá a intuitivně jmenuje témata, která byla ústředními tématy i této práce. Text podkapitoly opírám o samotná Reimoserova slova, ale dlužno podotknout, že text je mnohem bohatší na jednotlivé zmínky, a z důvodu rozsahu této práce se věnuji pouze relevantním pasážím.

#### 3.1 Česká literatura se slovenským dodatkem

Psychologický aspekt tance se v historické literatuře objevuje pouze ojediněle. Kromě Reimoserova díla jsou to skutečně pouhé „výkřiky do tmy“. Tak například můžeme nalézt první zmínky již v díle Jana Nerudy, konkrétně v souboru fejetonů *Studie krátké a kratší*, původně vydané roku 1876 (Neruda 1876). Neruda nebyl taneční teoretik ani kritik, zato ale velký milovník tance, a proto mu věnoval tři fejetony: *O tanci*, *První dodatek: Dvě slova o baletu* a *Druhý dodatek: Něco dalšího o taneční hudbě*. Hned zpočátku prvního cituje německého autora Rudolpha Vosze, na jehož slovech demonstruje, že tanec je přímo závislý na svém nositeli: „*Čím více se horší život veřejný v některém státu, tím hůř, totiž hloupěj či zpustlej, tančí jeho občané,*“ napsal alespoň Rudolph Vosz, jenž je v Berlíně profesorem – tance. *Tolik asi je jisto, že může-li se z veřejného tanečního plesu soudit poněkud na politickou situaci, mlže se z tance jednotlivého tanečníka velmi mnoho soudit o jeho povaze a vzdělanosti, je-li onano ohniva či leniva, tato souladna či stranna.*“ (Neruda 1923:

165) To dokládají i jeho pozdější slova: „*A tak to také je, tanec je založen ,v lidské nátuře‘, jak český sedlák říká.*“ (Neruda 1923: 168)

Další české publikace konce 19. století a počátku 20. století jsou spíše rázu historického (případně se zabývají dobovým trendem národních tanců) a mnohé v nich o teorii tance nenacházíme. Novým impulsem je až dílo Jana Reimoserera (viz následující podkapitola) a Emanuela Siblíka<sup>27</sup>. Siblík byl především taneční estetik a kritik. Toto myšlení můžeme pozorovat již u jedné z jeho prvních knih *Tanec: projev života a umění* vydané v roce 1917 (Siblík 1917). Publikace pojednává o dějinách tance a má popularizační charakter. Zároveň zde ale nalézáme společné základy myšlení estetického a psychologického, dále se však tomuto tématu nevěnuje. „*Prvý popud k tanci dlužno hledati uvnitř člověka. Primitivní člověk jako bytost převážně pudová dal se snadno uchvátiti silnými a jednoduchými pocity. Z těch radost měla dojista přízvuk nejsilnější. Tož prvotný pocit radosti ze života promítal se do vnějšku v neuvědomělá gesta, neboť pohyb je vždy bezděčným průvodcem pocitu.*“ (Siblík 1917: 7)

Jeho pozdější publikace *Tanec mimo nás i v nás* z roku 1937 (Siblík 1937) nesoucí podnázev *Historické poznatky a estetické soudy* je spíše rozpravou estetickou, o psychologii jako takovou se neopírá. Spíše ojediněle se dotýká jejich společných základů. Tak například mluví o založení tance v jedinečnosti osobnosti: „*Všichni diváci pijí sice pospolu z tohoto krásna, než v tomto kolektivním okouzlení přece jen se projevuje individuální povaha každého. Osobní jeho sklony, duševní založení, jež odlišně luští tento hieroglyf, jak Mallarmé nazval tanec.*“ (Siblík 1937: 25) Intuitivně pak píše o nevědomí jako hlavním zdroji tvůrčí inspirace: „*Tvůrčí schopnost umělcova tryská tudíž z onoho tajemného příšeří nitra, neosvětlovaného lampou inteligence, a prolíná se celou bytostí rytmem, který zasahuje podle B. de Malherba posloupně tři životy člověka: život intelektuální, život citový a život tělesný a způsobuje zvláštní projevy.*“ (Siblík 1937: 27)

Tímto však končí historický výčet publikací, které se psychologie tance nějakým způsobem dotýkají. Současná literatura disponuje jedinou výjimkou, kterou

---

<sup>27</sup> Emanuel Siblík (1886–1941), taneční a výtvarný estetik, kritik, spisovatel, překladatel. (Holeňová 2001: 286)

představuje kniha Jarmily Vondrové *Vliv psychiky na taneční výkon žáků a studentů* vydaná roku 2007 (Vondrová 2007). Jedná se sice o zevrubnou publikaci, věnuje se ale dílčímu tématu – exogenním i endogenním faktorům ovlivňujícím taneční výkon. Vondrová skutečně nahlíží na dané téma z psychologického úhlu pohledu a věnuje pozornost i obecnějším pojmům. Kniha má nepochybně velkou hodnotu v tom, že naznačuje možný okruh studia psychologie tance; jejím cílem však už není referovat o psychologii tance obecně. Podobným příspěvkem k tématu je článek *Psychologie tanečnicka* Ivy Šebkové v zimním vydání časopisu *Taneční zóna* z roku 2013 (Šebková 2013). Číslo nese název *Tanec jako životní styl*, a proto obsahuje různá zamyšlení z pohledu psychologie, ale i sociologie. Zmíněný článek vychází z Vondrové a rovněž nepřináší globální, celistvý pohled na věc. Naopak v závěru textu přichází s tvrzením, že tanec je estetickou záležitostí, čímž paradoxně zavírá dveře případnému studiu psychologie tance. Relevantním příspěvkem jsou pak části knihy Jiřího Kulky *Psychologie umění* z roku 2008 (Kulka 2008). Autor je však vzděláním psycholog a hudební vědec, na tanec tak nahlíží spíše z anatomického a biologického úhlu pohledu, ten občas rozšiřuje estetickými komentáři. Charakteristikám tanečního umění však pozornost hlouběji již nevěnuje.

Jiná česká literatura, která by se věnovala tématu této práce, mi prozatím není známa. Zajímavé však je, jakou pozornost věnují studenti ve svých závěrečných pracích právě psychologickým aspektům tanečního umění. V hledáčku studentů je zejména jedno téma, které se prolíná všemi pracemi, a to téma osobnosti. Z pražské Akademie múzických umění jsou to například bakalářská a diplomová práce Jaroslava Cemerka *Osobnost choreografa* (Cemerek 2007) a *Osobnost tanečního umělce* (Cemerek 2009). Podobně se tématu věnovala Zuzana Merzová v *Tanec jako prostředek rozvoje osobnosti pedagoga volného času* (Merzová 2015) z Technické univerzity v Liberci, Fakulty přírodovědně-humanitní a pedagogické. O psychické osobnostní labilitě umělců referovala Hana Babáková z Univerzity Jana Amose Komenského v práci *Umělci a jejich psychické nemoci, spojení nemoci s osobním a profesním životem* (Babáková 2016). I na Univerzitě Karlově se studenti různých fakult věnují danému tématu. Například o potenciálu tanečního umění jako vhodného prostředku pro rozvoj osobnosti psala Monika Mihalíková v práci *Taneční výchova a rozvoj osobnosti* (Mihalíková 2012) a dále pak výzkumný charakter zkoumající vzájemné vztahy osobnostních charakteristik člověka a jeho pohybu má práce Magdaleny Rynešové nesoucí název *Souvislost osobnosti s pohybovými*

*parametry tance a chůze (získanými pomocí technologie Motion Capture)* (Rynešová 2013).

Bavíme-li se o aplikaci psychologických poznatků na tanec, nemůžeme opomenout široce rozvinutou oblast tanečně-pohybové terapie. Jedná se zřejmě o jediné téma ve spojitosti psychologie a tanec, které je již vědecky uchopeno, vyučuje se i na vysokých školách a má dokonce vlastní sdružení pracovníků TANTER. V české literatuře téma reflektují například kvalitně zpracovaná přehledová publikace *Tanečně pohybová terapie: Teorie a praxe* editorky Ivety Zedkové (2012) nebo *Tanečně-pohybová terapie* Kláry Čížkové (2005).

Na závěr této podkapitoly bych rád upozornil na slovenskou produkci, která se dvěma tisky také k tématu hlásí. První je kniha *Psychológia tanečného umelca* Iriny Čiernikové z roku 2008 (Čierniková 2008). Autorka se v ní zabývá faktory ovlivňující taneční profesi podobně jako Vondrová. Druhým textem je konferenční příspěvek Gabriely Herényiové *Úloha psychológa v tanečnom vzdelávaní* (Herényiová 2015). Jak název napovídá, článek pojednává o důležitosti přítomnosti psychologa v tanečně-vzdělávacím procesu. Nutno dodat, že funkce psychologa na tanečních školách doposud neexistuje.

### **3.1.1 Psychologie tance v díle Jana Reimoserera – *Psychologie tance, Jak se dívat na tanec***

První publikace, která se hlásí k předmětu této práce, je útlá kniha *Psychologie tance* Jana Reimoserera vydaná v roce 1928 (Reimoser 1928). „*Tato knížka nese poněkud honosný název psychologie tance. V jádře vyhovuje tomuto názvu několik prvních kapitol, ostatní souvisejí s tématem vzdáleněji. Budiž však přijata jako příslib na jinou, větší, již tato má jaksi raziti cestu.*“ (Reimoser 1928<sup>28</sup>) Přestože například kapitoly *Tanec a osobnost* nebo *Vůle v tanci* nesou slibný název, ve skutečnosti má celý obsah jen pramálo společného s psychologií; jedná se spíše o krátká zamyšlení s různorodou tematikou. Autor píše mimo jiné o chování jako charakteristickém znaku jedince nebo o svalové paměti, kterou přirovnává k „vyježděným kolejím“;

---

<sup>28</sup> Citace je převzata z věnování knihy, které neobsahuje číslo strany.

nápadně se zde shoduje s jedním z informátorů, který tak pojmenoval právě pohybovou/taneční charakteristiku jednotlivců (viz kapitola Pohybová osobnost v tanci). Dále zmiňuje, že tanec je vědomou, volní činností, kterou by měla prostoupit celá osobnost tanečníka. Tuto myšlenku však vzápětí zcela popírá v kapitole *Psychoanalýza a tanec*: „Není v lidské činnosti druhé oblasti, jež by byla tak úzce spojena s podvědomím jako umění. A zvláště tanec, v němž impresie hraje tak důležitou roli a v němž číhá se na obraz, impuls vynořivší se z tůně podvědomí je nejlepším důkazem pro existenci podvědomí těm psychologům, kteří popírají podvědomé jevy duševní.“ (Reimoser 1928: 29) A dále dodává, že tanec není pouhý fyzický trénink, ale týká se také mentálního rozměru člověka: „(...) tanečník a tanečnice, chtějí-li býti opravdu tvůrčími umělci, musí věnovat dostatečnou pozornost analýze svého nitra. Není tedy tanec jenom záležitostí těla a nesmí se jen toto cvičiti, (...), nýbrž stejná pozornost se musí věnovat také duševní stránce tance.“ (Reimoser 1928: 29)

Reimoser se k psychologii skutečně později vrátil v knize *Jak se dívat na tanec* z roku 1947 (Reimoser 1947). Zabýval se jí v první části knihy, druhá je již koncipována z pohledu tanečních forem a různých historických konotací. Již sám název naznačuje psychologické hledisko, nicméně publikace je o psychologii jen zčásti a spíše povrchově. Explicitně mluví k tématu v kapitole *Psychologický účinek tance*. Píše například o pohybu jako nositeli emočního prožitku: „Dříve se zkoumal především vliv vědomí na tyto hybné projevy a mělo se za to, že tyto „výrazové pohyby“ jsou důsledky pocitů. Novější zkoumání však ukázala, že hybné pochody tělesné mají silný vliv na vědomí, především na citový život, že tedy nejsou důsledky pocitů, nýbrž fyziologickými nositeli pocitů. Čili že existuje fyziologická souvztažnost, vzájemný vztah mezi stavy duševních vznětů a pohyby hybnými (motorické procesy jsou fyziologickým korelátem emocionálních stavů).“ (Reimoser 1947: 17–18)

Kromě dalšího se věnuje například vasomotorickým pohybům, o kterých tvrdí, že „hrají významnou úlohu při vzniku citových stavů. Vnější pohyby, jež uvolňují vnitřní citové napětí, jsou pak nositeli volního jednání, jež se projevuje ‚dramatickým‘ aktem, konem.“ (Reimoser 1947: 18) Dále zcela intuitivně a vizionářsky předvídá přítomnost zrcadlových neuronů, jež jsou čerstvým objevem konce 20. století (viz více kapitola Vnímání a multidimenzionalita): „Tím jsme zhruba vysvětlili účinek tance na tanečníka, zbývá nám ještě uvážít účinek tance na obecnost. Jde v podstatě o

*přenos zážitků tanečnickových na nezúčastněného diváka. Vnímáme-li pohyb, pak obvykle tento vjem obsahuje alespoň náznak napodobení tohoto pohybu. (...) Společenský mrav nás nutí, abychom podobné ‚mimické‘ projevy potlačovali, tímto potlačováním však zároveň oslabujeme svoji pohybovou vnímavost. Nereagujeme-li na každý výrazný a nápadný pohyb vnějšně, reagujeme, t. j. napodobujeme jej alespoň ‚uvnitř‘ asi tak, jako si ‚v duchu‘ zpíváme nějakou píseň se zpěvákem, (...). Toto naznačující, neskutečné, potenciální napodobování pohybů a postojů tvoří fyziologický podklad t. zv. ‚vcitování‘, jež podle novější estetiky je podstatou estetické prožitku. (...) Tímto napodobivým vnímáním, tímto prožíváním dramatických a výrazových pohybů budí se v nás příslušný duševní stav, takže ‚chápeme‘ i tam, kde nemáme předchozí zkušenost.“ (Reimoser 1947: 19–20)*

Autor se psychologického aspektu tance dotýká i v jiných kapitolách. Například v četných pasážích, kde reflektuje některé taneční prvky v historických kontextech. Tak například v kapitole *Tanec obrazivý* hovoří o semknutí tanečnicka se svou představou, kterou musí žít, zcela jej má pohltit: *„Vnitřním předpokladem tohoto tance však je představa, že napodobením se získají vlastnosti představovaného, že se nad ním získá moc, že se s ním sjednotí. Tato představa vyrůstá ze spoluprožívání, z vcítění se do představovaného předmětu či bytosti. Subjekt se přizpůsobuje objektu. Tanec již nenapodobuje, nýbrž zobrazuje. Vyjadřuje totiž vnitřní zážitek. Tanečník již nekopíruje, nýbrž sám jedná, třeba jen náznakem, symbolicky.“* (Reimoser 1947: 29) Podobně pak komentuje použití masky v tanečním projevu, která podle jeho názoru má za úkol potlačit vlastní osobnost jejího nositele a stát se tím, koho představuje: *„Nasazuje si proto její tvář – umělou masku. S touto maskou prožívá postavu, již vyjadřuje, nehraje ji jen, nýbrž vcituje se do ní, ztotožňuje se s ní.“* (Reimoser 1947: 34–35) V kapitole *Tanec Neobrazivý* se o abstraktním tanci vyjadřuje následovně: *„Pohyby slouží k tomu, aby vypoily normální tělesnost, aby utlumily vnější smysly a uvolnily podvědomí. Tanečník při tomto tanci ‚ztrácí tělo‘, aby jeho duch mohl působit na ideu. Tato idea není vyjadřována, zhmotňována tancem, je myšlena. ‚Já‘ nenapodobuje druhé ‚já‘, nýbrž noří se do něho. Moderní psychologie nazývá proto tento typ tance introvertním.“* (Reimoser 1947: 33)

V kapitole *Rytmus jako taneční prvek* poukazuje právě na úlohu rytmu v tanci jako aspektu, který umocňuje taneční zážitek: *„Nerytmická řada dojmů vyžaduje stále*

*nové a nové zaostřování pozornosti. Naproti tomu řada rytmisovaná, činnost rytmická je vnímána již připraveně, dojmy se dají shrnovat, seskupovat, což vnímání a zážitek usnadňuje. Odtud také vzniká pocit libosti, který u činnosti nerytmické jeví se jako opak, nelibost.”* (Reimoser 1947: 40) To vysvětluje dále i tím, že rytmus je přítomný v našem těle již od narození – konkrétně zmiňuje tep srdce a dýchání. Baví-li se dále o stylu v příslušné kapitole, tvrdí, že vychází z osobnosti tanečníka: *„Je to především osobnost tanečnickova sama, jeho povahové zvláštnosti, tělesné dispozice, intelekt atd., jež mají vliv na stil jeho tance. Je to materiál, tedy především volba určitého druhu pohybů a postojů, u složitých choreografií volba souborů (na př. jen ženy nebo jen muži, jen tanečníci menších postav, děti, nebo tanečníci zvlášť urostlí), jež silně ovlivňují stil tanečního díla. A je to technika (slovo v tanci tak ošidné), jež u tance zvlášť charakterisuje stil a jež je většinou podmíněna školením.”* (Reimoser 1947: 43) To dokazuje i na tanečních formách, které přebírají různí lidé. Reimoser mluví o národech – vztahuje se tak k období národního hnutí konce 19. století: *„A i tam, kde tanec původem lidový znárodňuje a zmezinárodňuje, poznamenává jej osobnost nového učitele a nové prostředí. Jinak tančí valčík Němec, jinak Francouz a jinak Angličan. ‚Kroky‘ zůstávají stejné.“* (Reimoser 1947: 44)

Reimoser se dále v kapitole *Z dílny tanečnickovy* věnuje prožívání. Hned v úvodu popisuje náročnost a obětavost pro taneční profesi slovy: *„Tato práce není snadná a umělec za ni často platí vším, co má: krví, srdcem i mozkiem. Proto také s hrdou, ale bolestnou pravdivostí může říci, že jeho práce je mu vším.“* (Reimoser 1947: 76) Zároveň cituje slova známé tanečnice Argentiny<sup>29</sup> a demonstuje tak základní pohnutky k tanečnímu projevu: *„Tančit znamená žít,‘ řekla velká španělská tanečnice Argentina, ‚pro mne vše začíná tancem a vše jím končí. Nemohu si představit, že bych měla bez něho existovat. To je nemožné.‘ A jindy: ‚Co chci především, je sloužit tanci, realizovat věci, jež jsou ve mně a jež mne oblažují.‘ Zde jsou prostě vyjádřeny dvě hlavní základní hnutí: potřeba tvorby, ono uskutečnění ‚věcí‘, jež jsou v umělci, a osudové určení, zasvěcení tanci, ono ‚sloužení‘ mu.“* (Reimoser 1948: 76) A dále tuto podstatu tance komentuje vlastními slovy: *„Tvorbou se umělec vyrovnává sám se sebou a také se světem. ‚Vyslovuje‘ se o sobě a o světě, o všech věcech a všech bytostech, s nimiž se v životě setkává. Tuto*

---

<sup>29</sup> La Argentina, vlastním jménem Antonia Mercé (1890–1936), argentinská tanečnice. (Kogler 1982: 20)



*potřebu, vyslovovat se o světě, který je v nás, i který nás obklopuje, cítíme vlastně všichni, u umělce je však tak naléhavá, že se uskutečňuje uměleckou tvorbou, která uvolňuje ono napětí, jímž se tato nutnost projevuje.“ (Reimoser 1947: 81)*

Dále pak píše o tvůrčím přetlaku a vědomé i nevědomé práci s ním a listuje jej na citaci Valesky Gertové<sup>30</sup>: *„Chci promluvit o svých tancích. Vynalézám je docela různě. Většinou je to tak, že mne po celé dni ovládá jisté napětí. Toto napětí je mi obtížné. Myslím si: Co jen to zase s tebou je? Dělam nějaké pohyby. Zbaví-li mne toho napětí, pak jsou správné. Zůstávám pak úmyslně v tomto napětí tak dlouho, až vytvořím dostatečně forem. Mnohdy to jde rychle a bez námahy ve čtvrthodince, mnohdy nenajdu zprošťující formy a po léta se znovu a znovu pokouším, témuž napětí dát tvar; neboť toto napětí se mi stalo něčím docela reálným a mohu je v sobě svým vědomím vyvolat, kdy chci.“ (Reimoser 1947: 77)*

### **3.2 Zahraniční literatura a odkazy**

Zahraniční zdroje jsou jen o něco málo bohatší, než ty české. Zprvu je nutno zmínit dílo americké provenience *Psychology of Dance* Jima a Ceci Taylorových (1995). Publikace nese znaky psychologického studia, avšak jedná se podobně jako u jiných výše o dílčí studii věnující se přípravě tanečníka k jevištnímu výkonu; mimoto tkví její základní nedostatek v populárně-naučném charakteru, který je mnohdy zjednodušující. Skutečně slibným příspěvkem k tématu psychologie tance však je anglický sborník *The Neurocognition of Dance: Mind, Movement and Motor Skills* vydaný v roce 2012 (Bläsing – Puttke – Schack 2012). Ačkoliv se jedná o sborník deseti příspěvků, všechna témata se věnují neurokognitivní stránce tanečního umění případně lidského pohybu. Oproti publikaci Taylorových nemá onen popularizační charakter a je na ní patrné, že je společným dílem psychologů i tanečníků. Autoři tak nedocházejí ke zkresleným závěrům z pohledu tance a zároveň je celá kniha vystavěna na pečlivě vybraných psychologických metodách i informacích pod supervizí profesionálních psychologů. Třetí pozoruhodnou publikací se jeví kniha Carol M. Pressové s názvem *The Dancing Self* z roku 2002 (Press 2002). Bohužel

---

<sup>30</sup> Valeska Gert (1892–1978), německá tanečnice, kabaretní umělkyně a herečka. (Koepler 1982: 173–174)

není dílo k dostání v českých knihovnách, ale podle obsahu, jenž je dostupný on-line na oficiálních stránkách autorky<sup>31</sup>, by mohlo být relevantním příspěvkem k tématu.

Tyto tři publikace jsou doposud jedinými monografiemi, které jsem na dané téma dohledal. Mezi tištěnými zdroji jsem dále našel pomocí on-line databáze JSTOR studie na různorodá dílčí témata. Například jsou pozoruhodné dva výzkumy, které udělal tým složený z tanečníků i psychologů, na téma vyjadřování emocí (konkrétně štěstí a smutku) v tanci. V prvním výzkumu z roku 2013 (Van Dyck – Maes – Hargreaves – Lesaffre – Leman 2013) měly pokusné osoby za úkol vyjadřovat dvě výše zmíněné emoce tancem. Výzkumníci studovali proměny mezi oběma stavy, jakým způsobem je lidé tanečním pohybem znázorňují. Z výsledku vyplývá, že při pohybu vyjadřujícím štěstí se osoby hýbaly rychleji, časté bylo zrychlení pohybu, který měl impulzivní charakter. Druhý výzkum (Van Dyck – Vansteenkiste – Lenoir – Lesaffre – Leman 2015), který se uskutečnil o dva roky později, zkoumal naopak míru porozumění z pohledu diváka. Tanečníci vyjadřovali obě výše zmíněné emoce pohybem a pokusné osoby měly za úkol určit, o jakou emoci se jedná. Autoři tvrdí, že se projevila vysoká míra úspěšnosti identifikace jednotlivých emocí, která byla vyšší u ženských představitelk než u mužů. Výzkumníci zároveň použili metodu tak zvaného „eye tracking“ a zjistili, že lidé se zaměřovali v převážné většině na pozorování hrudníku. Z hlediska tance je však velkou otázkou, jak tanec na téma štěstí a smutek vypadal; to autoři dále nekonkretizují. V databázi jsem dále našel i výzkum kolektivu autorů (Maraz – Király – Urbán – Griffiths – Demetrovics 2015), týkající se motivace k tanci. Výzkum byl proveden mezi 447 tanečnicami společenských tanců, ze kterého vyplynulo, že nejčastějším popudem k taneční aktivitě je zlepšení nálady.

Kromě výše uvedených studií se psychologii tance věnuje britský autor Peter Lovatt, který působí na University of Hertfordshire, kde vede výzkumný program Dance Psychology Lab. Bohužel při mé studijní cestě do Londýna jsem Lovatta nezastihl, nicméně některé jeho práce jsou dostupné na osobních stránkách autora<sup>32</sup>. Jeho studie se opět věnují spíše dílčí tematice (například sebedůvěra v tanci), avšak většina výstupů má velmi často populárně-naučný charakter.

---

<sup>31</sup> <http://www.carolmpress.com/toc.pdf>

<sup>32</sup> <http://www.peterlovatt.com>

Naší pozornosti by neměly uniknout ani práce antropologů využívající poznatky z oblasti psychologie. Například kniha *To Dance Is Human* americké autorky Judith Lynne Hannové (1987) pojednává o tanci jako druhu neverbální komunikace<sup>33</sup> a bere v potaz i psychosomatické jevy (viz třetí část knihy, jež nese název *Psyche and Soma: Some Bases of the Human Phenomenon of Dance*). Skutečně hodnotným příspěvkem k tématu však je již zmíněná studie Lászla Felföldiho *Dance Knowledge* (Felföldi 2002) (viz kapitola Kognitivní antropologie). Na závěr bych chtěl zmínit práci Andrée Grauové z University of Roehampton, jež mi poskytla autorský text nesoucí název *Why People Dance – evolution, sociality and dance* (Grau 2015). Jak z názvu vyplývá, autorka se zabývá motivací k tanečnímu projevu a mluví o tak zvané síle tance („power of dance“). Ta se zpřítomňuje skrze určitý druh vzájemného propojení s ostatními, který tanec zprostředkovává.

Z internetových zdrojů bych rád upozornil na dva projekty. Prvním je *Watching Dance: Kinesthetic Empathy*<sup>34</sup>, který probíhal v letech 2008–2011 a je společným dílem britských univerzit a organizací. Jak je patrné z názvu, předmětem výzkumu se stala kinestetická empatie, která byla zkoumána pomocí metod výzkumů publika. Na základě tohoto studia bylo publikováno mnoho výzkumů i vědeckých článků, včetně knihy *Kinesthetic Empathy: Creative and Cultural Practises*<sup>35</sup> Matthew a Dee Reynoldsových (2012). Všechny výsledky projektu jsou sumarizovány na webových stránkách projektu<sup>36</sup> a jistě by stály za další studium. Druhým je pak on-line platforma *Inclusive Dance: Platform for Transferable Skills*<sup>37</sup>. Jedná se o výzkumný projekt tří evropských vzdělávacích institucí (Konzervatoř Duncan Centre v Praze, Royal Conservatoire v Antverpách a Fontys Dance Academy v Tilburgu), který se udál v letech 2014–2017. Pro účel této práce je nejzajímavější obsah, který tvoří česká část výzkumného týmu s názvem *Dance and Somatics*. V té se autoři zabývají různými přístupy (např. Feldenkrais Method), ale věnují se také tanečnímu vzdělávání osob s Parkinsonovou chorobou. Ze zaměření projektu vyplývá úzké propojení

---

<sup>33</sup> Podobné téma si bere za předmět svého zkoumání studie Henrietty Bannerman dostupná v databázi JSTOR. Viz (Bannerman 2014).

<sup>34</sup> <http://www.watchingdance.org/index.php>

<sup>35</sup> Podobnému tématu se věnuje i sborník viz (Brandstetter – Egert – Zubarik 2013).

<sup>36</sup> <http://www.watchingdance.org/research/Papers%20and%20Presentations/index.php>

<sup>37</sup> <http://inclusivedance.eu>

s psychologickým zázemím a některé články mohou být skutečně přínosné – mezi autory příspěvků jsou například i Judith Lynne Hannaová a Peter Lovatt.

## 4 Empirická část – terénní výzkum

Uskutečněný terénní výzkum příznačně ilustrují slova Jana Reimoseera, kterými bych tuto kapitolu rád uvedl: „*Proč píšete, proč malujete, proč tančíte atd. a jak to děláte, jak probíhá tvůrčí proces, to jsou nejběžnější otázky všech interviewů, dotazníků i přátelských rozhovorů s umělci. Ze všech odpovědí, ať jsou již formulovány přesněji nebo v básnických metaforách, vyznívá biologická i psychologická nutnost tvorby. Nemohu nečinit to, co činím. Moje tvorba znamená pro mne dýchat, žít, je to můj svět.*“ (Reimoser 1947: 76)

Impulesem k terénnímu výzkumu v oblasti psychologie tance byla za prvé jeho neexistence a palčivá potřeba stavět případná fakta na empirických datech, za druhé přesvědčení, že ke zkoumání psychologických aspektů tanečního umění neodmyslitelně patří kontakt s jeho nositeli. Výzkum si neklade za cíl zjistit plošný stav daných jevů napříč taneční veřejností, naopak snaží se jít hlouběji a analyzovat jednotlivé narativy podle zásad kvalitativního výzkumu (k metodologii viz následující podkapitola). Výzkum se tedy nezaměřuje na šíři a četnost získaných dat, ale spíše na jejich hloubku a hodnotu výpovědi.

Ve výzkumu jsem se zaměřil na vybrané psychologické jevy, které mají na základě prostudované literatury a podle mého názoru klíčový význam. Tvoří tak předpoklady, které se jeví jako základní pro studium tanečního umění z hlediska psychologie. Patří mezi ně pět okruhů:

- a) motivace jako důležitý faktor k provádění tance,
- b) předpoklady k výkonu taneční profese,
- c) osobnost a její jedinečnost projevující se v lidském pohybu,
- d) vnímání a jeho komplexnost, multidimenzionalita
- e) prožívání jako základní aspekt existence fenoménu tance v lidské kultuře.

Během šetření však vyplynula na povrch i další témata, která se přirozeně objevila při dotazování na okolnosti taneční profese. Jednalo se o následující témata: zdraví jako negativní motivační faktor, podpora či nepodpora rodiny (zejména rodičů) a otázka finančního zabezpečení.

## 4.1 Metodologie

Základní použitou technikou terénního výzkumu bylo etnografické interview. Jedná se o cílevědomý a řízený rozhovor mezi informátorem a výzkumníkem, který má daná specifika. Zvolil jsem druh tak zvaného polostrukturovaného rozhovoru, jak jej definuje ve své knize *Research methods in anthropology: qualitative and quantitative approaches* americký antropolog Russell Bernard (2006). Tento typ interview je založen na otevřené struktuře otázkového aparátu, podobně jako svobodě odpovědi – zpovídaný není svázán výběrem z pevně stanovených možností, jako tomu může být u rozhovoru strukturovaného. Výzkumník má předem připravená témata, která se následně stávají předmětem debaty. Pro zpřesnění některých informací aktuálně reaguje na podněty vycházející z odpovědí zkoumaných osob a pokládá doplňující otázky. Úskalím zvolené metody se tak může stát bezbřehost narativů a je pouze na výzkumníkovi, zda dokáže informátora nasměrovat k odpovědím, které skutečně hledá. Při následné interpretaci je nutné mít na paměti, že získaný materiál je subjektivní výpovědí, která bude vždy selektivní; narátor upřednostňuje fakta na úkor jiných, důvody k tomu mohou být různé, například selektivní charakter vnímání či paměti. (Toncrová – Uhlíková 2014: 19–22; Soukup 2014: 97–103)

Pro přesnější uchopení psychologické tematiky, která je ústředním bodem této práce, jsem zvolil konkrétní, specializovaný druh polostrukturovaného interview. Jedná se o tzv. *chápací rozhovor* v pojetí francouzského sociologa Jeana Clauda Kauffmana<sup>38</sup>. Narátorovi je ponechána značná volnost a spontánnost projevu. Metoda spoléhá na otevřenost komunikace a navození přátelské atmosféry. Stejně tak ani výzkumník se nestává nedotknutelným vědcem, ale naopak jeho partnerem; vyjadřuje své názory i emoce, jde o navození atmosféry přátelské rozmluvy.

---

<sup>38</sup> Jean Claude Kauffman (1948), francouzský sociolog. Viz (Kaufmann 2010).

## 4.2 Výzkumný vzorek

Informátory jsem vybral na základě pěti hledisek:

- prvním kritériem bylo zázemí na české nezávislé scéně tzv. současného tance, případně okrajové žánry přesahující do tvorby kamenných divadel případně alternativních scén; jedná se o prostředí absolventů Konzervatoře Duncan Centre (dále KDC), absolventů programu Taneční umění Akademie múzických umění v Praze (dále AMU), nebo také výrazné umělce na poli současného tance bez tanečního vzdělání,
- druhým úhlem pohledu bylo přihlídnutí k rovnoměrnému zastoupení ve třech vrstvách: pedagog, interpret a choreograf s vědomím vzájemného prolínání jednotlivých profesí,
- třetím hlediskem byl věk – primárním zde nebyl věk biologický, nýbrž věk produktivní a aktivní; v případě zvoleného vzorku spadal do třicátých a čtyřicátých let života,
- čtvrtou podmínkou byl profesní aspekt – tanec byl informátorovou alespoň částečnou živností, zcela vyloučena byla amatérská scéna,
- poslední kritérium zohledňovalo rovnoměrné zastoupení mužů i žen.

Výzkumný vzorek obsahoval celkem jedenáct osob, z toho šest žen a pět mužů. Šest umělců jsou absolventi AMU (4 ženy, 2 muži), čtyři jsou absolventi KDC (1 žena, 3 muži) a jeden nemá žádné taneční vzdělání<sup>39</sup>. Průměrný věk v době konání výzkumu byl 37 let.

Výzkum byl uskutečněn za velmi specifických podmínek v závislosti na omezení vzorku (viz výše). Podíváme-li se na průměrný věk, jednalo se o informátory mladšího středního věku. Vzorek neobsahuje čerstvé absolventy tanečních škol a ani neaktivní umělce. Pět z jedenácti osob založilo vlastní rodinu – považuji za důležité na tento aspekt upozornit, jelikož se domnívám, že má značný vliv na jejich výpovědi, potažmo vyznění celého výzkumu. Dále je nutné mít na paměti, že totožný výzkum

---

<sup>39</sup> Vzdělávání se uskutečňovalo na úrovni kroužků, amatérských skupin a pravidelných workshopů i kurzů.

by měl jiné výsledky, pokud by účastníci výzkumu byli umělci kamenných divadel případně absolventi tanečních konzervatoří zaměřených na klasický tanec. Totožné kritérium určuje zázemí, ve kterém se nátaoři pohybují – zázemí současného tance dodnes probíhajícího spíše na alternativních scénách<sup>40</sup>. Stejně tak je nutné při posuzování výsledků tohoto výzkumu brát v potaz, že se jedná o osoby oborově uznávané, které povětšinou působí na české taneční scéně alespoň jednu dekádu. S velkou pravděpodobností by výzkum vyzněl odlišně v prostředí, kdy by informátoři byli lidé, kteří se aktuálně již tanci nevěnují, jejichž zájem o tanec vyprchal z různých důvodů<sup>41</sup>.

### 4.3 Design výzkumu

Rozhovorům s umělci předcházelo studium odborné literatury (taneční i psychologické), na základě níž společně s osobními zkušenostmi i preferencemi autora vznikla struktura dotazníku. Ten obsahoval vybraná komplexní i dílčí témata obecné psychologie, která se v různé míře přirozeně objevují v tanečním umění. Okruhy rozhovorů byly následující: motivace (dílní témata: zvyk, zdraví, finance, rodinné zázemí), předpoklady taneční profese (dílní téma: sebehodnocení), osobnost a její jedinečnost (dílní téma: pohybová osobnost v běžném životě i v tanci), vnímání a multidimenzionalita (dílní téma: kinestetická empatie, zrcadlové neurony) a prožívání (dílní témata: emoční odezva, kinestetická empatie).

Rozhovory probíhaly ve dvou fázích: první období říjen – prosinec 2016, druhé období únor – březen 2017. Velký rozsah témat vyžadoval dvě devadesátiminutová setkání, nicméně ne v každém případě se je podařilo uskutečnit, a to z důvodu velkého vytížení umělců v rámci jejich profesních aktivit. Celkem se uskutečnilo šestnáct rozhovorů s jedenácti informátoři; v pěti případech se podařilo rozhovor zopakovat. V rámci zvolené metody byl vždy ponechán zkoumané osobě volný výběr místa pro rozhovor tak, aby se cítil co nejlépe. Po získání rozhovoru následoval doslovný přepis narativů, kódování témat a abstrahování myšlenek i názorů.

---

<sup>40</sup> Zde doporučuji k pozornosti čtenáře výsledky sociologického průzkumu Daniely Machové (roz. Zilvarové). Viz (Zilvarová 2013).

<sup>41</sup> Znamé jsou zde různé příběhy neutěšených přání absolventů tanečních konzervatoří, jejichž talent, případně jiné okolnosti, jim nedovolili dostat svému snu stát se primabalerínou nebo sólovým tanečníkem. Studie na toto téma však doposud neexistují.



Pro zachování míry anonymity nijak jednotlivce neoznačuji a ani citace nezdrojuji. Naopak jejich číslování a pořadí v průběhu výzkumu různě proměňuji, aby nedošlo k identifikaci. V případě, že si odpověď žádá vysvětlení skrze informátorovu minulost či zázemí, případně odkaz na jinou výpověď, činím tak s ohledem na dostatečnou míru anonymity. Všechny výpovědi jsou zároveň převedeny do mužského rodu.

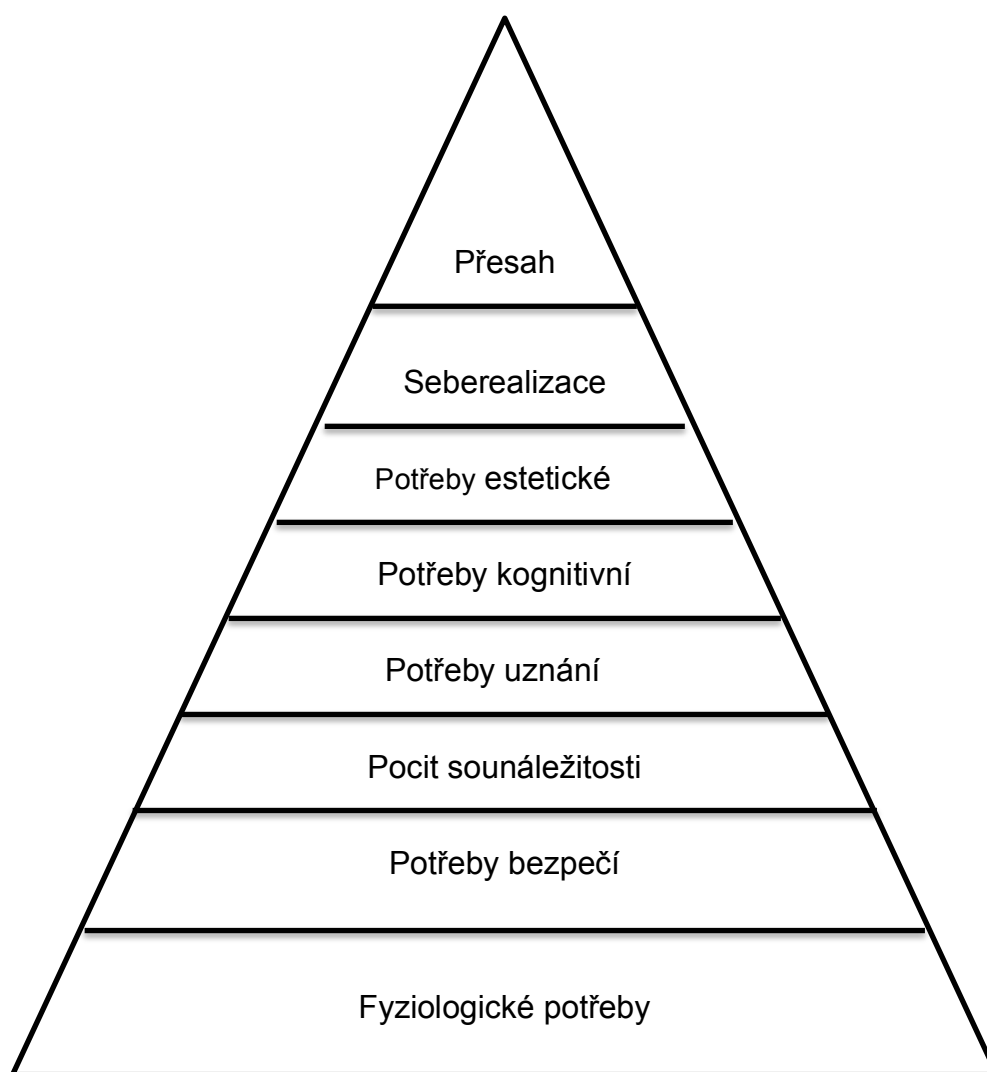
## 4.4 Vymezení výzkumné tematiky z hlediska psychologie

### 4.4.1 Motivace

Jak konstatuje profesor Helus ve svém *Úvodu do psychologie* (Helus 2011: 128): „*K životu na všech jeho vývojových úrovních, ve všech jeho podobách, patří usilování: Usilování o potravu, rozmnožování, přežití jedince i uchování druhu, ubránění teritoria...*“ Psychologický pojem motivace (výše zmíněné usilování) je odvozován od latinského slova *movere* = hýbat se. V rámci tohoto pojmu jde však o pohyb velmi specifický s danými vlastnostmi; vyznačuje se směrem, intenzitou a trváním. Jak ale dále Helus uvádí, pojem motivace nemůžeme vyslovit, aniž bychom ihned nedodali spojitost s jiným psychologickým jevem: emoce, konkrétně uspokojení (viz více v kapitole Prožívání). Motivace vnitřním usilováním směřuje k dosažení uspokojení, čímž zároveň odpovídá na jednu ze základních psychologických otázek: Proč děláme to, co děláme? Motivace je jinými slovy hnací silou k činnorodé aktivitě.

Motivace má svůj biopsychický základ. I když vychází z biologických zdrojů, jedná se o psychicky řízený fenomén, psychikou řízený druh regulace. Český psycholog Milan Nakonečný k lepšímu pochopení dodává i praktický příklad: „*(...) člověk např. není proto, aby obnovil v krvi optimální hladinu glukózy, ale protože má hlad, a pocit nasycení se dostavuje dříve, než se glukóza z potravy dostane do krve.*“ Jedná se zároveň o jev, který funguje v rámci ostatních psychických systémů – je zde patrná souvislost s vlastnostmi osobnosti, fyziologií organismu i životními podmínky jedince. Má tedy nepochybně interakční povahu. (Nakonečný 1997: 105) V současné psychologii je však znatelná nejednotnost v názoru, zda motivace je spíše vlastností nebo procesem. Někteří psychologové tvrdí, že se jedná o vlastnost s dynamickou povahou (viz Balcar 1983).

Motiv jako základní stavební jednotka motivace, která v lidové mluvě tak zvaně „dává věci do pohybu“, se skládá ze dvou částí: vnitřních potřeb a vnějších incentív. Potřeby chápeme jako dispoziční motivační faktory (vrozené či získané), incentivy jako vnější podněty mající schopnost vybudit a uspokojit potřeby. Motiv jako takový je následně tvořen jejich vzájemným vztahem. (Helus 2011: 128–129) Během dějin psychologie vzniklo mnoho systémů dělení lidských potřeb. Ten nejcitovanější vytvořil významný americký psycholog 20. století Abraham Harold Maslow<sup>42</sup>, často označovaný jako *Maslowova pyramida potřeb*:



Obr. 2 – Maslowova pyramida potřeb

---

<sup>42</sup> Abraham Harold Maslow (1908–1970), americký psycholog. (Sheehy 2005: 147)

Maslow tak koncipoval uspořádání potřeb od nejnižších (základních), které jsou spjaté s fyziologickým stavem organismu, až po ty nejvyšší, které souvisí s mezilidskými vztahy jedince, jeho sociálním začleněním a tzv. transcendováním – úsilím dosahovat hodnot přesahující rámec osobních zájmů. Ty potřeby, které se nachází ve spodní části pyramidy, označoval jako D-potřeby – potřeby nedostatkové. Ty v horní části (zejména od pátého stupně) jako B-potřeby – potřeby bytí neboli rozvojové. Rozdělení je patrnější, podíváme-li se na následný stav po jejich uspokojení. Ačkoliv jsou základní potřeby důležité k přežití, jejich význam klesá ihned po jejich uspokojení, byť pouze dočasně. Naopak potřeby dostatkové jsou charakteristické zvýšením zájmu, intenzity ihned po jejich uspokojení. Helus zde opět používá praktického příkladu, který příznačně ilustruje téma této práce: „(...) fascinace krásou (krásou přírody, uměleckého díla) narůstá, čím více krásy jsem poznal a zakusil, čím hlouběji si uvědomuji smysl krásy pro naplněný život.“ (Helus 2011: 129–132)

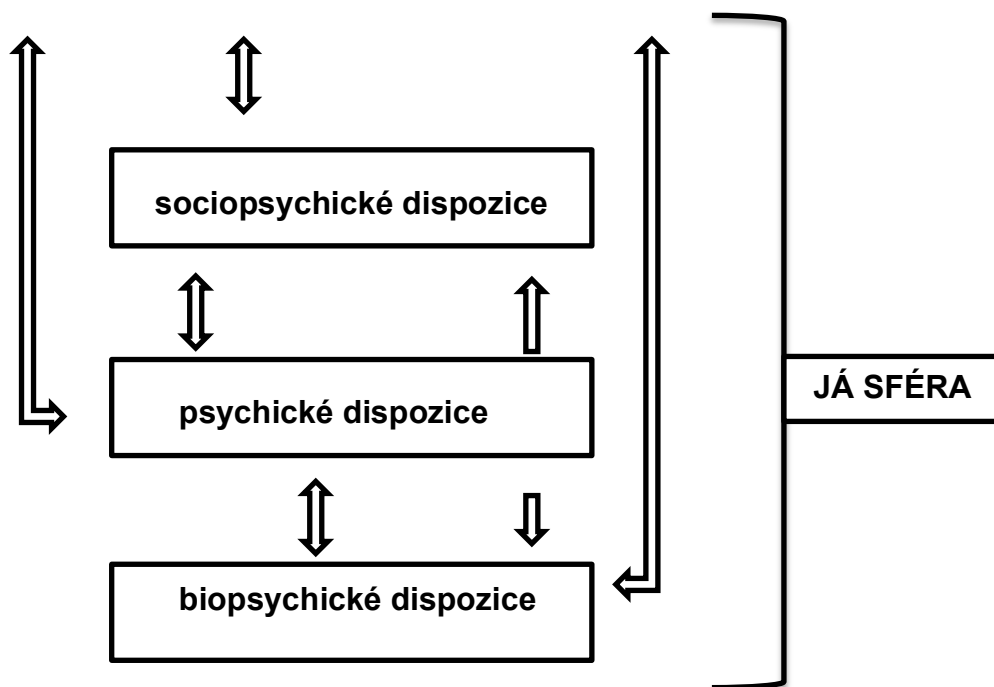
#### 4.4.2 Předpoklady taneční profese

Předpoklady k výkonu taneční profese určují individuální dispozice jedince. Ty jsou základem dynamičnosti a relativní stability psychických jevů, vlastností i procesů. Dispozici můžeme označit za předpoklad našeho chování a následně i prožívání, nicméně je nutné si uvědomit, že nejsou přímočaré, ale může docházet například k vnějšímu ovlivňování. Zároveň jak již bylo řečeno výše, nejsou neměnnými elementy, ale dají se formovat i rozvíjet; do určité míry toto platí i pro vrozené dispozice. Z tohoto úhlu pohledu představují významný humanizující prvek v procesu učení a socializace osobnosti. Podle psychologa Zdeňka Heluse (1982) existují tři roviny dispozic:

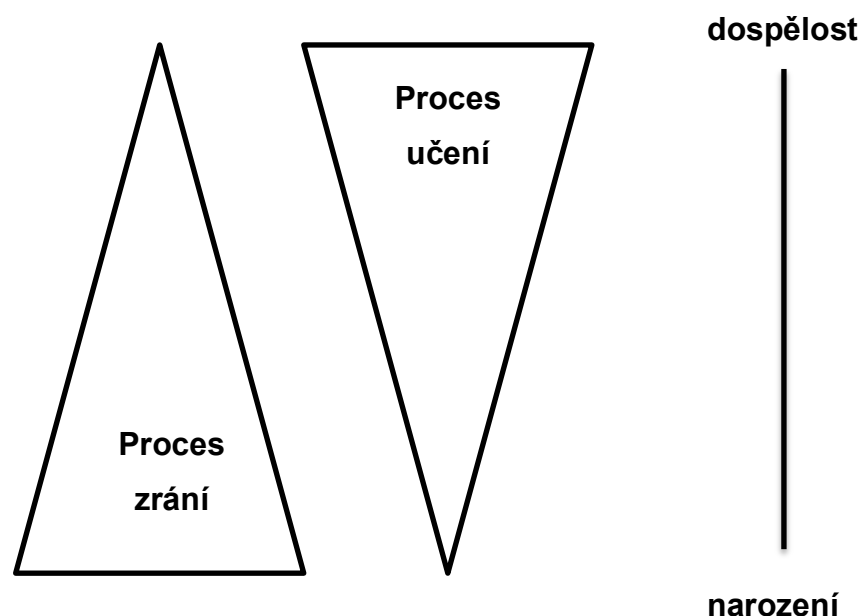
1. Biopsychické dispozice – jde o dispozice geneticky podmíněné, patří sem například temperamentové charakteristiky a vlohy. Jedná se ale o dispozice velmi obecné, což zaručuje jejich dynamičnost na základě kontaktu s vnějším prostředím v průběhu lidského života.
2. Psychické dispozice – výsledek procesů zrání a učení, který studuje a zkoumá specializovaná oblast vývojové psychologie.

3. Sociopsychické dispozice – ty mají základ v psychických dispozicích, které jsou pomocí výše zmíněných procesů zrání a učení transformovány do sociální roviny; velkou důležitost zde hraje prostředí, ve kterém člověk žije, které dokáže podnítit nebo naopak potlačit jednotlivé vlohy. Ty jsou dále rozděleny na dispozice obrazové (mentální reprezentace, vjemy a další) a činnostní (operace, motorické struktury a další).

V tomto schématu a v průběhu lidského života elementární dispozice vstupují jako integrální součást do komplexnějších rovin dispozic, které zároveň ovlivňuje naše vlastní já, tedy sebepojetí. Celou zmíněnou strukturu znázorňuje dispoziční schéma níže spolu s grafickým naznačením podílů procesů zrání a učení v lidském životě.



Obr. 3 – dispoziční schéma



Obr. 4 – podíl procesů zrání a učení během lidského života

Specifickou součástí dispozic je inteligence jedince. Termín prošel během dvacátého století poměrně bouřlivou debatou, na jejímž konci vzniklo několik pozoruhodných pojetí tohoto fenoménu. Zpočátku byla pojímána jako systém intelektových schopností – myšlenkové a numerické operace, paměť, představivost a další. V padesátých a šedesátých letech však psychologové přichází s novým, rozšířeným konceptem; tak například Piaget navrhl, že inteligence je schopnost adaptace na proměnlivé vnější podmínky. Rozvíjí se zároveň ale i jiné koncepty, mimo jiné se poprvé objevuje termín emoční inteligence, který v devadesátých letech zpropagovala stejnojmenná kniha Daniela Golemana<sup>43</sup>. Pro případné studium psychologie tance však může být inspirativní koncept, který navrhl americký psycholog Howard Gardner ve své knize *Dimenze myšlení: Teorie rozmanitých inteligencí*<sup>44</sup> původně vydané roku 1983 (Gardner 1983). Zde autor překračuje dosavadní teorie a mluví o tak zvané teorii mnohočetné inteligence, do nichž zařazuje například inteligenci prostorovou a hudební, zejména pak inteligenci tělesně-pohybovou. Gardner ji popisuje ve své knize následovně: „*Díky této inteligenci můžeme používat rozmanitě a obratně vlastní tělo k výrazovému vyjadřování i k činnostem, kterými uskutečňujeme své cíle (...). Součástí této*

<sup>43</sup> V českém překladu knihy viz (Goleman 1997).

<sup>44</sup> V českém překladu knihy viz (Gardner 1999).

*intelligence je i schopnost obratně zacházet s předměty, která zahrnuje jemnou motoriku prstů a rukou, tak i hrubou motoriku celého těla. (...) u jiných inteligencí jsme se setkávali s tím, že jednotlivé součásti dané intelligence mohou existovat odděleně. U většiny lidí se však účelné i výrazové tělesné nadání vyskytuje ruku v ruce s obratností při zacházení s předměty.*“ (Gardner 1999: 230) Následně do záhlaví podkapitoly *Vyzrálé formy tělesných výrazových schopností* uvádí tanec, který se pomocí různých citátů známých antropologů nebo samotných tanečních umělců a teoretiků snaží vysvětlit (Gardner 1999: 243–246). Autorovo pojetí intelligence je nejenom přelomové, ale zároveň dokazuje, že i pohyb potažmo tanec není pouhou biologickou záležitostí a poukazuje na přesahy do roviny psychického života člověka.

#### **4.4.3 Osobnost a její jedinečnost**

Rozkolísanost názorového pojetí pojmu osobnost je tak značná, že už v roce 1937 americký psycholog Gordon Willard Allport<sup>45</sup> ve svém díle *Personality: A Psychological Interpretation* (Allport 1937) analyzoval kolem padesáti odlišných teorií. Nestálost můžeme vnímat i v běžném životě, kdy tento pojem slyšíme „na každém rohu“. Mnohdy však ve smyslu, který není psychologii blízký – jedná se osobnosti kultury nebo komerčního světa showbusiness. Oproti tomu vědecká psychologie přichází s pojmem osobnosti jako individuálním celkem duševního života člověka, *„který tvoří jednotu s tělem subjektu a s jeho prostředím. V tomto smyslu je možné chápat osobnost jako otevřený živý systém, který se vyznačuje určitou dynamickou organizací s určitým programem činnosti a určitým zaměřeným chováním reaktivního i aktivního typu.*“ (Nakonečný 1997: 141–142)

Psychologie dále navrhuje pojetí osobnosti jako hypotetického konstruktu, který vymezuje určité charakteristiky. Především vyjadřuje a vysvětluje *„fakt, že duševní život člověka vykazuje určitou vnitřní organizaci, jednotu a dynamiku, která se projevuje navenek chováním a která funguje v závislosti na změnách organismu subjektu na jedné a změnách jeho životního prostředí na druhé straně. V tomto smyslu je osobnost deskriptivní a explanační pojem pro duševní život člověka, který*

---

<sup>45</sup> Gordon Willard Allport (1897–1967), americký psycholog. (Sheehy 2005: 7–11)

*funguje jako celek a který spoluurčuje jeho vnější projevy v chování a prožívání.*  
(Nakonečný 1997: 142)

Podle českého psychologa Zdeňka Heluse současná psychologie rozlišuje tři hlavní přístupy k pojmu osobnost (Helus 2003: 29–30):

1. Osobnost jako celek – toto pojetí tvrdí, že se nejedná o pouhou skladbu samostatně fungujících jednotlivostí (vnímání, myšlení, prožívání, ad.).
2. Člověk jako osobnost ve vztahu k sobě samému a sociálnímu prostředí – *„osobnostní celistvost člověka (...) je vždy až výsledkem určitého směřování života člověka. Toto naše životní směřování nás staví do celé řady situací a problémů, které musíme zvládat, řešit. A právě zde je hlavní zdroj vznikání a rozvoje naší osobní celistvosti.“* (Helus 2003: 29)
3. Osobnost a potencialita – stanovisko mluví o osobnosti a možnosti jejího rozvoje v závislosti na svém prostředí i životní cestě, hovoří o osobnosti jako *„možnosti, šanci, perspektivě, naději plně se rozvinout, uskutečnit bohatství našich vloh, realizovat svůj jedinečný ráz, vyjádřit smysl svého života.“* (Helus 2003: 30)

Helus tak navrhuje vlastní definici založenou na předchozích třech hlediscích: *„Osobnost tudíž budeme nadále chápat jako soustavu vlastností, charakterizujících celistvou individualitu konkrétního člověka, zaměřeného na realizaci životních cílů a rozvinutí svých potencialit.“* (Helus 2003: 31)

Bavíme-li se o osobnosti, musíme jedním dechem zároveň zmínit její nejvýraznější složku, která je v psychologii označována termínem *jáství*. *„Toto jáství je centrem duševního života člověka, a to ve dvojím smyslu: 1. kolem tohoto já se organizuje zkušenost jedince a jeho duševní život, 2. kolem tohoto já se vytváří dynamická struktura regulace jeho chování, vývojově nejvyšší, označovaná také jako vůle. (...)“* I jáství má vlastní strukturu, jejíž podstatnou částí je obraz sebe sama. Ten vzniká na základě zkušenosti, vyvíjí se v interakci jedince se světem pomocí procesů vývoje, zrání a učení a má dvě složky: a) reálné ego (představa, jaký jsem), b) ideální ego (představa, jaký bych měl být). Právě vzájemný vztah mezi těmito dvěma složkami vyjadřuje míru integrace osobnosti. (Nakonečný 1997:144-148)

#### 4.4.4 Vnímání a multidimenzionalita

Proces vnímání a jeho studium provází vědeckou psychologii od jejího počátku, konkrétně od roku 1879, kdy významný německý psycholog Wilhelm Wundt<sup>46</sup> založil první vědeckou laboratoř na světě. Tam právě docházelo k prvním experimentálním objevům lidského vnímání reality. (Sheehy 2005: 224–229) Vnímání můžeme označit za vývojovou formu poznání a je základním stavebním kamenem naší orientace v životním prostředí. Jak Nakonečný přiznává, tento pojem opět není jednoduché striktně vymezit, jelikož obsahuje i další procesy i funkce. *„Obvykle je vnímání charakterizováno jako smyslovými orgány zprostředkovaný a v mozku se vytvářející obraz vnějšího i vnitřního prostředí organismu.“* (Nakonečný 197: 381). Česká psycholožka Alena Plháková definuje percepci jako *„odhalování smysluplných celků v chaotických senzorických informacích, které probíhá v lidské mysli.“* (Plháková 2005: 129) Poukazuje tak na fakt, že vnímání není pouhý proces sám o sobě, ale jedná se o informaci, kterou nadále člověk interpretuje a chápe na základě svých vlastních zkušeností. Také používá příznačný popis lidí jako tvorů hledajících smysl: *„mají tendenci doplňovat chybějící informace, seskupovat různé objekty, vidět celky a slyšet smysluplné zvuky.“* (Plháková 2005: 129)

Proces vnímání se tradičně rozlišuje na dvě fáze. První je tak zvané čítí, jejímž výsledkem jsou počítky, druhou je pak samotné vnímání, produktem jsou vjemy. Zjednodušeně můžeme říci, že počíteček je první kontakt organismu s podnětem, jedná se o moment podráždění smyslových orgánů a následný přenos vzniklé energie do našeho mozku. Výsledný vjem spočívá v integraci počítku a dále jeho zpracování a interpretaci, kdy zároveň dochází k vytvoření mentální reprezentace vnějšího objektu v naší mysli. *„S jistým zjednodušením lze říci, že čítí je procesem po výtce fyziologickým, zatímco vjem znamená zrod psychické reprezentace nějakého objektu v naší mysli.“* (Helus 2011: 96–97) Helus zároveň připomíná, že současná vědecká psychologie se kloní k názoru, že vnímání není proces probíhající pouze a výhradně na biologické úrovni, ba naopak mluví o tak zvaném synteticko-konstruktivistickém přístupu – do procesu vnímání vstupuje velmi výrazně i celá osobnost vnímajícího jedince, jeho zkušenosti, zvyky, preference a další. (Helus 2011: 97) *„Celistvost*

---

<sup>46</sup> Wilhelm Wundt (1832–1920), německý psycholog. (Sheehy 2005: 224)



*vnímání dotváří i vliv minulé zkušenosti: pozorujeme-li např. mramorový kvádr, tj. vnímáme-li jej pouze zrakem, máme současně dojem, že je těžký, tvrdý a chladný.*“ (Nakonečný 1997: 383) Tento fakt nám později může podepřít některá tvrzení umělců v rámci výzkumu; ti mluví přímo o divácké participaci na díle, o utváření jeho významu.

Charakterizovat proces vnímání můžeme dále zejména třemi hledisky na základě tak zvané předmětnosti vnímání. Tím primárním je celistvost, jak již bylo řečeno dříve. Druhým důležitým rysem je výběrovost. V určitém okamžiku dochází k selekci vjemů na základě pozornosti, ale i motivace. *„Nápadná je zejména výběrovost vnímání určovaná aktuálním stavem potřeb subjektu, který pátrá po objektech potřebu uspokojujících nebo uspokojení umožňujících.*“ (Nakonečný 1997: 383) Jednoduchým příkladem může být například hladovějící stav jedince, kdy jde tak zvaně „vše stranou“. Třetí vlastností tohoto procesu je jeho významovost. Člověk nevnímá pouhé jednotlivosti, ale spojuje je do významových celků s příslušnými vlastnostmi i využitím. (Nakonečný 1997: 383–384)

V současné době se dělí receptory vnímání na tři základní: a) exteroceptory k přijímání informací z okolního prostředí, b) proprioceptory zajišťující vědomí o pohybu našeho těla, c) visceroreceptory poskytující informace z vnitřního tělesného prostředí. (Helus 2011: 98–99) Sám Helus uvádí případové studie, které dokazují možnosti jemnějšího dělení. U proprioceptorů žádný příklad neuvádí, nicméně sám rozlišuje na: a) pohybový, kinestetický receptor, *„zaznamenávající napětí svalstva či rozsah, sílu a rychlost pohybu. Jeho citlivé smyslové buňky jsou lokalizovány ve šlachách, svalech, kůži.*“ (Heluse 2011: 99), b) smysl polohy a rovnováhy, jehož receptory sídlí ve vestibulárním aparátu vnitřního ucha. (Helus 2011: 99). Běžně zkoumanou vlastností receptorů je míra jejich senzitivity. Pozoruhodné a zároveň užitečné pro nás mohou být závěry plynoucí z výzkumu amerického psychologa Eugena Galantereho<sup>47</sup>, který zkoumal tak zvaný absolutní práh citlivosti sensorických orgánů. Zde poukázal například na fakt, že senzitivita hmatu případně doteku je tak nízká, že zaznamenáme pád mušího křídla na naši tvář z výšky jednoho centimetru.

---

<sup>47</sup> Eugen Galanter (1924–2016), americký psycholog.

Interpretaci výzkumu poskytuje ve své obsáhlé publikaci *Psychology* americká psychologička Rita L. Atkinsonová (2003).

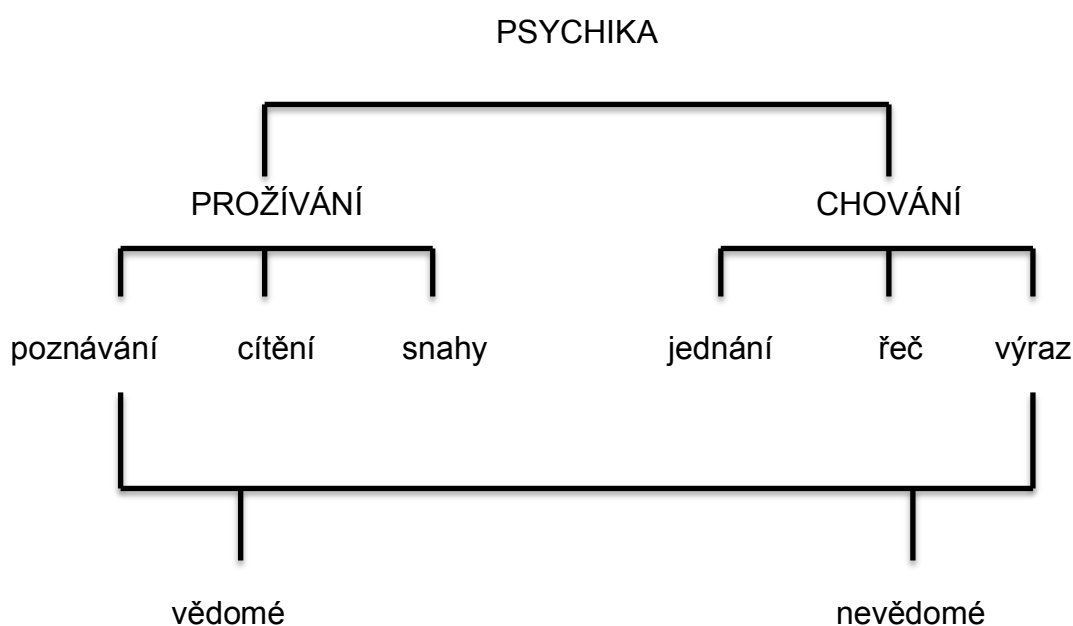
Zřejmě však nejpozoruhodnějším objevem vědecké psychologie ve vztahu k vnímání jsou tak zvané zrcadlové neurony, které se zdají být nejčerstvějším vysvětlením a pochopením lidského druhu obecně. Objevují se dokonce názory, že se jedná o převratný objev konce milénia, který by mohl podat vysvětlení, proč právě lidé došli tak pokročilého vývojového stupně. Zrcadlové neurony se totiž u lidí nacházejí mimo jiné i v mozkových oblastech, kterými jiné zvířecí druhy prakticky nedisponují (přítomnost těchto systémů byla prokázána pouze u opic, ptáků, delfínů a slonů). První výzkumy provedené na opicích se konaly již v devadesátých letech a také byly publikovány první vědecké studie na dané téma. Termín zrcadlení se vztahuje k principu, na kterém tyto neurony fungují – pozorujeme danou událost, která v nás vyvolává pocit, jako bychom sami tuto činnost vykonávali. Vzhledem k faktu, že tento proces nerozeznává hranici „já“ a „ti druzí“, občas bývají nazývány termínem Gándího neurony. Dále je možno nalézt různá další označení jako zrcadlové oblasti nebo systém či síť zrcadlových neuronů. (Ramachandran 2013; Heyes 2010) *„Jestliže se díváme na akci druhého člověka, zvýší se činnost rozsáhlé sítě týlních, temenních i spánkových zrakových oblastí mozkové kůry a dvě korové oblasti, které odpovídají za hybnost, proto se jim říká motorické – aniž bychom se přitom pohybovali sami.“* (Koukolík 2007: 63)

Takový objev by mohl sehrát taktéž důležitou roli i ve vnímání tanečního umění. Vysvětlovaly by se tím doposud studované různé koncepty a pojetí, které se doposud diskutují ve vědeckých kruzích – mezi mnohými například existence kinestetické empatie.

#### **4.4.5 Prožívání**

Pojetí prožívání a jeho přijmutí či naopak odepření jako předmětu psychologické vědy se v průběhu dějin značně proměňovalo. Zatímco mentalisté samotnou lidskou psychiku redukovali na prožívání, které se tak stalo hlavním předmětem psychologie, americký behaviorismus naopak veškerý psychický aspekt psychologie popřel a zkoumal pouze chování jako pozorovatelný a měřitelný artikl. Současná psychologie

tato dvě extremistická pojetí překonala a považuje za dvě základní dimenze lidské psychiky chování i prožívání. Prožívání je charakteristické privátním charakterem, je to vnitřní svět člověka, jehož psychické obsahy jsou dostupné pouze jemu a kterých si je více či méně vědom. Tím se zásadně odlišuje od chování jako vnějšího výrazu psychiky. Obě kategorie jsou vzájemně úzce provázány: „*Prožívání ovlivňuje chování a chování zpětně prožívání, ale tato závislost není přísně deterministická (negativní prožívání nějakého objektu či situace se nemusí projevit v chování, protože zde může například působit vliv sociálních norem).*“ (Gillernová 2000: 45) Schéma lidské psychiky bychom mohli vyjádřit následovně:



Obr. 5 – schéma lidské psychiky, autor: Milan Nakonečný (Nakonečný 1997: 242)

Z uvedeného schématu můžeme vyčíst, že prožívání vykazuje tři modalit: poznávání, cítění a snažení. „*První má výrazně předmětnou povahu; city mají zážitkově akcent libosti či nelibosti a určité míry vzrušení, k čemuž přistupuje prožívání zvláštních kvalit, u různých citů různých, dále neanalyzovatelných (radost, smutek, strach, zloba, atd.); snahy mohou být předmětné (přání něčeho konkrétního, úsilí o něco konkrétního), nebo mohou mít povahu neurčitého podněcování.*“ (Nakonečný 1997: 250) Prožívání dané situace se proměňuje v závislosti na každém jedinci a na tom, jakou důležitost danému aspektu přikládá. Předmětem prožívání je jak vnější prostředí, tak i vnitřní svět člověka – stav těla i mysli. Může mít také vztah

ke všem časovým rovinám, k minulosti ve vzpomínkách a k současnosti a budoucnosti v přáních, obavách či snění. (Nakonečný 1997: 250; Gillernová 2000: 45)

Prožívání je pro tuto práci jedno z klíčových témat právě proto, že emoční prožitek tance, ať už jsme jeho provozovateli nebo konzumenty, je natolik důležitý, že tanec neustále udržujeme v lidské kultuře jako jeden z jejích důležitých aspektů. Avšak jak přiznává Helus, pojem emoce je téměř nedefinovatelný, je možné pouze vymezit jeho užití v různých významech: „1. *mentální stav charakterizovaný cítěním a doprovázený různými tělesnými projevy, který vyjadřuje vztah k nějakému objektu*, 2. *excitovaný stav myslí, který doprovází cílově zaměřené chování*, 3. *afektivní stav, který byl vyvolán nějakou překážkou nebo oddálením akce*, 4. *(podle psychoanalýzy) dynamický projev instinktu*, 5. *dezorganizovaná odpověď organismu na podnět*, 6. *aktivita organizovaná převážně autonomní nervovou soustavou*.“ (Nakonečný 1997: 24) Atkinson oproti Helusovi pojem emoce definuje jako „*komplexní stav vznikající v reakci na určité afektivně zbarvené zážitky*.“ (Atkinson 2003: 389) Onu komplexnost vidí v šesti složkách, které emoci přisuzuje:

1. subjektivní prožívání emoce
2. tělesná reakce (zvýšený tep, pocení, ad.)
3. kognitivní reakce
4. výraz obličeje
5. reakce na emoci
6. tendence následného chování

Zároveň dodává, že žádná z výše uvedených složek není emocí samou o sobě, nýbrž se projevují všechny a mohou se navzájem ovlivňovat (Atkinson 2003: 389).

## 4.5 Analýza a interpretace rozhovorů

V přechozí podkapitole jsem shrnul teoretické poznatky k jednotlivým tematickým okruhům, nyní se budu zabývat konkrétními narativy získanými pomocí terénního výzkumu k dané problematice. Jak již bylo řečeno v podkapitole Metodologie, analýza rozhovorů probíhala formou kódování jednotlivých témat a následného abstrahování názorů i myšlenek informátorů. Data byla následně interpretována podle zásad antropologického i psychologického studia. Zde je nutno mít na paměti, že se jedná o mou vlastní interpretaci získaných narativů, čili subjektivní názor autora; vlastní reflexivita je tedy na místě. Jak praví český antropolog Martin Soukup ve své knize *Terénní výzkum v sociální a kulturní antropologii* (Soukup 2014): „Antropologický výzkum se vždy týká lidí, s nimiž výzkumník navazuje vztahy. A ty nelze myslet bez emocí. Lidé pro nás mohou být příjemní, sympatičtí, atraktivní, nepříjemní, lhostejní či třeba odporní. Emoce proto tvoří nedílnou součást terénního výzkumu, bez nich jej nelze uskutečnit, mohou se v dobrém i zlém podepsat na jeho výsledcích. Z tohoto důvodu musí výzkumník věnovat zvýšenou pozornost reflexi vlastního emočního stavu, nálad a pocitů vůči lidem, věcem a událostem.“ (Soukup 2014: 130)

Terénní výzkum jsem uskutečnil na poli současného tance právě proto, že se na něm sám pohybuji. Vystudoval jsem Konzervatoř Duncan Centre v Praze, což mě vede k neustálé touze po přirozeném lidském vyjádření, po přirozenosti lidského pohybu i tance. Zde se právě rodí základ výzkumného vzorku; se všemi informátory se dobře znám, ať už jako přítel, tanečník či bývalý student. Pouze s jedním z nich jsem se osobně setkal poprvé, ale naše společné napojení a nastavení (absolventi KDC) vedlo k tomu, že jsme si ihned po dokončení rozhovoru nabídli tykání. Považoval jsem za důležité, abych narátorům porozuměl a aby oni sami se mi dokázali otevřít při rozpravě nad někdy příliš blízkými tématy týkající se jejich vlastní osobnosti či vzpomínek. Obávám se, že toho bych v prostředí klasického baletu nedosáhl tak snadno a to nejenom z důvodu, že se mezi nimi nepohybuji, ale i estetika a mentalita tanečníků klasického baletu je mi vzdálená. Domnívám se však, že by bylo přínosné i v této sféře profesionálního tance uskutečnit obdobný průzkum a následně jednotlivé výsledky konfrontovat.

#### **4.5.1 Téma „Motivace“ v terénním výzkumu**

Téma motivace bylo rozvrženo do dvou časových rovin: a) popud k tanci během dětského věku, první seznámení s tancem, b) aktuální potřeba tančit – proč se informátoři tanci stále věnují, jaký je důvod jejich počínání. Na základě těchto poznatků jsem dále zjišťoval i posuny v rámci motivace, zda k nim došlo a případně jakým způsobem, směrem. Dílčím tématem výzkumu pak byla závislost na pohybu jako takovém; zda-li tanec jako závislost případně zvyk zkoumané osoby pociťují. Pokud ano, jestli se jedná o závislost na pohybu, který by mohla nahradit jakákoliv jiná fyzická aktivita nebo zda se jedná o specifický druh závislosti vázaný speciálně na taneční projev. Během jednotlivých setkání se také objevily dva další okruhy, které přirozeně informátoři zmínili při rozpravě nad jejich aktuální motivací. Prvním z nich byl zdravotní stav – vědomí, že se jedná o fyzicky náročnou a vyčerpávající profesi, která ve většině případů zkracuje aktivní, produktivní věk člověka. Druhým pak bylo finanční ohodnocení spolu s vyhlídkami do budoucnosti. V rámci dětské motivace pak často zmínili i rodinnou situaci a zázemí včetně podpory či nepodpory studia tance ze strany rodičů.

##### **4.5.1.1 Motivace k tanci v dětském věku**

Šest informátorů začalo s tancem v útlém dětském věku, jeden až se vstupem na střední školu bez předchozí pohybové zkušenosti. Ve čtyřech případech se jednalo o docházení na Základní uměleckou školu, případně soukromého tanečního studia, u dvou začala cesta u lidového tance, v jednom případě u společenského tance. K tanci se dostali na popud rodiny nebo naopak k její nevůli (tomuto tématu se věnuji v příslušné podkapitole později). U zbylých čtyř cesta vedla přes sportovní či moderní gymnastiku a k tanci se dostali později v různém věku (11, 14, 15, 19); ve dvou případech se jednalo o docházení do kroužku gymnastiky s taneční přípravou. Důvody k přechodu do taneční sféry byly různé – v prvním případě se jednalo o pocit nedostatečnosti, že nedisponoval dostatečnými tělesnými předpoklady, což ho vedlo k hledání alternativy; zde se přihlásil o slovo tanec. Druhý odešel z gymnastického prostředí ze stejných důvodů jako předchozí, nicméně jeho cesta nevedla přímo k tanci, ale nejdříve na uměleckou školu jiného typu kvůli nepřízni rodiny, ačkoliv jeho

samého gymnastika velmi bavila. Po ukončení středního vzdělávání však bylo zřejmé, že ke gymnastice se z důvodu pokročilého věku nevrátí, a proto začal hledat jiné varianty pohybu. Ve třetím případě byl vztah ke gymnastice velmi vřelý, nicméně během studia základní školy tento zájem opadl. V rámci gymnastiky se uplatňovala i taneční průprava, a proto informátor obrátil svůj zájem k tanci. Hlavním zájmem posledního byla gymnastika, kterou taktéž doplňovala taneční průprava. Kroužek se postupem času proměnil na čistě taneční uskupení a narátor u tohoto zájmu již zůstal.

Ze získaného materiálu vyplývá několik motivačních faktorů v období dětství:

- a) zábava<sup>48</sup>,
- b) fyzické vybití zároveň s jistým okouzlením tancem případně zaujetím pro něj<sup>49</sup><sup>50</sup>, alternativně také stavy jisté euforie, které fyzický pohyb vyvolává<sup>51</sup>,
- c) kolektiv a pocit sounáležitosti<sup>52</sup>.

Zcela ojediněle vystupuje jako motivační faktor přesah tance do mentální sféry člověka, což si informátor v době, o které mluví, teprve začal aktivně uvědomovat<sup>53</sup>. Zde je nutno dodat, že se jedná o popis situace kolem 17., 18. roku života. Ostatní popisují období raného dětství zhruba do devíti let. V první výpovědi je tak patrná jistá úroveň přirozené mentální vyspělosti oproti ostatním projevům.

---

<sup>48</sup> „Já jsem se jako dítě hodně hýbal, vždycky jsem hopkal doma, tak mě rodiče dali do ZUŠ na balet. To bylo v šesti letech. Pak jsem si právě našel moderní tanec a dostal se do přípravky Domina. A to bylo! To jsem chodil... mě to bavilo. Do teď mě to baví. [pozn. autora – řečeno s velkým entusiasmem a nadšením v hlase]“

<sup>49</sup> „Tehdy jsem hledal něco, co je blízko té gymnastice. Zkusil jsem taneční soubor a to bylo hned, po první lekci jsem věděl, že chci dělat tohle.“

<sup>50</sup> „Já jsem to chtěl dělat vždycky. Nikdy jsem neměl pocit, že to chci opustit nebo že to chci flákat, že na ten trénink nepůjdu... to mě vlastně nikdy nenapadlo, vždycky jsem tam vlastně hrozně chtěl jít.“

<sup>51</sup> „Bavilo mě to v tom, že to byla vlastně kombinace folklóru, moderního tance i baletu. Zároveň i hudební vzdělání. Bylo to takové pestré, docházel jsem třikrát týdně a měli jsme různé pedagogy. Asi to bylo i to fyzické vybití. Já to mám rád. Jít nějak jako na dřevě. Nedělat ty věci polovičatě, což bylo zase v tom folklóru. Tam člověk jde a zajuchá si, roztočí se, zazpívá si.“ Uspokojení z tanečního pohybu nemusí mít nutně psychický základ. Mohou jim být i chemické procesy uvnitř těla, ve sféře pohybu je to známé vyplavování endorfinů do mozku. Libý psychický stav pak může být výslednou reakcí.

<sup>52</sup> „Mě strhl ten kolektiv, byla to parta lidí, která spolu rostla. Tancování byl pouze jeden z aspektů, proč jsem tam chodil.“ Zde si můžeme povšimnout i slova, které informátor používá: tancování. Pojem není tak vzosný jako například samotné slovo tanec. Může tak odkazovat k pojetí tance jako fyzické, výkonové aktivity bez dalšího přesahu. Sám přiznává, že tanec v tu chvíli nebyl jeho primárním zájmem.

<sup>53</sup> „Tam [pozn. autora – na konzervatoři] jsem začal zjišťovat, že se můžeš sám vyjádřit, že máš nějakou představu, kterou můžeš zhmotnit a to jsem do té doby nezažil, tam nebylo to maximální uspokojení.“

Ze všech proslovů je dále zřetelný pocit naplnění danou aktivitou, oddání se tanci a absolutní jistota o správnosti svého konání; získaný materiál však neosvětluje příčinu těchto pocitů, důvodů může být mnoho. Charakteristickým rysem však je, že v každém případě tanec vyvolal pozitivní stav i přístup k této umělecké aktivitě jako takové. A to i v případě, kdy narátor k tanci neměl žádný předchozí vztah, dokonce pociťoval nechuť tanec zakusit<sup>54</sup>. Na změně názoru bude mít vedle tance svůj podíl i skupina, do které se informátor dostal. Za povšimnutí tak stojí fakt, že ve dvou případech bylo zcela klíčové sociální prostředí taneční aktivity, kolektiv dokázal dítě k tanci přesvědčit a udržet jej u něj.

Pozoruhodné je, že všeobecně přijatá představa o tanci jako ženské záležitosti, se objevuje pouze v jednom případě<sup>55 56</sup>; informátor mluví o svém nepřijetí do běžné společenské komunity. Zde mohou hrát roli dva faktory; za prvé zkoumaným je muž, nicméně žádný z dalších čtyř tento fakt neuvedl. Druhým důvodem může být to, že se jedná o nejstaršího narátora, který se nachází v pozdním období čtyřicátých let života; je možné tedy, že se jednalo o konstelaci společenského nahlížení tance, které v období jeho dětství, dospívání i rané dospělosti bylo k tanci přísnější (období před Sametovou revolucí). Podobnou příčinu může mít i to, že se poměrně velké procento informátorů nejprve věnovalo gymnastice – jejich útlé dětství spadalo také do zmíněného období, kdy společenské uznání gymnastické průpravy bylo vyšší, než té taneční. V tomto směru však neexistují průkazné historické studie a ani není cílem této práce se problematikou dále zabývat. Jedná se však o pozoruhodnou skutečnost, která by mohla přispět k pochopení pojetí tance v rámci stanoveného výzkumného vzorku. Pozornost si také zaslouží fakt, že značná aktivita, hravost a míra extravertze dítěte (mohli bychom možná uvažovat nad hyperaktivitou) přivedla rodiče na myšlenku dítě do tanečního či gymnastického kroužku vůbec přihlásit<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> „*Tam byla skvělá parta těch lidí, mně se tam zalíbilo, vlastně ještě na tom prvním tréninku. [pozn. autora – tančit původně nechtěl, do kroužku ho přivedla matka] A taky naši asi viděli, že potřebuju fyzicky něco dělat, abych jim to doma nezbořil.*“

<sup>55</sup> „*Mně od malička šly jakýkoliv pohyby. Když mi byly čtyři roky, hopkal jsem před televizí u Baletu československé televize, Kabaret Kabaret a hrozně rychle jsem to chytal. Víím, že se tradovalo doma, že až budu velký, budu baleťák.*“

<sup>56</sup> [pozn. autora – po vstupu do prvního tanečního souboru během střední školy] „*První dva roky jsem tajil, že tancuju, a taky jsem věděl proč. Když to zjistili, strašně se mi smáli. Bylo z toho hrozný haló, vůbec nevěděli, co to je moderní tanec.*“

<sup>57</sup> „*Začal jsem asi ve čtyřech letech doma v obýváku před rodinou. Mě bavilo se předvádět. Už si nepamatuju, že bych řekl já, že chci, ale rodiče viděli, že opravdu mám nějaký pohybový vloh, tak si myslím, když se tam nabídla možnost folklóru, tak mě tam přihlásili.*“



#### 4.5.1.2 Rodinné zázemí

Dalším tématem, které se přirozeně během rozhovorů objevilo, bylo rodinné zázemí. V osmi případech byla přítomná podpora rodiny, ve třech naopak. Ve dvou případech rodiče dítěti tanec schvalovali až do chvíle, kdy se rozhodlo jít studovat státní taneční školu. Naopak tři informátoři se ve svém dětství setkali s velkou nevolí rodinných příslušníků, zejména rodičů, což se proměnilo až v dospělosti.

Za povšimnutí stojí, jak narátoři používají označení rodiče, matka nebo otec, a jak se vzájemně shodují na vyznění obsahu. Pokud používají slova *rodiče*, jedná se o matku i otce a jejich vzájemnou shodu v podpoře potomka<sup>58 59</sup>. Je zde patrná představa jakési odosobněné entity se sterilním názorem, absentuje zde vřelost a vlídnost, nebo naopak odpor jednotlivce (matka, otec). Mluví-li o *matce*, jedná se vždy o pozitivní vzpomínku i styl výpovědi, i když promluva má negativní základ<sup>60</sup>. Naopak zmiňují-li otce, projev je vždy negativní; jako osoba, která klade před potomka překážky<sup>61</sup>. U těchto promluv je opět nutné podotknout, že se jednalo o mužské informátory, tedy o spor mezi otcem a synem, což se zdá být klíčovým faktorem při interpretaci této situace. Stejnou pozornost si zaslouží výpověď jednoho z umělců, ze které je zřejmé, že matka promítá své neutěšené životní touhy do svého potomka<sup>62</sup>. Za další analýzu by stál i fakt, že tento jedinec pak dále v rozhovoru hovořil o tom, že si umí představit život bez tance a že v momentech, kdy je delší období mimo taneční scénu, nedostatek tance nepociťuje.

---

<sup>58</sup> „Rodiče mě vždycky podporovali, naopak by mě seřvali, kdybych na ten trénink nešel.“

<sup>59</sup> „Rodiče mě podporovali, samozřejmě. Jedná se o malé město, kde vynikáte, lidé k vám vzhlíží, chválí vás, chválí ty rodiče, chválí tu rodinu. Jiný to bylo potom, když jsem se rozhodl opravdu to jít studovat, tam se to začalo měnit. Otec měl představu, že jednou budu mít rodinu a budu ji muset žít. Docela jsme bojovali, ale já si pak prosadil svoje.“

<sup>60</sup> „Teprve až v mých třiceti pěti letech mi moje maminka řekla: Já se ti musím omluvit za to, že jsem tě celý život od toho zrazovala, protože kdybys mě poslechl, tak dneska nejsi tam kde jsi. Tím myslím, nejezdíš po světě a já vidím, že to, co děláš, tě nesmírně baví.“

<sup>61</sup> „Mě táta bral jako černou ovci, tragédii v rodině a pořád se mě ptal: Čím se budeš živit? Tím to hodně obhajoval, byl hodně proti tomu, abych se do nějaké umělecké branže dostal.“

<sup>62</sup> „Máma byla strašně ráda, protože ji hodně bavil tanec. Ona tančila ve folklorním souboru.“

Jednotlivé narativy také odráží postoj k tanci coby nedostatečnému prostředku živobytí. Ve výpovědích<sup>63 64</sup> můžeme sledovat pojetí tance jako spíše doplňkové či zájmové činnosti, rozhodně ne uspokojivé výdělečné činnosti, který by dokázala zajistit blahobyt jedince. Toto pojetí tance je ve výpovědích zcela dominantní.

#### 4.5.1.3 Aktuální motivace k tanci

Bez výjimky je ze všech narativů patrné, že se jedná o motivaci, která pramení kdesi hluboko v bytostném já jednotlivců. Považují tanec za zcela přirozenou součást jich samých<sup>65</sup>, bez které by životní pouť nebyla úplná<sup>66</sup>. Pouze jediný informátor suverénním způsobem přiznal, že by se bez tance v životě dokázal bez větších problémů obejít. Narátoři jinak mluví o vnitřní potřebě, puzení, vášni a chtíči<sup>67</sup>. Tanec pak zprostředkovává pocit uspokojení a naplnění<sup>68</sup>, v mnoha případech se setkáváme i s tím, že je vyjádřením, symbolem mentálního i duchovního světa člověka<sup>69</sup>. Tanec se pro ně stává symbolem, který je zhmotněnou představou organického propojení mezi fyzickou a duchovní sférou člověka. Pozoruhodná je také víra v propojení s jistým vyšším principem, který dává jejich životu smysl. Zde se nám může připomenout pojetí významu tance v archaických lidských společnostech – tance věnované na počest bohům, při kterých byl cílem právě kontakt se světem nad námi, s něčím, co nás přesahuje. Charakteristická je také vysoká míra oddanosti a obětavosti<sup>70</sup> spolu s představou vlastní (sebe)realizace<sup>71</sup>. Velmi příznačný je projev jednoho z informátorů, který mluví o naprostém pohlcení tancem. Je zde patrná víra v pozitivní vliv tance na společnost a vůbec v jeho smysl.

---

<sup>63</sup> „Rodiče byli rádi, že něco dělám. Oni vždycky chtěli, abychom něco dělali. Ale vždycky mi taky říkali, že by bylo dobrý, abych měl nějakou normální školu. Asi si jako nikdy nemysleli, že bych se tím třeba mohl žít.“

<sup>64</sup> „Do teďka cítím, že naši jsou z toho trochu nešťastný, že tam práce jako občas je, pak zase vůbec není, a že mají o mě strach.“

<sup>65</sup> „Je to životní potřeba. Tanec se stal součástí mého života stejně jako každodenní sprcha nebo čištění zubů. Udělá mi to vždycky dobře.“

<sup>66</sup> „Ani si neumím představit, jakou jinou činnost bych vytvářel.“

<sup>67</sup> „Je to fakt nějaké vnitřní puzení. Nemám za sebou tu konzervatoř, vždycky to bylo z mojí velké potřeby... nikdy jsem nechodil pravidelně někam do školy, kde bych jako musel... já fakt chci.“

<sup>68</sup> „Ten prožitek z tance je něco, po čem já jsem hladový, potřebuji ho ke svému životu.“

<sup>69</sup> „Změnilo mi to život a totálně žebříček hodnot. Přineslo to prožitky, ponory, přesahy sebe sama, stojí to na hraně sebepoznání, duchovní poznání.“

<sup>70</sup> „Je tam ta vášeň. Mě to naplňuje. Myslím, že bych dokázal dělat spoustu věcí, ale tam to vyhoření hrozí. Takhle já vydržím pracovat i po nocích, protože se to neustále týká mě. Toho mého snu.“

<sup>71</sup> „Dává to hroznou svobodu, stalo se to součástí mě samotného. Je tam to velké uspokojení z realizace a seberealizace.“

Jiný dokonce hovoří o takovém vlivu, který dokáže formovat lidskou společnost, jistým způsobem utvářet její vývoj<sup>72</sup>.

Z toho také vyplývá posun motivace od fyzičnosti a radosti z pohybu (viz dětská motivace v předchozí podkapitole) k prožitku a mentálnímu přesahu<sup>73</sup>, případně k jeho následnému předávání dalším lidem<sup>74</sup>. Jediný aspekt, který ve výpovědích z dětského období přetrvává, je vyzdvižení důležitosti komunity a sociálního prostředí<sup>75</sup>. Aspekt se pak zdá jako zcela klíčový při utváření role tance v životě umělce. S tím také souvisí příznačná poznámka jednoho z narátorů, který použití slova *práce* pro tanec označuje za hanlivé a nedůstojné<sup>76</sup>.

Poněkud zvláště vystupuje závěr poslední zmíněné výpovědi<sup>77</sup>, v níž informátor mluví o tom, že se nachází na životní křižovatce a přemýšlí nad opuštěním tanečního prostředí. Zde je nutno podotknout, že se jedná o narátora, který se nachází ve svých pozdních čtyřicátých letech života a není již aktivním tanečníkem; sám sebe považuje za choreografa a pedagoga. Jistou paralelou, avšak v opačném měřítku, jsou dva nejmladší umělci, kteří zmínili nejistotu vzhledem ke své taneční budoucnosti – jedná se o osoby v raně třicátých letech života<sup>78</sup>. Naopak všichni ostatní jsou si více než jisti, že by rádi u tance i nadále zůstali; jejich věk se pohybuje mezi koncem třicátých a počátkem čtyřicátých let života.

---

<sup>72</sup> „Skrze tanec můžeš vyjádřit nějaký názor, pohled na věc. Skrze to můžeš formovat i lidi, kteří se tím nezabývají, vztahy a tu společnost samotnou.“

<sup>73</sup> „Když jsem byl malý, tak mě bavilo se hýbat. Teď mám pocit, že je pro mě hodně důležitý i obsah toho.“

<sup>74</sup> „Takový můj hlavní bod je učení, ono to souvisí i s tím hraním na jevišti. Mě hrozně baví předávat to moje uspokojení a vidět, že to funguje. Že i oni nachází taky nějaký to uspokojení. Je to taková nějaká cirkulace, která funguje. Vždycky se na hodině najde někdo, že z toho má neuvěřitelně krásný zážitek a děkují mi za to, že na té hodině mohli být.“

<sup>75</sup> „Mě to pořád baví a naplňuje, ale zjistil jsem, že je důležitý, s kým právě dělám a v jaké je to atmosféře. Ne tolik to ‚co‘ dělám.“

<sup>76</sup> „Tanec a divadlo se stalo součástí mého života, беру to jako něco výjimečného. Neberu to jako práci, říkám, že jdu do divadla a ne do práce. To slovo vůbec nepoužívám, mě to přijde až hanlivé a nedůstojné pro divadlo.“

<sup>77</sup> „Poslední dobou mám momenty, kdy si říkám, že bych měl začít dělat něco jiného. Mám pocit, jako bych si vyzkoušel vše, co jsem si chtěl vyzkoušet. (...) Je možný, že by mi to chybělo, ale teď jsem ve fázi, kdy bych si to dokázal představit.“

<sup>78</sup> „Co tě k tanci vede teď?“ „To se ptám každý den! (smích)“ „A našel jsi odpověď?“ „Ještě jsem ji nenašel. (...) To jsou taková období. Když je toho hodně, cítím se frustrovaný a nějak nespokojený sám se sebou a říkám si: Musím dělat už něco jiného.“

#### 4.5.1.4 Zvyk a závislost

Cílem tohoto okruhu otázek bylo zjistit, zda zkoumané osoby považují tanec za druh závislosti, případně zvyku a zda by se bez něj dokázali ve svém životě obejít. Otázkou je, do jaké míry hraje roli fyzické vybití v rámci tanečního projevu a zda by ho mohla nahradit jiná aktivita.

Výpovědi naznačují, že fyzické vybití tance je sice důležité, ale ne klíčové<sup>79</sup>. Sami informátoři si ambivalenci závislosti na tanci uvědomují, rozlišují závislost v rovině: a) fyzické, kdy se jedná o pohyb jako takový, který vyvolává libé stavy, b) mentální, psychické, která disponuje přesahem do duševního života člověka. Pouze jeden pronesl, že si svůj život bez tance umí představit<sup>80</sup>; jedná se o stejného člověka, který se k tanci dostal na popud matky. Naopak mluvilo-li se o zvyku, ve dvou případech ho narátoři vyloučili jako něco negativního, oba zároveň použili náhradní termín: nutkání<sup>81 82</sup>. Jiný pak přiznává, že možná se sice jedná o zvyk, ten však má duchovní přesah a nestává se tak stereotypem<sup>83</sup>.

Další informátor popisuje stav, kdy závislost na tanci nebyla přítomná, dokud si nezískal bližší vztah k tanci, dokud nepoznal jeho přesah do duchovního života člověka<sup>84</sup>. Podobně jiný narátor přiznává, že je tanec „*ventilem energie, přetlaku*“ a že fyzičnost tance (ale jak sám přiznává nejenom tance) mu napomáhá se zvládnutím aktuálního stavu světa, který podle něj poskytuje nepříznivé podmínky pro život. Tanec se tak stává východiskem z tíživé situace dnešního životního prostředí<sup>85</sup>.

---

<sup>79</sup> „Nenaplnovalo by mě to [pozn. autora – jiný pohyb] tímhle způsobem. Uspokojil bych potřebu pohybu, ale ne vnitřní potřebu. A vím, že když jsem neměl možnost tančit, musel jsem se dál hýbat, dělal jsem různé sporty, ale byla to jen krátkodobá záplata. Na pár měsíců to nějak pokryje, ale nestačí to.“

<sup>80</sup> „Ne vůbec. Dokážu si představit život bez tance. Teď je myslím hodně možností, co se týče fyzického tréninku. (...) Před dvěma lety jsem z toho na půl roku vypadl a zjistil jsem, že mi to vůbec nechybělo.“

<sup>81</sup> „Spíš je to ale nutkání než zvyk... to je něco, co děláš stereotypně.“

<sup>82</sup> „Zvyk to není, je to potřeba a nutkání, které má různou sílu a dynamiku, rozhodně není neměnné.“

<sup>83</sup> „Je určitý zvyk pro mě, se hýbat. Ale není to tak, že bych tancoval proto, že jsem na to zvyklý a nenapadá mě nic jiného, co dělat. Mám pořád pocit, že mi to přináší něco víc. Kdyby to byl jen takovej ten zvyk, to bych možná s tím už praštil.“

<sup>84</sup> „Už to máš trochu jako drogu. Pak ti to vlastně chybí, když to nemáš, což já jsem do té doby moc neměl. Do té doby [pozn. autora – do vstupu na konzervatoř, kde poznal, že tanec může mít i jiné hodnoty, než fyzické vybití] jsem chodil na hodiny a nějak jsem to vykonával, jak nejlíp jsem dovedl, ale nebylo tam takové to totální vydání se.“

<sup>85</sup> „Já věřím, že tanec je určitým ventilem energie, přetlaku. To prostředí, ve kterém se člověk dneska nachází, není až tak přívětivé. (...) Ve chvíli, kdy já nejdu jaksí do extrému fyzickýho, nemám nějaký

#### 4.5.1.5 Zdraví

Téma zdraví se samovolně objevilo během rozhovorů jako důležitý aspekt taneční profese. Všichni informátoři jsou si vědomi velké fyzické náročnosti a také faktu, že se tělo opotřebovává mnohem rychleji než v běžném životě. V narrativech je přítomná velká obava z budoucnosti – umělec mluví o úzkém sepjetí s tancem (jak již bylo řečeno dříve, tanec se stal přirozenou součástí jeho života), zároveň však je si vědom destruktivního vlivu na fyzickou schránku<sup>86</sup>. Jednotlivci se zároveň shodují ve velké obětavosti pro zvolenou profesi, příznačně ilustrativní je následující výpověď: „*Přecházím nějaký nemoci furt dokola, protože vždycky ta práce je nutná, ta zodpovědnost prostě být na té zkoušce, protože ty věci se nedají posunout a ta premiéra být musí. Takže na zdraví trošku kašleš, to si pak samozřejmě uvědomuju večer. (...) Myslím na to pořád víc. Je to práce, do který jdeš i skrze ty zdravotní problémy, to představení se jen tak neposune. Není to jako v tom officu, kde prostě můžeš chybět. (...) Je to fakt věkem, nikdy to neřešíš a pak začneš pracovat jinak. Já jsem se třeba naučil to dělat po vyhřezlé plotýnce. Je to jiný přístup, spíš se nehodlám kvůli něčemu zabít, ale najdu si cestu.*“ Zde je nutno podotknout, že citovaný informátor je choreograf, tedy obětavost je zde násobená zodpovědností za ostatní, jeho interprety. Dále je pozoruhodné, že jediný umělec odsouvá tuto otázku do pozadí<sup>87</sup>, kdežto ostatní si ji plně uvědomují. Hrát roli zde může věk; ten, který se otázkou zdraví nezabývá, se nachází ve svých raných třicátých letech, kdežto ostatní již v pozdně třicátých letech života.

---

*řád každodenní, tak se najednou v tom těle začne hromadit špatná energie a přetlak a velmi rychle se i mění nálada. Necítím se dobře ve vlastním těle.*“

<sup>86</sup> „*Já cítím, že to tělo velmi rychle odchází, ale nedokážu už si představit, že bych toto neměl, tyhle ty prožitky. Vůbec nevím, jak bych fungoval... jako v životě. (...) Ten pocit si dokážu velmi navodit s hudbou, nechám se unést, ale pořád tam není ten fyzický aspekt toho tance. Nedokážu si představit, že bych byl paralyzován na vozíku... a tohle tam neměl. Nedokážu, myslím, že by mě to uvrhlo do velmi hlubokých depresí. A proto se i bojím toho stadia, kdy už nebudu moci tančit tolik.*“

<sup>87</sup> „*Myslím, že po té třicítce začne nad tím člověk přemýšlet. (...) Ale nesnažím se na to myslet, je to strach, který zabraňuje být teď a tady.*“

#### 4.5.1.6 Finance, zázemí a budoucnost

Z výpovědí jednotlivců je zřejmá velká finanční i životní nejistota taneční profese<sup>88</sup><sup>89</sup>. Pouze jediný informátor mluví o finančním ohodnocení jako pozitivní motivaci<sup>90</sup>; při interpretaci tohoto narativu je nutné mít na paměti, že umělec je jediným, který provozuje většinu svých profesních závazků za hranicemi České republiky v západní Evropě. Opět je ve výpovědích zřejmá velká oddanost, o které jsem se již zmiňoval v příslušných podkapitolách. Zde je však očividné, že tato oddanost a celkový vztah k tanečnímu umění je natolik silný, že umělci dokáží potlačit přirozenou touhu po jistém a stabilním zázemí<sup>91</sup><sup>92</sup>.

#### 4.5.2 Téma „Předpoklady taneční profese“ v terénním výzkumu

Cílem tohoto okruhu bylo zjistit, jaké schopnosti, dovednosti případně osobní charakteristiky připisují informátoři profesi tanečního umělce. Výchozí otázka, od které se následně odvinula široká debata, zněla: Čím by měl umělec disponovat, aby byl pro informátora tím pravým umělcem, aby jej mohl nazvat tanečníkem, choreografem nebo pedagogem. Někteří nemluvili přímo k jednotlivým specializacím, ale popsali místo toho člověka, jehož životní i pracovní náplní je právě tanec. Umělci neradi mluvili o ideálu daného profesního zaměření, nicméně sami se k němu mnohdy v závěru dostali. V následující kapitole abstrahuji z narativů názory a případně je doplňuji citacemi. V příloze pak přikládám systematický výpis vlastností spolu s citacemi a zachovávám totožnou hierarchii dispozic, kterou informátor sám použil; ta odráží preference zkoumané osoby.

---

<sup>88</sup> „Když je člověk na volné noze, tak každý rok je jiný. Hodně jiný. (...) Pro mě je nejhorší jeden hrát to a druhý den hrát něco jiného někde jinde v jiné skupině lidí za jiných podmínek. (...) Život na volné noze znamená cestování, hotely, ubytovny. Nikdy pořádně nevíš, co bude.“

<sup>89</sup> „Myslím, že je to o tom nastavení, kde my ten tanec provozujeme: v České republice na nezávislé scéně, což znamená bez peněz, bez kariéry, se zničeným tělem. Já mám motivaci vnitřní, že to potřebuju. Já tím nikomu nic nedokazuju.“

<sup>90</sup> „Je to určitě motivace. A jsem spokojený, při každé smlouvě. Hodně vyjednávám a myslím, že je to důležitý. Když já někoho zvu ke svému projektu, je to jedna z mých nejzásadnějších věcí, ohodnotit toho tanečníka. (...)“

<sup>91</sup> „Do dneška dělám spoustu věcí, který finančně vůbec nejsou zajímavý. Mě motivuje ta práce, ale samozřejmě máš rodinu, kterou musíš živit a tím pádem člověk dělá třeba i vícero prací naráz, aby vlastně udělal nějaký kompromis. Ty peníze určitě nejsou na prvním místě, to ne.“

<sup>92</sup> „Neděláš to proto, aby sis vydělal nadbytky nebo i dostatky peněz, o tom to není.“

Všem čtyřem vrstvám vévodí požadavek vědomí vlastní motivace. Umělec musí mít jasný cíl, záměr i důvod, proč se věnuje zrovna tanci. Nejčastěji dále mluví o vášni a dále používají různá pojmenování: odevzdání, nadšení, vnitřní zápal, vnitřní pnutí, chtíč něco předat, touha jít dál, potřeba něco sdělit a další<sup>93</sup>. Je také je častý požadavek osobní vyrovnanosti a vyspělosti<sup>94</sup>. Narátoři volají po komplexnosti, celistvosti jak v rovině fyzické, tak mentální. Ruku v ruce s tímto požadavkem je často zmíněna inteligence, přemýšlivost umělce a kladení důrazu na fakt, že tanec není pouze fyzická záležitost<sup>95</sup>. V tomto ohledu bylo z výpovědí často zřetelné jakési nutkání vysvětlit tuto nesrovnalost, jakoby se jednalo o nějaké bolestné téma, které je třeba ozřejmit. Hojně zmiňovanou vlastností byla také celková otevřenost člověka k novým podnětům, nevídaným věcem, chuť zakusit i to, co pro něj není v životě běžné. Výpověďmi se line dále požadavek všestrannosti a celkové připravenosti na jakoukoliv situaci, schopnost dynamicky reagovat na nečekané podněty i akce; je schopen se tak zvaně „poprat“ s čímkoliv. Informátoři si dále cenili celkové zkušenosti umělce.

Z tanečních schopností a dovedností byla nejčastěji jmenovaná představivost, fantazie a schopnost imaginace, dále pak značně rozvinuté prostorové vnímání, cit pro prostor. Častá zmínka se týkala fyzických dispozic a celkové připravenosti těla<sup>96</sup>. Zde je nutno podotknout, že ve všech výpovědích byl patrný osten proti nadměrným fyzickým dispozicím<sup>97</sup>, jež jsou charakteristické pro klasickou taneční techniku. Pokud se jednalo o pozitivní zmínku, informátor řekl, že mohou napomoci k vlastnímu rozvoji případně k získání pracovních nabídek. Objevily se však i negativní reakce, kdy jednotlivci zdůrazňovali nezdravý aspekt hypermobility

---

<sup>93</sup> „To je ta druhá větev. Bez té vášně, jakmile to tam není, tak může být muzikální a tak, ale jestliže nemá takovou tu vnitřní touhu a vášně... musí tam být vnitřní oheň.“

<sup>94</sup> „[pozn. autora – komunikace] by se měla odehrávat na určité úrovni, která není povýšená. Z očí do očí, to je takové to moje krédo.“

<sup>95</sup> „Ve všech těch třech oblastech by člověk měl být dynamický, schopný reagovat fyzicky i mentálně. A taky intelektuální, že o tě věcech přemýšlí.“

<sup>96</sup> „Já si myslím že nejsou důležité, jak se to kdysi tradovalo, nějaký super fyzický a tělesný dispozice. Spousta věcí se dá vybudovat, je hrozně důležitá mysl, tam je 99%. (...) Pokud já si něco představím, tak se to v tom těle fakt projeví a pokud je to zablokovaný v té hlavě, tak jako to zůstane krásný v tom těle, ale žádný další přesah to nemá.“

<sup>97</sup> „Forma je konečná, ale kvalita je nekonečná.“

kloubů<sup>98</sup>. Podle všech ale fyzické dispozice nejsou základním stavebním kamenem, na kterém by měla stát taneční profese. Celý okruh zúčastněných se shodoval na tom, že by jí měla být jistá míra připravenosti k fyzickému výkonu; používali například následující pojmenování: koordinace, ovládnutí těla, znalost a kontrola těla, přesnost, čistota, tvárnost, vláda nad tělem.

Další vlastnosti se vyskytovaly u jednotlivých profesí v různé míře. Všeobecně u tanečního umělce byla nejčastěji zmíněna dvě slova, a to pokora a citlivost. Dále by měl být talentovaný, avšak podle názoru jednoho z informátorů, talent je aspekt, který se dá dále vyvíjet; tančit podle něj může každý, kdo nemá zásadní fyzický nedostatek<sup>99</sup>. Dále by měl být umělec disciplinovaný, pilný, ctižádostivý, schopný velké koncentrace a respektující sám k sobě i svému okolí. Podle některých může míra extraverze v tanci napomoci, ale není to podmínkou<sup>100</sup>. Důležitá je také intuice a vnímavost vůči veškerému okolnímu dění.

U profese choreografa vystoupilo mezi ostatními do popředí několik zásadních vlastností, na kterých se shodla většina zpovídaných. Vedle již zmíněné osobní vyspělosti a bohaté představivosti musí mít tvůrce jasnou vizi, musí být zodpovědný<sup>101</sup> a disponovat organizační schopností. Dále by měl být intuitivní, rozhodný a odvážný a zároveň by měl mít přirozený dar autority. Měl by být také dobrým diplomatem, psychologem a pedagogem v jedné osobě<sup>102</sup>. Co se týče tvůrčích dovedností, choreograf by měl mít schopnost dramaturgické dané předlohy, měl by být dramaturgicky zdatný a schopný dávat svým tanečnickům výzvy.

---

<sup>98</sup> „Ale dispozice samozřejmě, vytočení a flexibilita a tak samozřejmě je plus, ale může to také hodně ve velké míře škodit, takže pak se ten tanečník zase odnaučuje ty zlovyky.“

<sup>99</sup> „Tanečníkem se může stát kdokoliv, kdo nemá nějaké zásadní fyzické omezení. Pak už to jsou odbornosti.“

<sup>100</sup> „Jeviště má zázračnou moc. (...) Můžeš být extrovert a přitom můžeš zahrát nějakého introverta, ale to už podle mě je jako v uvozovkách velikost toho interpreta. Extrovert to má snazší, protože prostě to pustí, ale to neznamená, že zaujme a že ten jeho projev bude mít hloubku.“

<sup>101</sup> Viz například: „Velká zodpovědnost tvůrců, když dělají casting. Udělat špatný casting je tvoje chyba, ty můžeš těm interpretům ublížit.“

<sup>102</sup> „Devadesát procent choreografů netvoří na sebe, ale na interpreta a pokud nejsou napojení, tak s ním buď pracovat naposled, nebo ten výsledek bude negativní a nedostatečný.“



U interpreta je podle informátorů vedle již zmíněné inteligence, motivace, otevřenosti a představitivosti zejména důležité charisma a vyzařování jeho osobnosti na jevišti<sup>103</sup>. Stejně podstatná je však muzikalita a pak tanečnickova zvědavost, nápaditost, originálnost a původnost. Klíčovou roli dále hraje talent umělce, jenž musí být zároveň vyvážený disciplínou<sup>104</sup>. Zejména u tanečníka byla pak nejčastěji zmiňována ona fyzická, tělesná připravenost k tanečnímu projevu. Interpret by měl mít cit pro pohyb<sup>105</sup>, koordinaci, měl by být schopen pracovat s tělesnou energií i sdělit skrze své tělo obsah. Obdobně jako u choreografa informátoři zmiňovali pokoru, pracovitost, spolehlivost, odvážnost<sup>106</sup> i přemýšlivost, ale také sebedůvěru, hravost a houževnatost.

Při rozpravě nad předpoklady pedagoga byly nejpodstatnějšími elementy empatie<sup>107</sup>, vysoká míra vnímavosti<sup>108</sup> a vášeň pro vyučování včetně pocitu vlastní kariérní naplněnosti<sup>109</sup>. Jeden z narátorů poukázal na sepjetí choreografické a lektorské profese<sup>110</sup>. Kromě již zmíněných vlastností (viz taneční umělec obecně) by měl být učitel znalý ve svém oboru včetně metodiky výuky a měl by disponovat citem pro stavbu a dynamiku taneční lekce tvůrčím přístupem. Jeho úkolem je dále umět zaujmout pozornost<sup>111</sup>, motivovat žáky, mít individuální přístup ke každému z nich a vlastnit schopnost vedení skupiny.

V dalším kroku dostali informátoři za úkol zhodnotit sebe sama, zda se za dobrého profesionálního tanečního umělce považují, případně jaké jsou jejich silné a slabé stránky. Pozoruhodné je, že se všemi narativy line vlákno fyzické i technické připravenosti. I v této části se jednalo o nejhojnější odpověď; šest z jedenácti osob

---

<sup>103</sup> „Vědět, že je to obrovská řehole. (...) Pro mě ten tanečník není o tom výkonu na jevišti, ono je to o tom obrovském charismatu, (...) že dokáže fascinovat. Ale samozřejmě to si může dovolit v moment, kdy dokonale zná svoje tělo a umí ho ovládat.“

<sup>104</sup> „Existují dva prameny, takové dvě koleje. Jedna kolej je talent a druhá je disciplína. Je strašně důležité, když se ty koleje propojí.“

<sup>105</sup> „Pokud tomu rozumí mozek, rozumí tomu tělo.“

<sup>106</sup> „Tanečníkem může být každý, kdo má odvahu stoupnout si na jeviště a něco mi sdělit.“

<sup>107</sup> „Umět vychytat, co je pro koho dobré.“

<sup>108</sup> „Že dokážeš jejich silné stránky vidět, uchopit a posunout.“

<sup>109</sup> „Často vidím, že ty lidi jsou demotivovaní, že učí, protože není nic jiného, co by dělali a často je to ani nenaplnuje.“

<sup>110</sup> „(...) v něčem je to i stejné. (...) mají za úkol někoho vytvářet nebo něco vytvářet. Je to všechno o výpovědích a o dialogu.“

<sup>111</sup> „Ty je musíš přimět k tomu, aby to nasávali.“

uvedlo, že se jedná o jejich slabou stránku<sup>112</sup>, že by se mohli rozvíjet dále<sup>113</sup>. Zde je však patrné, že se jedná o velkou pokoru před tancem jako takovým; vlastnost, kterou sami připisovali jednotlivým zaměřením. Částečně se tedy bude jednat o jejich přístup k profesi, nicméně v některých výpovědích skutečně vystupují na povrch čiré pochybnosti. Jediný pak svou technickou připravenost uvedl mezi své silné stránky, avšak s poznámkou: „(...), ale ještě by to chtělo.“ Nutno upozornit, že všichni zvolení umělci jsou považováni za ty nejznámější v profesionálním tanečním světě. Jsou to odborníci, kteří se na tomto poli pohybují již notně dlouhou dobu; většina z nich byla i oceněna na festivalu *Česká taneční platforma*. Je proto zarážející, že mluví o své technické připravenosti jako svém nedostatku. Jeden narátor nabízí vyvážení technických nedostatků vlastní jevištní i životní zkušeností, což považuje za stejně důležité. Pozoruhodná je také výpověď dalšího informátora, který přiznává, že zřejmě některými vhodnými vlastnostmi nedisponuje, ale nebojí se je zkoušet znovu a znovu, dokud se mu v dané sféře nezadaří<sup>114</sup>. I přesto je však ve výpovědích jednotlivců citelná velká pochybnost o sobě samých, že nedosahují kvalit, které se od nich očekávají<sup>115</sup>; jeden dokonce pochybuje o svém přístupu k profesi jako takové<sup>116</sup>. Zde je nutno upozornit, že se jedná o totožnou osobu, která si život bez tance dokáže představit a zároveň se dostala k němu na popud své matky.

Jediným, který o sobě nezapochoyboval v jediném aspektu, byl ten, jehož většina profesních závazků probíhá za hranicemi České republiky. Celkově oproti ostatním disponuje zdravou sebedůvěrou a nebojí se svou práci ohodnotit jako kvalitní a požádat o dostatečné finanční ohodnocení, které zajistí kvalitní průběh tvůrčího procesu (viz příslušná podkapitola Finance, zázemí a budoucnost). U ostatních o sobě tolik nepochybují lidé, kteří sami sebe označují za choreografa<sup>117</sup>, méně už pak je sebedůvěra přítomná u pedagogů. Naopak u informátorů, kteří se identifikují jako interpreti, se objevují neustálé pochyby, absentuje právě zdravá sebedůvěra.

---

<sup>112</sup> „Po tý technický stránce... tam jsou pořád ty mezery.“

<sup>113</sup> „Myslím si, že můžu jít pořád dál. Znat je dokonavé, ale u mě je to ještě strašně nedokonavé. (...) Dospěl jsem do stadia, kdy si uvědomuju: Ano, to je ten ponor. Ale já můžu jít ještě mnohem dále.“

<sup>114</sup> „Asi spoustu věcí nemám, ale nebojím se do věcí jít. Vlastně mě to hrozně baví, že je to živý.“

<sup>115</sup> „Ideální pedagog? Myslím si, že do ideálního pedagoga mám hodně daleko.“ Zde je pozoruhodné, že ačkoliv sám sebe nepovažuje za ideálního pedagoga, tak ho vyučování tance velice naplňuje a je to jedna z jeho primárních živností.

<sup>116</sup> „Myslím, že mi chybí stoprocentní zapálení pro práci.“

<sup>117</sup> Zde ale stojí za pozornost výpověď, kde informátor přiznává, že onoho ideálu nelze dosáhnout: „To, co jsem řekl, je ideál, který je chimérou. Ta absolutní celistvost je na tomhle světě nerealizovatelná. (...) Forma je konečná, ale kvalita je nekonečná.“

Jedna osoba tuto skutečnost připisuje nadměrnému perfekcionismu jako své charakterové vlastnosti<sup>118</sup>. Vedle již zmíněných pozitiv se nejčastěji v narativech dále objevuje empatie a porozumění<sup>119</sup>, případně otevřenost.

### 4.5.3 Téma „Osobnost a její jedinečnost“ v terénním výzkumu

Tento tematický okruh vzešel z osobních zkušeností autora práce. V každodenním životě dokážeme identifikovat nám blízkého člověka podle stylu jeho pohybu, aniž bychom byli schopni rozpoznat jeho identitu pomocí fyziognomie tváře; například když někoho vyčkáváme a v dále již vidíme siluetu postavy přibližující se k nám, tušíme, že by to mohl být on či ona. V tu chvíli rozpoznáváme pohybovou osobnost jedince, která má svá jedinečná, neopakovatelná specifika a charakteristiky. V této fázi debaty jsme se s informátory věnovali rozpoznání člověka podle pohybu ve veřejném prostoru a později i na tanečním sále nebo na jevišti. Cílem bylo zjistit, jakým způsobem se tato pohybová osobnost utváří a podle jakých kritérií daného člověka identifikujeme. Dílčím tématem na závěr byla tak zvaná „choreografická schizofrenie“; tento dotaz byl mířen pouze na choreografy a na jejich zkušenost s tvorbou pro sebe sama na jedné straně, a pro jiné tanečníky na druhé straně.

#### 4.5.3.1 Pohyb v každodenním životě

Z narativů plyne několik aspektů, jež utváří náš nejen každodenní pohyb a které mají vliv na naši pohybovou osobnost:

- a) osobnost, mentální život<sup>120</sup>
- b) výchova a genetická danost<sup>121</sup>
- c) prostředí ve kterém vyrůstáme<sup>122</sup> a životní zkušenosti

---

<sup>118</sup> „Jsem perfekcionista, mám touhu ty věci udělat co nejlepší. (...) Ale člověk se zasekává, s ničím není spokojený, nic mu není dobré.“

<sup>119</sup> „Daří se mi odhalit, (...) proč na té hodině jsou a co od toho očekávají. Díky tomu se pak snažím ten materiál přizpůsobovat, aby tam vznikl nějaký prostor i pro lidi, kteří některé věci nedokážou.“

<sup>120</sup> „To začíná od hlavy, způsob myšlení, návyky, fyzický dispozice, (...) nebo je to o tom, jaký má fyzický návyky nebo o tom, co v sobě řeší nebo někdo třeba svítí a chodí rovně, protože i v té hlavě jakoby svítí nebo přemýšlí pozitivněji... Myslím, že je to tisíc střípků, které do sebe zapadají.“

<sup>121</sup> „Kolikrát vidíš tatínka a syna, rodič a dítě a vidíš, že prostě ten tělesný projev mají podobný. Promítá se do toho to, jakým způsobem jsi vychovávaný, v jakém prostředí žiješ, veškerý emoce, strachy, úzkosti, to všechno se ti projevuje do toho tělesného projevu.“

d) životní styl<sup>123</sup>, pohybový návyk<sup>124 125</sup>

e) fyzické dispozice<sup>126</sup>

Z výše zmíněného je zřejmé, že se jedná o kombinaci vrozeného a získaného. Jedna zkoumaná osoba uvedla zajímavý obrat, který příznačně definuje ono spojení mezi osobností člověka a jeho pohybem: „vše se odráží v lidském těle“. V nedávné době jsme byli svědky objevení zrcadlových neuronů, které odráží právě na principu zrcadlení externí pohyb do naší mysli a zprostředkovávají nám podobný zážitek z pohybu (viz příslušná podkapitola Vnímání). Podle výpovědí jednotlivců se však zdá, že toto zrcadlení funguje i v propojení osobnosti a fyzická v rámci jednoho organismu. Nabízí se tedy otázka, zda tento vztah pohybu a člověka se neděje právě na principu zrcadlení. Tento aspekt však není předmětem této práce a skýtá možné téma pro další studium.

Vedle těchto poněkud snadno definovatelných charakteristik však dále zkoumané osoby mluví o jakési nadstavbě, o něčem, co nemůžeme přesně měřit, definovat ani porovnávat; mluví o obecnějším body language, řeči těla, dále pak o tělesné expresivitě i energii a jejím vyzařování, která k nim skrze lidský pohyb doléhá<sup>127</sup>. Stejný člověk mluví také o koordinaci a načasování pohybu, tak zvaném timingu<sup>128</sup>, druhý pak o přirozeném půvabu a přirozenosti pohybu, které nám jsou dány již od narození<sup>129</sup>. Podobně jeden z informátorů poukázal na fakt, že i když člověka

---

<sup>122</sup> „To vychází z tohoto našeho prostředí, má co dočinění s prostředím, ve kterém vyrůstáme. To právě ovlivňuje i to držení toho těla.“

<sup>123</sup> „Dnešní životní styl u hodně lidí, když vezmu jejich pracovní den, potlačuje to přirozeně půvabný držení těla... Když prostě někdo většinu času sedí, tak prostě všechno je takový jako uzavřený, hodně lidí ani nedýchá ve svém životě opravdu do hloubky. Myslím si, že se to pak promítá do toho co vyzařuje a jak vypadá.“

<sup>124</sup> „Člověk má určité pohybové vzorce, stereotypy a návyky, které získává během života, a které ho charakterizují v našich očích o to víc.“

<sup>125</sup> Stejný aspekt může být myšlen i v negativním slova smyslu: „Já myslím teda, že to může být jednak v tom negativní slova smyslu. Když třeba jdeš kolem Staroměstský, tak vidíš ty holčičky z konzervatoře, který jsou našponovaný jako kdyby spolklly pravítko a nohy mají jak kachny.“

<sup>126</sup> „V prvním momentě to je, že to určuje fyziognomie těla. To, jak je tělo rostlé, to předurčuje drobné odchylky v principu, jak tělo funguje.“

<sup>127</sup> „Já hodně vnímám ten body language, (...) koordinaci a expresivitu toho těla strašně vnímám. Myslím si, že to hrozně moc prozradí o tom člověku.“

<sup>128</sup> „Je to i určitá energie, kterou ten pohyb má, timing.“

<sup>129</sup> „Myslím si, že je to jako nějaká danost, se kterou když se v tom životě pracuje, tak se rozvíjí a je, ale když se nechá zakrmit, tak se ztrácí. Když se člověk podívá na děti, tak ty se vlastně hýbou přirozeně, není tam žádná křeč (...).“

nevidíme, jsme k němu otočení zády, poznáme ho podle zvuku chůze; to odkazuje na stylovou jedinečnost tělesného pohybu, který následně charakteristický zvuk produkuje.

Informátoři se dále domnívají, že taneční profese jim umožňuje citlivější rozpoznávací schopnost než u běžné populace, dává jim „šestý smysl“ pro čtení tělesného pohybu. Díky tomu dokáží odlišit drobné nuance, které by člověk normálně nerozpoznal. Pozoruhodnou se tak stává výpověď jednoho narátora, který mluví o tom, že pohybový výraz jedné osoby mu připomíná pohyb jiného člověka. Toto bychom mohli nazvat „pohybovou pamětí“, do které se ukládají jednotlivé pohybové vzorce lidí nám známých, podle kterých nadále odlišujeme, rozlišujeme, porovnáváme ostatní.

#### 4.5.3.2 Pohybová osobnost v tanci

Zkoumané osoby se zároveň shodly, že tatáž pohybová jedinečnost se odráží i v tanečním projevu. Jeden informátor to definoval jako něco, co je v našem těle zaryté a prohlubuje se neustálým opakováním a zkušeností. Jsou to pro něj vyjeté koleje, ve kterých pociťuje jistotu<sup>130 131</sup>, zároveň je to pro něj kotvou či odrazovým můstkem, ze kterého lze jít dále a dále se rozvíjet<sup>132</sup>. Druhý pak jako psychologické, nervové, svalové DNA, které se uskutečňuje skrze vlastní potencialitu<sup>133</sup> v závislosti na prostředí, ve kterém vyrůstá a jenž ho formuje<sup>134</sup>. Třetí to nazývá naším vlastním osobnostním obtiskem, který je v lidském pohybu charakteristický a upozorňuje na subjektivitu celého tvůrčího procesu<sup>135</sup>. Na to, že umělec je filtrem, skrze který

---

<sup>130</sup> „Je to něco, v čem se cítíš dobře, že to tělo tě poslouchá a můžeš ho nastartovat ... To je jako když strčíš klíče do zámku a otočíš je doprava, tak víš, že na 99% ty dveře otevřeš, že to není dovnitř.“

<sup>131</sup> „Na první dobrou se pohybuje v nějakém kruhu sobě jistém, známém a ověřeném, který je jakousi jistotou.“

<sup>132</sup> „Vždycky říkám, že bliju bramborový salát, jakože se pustí nějaká muzika, tak už začneš něčím, co ti je blízký, co úplně tělo má jako zaryté. A zaryvá se to tím neustálým opakováním, tou zkušeností. (...) Najdeš si svoje vlastní koleje, do kterých vždycky zajedeš, když ti někdo řekne: Tak teď improvizuj, tak začneš automaticky takhle. Protože to je ta jistota, ten odrazový můstek, to je ta kotva.“

<sup>133</sup> Viz Helusovo dělení v kapitole Osobnost.

<sup>134</sup> „Je to takový to DNA psychologické, to nervové, svalové. Ale potom ty školy, ty techniky, ty dispozice jsou určitým stupněm. To znamená, že třeba ta DNA se jenom z části projevuje, ale kdyby byl na této škole, tak by to identické DNA třeba bylo o stupeň výš a pohyboval by se třeba lépe, ale pořad ten pohybový rejstřík by byl možná stejný. Takže ta fyzičnost a ty školy tomu tělu dají stupeň.“

<sup>135</sup> „To je takový ten obtisk. Choreograf vychází hlavně ze sebe, vezme si třeba téma bůhví jaké, ale vždycky to jde skrze jeho vlastní chápání a přemýšlení, protože je ovlivněn tím celým jeho vývojem

vyjadřuje pomocí tance své vlastní názory, pohnutky i komentáře. Čtvrtý tvrdí, že je to určitá selekce a preference na základě toho, co je nám příjemné a v čem se cítíme dobře<sup>136</sup>. Pátý to nazývá pohybovým rukopisem vznikajícím na základě předchozí taneční výchovy<sup>137</sup>. Vše výše zmíněné by se dalo shrnout do jedné citace, kterou použil jeden z narátorů, jež zároveň vystihuje i předchozí kapitolu: „*Je to celá ta jeho osobnost, která se projevuje fyzickým, je to určitě jeho psychika.*“

Při dotazu, co tuto osobitost utváří, se většina shodla na taneční výchově, pohybové minulosti, uměleckém vlivu a dlouhodobosti jeho působení, ale také na tělesných dispozicích. V případě fyzických vloh se jednalo o jedinou zmínku, ve které informátor poukázal na to, že i dispozice a flexibilita těla utváří jeho jedinečnost. Při rozpravě nad tanečním vzděláváním narátoři také upozornili na jeho negativní aspekt, který naopak v některých případech může potlačit přirozenou osobitost<sup>138 139</sup>. Přítomnost oné jedinečnosti je více než zřetelná, zároveň ale všichni volají po neustálém vývoji a rozvoji. Člověk by se neměl spokojit s kvalitami, kterými disponuje, ale naopak by měl vyhledávat nové impulsy a podněty, jenž by přispěly k všestrannému využití těla jako sdělovacího prostředku<sup>140 141</sup>. Naopak nerozvíjení vlastních dispozic a kvalit vnímají negativně, v některých případech tvrdí, že tanečník

---

života. A proto na to téma nahlíží, tak jak na něj nahlíží, i kdyby chtěl sebeobjektivněji, je to velká subjektivita.“

<sup>136</sup> „Urcitě to je nějaká jako tělesná dispozice, ale i to, co je ti příjemný. To je jako když mluvíš a používáš nějaká slova, která ovládáš, která třeba i v literatuře se ti zdála hezká, tak je zařadíš do toho slovníku. A je to stejně i s tím pohybem. Něco, v čem jsi zdomácněl, co je příjemné tomu tělu, co je automatické a občas tam právě něco přihodíš z té literatury toho daného choreografa, ale něco, co je vlastní tomu tělu. Ale samozřejmě myslím, že to souvisí s těmi dispozicemi, s nastavením toho člověka a s dispozicemi, jaké má. A nebo samozřejmě tím, v jakém jsi i psychickém stavu, co si neseš na svých bedrech a nebo co naopak otvíráš.“

<sup>137</sup> „Skoro každý. Asi každý. Ne skoro, ale každý. Je to tím, že se v něm (pozn. autora – pohybu) sám cítí dobře. Je to určitý stereotyp, ale myslím, že i ten vzniká z nějakého pozitivního vztahu na začátku a myslím, že je to přirozený, že ten rukopis tam vzniká a je jedno, jestli interpretační nebo tvůrčí.“

<sup>138</sup> „A to je to, co se někdy těma školama nebo nějakým drilem třeba potlačí a pak vlastně tu přirozenost na chvíli ty lidi ztratí, protože se hýbou podle nějakých vzorů, který je někdo naučil.“

<sup>139</sup> „Je to otázka vedení, aby se do toho jeho výraziva nepromítaly tyto zlovyky, návyky a nánosy – životní. Aby se dostal na tu nejzákladnější rovinu, jak v té nejčistší rovině funguje jeho tělo. To znamená, že se bude jeho pohyb víc a víc jako kdyby neutralizovat, on přestane mít svůj typický charakter a bude daleko všeplatnější. Protože to, co nás charakterizuje, to je to co jsem říkal, jsou ty drobný disfunkce, kdy to funguje trochu jinak, trochu po našem.“

<sup>140</sup> „Ale taky záleží hrozně na tom přístupu toho tanečníka, jak moc chce působit furt stejně a neusilovat o nějaké nové možnosti. (...) Vyjdou tam nějaké vzorce na povrch.“

<sup>141</sup> „Prostě známe se, víme, že tohle nám jde nejlíp a to nabízíme vždycky jako první. (...) Ten tanečník opravdu by měl stále pořád vyžadovat a setkávat s novými a novými, různými choreografy, interprety a vlastně nezůstat v tom nějakým kokonu, protože vlastně se spokojí a zná se natolik dobře, že ví, že to pořád funguje.“

získává komfortní pohybový stereotyp, který přestává být po čase zajímavý<sup>142</sup>. V tomto můžeme spatřit základní rozdíl mezi interprety, jejichž tanečním stylem je současný tanec a mezi tanečnický klasického baletu. Z hlediska fyzické formy a techniky je v baletu jasná představa, které lze dosáhnout – attitude, arabesque a další. Současný tanec je v tomto značně otevřený a konečná fyzická forma ani není žádoucí. Zatímco v prvním případě se zdůrazňuje fixace, ve druhém je důležitá proměnlivost a dynamika.

Prostředkem této změny by měla být vedená improvizace, což příznačně ilustruje následující citace: „*Musíš překročit tu hlavu, abys mohl překročit to tělo. Buď tím, že tu hlavu vypneš nebo jí donutíš přemýšlet jinak.*“ Zde je zjevné, že obohacení pohybových kvalit tanečnicka v každém případě probíhá skrze mentální rovinu jeho osobnosti. Podle jiného informátora k této změně však člověk potřebuje vlastní motivaci i základnu, na které může dále stavět<sup>143</sup>.

#### 4.5.3.3 Schizofrenní role choreografa

Cílem této části bylo zjistit, co je pro kterého tvůrce jednodušší, zda tvořit choreografii na své vlastní tělo nebo na jiné. Zajímal jsem se o jejich preference a případné výhody i nevýhody obou možností. Jako pracovní název jsem zvolil onu schizofrenii a shodou okolností jeden z umělců pojmenoval tentýž aspekt stejným pojmem.

Choreografové jsou až na výjimky otevření oběma možnostem. Zajímavé ale je, že i když začnou mluvit pozitivně jak o práci pro sebe, tak pro skupinu, vždy se v závěru výpovědi uchýlí k názoru, že tvorba pro sebe sama je v jistém ohledu jednodušší. Tím nejzásadnějším důvodem této preference je porozumění sobě samému. V tom se odráží tělesná osobnost, kterou známe nejlépe a víme, jak s ní můžeme a nemůžeme pracovat<sup>144</sup>. Úskalím tvořit pro jiné tanečnický vidí ve vzájemném

---

<sup>142</sup> „Podle mě všichni mají takové ty svoje oblíbené pohyby. (...) I na sobě cítím, že mám ty pohybové stereotypy.“

<sup>143</sup> „Ale samozřejmě není nemožné, že by z toho nemohl jít dál. To jde. Ale to už souvisí s plno věcmi – velký ponor, velká svoboda a nějaká potřeba, pohnutka a nutnost objevit jiné dveře. K tomu můžeš dojít i sám, ale někdy tě tam snadněji dostane i někdo z venku.“

<sup>144</sup> „Já strašně rád tvořím sám, protože vím, nebo nějak jako cítím, jak ten pohyb má jít, jak téct, (...). I tu dynamiku a energii nějak líp cítím.“

nedorozumění<sup>145</sup>; tělesnou informaci musí verbalizovat a následně převést do fyzické podoby druhého těla. Tento proces se zdá natolik obtížný, že preferují zainteresovanou pozici. Jeden narátor dokonce mluvil o tom, že si není jistý, zda je možné, aby ho projev někoho jiného uspokojil; on totiž sám nejlépe ví, jak daná choreografie má vypadat<sup>146</sup>. Na druhé straně si jsou všichni vědomi velké náročnosti být zároveň choreografem i interpretem, a to z hlediska velké disciplíny, kázně, reflexe, a také si uvědomují absenci tzv. vnějšího oka, pohledu zvenčí.

Dva informátoři se vyjádřili zcela pozitivně o práci pro druhé tanečnický. Jeden z nich uvedl velmi zásadní důvod, který je podle mého názoru kamenem úrazu většiny dnešních sólových produkcí: *„Sám pro sebe je to těžší. Jste na dvou pozicích. Já tomu říkám opravdu schizofrenie, protože najednou přemýšlíte jako choreograf, zároveň ale musíte přemýšlet jako interpret. Nenastane tam nějaký odstup, který by měl být a to téma je třeba bližší, než by mělo být, protože právě jsem něco podobného třeba zažil nebo sám s tím nějak bojuju, tak se to pak stává jakousi i terapií. Ale pokud to má být nějaký celek, který je prezentován pro širší obecnost, tak ho opět musíte vrátit do toho reálu.“* Druhý pak mluví o tom, že zdroj jeho tvůrčího vzplanutí jsou právě interpreti, kteří ho musí provokovat. Sám ze sebe však takový pocit nemá.

#### **4.5.4 Téma „Vnímání a multidimenzionalita“ v terénním výzkumu**

Vnímání lidského pohybu a všech jeho přidaných složek je zájmem vědeckého studia již delší dobu. Pro taneční obec je tato otázka velmi klíčová, jelikož nám otevírá první vstupní dveře ke skutečnému prožitku z tance. Jak jsem již zmínil dříve, vnímání tance může probíhat na rovině biologické pomocí zrcadlových neuronů<sup>147</sup>. Záměrem této části však bylo zjistit, jakým způsobem na tuto tematiku nahlíží samotní umělci,

---

<sup>145</sup> „Výhoda toho, kdy člověk pracuje na věci jakoby sám pro sebe je ta, že si víceméně rozumí. Není tam ten proces komunikace a předávání obsahu informací někomu jinému.“

<sup>146</sup> „Já vím nejlépe, jak to má být. Myslím tanečně ztvárněné, ne choreograficky. Ten projev, vyjádření, zpracování, dynamika a časovost těch věcí jsou tak strašně těžké, že si nedokážu představit, že bych tohle někoho naučil a byl bych z toho zvenčí uspokojený. A je to i ta zkušenost a je to schopnost hraní si s tím, intenzita, naladění. To není pouze o tom zatancovat to. To zatancuje každý blbec a formálně to může být i banální. Tam by bylo hodně práce, aby mě to uspokojilo tak, jak to vnímám.“

<sup>147</sup> Tohoto faktu se dotýká jeden z informátorů svým komentářem: „V běžné společnosti lidé netančí. Přesto jdou na taneční představení a s tím velmi sofistikovaným pohybem se dokážou identifikovat, aniž by bylo možné ho dosáhnout.“



jak pociťují ten přenos a jakým způsobem k němu dochází. Je zřejmé, že se v tomto výzkumu nemůžeme ponořit až na úroveň biologických procesů, považují však za důležité vzít v potaz názory samotných účastníků.

Naprosto dominantní ve všech narativech je vizuální a sluchový vjem, na kterých se shodují všichni informátoři. Jeden z nich mluví o uspokojení právě těchto základních smyslů, aby došlo vůbec k zaujetí pozornosti<sup>148</sup>. Z těchto dvou však se zdá jako naprosto klíčový zrak, bez kterého by vnímání pohybu nebylo uskutečnitelné; tanec bez hudby je běžně provozovanou činností, ale i podle názorů některých nemá takový dosah<sup>149</sup>. Vedle těchto poměrně snadno definovatelných vjemů se ale informátoři opírají o další, zdá se rovněž klíčové parametry, jejichž vymezení však neprošlo vědeckou debatou. Nejčastěji zmiňují energii, která sálá z interpreta, případně energii, atmosféru, napětí v sále. Jedním dechem pak dodávají, že se jedná o komplexní, celistvý vjem. Nejsou důležité jednotlivosti, ale způsob, jakým se komponují dohromady<sup>150 151</sup>. Příznačná je v tomto ohledu jedna z výpovědí: „*Tanec má v sobě mnohovrstevnatost. Pohyb je pro mě jenom ta cihla domu, ale architektura v sobě musí mít mnohem víc, než jen cihly.*“ Zároveň někteří zmiňovali vnímavé tělo diváka jako jeden ze smyslů, které je schopno také přijímat informace<sup>152 153</sup>. Na dotaz, zda je důležitá určitá forma kinestetické empatie, narátoři reagovali různě, pouze jediný však pozitivně. Někteří nevnímají tuto vlastnost jako důležitou pro získání prožitku z tanečního představení<sup>154 155</sup>.

---

<sup>148</sup> „Musí mě to nabídnout uspokojení těch prvních vjemů, to znamená slyším hudbu, vidím scénografii, kostýmy, tanečnický, pohyb a najednou mě to začne zajímat.“

<sup>149</sup> „Bez viděného by to nešlo. Bez poslechu by to šlo, ale ta zkušenost není taková. Vždy je tam nějaký zvuk.“

<sup>150</sup> „Je to nějaká souhra všech těch složek. Ten pohyb, světla, hudba nebo ticho... jaký obraz ti to dává, plus ta energie, která z toho číší nebo nečíší. To vtažení se děje tím, že všechny ty složky nějakým způsobem spolu souzní, (...) prostě se do toho jakoby ponoříš.“

<sup>151</sup> „Musí mě to uhranout. Ta vizuální věc, skrze to, co jde z těch tanečnicků, to jak s tou energií, dynamikou pracují, mě to musí celého pohltnout. (...) Vnímám to velmi komplexně.“

<sup>152</sup> „Je to o nějaké rezonanci vnitřní. Samozřejmě, (...) zrak je primární, určitě i sluch, skrze hudbu. Ale fakt si myslím, že minimálně na stejné úrovni je to tělo, které vnímá.“

<sup>153</sup> „V případě pozitivního zážitku z čehokoliv to vnímám celkem fyzicky. Dokáže mě to strhnout ve smyslu, že jsi velmi na úzko s tím pohybem a tělem.“

<sup>154</sup> „Ano, hraje roli, ale nemyslím si, že jenom empatičtí lidé mohou mít zážitek. Empatie souvisí se zkušenostma.“

<sup>155</sup> „Je to určitá schopnost vnímání, porozumění, napojení se. Nevím, jestli je to empatie, po tím slovem si představím mezilidské vztahy.“

Pozoruhodné jsou také proslavy dvou informátorů<sup>156 157</sup>, které poukázaly na fakt, že sám divák, svým aktuálním nastavením, mentální situací, fyzickým stavem, jednoduše celou svou osobností, participuje na tomto přenosu a následně spoluutváří významovou rovinu sdělení. Divák není pouhým pasivní příjemcem, ale jeho stav se vyznačuje výraznou aktivitou, skrze kterou je možné získat prožitek z tance. Zde bychom mohli nalézt vysvětlení faktu, proč se tanec, na rozdíl od hudby, nestal běžnou součástí každodenního života člověka v dnešní společnosti. Hudbu je možno vnímat i ve druhém plánu při vykonávání odlišné činnosti; existuje i hudební produkce, jejímž cílem je mentální relaxace. U tance toto možné není; abychom vnímali tanec potřebujeme určitou míru aktivity, pozornosti, angažovanosti. Informátor zde tak staví na roveň tanečníka i diváka. Tato problematika je však neprobádaným teritoriem a skýtá možnost dalšího studia.

#### **4.5.5 Téma „Prožívání“ v terénním výzkumu**

Jak jsem již zmínil v kapitole Vymezení výzkumné tematiky z hlediska psychologie je právě prožívání zcela zásadním aspektem psychologie tance. To, jak na nás tanec působí, ať už jsme jeho konzumenty nebo nositeli, je důvod, proč tanec provozujeme. Kdybychom z něj tak zvaně „nic neměli“, jistě by se nestal tak důležitým kulturním fenoménem, což dokládají četné vědecké a choreologické studie.

Okruh otázek tohoto terénního výzkumu byl namířen zejména na dvě skupiny: diváky a interprety. Z pohledu pozorujícího diváka jsme se věnovali kinestetické empatii případně emoční odezvě v tělech informátorů. Jejich úkolem bylo popsat tělesný stav při sledování tanečního díla, které si dodnes pamatují jako významné. S tanečnicí jsme se naopak zabývali jejich pocity při provádění tance, zda jsou pozitivní či negativní a jaký je jejich tělesný projev. Dalším tématem bylo, zda ztvárnění některých rolí má vliv na jejich běžný život nebo jestli si naopak dokáží udržet odstup. A pokud nikoliv, zda provádí nějaký druh psychické hygieny.

---

<sup>156</sup> „Myslím, že divák jako bytost, která má energii, různé dává a přijímá, tak na tom také participuje. Záleží na divákovi i tanečnickovi.“

<sup>157</sup> „To je na jevišti to, co ta zkušebna nemá. To je ta komunikace s divákem. Ta věc [pozn. autora – choreografie] se promění v závislosti na tom společném prostoru s divákem.“

#### 4.5.5.1 Divácký prožitek

Aktuální nastavení, rozpoložení diváka má vliv nejenom na otevřenost k přijímání smyslových vjemů, ale také zcela zásadně působí na prožitek z tanečního díla<sup>158 159</sup>. A nejenom jej ovlivňuje, ale zároveň má pozorovatel velmi aktivní pozici, on sám se na významu daného uměleckého díla podílí; tento aspekt živého diváka tedy přináší poznatek, že sdělení není neměnné, ba naopak velmi dynamické.

Jak již bylo řečeno výše, při sledování tance je zapotřebí určitá míra angažovanosti, zapojení a koncentrace. To dokládají i četné narativy jednotlivých informátorů, ve kterých se snaží rozpomenout na výrazný zážitek z tanečního díla a na to, jaký pociťovali stav ve svém vlastním těle; jejich úkolem bylo vyvolat tělesnou vzpomínku. Ve výpovědích se objevily dva velmi specifické stavy: zaujetí a odevzdání. První z nich byl hojnější, vyznačuje se značnou aktivitou, jak mentální, tak i fyzickou a dále velkým soustředěním, zaměřením<sup>160</sup>; je zde přítomné i velké svalové a celkově tělesné napětí<sup>161</sup>. Umělci mluví o zúčastněném stavu, jakoby sami na jevišti byli, o vtažení a chuti si daný pohyb vyzkoušet; jakoby pohyb, zvuk a celková energie je samotné k pohybu nutily, vyzývaly<sup>162 163</sup>. Jedná se o fyzickou reakci, odezvu – dané dílo je například nutí naklánět se vpřed. Jeden z umělců tvrdí, že tímto se interpretům dostává blíže nejen fyzicky, ale i mentálně<sup>164</sup>, druhý pak mluví o naklánění hlavy jako projevu pochopení a podpory<sup>165</sup>. Zároveň ale jedna osoba poukázala i na fakt, že některá díla se snaží vyloženě zaútočit na divákovy smysly, až se to stává nepříjemné, příliš invazivní. Naopak vyzdvihuje jemný, podprahový, intelektuální

---

<sup>158</sup> „Někdy to dojde a někdy to dojde. To taky hodně záleží na tom, s čím ten člověk do divadla přijde. Jestli tam přijde unavený nebo naopak natěšený, s velkýma očekáváníma.“

<sup>159</sup> „Jedeš s nimi na jedné vlně a žiješ ten jejich příběh. A samozřejmě to může být spojení různých situací, že jsi v nějaké životní fázi, unavený, veselý, ono to umocní tu tvou emoci. To se často děje.“

<sup>160</sup> „Opravdu jsem aktivně seděl. Nemohl jsem sedět v klidu, ale totálně se soustředil. Jako nějaký příjimač.“

<sup>161</sup> „K slzám vyloženě ne. Jsem v takové tenzi, předkloněný, neodpočíváš, vtáhne tě to do hry.“

<sup>162</sup> „Se mi docela stává, že třeba koukáš na představení a ten pohyb s hudbou sebou začne tak jako šít, že máš hroznou chuť být toho vlastně zúčastněný. Že tě to hrozně jakoby vtahuje, že by ses chtěl hýbat tak jako oni.“

<sup>163</sup> „To bylo, jak kdyby se mi každá buňka v mém těle rozhýbala. Že z toho mám fyzický zážitek. Že jsem byl v tom těle, že jsem nebyl pasivní divák.“

<sup>164</sup> „Jsem angažovaný pozorností, mentálně i fyzicky, že jsem v určitém napětí a většinou se nakláním dopředu, magneticky mě to přitahuje, chci být blíž.“

<sup>165</sup> „Někdy se hýbu s nimi, začnu naklánět hlavu. Jako bych je chtěl podpořit, jsem takový napružený.“

charakter, což nazývá silou tanečního umění. Oproti tomuto velmi aktivnímu stavu se ve dvou výpovědích objevilo jiné, do jisté míry kontrastní rozpoložení – odevzdání. Při popisu informátoři mluví sice o tělesném, svalovém napětí spíše posturálního charakteru, ale zároveň o transu, při kterém se nemohou ani pohnout, jsou v pozorujícím, více pasivním, observačním módu<sup>166</sup>. Narátoři tento stav spojují s pocitem dojetí se nad tematikou uměleckého díla.

Zcela ojediněle vystupuje výpověď jednoho informátora, jehož senzitivita tanečního pohybu má extrémně vysoký práh. Nutno však podotknout, že u ostatních se s takto silnými tělesnými projevy nesetkáváme. Sám popisuje tělo jako velmi citlivý přijímající kanál, který reaguje i na minimální podněty. Mluví například o vibrujícím či chvějícím se těle, zvýšeném tepu, pocitu nevolnosti, staženého hrdla. Zároveň sám přiznává, že jeho tělo běžně velmi citlivě reaguje na podněty i v každodenním nejenom v divadelním prostředí. Jiný zase popisuje obdobný stav, avšak s mnohem menší intenzitou – mluvil o tom, jak sám pocítil hrubý stisk a to, jakou bolest takový stisk musel vyvolat. I jiní mluví o silných prožitcích z tanečních děl, ale zároveň jsou si vědomi, že se stále jedná o divadlo. Nenechají jej na sebe natolik působit<sup>167</sup>, aby se dostávali například do depresivních stavů jako tomu je u výše zmíněného.

Na těchto příkladech je zřejmé, že senzitivita kinestetické empatie případně citlivost k informacím zprostředkovaným zrcadlovými neurony se bude lišit v závislosti na každém z nás. Dva narátoři dokonce přiznali, že si nejsou tělesných reakcí vůbec vědomi<sup>168</sup>, odezva se u nich děje spíše v rovině mentální. Jeden z nich mluví o tom, že reakce přichází až později, v setrvačnosti prožitku<sup>169</sup>. Je pozoruhodné, že poslední zmíněný je zároveň tím, jehož názorem je, že empatie při vnímání představení není třeba (viz příslušná kapitola Vnímání), a také že příslušnost

---

<sup>166</sup> „Trans. Koukáš a nepohneš ani brvou. (...) Určitě jsem nebyl uvolněný, ale naopak velmi napjatý.“

<sup>167</sup> „Ale nenechávám úplně působit to divadlo až takhle, nechávám si odstup. Vždycky si řeknu, že je to jenom divadlo. Nechávám ho na sebe působit spíš po té příjemné stránce.“

<sup>168</sup> „Ne, to ne. Já si to užívám, ale že bych měl takový ty tiky jako někteří mají, že si řeknou: Já bych chtěl tancovat, tak to nemám.“

<sup>169</sup> „Mě to strhne, ale já jsem samozřejmě v klidu. To zaujetí je v energii. (...) Velmi často to přichází až v nějaké odezvě, setrvačnosti, kdy s tím jsi a ta rezonance tam zůstává. To také říká něco o hloubce toho představení nebo o pravdivosti té výpovědi.“

k taneční profesi včetně letitých zkušeností znecitlivuje jeho možnost nadchnout se pro dané dílo<sup>170</sup>.

#### 4.5.5.2 Prožitek interpreta

V předchozí podkapitole jsem se věnoval prožitku tance mimo naše tělo, v této části se naopak zaměřím na prožívání pohybu v našem vlastním těle; konkrétně v roli interpreta tanečního díla. Stejně jako divák přichází do divadla s jistým rozpoložením i životními zkušenostmi, které následně mají vliv na pochopení či nepochopení tance, tak i interpret není prázdnou nádobou bez minulosti. Ba naopak jeho nástrojem sdělení je on sám, jeho vlastní tělo, jeho život, vzpomínky i zkušenosti. Tento aspekt se prolíná veškerými proslovy jednotlivých informátorů. Oddělení od svého vlastního já není možné i z toho důvodu, že ono sdělení prochází k divákovi vždy skrze nás, skrze naši mysl.

Ve výpovědích je opět patrná různá škála senzitivity jednotlivých umělců. Někteří dokážou poměrně snadno „zabouchnout dveře“ a odchází téměř nedotčeni, naopak jiní se potýkají s velkými následky i v jejich každodenních životech. Nicméně i když dva nárotoři říkají, že to v sobě samých umění oddělit a nepřipouštět si některé věci k tělu<sup>171</sup>, zároveň přiznávají, že někdy tanec skrze své téma může vyvolat vzpomínku na negativní událost v jejich životech a následný vliv na jejich psychiku i po představení může být značný<sup>172 173</sup>. Druhou skupinu pak tvoří umělci, kteří si sice prožitek z představení odnášejí, ale vesměs jako informaci o tom, jak v ten daný večer představení zafungovalo či nefungovalo<sup>174</sup>. Třetí okruh pak představují umělci, u nichž je ovlivnění běžného života více než značné. Jde o ovlivnění

---

<sup>170</sup> „Myslím si, že je to dané zkušenostmi. Čím má člověk více zkušeností, tak je těžší ho pak nadchnout.“

<sup>171</sup> „Neodnáším si to domů, ne. Tak nějak to vyšumí. Když je klaněčka, víš, že je konec, tělo začíná pomalu klesat, pak to vyšumí sprchou. Člověk ještě dojíždí tak hodinu po představení, je to takový úpad fyzický.“

<sup>172</sup> „Někdy ti to představení může vyvolat emoci, která se ti spojí s něčím, co jsi prožil v životě a pak se to trochu táhne déle, ale emoci z toho představení ne.“

<sup>173</sup> „Jako interpret se snažím ty věci nehrát, ale jít do prožitku. Když jsem hrál ve svých věcech, tak to je nějaká tvoje i osobní výpověď, a to jsem se fakt rozplakal že mě to úplně jako evokovalo nějaký vzpomínky a otevřely se nějaké jako rány. Ale vlastně i to je pozitivní, máš dobrou z toho pocit, že to nějak jako ventiluješ a jde to ven.“

<sup>174</sup> „Ten pocit, který si z toho odnáším je to, jak to ten večer konkrétně funguje s těmi lidmi. Neumím to oddělit, že bych zabouchla dveře a najednou to bylo pryč. Ale s dětma jsem se naučil, že člověk prostě přepne a pak se k tomu vrátím v myšlenkách úplně jindy.“

mentálního či duchovního života; umělci musí následně tak zvaně zahladit stopy, vyrovnat se s tím či přijít na jiné myšlenky<sup>175</sup>. U některých jsou projevy patrnější, často mluví o nespavosti kvůli přílišnému napětí v těle i v mysli<sup>176</sup> i přes velké fyzické vyčerpání<sup>177</sup>. Poslední citovaný také připomněl, že výchozí mentální stav tanečníka je taktéž rozhodující pro následný prožitek. V některých případech může být tanec spouštěcím momentem a na povrch se dostanou vlastní vzpomínky i příběhy<sup>178</sup>. Naopak jiný informátor zmínil, že tanec občasně používá jako terapeutický prostředek, skrze který se vyrovnává s negativními životními tlaky<sup>179</sup>. Opět zde však vystupuje zcela ojediněle výpověď narátora, na něhož jsem upozorňoval již v předchozí kapitole; extrémní senzitivita se projevila i v debatě na toto téma: „*Já jsem schopný se ponořit do toho a v momentě, kdy něco ztvárňuju na jevišti, tak já to zároveň i prožívám. Nejen fyzicky, ale já tam neustále si prožívám svoje nějaké momenty, kdy mě je fakt jako smutno, do breku, mě mrazí v tom těle a toto si vlastně nesu z toho života. Myslím ale, že to není dobře, interpret by si měl udržet odstup. (...) Já jsem se dostal do té intenzity, jak kdyby to byl reálný život. To ale velmi souvisí s obdobím, které prožíváš. Byl jsem vážně jak hadrový panák, do kterého ty emoce takhle bušily. Vůbec jsem neuměl to chytit a zklidnit se. (...) Víš co, já jako fakt potřebuju čas na to, aby to odeznělo. Mně se fakt jako často stává, že třeba těch 14 dní před premiérou intenzivně už žiju v těch konkrétních situacích, že se vlastně neustále přehrávám, proč to dělat, s jakým pocitem.*“ Prožitek však nemusí být nutně

---

<sup>175</sup> „Pokud je to zasažení duševní, mentální, emocionální, tak já to musím nějak uzavřít. Musím to nějak znovu zahladit. Člověk se vydá a něco to i může rozdmýchat.“

<sup>176</sup> „Někdy je ta rezonance prostě moc dlouhá, takže to začne vadit, ta délka toho trvání mi začne vadit. Což znamená jako ve dvě, ve tři ráno nespím, někdy třeba nespím celou. (...) Utíkám. Snažím se to zamlžit, že třeba zavolám někomu a najednou jdu po situaci, která mě jaksí vysvobodí, přijdu na jinou myšlenku třeba. Ale potřebuju k tomu někoho, jinak se to pořád vrací. Najednou slyšíte jinou energii, která vás vrátí zpět.“

<sup>177</sup> „První naběhne nějaká reflexe toho, co se stalo. Ale pak s větším odstupem času, hlavně teda v noci, si to začnu procházet, že se někdy vzbudím v noci a jedu od začátku do konce, jako co si pamatuju z toho představení, jak jsem to dělal a pak si dělám takový nějaký scan toho, co jsem dělal a začnu si to srovnávat v sobě, že jestli to bylo dobrý rozhodnutí, a jestli jsem to udělal tak, jako to mělo být... Hrozný. Nedokážu se odstříhnout od toho, od té práce. (...) Mívám i stavy, že jsem napjatý, že se neumím uvolnit. A někdy tak bolí tělo, že neusneš, jakože je tak vyčerpané, že neusneš z toho. Místo toho, abys usnul z toho vyčerpání, tak je to obráceně.“

<sup>178</sup> „Někdy je to to psychické rozpoložení, ve kterém jsem já před představením. To se pak odráží v tom období po představení, někdy to je i ten spouštěč, i když to nemá nic společného s tím představením, je to spíše něco, co já si v sobě řeším osobně.“

<sup>179</sup> „Tohle mi hrozně pomáhalo, že jsem něco řešil a byl jsem z něčeho smutný, nešťastný, že si to jako vytancuješ, ale vlastně jsem to aplikoval do toho pohybu (...) Já jsem prostě přišel a dělal jsem hodně dynamický pohyb, že jsem to ze sebe nějakým způsobem dostal a překlenujeme třeba nějaký těžký období. (...) To ze sebe setřepeš, vydáš. Z psychiky to šlo do toho těla a skrze tělo to šlo ven. Tělo s hlavou je jedna nádoba a když chceš něco z té hlavy dostat, tak potřebuješ i to fyzické vydání se.“

negativní, jak dokazují proslavy narátorů. Jeden z nich vnímá interpretační umění jako možnost „skočit do jiného těla a zažít jiný příběh“. Druhý pak mluví o příjemném zážitku v moment, kdy se sdělení přeneso k divákům, kteří ho následně pochopí a přijmou za své<sup>180</sup>.

#### 4.5.6 Shrnutí výsledků analýzy

Výzkumná tematika byla zvolena na základě osobních zkušeností autora této práce, jenž je považuje za primární psychologické elementy tanečního umění. Zdá se, že výběr okruhů byl skutečně vhodný, neboť šetření přineslo mnoho pozoruhodných podnětů k dalšímu studiu. Sami informátoři během rozhovorů přišli s novými náměty k diskuzi. V oblasti dětské a aktuální motivace vystoupila na povrch další témata, mezi nimi například rodinné zázemí, tanec jako zvyk, otázky zdravotního stavu ve vztahu k profesi tanečníka spolu s financemi, zázemím a perspektivní budoucností. V této části stojí za zdůraznění fakt, že absolutní většina se shodla, že motivací není finanční ohodnocení, ale vnitřní pnutí, velký zápal a oddání pro věc. Z hlediska zdraví jsou si informátoři vědomi náročnosti svého zaměstnání, ale tyto otázky si víceméně nepřipouští. S tím se pojí i potřeba fyzického vybití, která je v proslovech zřejmá; zároveň ale všichni uvádí, že ono fyzické vyčerpání je pouhou částí většího celku. Hodnota tance je pro ně ve vnitřním prožívání a obohacení mentálního, duševního světa. Tento aspekt byl ve všech výpovědích natolik patrný, že se zdá být premisou psychologického přístupu k tanci. Na to navazuje dále téma vnímání a jeho víceúrovňového charakteru, zejména pak otázky kinestetické empatie a zrcadlení pohybu v našich vlastních tělech. Jak jsem naznačoval již v úvodu, právě princip zrcadlení, na kterém fungují tak zvané zrcadlové neurony, by mohl být odpovědí na mnohé, dosud nezodpovězené otázky přenosu emoční náplně pohybu na pozorující osobu i bez její předchozí zkušenosti. V této části jsou pak zajímavá sdělení jednoho informátora, zejména jeho hypersenzibilita, extrémně citlivé reakce na pozorovaný pohyb i na životní situace, které mohou prostoupit celou jeho osobností a do značné míry ji i ovládat.

---

<sup>180</sup> „Hrozná satisfakce je, když se ty lidi zasmějou, že, to pochopí a slyšíš ten srdečný smích a je to vlastně neuvěřitelná radost, že cítíš, že smýšlí podobně. A ten zážitek já si třeba uchovávám až do rána, ráno se probudím a vzpomenu si, že to jako fungovalo, že to bylo dobrý.“

Podnětným tématem se dále jeví charakteristická jedinečnost, neopakovatelnost osobnosti, která se prolíná i do tělesného výrazu člověka. Z narativů je patrné, že se nejedná pouze o biologické a anatomické danosti, ale na této výjimečnosti pohybové osobnosti se podílí i mnoho dalších vlivů – výchova, prostředí, charakter, aktuální psychický stav jedince a další. Stejně vlivy hrají důležitou roli i při vývoji osobnosti, a proto je nasnadě se domnívat, že onen charakteristický pohybový rukopis je analogickým produktem naší osobnosti. Souvisejícím tématem pak byly předpoklady k výkonu taneční profese. Mezi prvními zmiňovali například motivaci, osobní vyrovnanost, inteligenci i touhu nad věcmi, které nás obklopují, přemýšlet. Na to navázala celková otevřenost k novým impulsům, všestrannost a schopnost dynamické reakce na aktuální podněty.

Domnívám se, že uskutečněný výzkum skutečně potvrdil mou výchozí tezi i důvod vzniku této práce. I angažovanost a osobní zájem mluvčích o dané téma naznačuje intuitivní přítomnost fenoménu psychologie v tanci. Kvalitativní výzkum se pak jeví jako vhodně zvolená metoda pro účel této studie. Zejména napomohl „číst mezi řádky“ a dostat se dále, než jen za vyřčená slova. Výzkum pak především prokazuje, že taneční umění se bez psychologie neobejde. Obzvláště pak z důvodu, že tanec nemůže existovat sám o sobě, ale pouze v závislosti na svém nositeli, u něhož psychický stav nemůžeme potlačit. Jak je z proslovů zřejmé, naopak psychické rozpoložení člověka velmi ovlivňuje jeho tvůrčí aktivity, tedy tanec.



## 5 Závěr

K napsání diplomové práce na toto téma mne vedl můj velký osobní zájem o tanec a psychologii. Dále pak přesvědčení, že psychologie je neoddělitelnou, plně integrální součástí tance. Hovoříme-li o tanečním projevu, je nutné zohlednit i psychologické aspekty tohoto fenoménu, které ho do značné míry ovlivňují; na druhou stranu zcela slepou uličkou by bylo redukovat tanec na projev psychologie člověka. Jejím předmětem jsme my sami, lidé, a náš vnitřní duševní svět, jenž se projevuje navenek chováním. Tanec je lidským výtvořem, něčím, do čeho dáváme sami sebe, naše myšlenky, pocity, názory, naše vlastní já. Vzpomeňme na zmiňovanou Bühlerovu interdependanci tří fenoménů, které automaticky navzájem obsahují zbylé části; jsou jimi chování, prožívání a tvorba. Této úzké spojitosti dále nasvědčuje fakt, že tanec je v teoretických přístupech nahlížen jako způsob neverbální komunikace, neverbálního chování a právě chování spolu s prožíváním jsou hlavními předměty zkoumání psychologie jako vědy.

Vzájemnou provázanost těchto na první pohled vzdálených světů vědy a umění potvrzuje i uskutečněný terénní výzkum v rámci české taneční obce. Ačkoliv se jej nepodařilo uskutečnit v zamýšleném rozsahu z důvodu vytíženosti umělců, i tak přinesl velmi cenné poznatky a impulzy pro tuto práci. K tomu přispěl i značný osobní zájem informátorů o danou problematiku, díky kterému se objevila i témata, s nimiž jsem na počátku zkoumání v této oblasti nepočítal. Jeho cílem bylo na základě empirických dat poskytnout zřejmý důkaz o aktuálnosti a naléhavosti tématu a iniciovat tak další studium v této oblasti. Výzkum skutečně prokázal, že psychologie je přirozenou součástí tanečního projevu. A to zejména z důvodu, který jsem uvedl již v kapitole „Shrnutí výsledků analýzy“: tanec existuje v přímé závislosti na svém nositeli, jehož automatickou součástí ovlivňující veškerou tvůrčí činnost, tedy i tanec, je právě psychická stránka člověka. To se projevilo například ve sděleních informátorů na téma jedinečnosti lidského pohybu. Výchozí badatelskou tezí byla skutečnost, že stejně jako je každý člověk výjimečnou a neopakovatelnou osobností, tak takový je i jeho tělesný projev. Jeden z informátorů shrnuje tento fakt slovy: *„To začíná od hlavy, způsob myšlení, návyky, fyzická dispozice, (...) Myslím, že je to tisíc střípků, které do sebe zapadají.“* Druhý poukazuje na komplexnost celé problematiky: *„Promítá se do toho to, jakým způsobem jsi vychovávaný, v jakém prostředí žiješ,*

*veškerý emoce, strachy, úzkosti, to všechno se ti projevuje do toho tělesného projevu.“ A další mluví o choreografovi jako o subjektivním sítu, přes které prochází nejen téma, ale i samotný taneční pohyb: „To je takový ten obtisk. Choreograf vychází hlavně ze sebe, vezme si třeba téma bůhví jaké, ale vždycky to jde skrze jeho vlastní chápání a přemýšlení, protože je ovlivněn tím celým jeho vývojem života.“*

Výše uvedené však není jediným dokladem. Možná ještě pádnějším důkazem jsou jednotlivé narativy informátorů na téma motivace. Z těch je patrné, že jí není finanční zabezpečení nebo životní komfort, v dnešní postmoderní společnosti velmi ceněné komodity, ale zcela jednoznačně je nahrazuje prožitek z tance: *„Ten prožitek z tance je něco, po čem já jsem hladový, potřebuji ho ke svému životu.“* Dokonce se setkáváme i s velkou mírou obětavosti a sebezapření pro to, aby se tanci i nadále informátoři mohli věnovat: *„Do dneška dělám spoustu věcí, který finančně vůbec nejsou zajímavý. Mě motivuje ta práce, ale samozřejmě máš rodinu, kterou musíš živit a tím pádem člověk dělá třeba i vícero prací naráz, aby vlastně udělal nějaký kompromis. Ty peníze určitě nejsou na prvním místě, to ne.“* Nemluví ani o pracovním vytížení, jeden informátor se dokonce vyjádřil v tom smyslu, že nazývat tanec prací je pro něj nepřípustné a nedůstojné. *„Je to životní potřeba. Tanec se stal součástí mého života stejně jako každodenní sprcha nebo čištění zubů. Udělá mi to vždycky dobře.“* Z úryvků vyplývá, že tanec je naprosto přirozenou součástí jich samých, jejich osobnosti, jejich identity.

Dosavadní studium v této oblasti je velmi roztržité a kusé. Knihy, studie, texty i výzkumy poukazují na jednotlivosti, které však později nezařazují do širších kontextů a souvislostí. Dílčím tématům tak chybí celistvý, komplexní pohled na věc, který by dokázal obstát ve vědeckém prostředí. V tom spatřuji hlavní nedostatek studia psychologie tance, jelikož všechny tyto jednotlivosti jsou nedílnou součástí širšího celku, ze kterého je lze abstrahovat pouze uměle a existují jako jakýsi hypotetický, nepolapitelný konstrukt. Dalším stupněm by tak mohla být publikace shrnující již existující výsledky, referující o aktuálních oblastech výzkumu a zároveň vytyčující nedotčené otázky a problémy. Okruhy možného studia jsem již naznačil v kapitole „Mezi pojmy – psychologie a tanec“. Podle mého názoru by se nejpodnětnější informace daly získat z bližšího zkoumání procesu vnímání, které se odehrává na více úrovních (mezi doposud známými úrovněmi jsou to vizuální,

akustická, kinestetická a emoční). Zároveň objev tak zvaných zrcadlových neuronů se zdá být velice slibným příspěvek k tématu, který by mohl osvětlit způsob přenosu tance na diváka. A nepochybně pak vztah lidské osobnosti a tělesného projevu by mělo být jedno z klíčových témat, které je jistým způsobem již zohledněno v pedagogické psychologii.

Stále se ale domnívám, že všechna tato témata by bylo vhodné následně propojovat, protože tanec je fenomén komplexní, mnohvrstevnatý a tato témata včetně samotné psychologie jsou jednou z jeho vrstev. Studium by dále mohlo spět k definování, vymezení nejen předmětu studia, ale i sebe sama jako samostatného vědeckého směru a poskytnout tak základnu pro další zkoumání. To však není cílem této práce, účelem bylo poukázat na existující problém a naznačit tak možnou cestu, navrhnout východiska dalšího bádání. Domnívám se, že zvolený přístup i metoda terénního výzkumu včetně následné analýzy prokázaly oprávněnost psychologického studia tance.

## 6 Bibliografie

ATKINSON, Rita L. (2003), *Psychologie*, Praha: Portál, 750 s.

ALLPORT, G. W. (1937), *Personality: A Psychological Interpretation*, New York: Henry Holt and Company.

BABÁKOVÁ, Hana (2016), *Umělci a jejich psychické nemoci, spojení nemoci s osobním a profesním životem*, Praha, 106 s.

BALCAR, Karel (1983), *Úvod do studia psychologie osobnosti*, Praha: SPN, 217 s.

BANNERMAN, Henrietta (2014), Is Dance a Language? Movement, Meaning and Communication, *Dance research*. 32: 1, s. 65–80.

BAUMAN, Zygmunt (1995), *Úvahy o postmoderní době*, Praha: Sociologické nakladatelství, Praha: Sociologické nakladatelství, 165 s.

BEK, Mikuláš (1993), *Vybrané problémy hudební sociologie*, Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 95 s.

BERNARD, Russell H. (2006), *Research methods in anthropology: qualitative and quantitative approaches*, Lanham, MD: AltaMira Press, 803 s.

BLÄSING, Bettina a Martin PUTTKE, Thomas SCHACK (2012), *The Neurocognition of dance: mind, movement and motor skills*, Hove: Psychology Press, 249 s.

BOAS, Franziska (1944), *The function of dance in human society: a seminar directed by Franziska Boas*. New York: Franziska Boas, 52 s.

BRANDSTETTER, Gabriele a Gerko EGERT, Sabine ZUBARIK (eds.) (2013), *Touching and Being Touched: Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, Berlín/Boston: Walter de Gruyter, 2013, 329 s.

- BUDIL, Ivo T. (2003), *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*, Praha: Triton, 488 s.
- CEMEREK, Jaroslav (2007), *Osobnost choreografa*, Praha, 32 s.
- CEMEREK, Jaroslav (2009), *Osobnost tanečního umělce*, Praha, 55 s.
- ČIERNIKOVÁ, Irina (2015), *Psychológia tanečného umelca*, Bratislava: VŠMU, 110 s.
- ČÍŽKOVÁ, Klára (2005), *Tanečně-pohybová terapie*, Praha: Triton, 119 s.
- COHEN, Selma J. (ed.) (2004), *International Encyclopedia of Dance: a project of Dance Perspectives Foundation, Inc.*, New York: Oxford University Press.
- DRÁBEK, Václav (2004), *Stručný průvodce hudební psychologií*, Praha: Univerzita Karlova, 62 s.
- DUŠEK, Bohumil (1992), *Psychologie hudby*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 114 s.
- FELFÖLDI, László (2002), Dance Knowledge. To Cognitive Approach in Folk Dance Research, in: Fiskcik, Anne Margrete a Egil Bakka (eds.), *Dance Knowledge – Dansekunnskap*, International Conference on Cognitive Aspect of Dance. Proceedings 6th NOFOD Conference, Trondheim January 10-13 2002, Trondheim, s. 13–20.
- FRANĚK, Marek (2005), *Hudební psychologie*, Praha: Karolinum, 238 s.
- GARDNER, Howard (1999), *Dimenze myšlení: teorie rozmanitých inteligencí*, Praha: Portál, 400 s.
- GIDDENS, Anthony (1999), *Sociologie*, Praha: Argo, 595 s.
- GIDDENS, Anthony a SUTTON, Philip W. (eds.) (2013), *Sociologie*, Praha: Argo, 1052 s.

GILLERNOVÁ, Ilona (2000), *Slovník základních pojmů z psychologie*, Praha: Fortuna, 80 s.

GOLEMAN, Daniel (1997), *Emoční inteligence*, Praha: Columbus, 348 s.

GRAU, Andrée (2015), Why People Dance – evolution, sociality and dance, *Dance, Movement & Spiritualities*, 2: 3, s. 233–254.

GREMLICOVÁ, Dorota (2004), *Sociální funkce tance v moderní době. Menuet kontra valčík*, disertační práce, Praha: HAMU, 182 s.

HANNA, Judith L. (1982), Is Dance Music?: Resemblances and Relationships, *The World of Music: Journal of the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation in Association with the International Music Council (UNESCO)*, 24:1, s. 57–71.

- (1979), Movements Toward Understanding Humans Through the Anthropological Study of Dance, *Current Anthropology*, 20: 2, s. 313-339.
- (1987), *To dance is human: a theory of nonverbal communication*, Chicago: University of Chicago Press, 327 s.

HENCKMANN, Wolfhart a Konrad LOTTER (1995), *Estetický slovník*, Praha: Svoboda, 229 s.

HELUS, Zdeněk (2003), *Psychologie pro střední školy*, Praha: Fortuna, s. 120.

- (2011), *Úvod do psychologie: učebnice pro střední školy a bakalářská studia na VŠ*, Praha: Grada, 320 s.
- (1982), *Pojetí žáka a perspektivy osobnosti*, Praha: SPN, 196 s.

HENDL, Jan (2008), *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*, Praha: Portál, 2008, 407 s.

HERÉNYIOVÁ, Gabriela (2015), Úloha psychológa v tanečnom vzdelávaní, in: *Taneční kongres 2014 - Tanec.SK: Inovácia a tvorivos't ako stratégia udržateľného rozvoja; Zborník príspevkov z prvého slovenského tanečného kongresu*

*medzinárodnou účasťou; 26. - 28. septembra 2014 Vysoká škola múzických umení, Koncertná sieň Dvorana, Bratislava: VŠMU, s. 148–153.*

HEYES, C. (2010), Where do mirror neurons come from?, *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 34: 4, s. 575–583.

HOLAS, Milan (1990), *Kapitoly z psychologie hudby: pro studenty tanečního oboru I*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 91 s.

– (1998), *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 158 s.

HOLEŇOVÁ, Jana (ed.) (2001), *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, Praha: Divadelní ústav, 381 s.

CHUJOY, Anatole (1949), *The Dance encyclopedia*, New York: A. S. Barnes and Company, 546 s.

JANDOUREK, Jan (2007), *Sociologický slovník*, Praha: Portál, 285 s.

JANEČEK, Václav (1997), *Tělo a tanec*, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 103 s.

KAUFMANN, Jean-Claude (2010), *Chápající rozhovor*, Praha: Sociologické nakladatelství, 149 s.

KOEGLER, Horst (1982), *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, New York: Oxford University Press, 459 s.

KOUKOLÍK, František (2007), *Proč se Dostojevskij mýlil?*, Praha: Galén, 216 s.

KULKA, Jiří (2008), *Psychologie umění*, Praha: Grada, 435 s.

MARAZ Aniko a Orsolya KIRÁLY, Róbert URBÁN, Mark D. GRIFFITHS, Zsolt DEMETROVICS (2015), Why do You Dance? Development of the Dance Motivation inventory, *PLoS ONE*, 9: 2.

MERLEU–PONTY, Maurice (1945), *La Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 531 s.

MERZOVÁ, Zuzana (2015), *Tanec jako prostředek rozvoje osobnosti pedagoga volného času*, Liberec, 2015, 106 s.

MIHALÍKOVÁ, Monika (2012), *Taneční výchova a rozvoj osobnosti*, Praha, 82 s.

MISTRÍK, Erich (2007), *Estetický slovník*, Bratislava: Iris, 250 s.

MURPHY, Robert F. (2004), *Úvod do kulturní a sociální antropologie*, Praha: Sociologické nakladatelství, 268 s.

NAKONEČNÝ, Milan (1996), *Motivace lidského chování*, Praha: Academia, 272 s.

– (1997), *Encyklopedie obecné psychologie*, Praha: Academia, 437 s.

NERUDA, Jan (1876), *Studie, krátké a kratší*, V Praze: Grégr a Dattel, 333 s.

– a Miloslav NOVOTNÝ (eds), *Studie, krátké a kratší*, V Praze: Kvasnička a Hampl, 330 s.

PETRUSEK, Miloslav a Hana MAŘÍKOVÁ, Alena VODÁKOVÁ (1996), *Velký sociologický slovník*, Praha: Karolinum, 1627 s.

PLHÁKOVÁ, Alena (2004), *Učebnice obecné psychologie*, Praha: Academia, 472 s.

PRESS, Carol M. (2002), *The dancing self: creativity, modern dance, self psychology, and transformative education*, Cresskill, N.J.: Hampton Press, 256 s.

PROKOSCH KURATH, Gertrude (1960), Panorama of Dance Ethnology, *Current Anthropology*. 1: 3, s. 233–254.

RAMACHANDRAN, V. S. (2013), *Mozek a jeho tajemství*, Praha: Dybbuk, 416 s.

REY, Jan (1947), *Jak se dívat na tanec*, Praha: Vyšehrad, 169 s.



- (1928), *Psychologie tance*, Praha: Zátíší knihy srdce i ducha, 32 s.

REYNOLDS, Matthew a Dee REYNOLDS (2012), *Kinesthetic Empathy: Creative and Cultural Practices*, Chicago: Intellect Books Ltd., 338 s.

RYNEŠOVÁ, Magdalena (2013), *Souvislost osobnosti s pohybovými parametry tance a chůze (získanými pomocí technologie Motion Capture)*, Praha, 98 s.

SACHS, Kurt (1933), *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlín: Dietrich Reimer / Ernst Vohsen.

SHEEHY, Noel (2005), *Encyklopedie nejvýznamnějších psychologů*, Brno: Barrister & Principal, 240 s.

SHEETS-JOHNSTON, Maxine (1966), *The Phenomenology of Dance*, Madison and Milwaukee: The University of Wisconsin Press, 158 s.

SIBLÍK, Emanuel (1937), *Tanec mimo nás i v nás: historické poznatky a estetické soudy*, Praha: Václav Petr, 361 s.

- (1917), *Tanec : projev života a umění*, Praha: F. Topič, 107 s.

SLEPIČKA, Pavel a Václav HOŠEK, Běla HÁTLOVÁ (2009), *Psychologie sportu*, Praha: Karolinum, 242 s.

SOUKUP, Martin (2014), *Terénní výzkum v sociální a kulturní antropologii*, V Praze: Karolinum, 169 s.

- (2015), *Základy kulturní antropologie*, Červený Kostelec: Pavel Mervart, 278 s.

SOUKUP, Václav (2004), *Dějiny antropologie: (encyklopedický přehled dějin fyzické antropologie, paleoantropologie, sociální a kulturní antropologie)*, Praha: Karolinum, 670 s.

- (2004), *Přehled antropologických teorií kultury*, Praha: Portál, 230 s.

SOURIAU, Étienne (1994), *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 939 s.

ŠEBKOVÁ, Iva (2013), Psychologie tanečníka. *Taneční zóna*, 17: zima, s. 30–33.

TAYLOR, Jim a Ceci TAYLOR (1995), *Psychology of dance*. Stanningley: Human Kinetics, 155 s.

THOMAS, Helen (1995), *Dance, modernity, and culture: explorations in the sociology of dance*, New York: Routledge, 206 s.

TOD, David a Joanne THATCHER, Rachel RAHMAN (2012), *Psychologie sportu*, Praha: Grada, 200 s.

TONCROVÁ, Marta a Lucie UHLÍKOVÁ (2014), *Terénní výzkum etnokulturních tradic: metodologická příručka*, Brno: Etnologický ústav AV ČR Praha - pracoviště Brno, 80 s.

TURNER, Bryan S. (1984), *The body and society: explorations in social theory*, New York: B. Blackwell.

VAN DYCK, Edith a Pieter-Jan MAES, Jonathan HARGREAVES, Micheline LESAFFRE, Marc LEMAN (2013), Expressing Induced Emotions Through Free Dance Movement, *Journal of Nonverbal Behaviour*. 37: 3, s. 175–190.

VAN DYCK, Edith a Pieter VANSTEENKISTE, Matthieu LENOIR, Micheline LESAFFRE, Marc LEMAN (2015), Recognizing Induced Emotions of Happiness and Sadness from Dance Movements, *PLoS ONE*. 9: 2.

VONDROVÁ, Jarmila (2007), *Vliv psychiky na taneční výkon žáků a studentů: [z oboru taneční pedagogika a pohybové divadlo]*, Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 207 s.

VOTŘEL, Jan (2008), *Sapir-Whorfova hypotéza: nástin hypotézy lingvistické relativity*, České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 37 s.

YOUNGERMAN, Suzanne (1974), Curt Sachs and his Heritage: A Critical Review of World History of the Dance with a Survey of Recent Studies That Perpetuate His Ideas, *CORD News*, Congress on Research in Dance, 6: 2, s. 6-19.

- (1975), Method and Theory in Dance Research: An Anthropological Approach, in: *Yearbook of the International Folk Music Council*. Ontario: International Council for Traditional Music, s. 116–133.

ZEDKOVÁ, Iveta (ed.) (2012), *Taneční pohybová terapie: teorie a praxe*, Olomouc: Univerzita Palackého Olomouc, 239 s.

ZILVAROVÁ, Daniela (2013), Svoboda na volné noze versus jistota v angažmá?: Sonda do života tanečníků v 21. století v Čechách, in: Bulínová, Karolína a Lucie Burešová, Dorota Gremlicová, Helena Kazárová, Daniela Zilvarová, *Profese tanečníka: mezi obdivem a odsouzením*, Praha: NAMU, s. 169–186.

- (2008), *Sociologie tance: Rozdílnosti publika klasické a alternativní taneční scény*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra Sociologie., 99 s.

## 6.1 On-line zdroje

[www.peterlovatt.com](http://www.peterlovatt.com)

[www.watchingdance.org](http://www.watchingdance.org)

[www.inclusivedance.eu](http://www.inclusivedance.eu)

<https://chomsky.info>

## 7 Přílohy

V přílohách uvádím jednotlivé úryvky z rozhovorů, které seskupuji podle témat. Anonymita informátorů je zachována.

### 7.1 Příloha č. 1 – Úryvky z rozhovorů k tématu Motivace

#### 7.1.1 Motivace k tanci v dětském věku

- „*Tam [pozn. autora – na konzervatoři] jsem začal zjišťovat, že se můžeš sám vyjádřit, že máš nějakou představu, kterou můžeš zhmotnit a to jsem do té doby nezažil, tam nebylo to maximální uspokojení.*“
- „*Bavilo mě to v tom, že to byla vlastně kombinace folklóru, moderního tance i baletu. Zároveň i hudební vzdělání. Bylo to takové pestré, docházel jsem třikrát týdně a měli jsme různé pedagogy. Asi to bylo i to fyzické vybití. Já to mám rád. Jít nějak jako na dřev. Nedělat ty věci polovičatě, což bylo zase v tom folklóru. Tam člověk jde a zajuchá si, roztočí se, zazpívá si.*“
- „*Tehdy jsem hledal něco, co je blízko té gymnastice. Zkusil jsem taneční soubor a to bylo hned, po první lekci jsem věděl, že chci dělat tohle.*“
- „*Já jsem to chtěl dělat vždycky. Nikdy sem neměl pocit, že to chci opustit nebo že to chci flákat, že na ten trénink nepůjdu... to mě vlastně nikdy nenapadlo, vždycky jsem tam vlastně hrozně chtěl jít.*“
- „*Já jsem se jako dítě hodně hýbal, vždycky jsem hopkal doma, tak mě rodiče dali do ZUŠ na balet. To bylo v šesti letech. Pak jsem si právě našel moderní tanec a dostal se do přípravy Domina. A to bylo! To jsem chodil... mě to bavilo. Do teď mě to baví. [pozn. autora – řečeno s velkým entusiasmem a nadšením v hlase]*“
- „*Mě strhl ten kolektiv, byla to parta lidí, která spolu rostla. Tancování byl pouze jeden z aspektů, proč jsem tam chodil.*“
- „*Mně od malička šly jakýkoliv pohyby. Když mi byly čtyři roky, hopkal jsem před televizí u Baletu československé televize, Kabaret Kabaret a hrozně rychle jsem to chytil. Víím, že se tradovalo doma, že až budu velký, budu balebák.*“
- *[pozn. autora – po vstupu do prvního tanečního souboru během střední školy]*  
„*První dva roky jsem tajil, že tancuju, a taky jsem věděl proč. Když to zjistili, strašně se mi smáli. Bylo z toho hrozný haló, vůbec nevěděli, co to je moderní tanec.*“
- „*Začal jsem asi ve čtyřech letech doma v obýváku před rodinou. Mě bavilo se předvádět. Už si nepamatuju, že bych řekl já, že chci, ale rodiče viděli, že opravdu mám nějaký pohybový vlohy, tak si myslím, když se tam nabídla možnost folklóru, tak mě tam přihlásili.*“
- „*Tam byla skvělá parta těch lidí, mně se tam zalíbilo, vlastně ještě na tom prvním tréninku. [pozn. autora – tančit původně nechtěl, do kroužku ho přivedla matka] A taky naši asi viděli, že potřebuju fyzicky něco dělat, abych jim to doma nezbořil.*“

### 7.1.2 Rodinné zázemí

- „Rodiče mě vždycky podporovali, naopak by mě seřvali, kdybych na ten trénink nešel.“
- „Rodiče byli rádi, že něco dělám. Oni vždycky chtěli, abychom něco dělali. Ale vždycky mi taky říkali, že by bylo dobré, abych měl nějakou normální školu. Asi si jako nikdy nemysleli, že bych se tím třeba mohl živit.“
- „Máma byla strašně ráda, protože ji hodně bavil tanec. Ona tančila ve folklorním souboru.“
- „Rodiče mě podporovali, samozřejmě. Jedná se o malé město, kde vynikáte, lidé k vám vzhlíží, chválí vás, chválí ty rodiče, chválí tu rodinu. Jiný to bylo potom, když jsem se rozhodl opravdu to jít studovat, tam se to začalo měnit. Otec měl představu, že jednou budu mít rodinu a budu ji muset živit. Docela jsme bojovali, ale já si pak prosadil svoje.“
- „Mě táta bral jako černou ovci, tragédii v rodině a pořád se mě ptal: Čím se budeš živit? Tím to hodně obhajoval, byl hodně proti tomu, abych se do nějaké umělecké branže dostal.“
- „Teprve až v mých třiceti pěti letech mi moje maminka řekla: Já se ti musím omluvit za to, že jsem tě celý život od toho zrazovala, protože kdybys mě poslechl, tak dneska nejsi tam kde jsi. Tím myslím, nejezdíš po světě a já vidím, že to, co děláš, tě nesmírně baví.“
- „Do teďka cítím, že naši jsou z toho trochu nešťastný, že tam práce jako občas je, pak zase vůbec není a že mají o mě strach.“

### 7.1.3 Aktuální motivace k tanci

- „Ten prožitek z tance je něco, po čem já jsem hladový, potřebuji ho ke svému životu.“  
„Je to fakt nějaké vnitřní puzení. Nemám za sebou tu konzervatoř, vždycky to bylo z mojí velké potřeby... nikdy jsem nechodil pravidelně někam do školy, kde bych jako musel... já fakt chci.“
- „Je tam ta vášeň. Mě to naplňuje. Myslím, že bych dokázal dělat spoustu věcí, ale tam to vyhoření hrozí. Takhle já vydržím pracovat i po nocích, protože se to neustále týká mě. Toho máho snu.“
- „Takový můj hlavní bod je učení, ono to souvisí i s tím hraním na jevišti. Mě hrozně baví předávat to moje uspokojení a vidět, že to funguje. Že i oni nachází taky nějaký to uspokojení. Je to taková nějaká cirkulace, která funguje. Vždycky se na hodině najde někdo, že z toho má neuvěřitelně krásný zážitek a děkují mi za to, že na té hodině mohli být.“  
„Je to životní potřeba. Tanec se stal součástí mého života stejně jako každodenní sprcha nebo čištění zubů. Udělá mi to vždycky dobře.“
- „Co tě k tanci vede teď?“ „To se ptám každý den! (smích)“ „A našel jsi odpověď?“ „Ještě jsem ji nenašel. (...) To jsou taková období. Když je toho hodně, cítím se frustrovaný a nějak nespokojený sám se sebou a říkám si: Musím dělat už něco jiného. Když mám volno a zastavím se, tak mi to začíná chybět, někdy více, někdy méně. Je to nějaká potřeba se fyzicky vyjádřit. Je to spojené to fyzično a já. Když se neprojevuji, je to jako bych nemohl mluvit, je to nějaký můj jazyk. Není to jen o tom, že já se jdu teď někam vyblbnout.“
- „Mě to samozřejmě baví, přijde mi, že to má hroznej smysl. Je to prostředek, který může komunikovat s diváky. Otvírá jakousi představivost a dává strašný emoce, protože to fyzický sdělení lidí používají denně.“

- „Když jsem byl malý, tak mě bavilo se hýbat. Teď mám pocit, že je pro mě hodně důležitý i obsah toho.“  
„Mě to pořád baví a naplňuje, ale zjistil jsem, že je důležitý, s kým právě dělám a v jaký je to atmosféře. Ne tolik to ,co‘ dělám.“
- „Skrze tanec můžeš vyjádřit nějaký názor, pohled na věc. Skrze to můžeš formovat i lidi, kteří se tím nezabývají, vztahy a tu společnost samotnou.“  
„Dává to hroznou svobodu, stalo se to součástí mě samotného. Je tam to velké uspokojení z realizace a seberealizace.“  
„Ani si neumím představit, jakou jinou činnost bych vytvářel.“
- „Tanec a divadlo se stalo součástí mého života, беру to jako něco výjimečného. Neberu to jako práci, říkám, že jdu do divadla a ne do práce. To slovo vůbec nepoužívám, mě to přijde až hanlivé a nedůstojné pro divadlo.“  
„Poslední dobou mám momenty, kdy si říkám, že bych měl začít dělat něco jiného. Mám pocit, jako bych si vyzkoušel vše, co jsem si chtěl vyzkoušet.“  
„Je možný, že by mi to chybělo, ale teď jsem ve fázi, kdy bych si to dokázal představit.“
- „Stalo se to opravdu součástí toho života, prostě není nic, co bych za to vyměnil.“  
„Je to jaksí přirozená věc a jde to do nějakých hlubších sfér. Jako když člověk ráno vstane, tak taky ty věci dělá a nepřemýšlí, proč by je měl dělat. Je to možná nějaký zvyk, ale tělo na té bázi funguje a naplňuje ho to.“
- „Změnilo mi to život a totálně žebříček hodnot. Přineslo to prožitky, ponory, přesahy sebe sama, stojí to na hraně sebepoznání, duchovní poznání.“  
„Naprostě mě to pohltilo.“

#### 7.1.4 Zvyk a závislost

- „Už to máš trošku jako drogu. Pak ti to vlastně chybí, když to nemáš, což já jsem do té doby moc neměl. Do té doby [pozn. autora – do vstupu na konzervatoř, kde poznal, že tanec může mít i jiné hodnoty, než fyzické vybití] jsem chodil na hodiny a nějak jsem to vykonával, jak nejlíp jsem dovedl, ale nebylo tam takové to totální vydání se.“
- „Pohybová závislost tam stoprocentně je. To tělo pak má ten adrenalin.“  
„Jsou dvě varianty. Závislost pohybová a psychologická. Ty se snažíš neustále posouvat dále, pokračuješ v té svojí cestě. To je ta motivace, která tě žene.“
- „Spíš je to ale nutkání než zvyk... to je něco, co děláš stereotypně.“  
[pozn. autora – odpověď na otázku: „Musíš nebo chceš?“] „No, já tam chci, to můžu říct plně stoprocentně. (...) nemusel bych, ale vlastně chci, ani za to nemusím dostat zapláceno, strašně rád ty hodiny odučím. Když jsi pak zaměstnaný, tak se ti stane, že musíš, je to prostě práce.“
- „Myslím, že je to závislost. Když mám nějakou pauzu a zrovna netvořím a pak když se do toho procesu vrátím, tak si vždycky uvědomím, jak jsem na tom vlastně závislý. A jsou to ty lidi. Je to vlastně ta práce těch lidí a ta tvůrčí věc, která vzniká.“  
„V tomhle mi ta interpretace chybí, ale ne v tom, že ty sám se vybiješ, ale že třeba si tu roli zahraješ. Ale to fyzický taky... Čím míň trénuju, tak to tělo samozřejmě chátrá, pak bolí a pak ten přetlak tam je.“  
[pozn. autora – odpověď na otázku: „Uspokojil by tě i jiný pohyb?“] „To určitě, A vlastně i ten mentální relax, na jógu třeba strašně ráda chodím. Ale běhání taky, vlastně takový ty jednoduchý věci.“

- „Je určitý zvyk pro mě, se hýbat. Ale není to tak, že bych tancoval proto, že jsem na to zvyklý a nenapadá mě nic jiného, co dělat. Mám pořád pocit, že mi to přináší něco víc. Kdyby to byl jen takovej ten zvyk, to bych možná s tím už praštil.“
- „Ne vůbec. Dokážu si představit život bez tance. Ted' je myslím hodně možností, co se týče fyzického tréninku. (...) Před dvěma lety jsem z toho na půl roku vypadl a zjistil jsem, že mi to vůbec nechybělo.“
- „Zvyk to není, je to potřeba a nutkání, které má různou sílu a dynamiku, rozhodně není neměnné.“
- „Já věřím, že tanec je určitým ventilem energie, přetlaku. To prostředí, ve kterým se člověk dneska nachází, není až tak přívětivé. (...) Ve chvíli, kdy já nejdu jaksi do extrému fyzickýho, nemám nějaký řád každodenní, tak se najednou v tom těle začne hromadit špatná energie a přetlak a velmi rychle se i mění nálada. Necítím se dobře ve vlastním těle.“  
[pozn. autora – odpověď na otázku: „Upustil by ten tlak i jiný pohyb?“]  
„Jo, určitě. Když cítím ten přetlak, tak reaguju spontánně, mám vstupní kartu do fitka a aktuálně se rozhodnu. Nebo mám i oblíbený studio, kam chodím na pilates.“
- „Ano, rozhodně, ale má to různé zdroje. Někdy je tam čistě ta fyzická potřeba, to tělo si řekne, což může souviset až s nějakou hormonální záležitostí, nějaký serotonin, který se vyplavuje a nám je příjemně. A druhý kořen – pramení možná z nějaké rozumové či emocionální roviny. (...) Ale moc to nerozlišuju, jenom vím, že mám vnitřní potřebu, mám potřebu reagovat na věci kolem mě.“  
„Nenaplněvalo by mě to [pozn. autora – jiný pohyb] tímhle způsobem. Uspokojil bych potřebu pohybu, ale ne vnitřní potřebu. A vím, že když jsem neměl možnost tančit, musel jsem se dál hýbat, dělal jsem různé sporty, ale byla to jen krátkodobá záplata. Na pár měsíců to nějak pokryje, ale nestačí to.“

### 7.1.5 Zdraví

- „Já cítím, že to tělo velmi rychle odchází, ale nedokážu už si představit, že bych toto neměl, tyhle ty prožitky. Vůbec nevím, jak bych fungoval... jako v životě. (...) Ten pocit si dokážu velmi navodit s hudbou, nechám se unést, ale pořád tam není ten fyzický aspekt toho tance. Nedokážu si představit, že bych byl paralyzován na vozíku... a tohle tam neměl. Nedokážu, myslím, že by mě to uvrhlo do velmi hlubokých depresí. A proto se i bojím toho stadia, kdy už nebudu moci tančit tolik.“  
„Jednou jsem si opravdu myslel, že jsem se dostal do fáze, kdy ani nebudu moct vést tréninky kvůli zdravotním problémům s koleny. Přesto jsem si říkal, že v tom oboru chci zůstat. A hledal jsem další možnosti, jak se uplatnit, i kdybych nebyl na jevišti, aktivně netančil.“
- „Přecházím nějaký nemoci furt dokola, protože vždycky ta práce je nutná, ta zodpovědnost prostě být na té zkoušce, protože ty věci se nedají posunout a ta premiéra být musí. Takže na zdraví trošku kašleš, to si pak samozřejmě uvědomuju večer.“  
„Myslím na to pořád víc. Je to práce, do který jdeš i skrze ty zdravotní problémy, to představení se jen tak neposune. Není to jako v tom officu, kde prostě můžeš chybět.“  
„Je to fakt věkem, nikdy to neřešíš a pak začneš pracovat jinak. Já jsem se třeba naučil to dělat po vyhřezlé plotýnce. Je to jiný přístup, spíš se nehodlám kvůli něčemu zabít, ale najdu si cestu.“

[pozn. autora – odpověď na dotaz: „Umíš si představit život bez tance?“] „Já myslím, že jo. Asi by mě to hrozně chybělo, chyběli by mi ty lidi a ten proces s těma lidma, ta tvůrčí činnost. Pro tanec nechci umřít, ale je to součástí mého života, která mě ohromně naplňuje.“

„Měl jsem úrazy, který k podobným věcem [pozn. autora – k ochrnutí] trochu vedly a ta panika byla ohromná. Ale to v tu chvíli zapomeneš na tanec, řešíš, že máš dítě, život a že třeba si chceš jít do Tesca koupit jablko. Takže je to vlastně furt jenom profese, sice úžasná, ale profese.“

- „Myslím, že po té třicítce začne nad tím člověk přemýšlet. (...) Ale nesnažím se na to myslet, je to strach, který zabraňuje být teď a tady.“
- „Minulý rok jsem měl můj první velmi vážný úraz. Poprvé jsem pocítil, co to znamená nebýt schopný ani chůze. Začal jsem si uvědomovat ten přelom kolem třicítky, jak to tělo už jinak reaguje na ty věci.“

### 7.1.6 Finance, zázemí, budoucnost

- „Když je člověk na volné noze, tak každý rok je jiný. Hodně jiný. (...) Pro mě je nejhorší jeden hrát to a druhý den hrát něco jiného někde jinde v jiné skupině lidí za jiných podmínek. (...) Život na volné noze znamená cestování, hotely, ubytovny. Nikdy pořádně nevíš, co bude.“
- „Do dneška dělám spoustu věcí, který finančně vůbec nejsou zajímavý. Mě motivuje ta práce, ale samozřejmě máš rodinu, kterou musíš živit a tím pádem člověk dělá třeba i vícero prací naráz, aby vlastně udělal nějaký kompromis. Ty peníze určitě nejsou na prvním místě, to ne.“
- „Neděláš to proto, aby sis vydělal nadbytky nebo i dostatky peněz, o tom to není.“
- „Je to určitě motivace. A jsem spokojený, při každé smlouvě. Hodně vyjednávám a myslím, že je to důležitý. Když já někoho zvu ke svému projektu, je to jedna z mých nejdůležitějších věcí, ohodnotit toho tanečníka. (...) Je to i známka pro toho tanečníka, že si sám sebe cení. To je velmi důležitý – nepodceňovat ani nepřeceňovat.“
- „Myslím, že je to o tom nastavení, kde my ten tanec provozujeme: v České republice na nezávislé scéně, což znamená bez peněz, bez kariéry, se zničeným tělem. Já mám motivaci vnitřní, že to potřebuju. Já tím nikomu nic nedokazuju.“

## 7.2 Příloha č. 2 – Úryvky z rozhovorů k tématu Předpoklady taneční profese

### 7.2.1 1. informátor

Všeobecné předpoklady:

- vnímavý a citlivý
- talentovaný („(...)talent ale já si myslím, že talent se dá rozvíjet, tančit může podle mého názoru, tančit může jako skoro každý“)
- vztahový nebo vztahový jako, musí mít jaksi ne uzavřený ale otevřený.
- extrovertní („Myslím si, že extrovertní člověk má určitě jednodušší cestu se stát tanečníkem.“)
- pilný
- motivovaný, všeobecné
- ctižádostivý
- „(...) tanečník dokáže uvědomit úplný a celistvý prostor.“



- disponovaný fyzickými předpoklady („*Ale dispozice samozřejmě, vytočení a flexibilita a tak samozřejmě je plus, ale může to také hodně ve velké míře škodit, takže pak se ten tanečník zase odnaučuje ty zlovyky.*“)
- koordinovaný a ovládající své tělo

Dispozice choreografa a pedagoga:

„*V něčem je to i stejné. (...) za úkol jaksi někoho vytvářet nebo něco vytvářet, někomu něco předávat, někomu něco taky předávat ale z jiného pohledu. Je to všechno o výpovědích a o dialogu.*“

- nesmí být arogantní („*[pozn. autora – komunikace] by se měla odehrávat na určité úrovni, která není povýšená. Z očí do očí a to je takové to moje krédo.*“)
- upřímný, bez vedlejších záměrů, přirozený („*Upřímnost, komunikace a prostě takový to čistý, prostě přirozený.*“)

Sebehodnocení:

- „*No tak, to co jsem teď řekl o interpretovi, pedagogovi a choreografovi, tak si myslím, že to mám nebo se tím řídím. (...) Ta otevřenost. Komunikativní, jsem velmi sociální (...) a velmi empatický. (...) jsem docela odvážný.*“

## 7.2.2 2. informátor

Choreograf:

- technické vědomosti a zkušenosti
- hudební cit a vztah k hudbě
- zájem, vášně, vnitřní touha („*To je ta druhá větev. Bez té vášně, jakmile to tam není, tak může být muzikální a tak, ale jestliže nemá takovou tu vnitřní touhu a vášně... musí tam být vnitřní oheň.*“)
- měl by být dobrý diplomat, psycholog a pedagog („*Devadesát procent choreografů netvoří na sebe, ale na interpreta a pokud nejsou napojení, tak s ním buď pracovat naposled, nebo ten výsledek bude negativní a nedostatečný.*“)
- intuitivní
- zodpovědný („*Velká zodpovědnost tvůrců, když dělají casting. Udělat špatný casting je tvoje chyba, ty můžeš těm interpretům ublížit.*“)

Pedagog:

- znalý a informovaný, znalost metodiky („*Neměl by říkat bláboly.*“)
- cítění pro stavbu hodiny a její dynamiku
- odevzdání a vášně
- finanční ohodnocení by nemělo být primární
- pocit kariérní naplněnosti („*Je tam pak cítit zahořklost toho pedagoga z vlastní kariéry a to může mít nesmírně nepříjemný vliv na ty studenty.*“)
- pokorný, se zdravými ambicemi

Interpret:

„*Existují dva prameny, takové dvě koleje. Jedna kolej je talent a druhá je disciplína. Je strašně důležité, když se ty koleje propojí.*“

- není hloupý, má rozhled
- zvědavost
- muzikálnost
- koordinace

- fyzické dispozice („(...) *ale tam záleží na tanečním směru.*“)

Sebehodnocení:

- „*Dovedu lidi nadchnout.*“
- „*Nesnáším byrokracii a neumím vyplňovat granty. (...) Já byl vždycky týmový hráč.*“
- „*Já bych si přál být intenzivnější v té originalitě toho pohybu. Být sobečtější. A nebát se.*“

### 7.2.3 3. informátor

„*Ve všech těch třech oblastech by člověk měl být dynamický, schopný reagovat fyzicky i mentálně. A taky intelektuální, že o tě věcech přemýšlí. (...) A chceš věci pokaždé zkoušet znovu. Jednou k tomu dojdeš, pětkrát ne, le víš, že tam někde zase ten zážitek bude.*“

Interpret:

- vyzařování na jevišti („*Ideál tanečníka... někdo ti je sympatický tím, co vyzařuje na jevišti a třeba nemusí mít super pohybové dispozice.*“)
- zvládnuté tělo, přesnost a čistota
- výrazná osobnost
- pokora a pracovitost („*Nemám ráda ty sebejistý, arogantní a namyšlený.*“)
- extrovertní („*Introvert to bude mít těžký. Ten se moc na jevišti neprojeví a bude to mít těžký hledat různý polohy. (...) Ale nevím, jestli to souvisí s tou civilní povahou.*“)

Pedagog:

- chtíč něco předat
- empatie („*Umět vychytat, (...) co pro každého studenta je vhodné.*“)
- umět zaujmout („*Ty je musíš přimět k tomu, aby to nasávali.*“)

Choreograf:

- představivost a schopnost vizualizace
- organizační schopnost
- dramatičnost
- dramaturgická zdatnost

Sebehodnocení:

- „*Po tý technický stránce... tam jsou pořád ty mezery.*“
- „*Vždycky se snažím porozumět.*“
- „*Myslím, že jsem empatický, to vidím hodně na tom učení.*“

### 7.2.4 4. informátor

„*Já si myslím že nejsou důležité, jak se to kdysi tradovalo, nějaký super fyzický a tělesný dispozice. Spousta věcí se dá vybudovat, je hrozně důležitá mysl, tam je 99%. (...) Pokud já si něco představím, tak se to v tom těle fakt projeví a pokud je to zablokovaný v té hlavě, tak jako to zůstane krásný v tom těle, ale žádný další přesah to nemá.*“

Interpret:

- otevřenost („*Introvertní, extrovertní vůbec není důležitý, ten člověk musí být otevřený.*“)
- touha přemýšlet, o tom co a proč dělá
- představivost
- hudební a prostorové citění
- schopnost reagovat na aktuální situaci
- schopnost udržet strukturu
- osobitý přístup
- cit pro pohyb („*Pokud tomu rozumí mozek, rozumí tomu tělo.*“)

Choreograf:

- prostorová i hudební představivost
- vědomí toho, co tvůrce chce sdělit a co v té tvorbě hledá
- organizační schopnosti („*Je to permanentní plánování.*“)

Pedagog:

- musí mít cíl a záměr
- vnímavost a individuální přístup

Sebehodnocení:

- „*Asi spoustu věcí nemám, ale nebojím se do věcí jít. Vlastně mě to hrozně baví, že je to živý.*“

## 7.2.5 5. informátor

Interpret:

- představivost
- otevřený k hledání nových cest
- osobní vyrovnanost
- sebedůvěra
- upřímnost tělesného výrazu
- odvaha („*Tanečником může být každý, kdo má odvahu stoupnout si na jeviště a něco mi sdělit.*“)
- fyzické dispozice („*Určitě jsou nápomocné. Otevírají více možností se uplatnit.*“)

Sebehodnocení:

- „*Myslím, že mi chybí stoprocentní zapálení pro práci.*“
- „*Strašně rychle se zablokuju, když mi něco nejde. Chci to rychle a teď.*“
- „*Myslím, že mám dobrou techniku, ale ještě by to chtělo... (...) Chybí mi pravidelné hodiny.*“
- „*Moje parketa je taková animálnost v tanci. Fyzično, jít až do extrému, přes hranice.*“

## 7.2.6 6. informátor

Pedagog:

- inteligence („*To není jen o tom, že ty lidi rozvíjíš v tělesnu, ale že je rozvíjíš i osobnostně.*“)
- vnímavost („*Že dokážeš jejich silné stránky vidět, uchopit a posunout.*“)
- schopnost motivovat studenty

- systematická
- empatie
- schopnost vedení lidí

Interpret:

- inteligence
- rozhled a zájem o okolní dění
- hravost
- zvědavost
- vášeň
- fyzická kvalita
- nápaditost

Choreograf:

- schopnost dávat výzvy (*„Že mi dává výzvy a že posouvá moje hranice.“*)
- rozhled a zkušenosti
- rozhodnost
- zodpovědnost
- odvaha
- autorita
- vize

Sebehodnocení:

- *„Mně chybí ta rozhodnost, to, že vím, že toto ano a toto ne, to je velmi podstatné. Nepochybovat o tom stále donekonečna.“*
- *„Jsem perfekcionista, mám touhu ty věci udělat co nejlepší. (...) Ale člověk se zasekává, s ničím není spokojený, nic mu není dobré.“*
- *„Já se rád učím, jsem zvědavý a to mě furt pohání vpřed.“*

### 7.2.7 7. informátor

Interpret:

- charisma
- zkušenost
- názor
- touha přemýšlet, o tom co a proč dělá
- motivace
- tělesná připravenost a tvárnost
- houževnatost
- spolehlivost

Choreograf:

- vyrovnanost (*„Pracoval jsem s choreografem, který to ego neměl úplně zpracovaný a snažil se dokazovat tu pozici vedoucího. Tam nebyl prostor pro otevřenou komunikaci. My bychom měli být právě partneři.“*)
- otevřenost
- zodpovědnost

Pedagog:

- zkušenost

- životní vyrovnanost („Často vidím, že ty lidi jsou demotivovaní, že učí, protože není nic jiného, co by dělali a často je to ani nenaplňuje.“)
- vášeň

Sebehodnocení:

- „Nedostatky? Fyzický tam samozřejmě jsou. Třeba ta vlna akrobacie, tak tam jsou velké mezery.“
- „Ideální pedagog? Myslím si, že do ideálního pedagoga mám hodně daleko.“
- „Daří se mi odhalit, (...) proč na té hodině jsou a co od toho očekávají. Díky tomu se pak snažím ten materiál přizpůsobovat, aby tam vznikl nějaký prostor i pro lidi, kteří některé věci nedokážou.“

## 7.2.8 8. informátor

Taneční umělec:

- celistvost a komplexnost osobnosti
- fyzická i mentální připravenost, vzájemná rovnováha a vědomé propojování
- syntéza inteligence a intuice
- pokora
- vědomí toho, jak a proč to dělá

„To, co jsem řekl, je ideál, který je chimérou. Ta absolutní celistvost je na tomhle světě nerealizovatelná.“

„Forma je konečná, ale kvalita je nekonečná.“

## 7.2.9 9. informátor

„Tanečníkem se může stát kdokoliv, kdo nemá nějaké zásadní fyzické omezení. Pak už to jsou odbornosti.“

Interpret:

- ojedinělost, původnost a originalita
- charisma
- komplexnost – mentální i fyzická propojenost
- znalost vlastního těla a vláda nad ním
- muzikalita
- schopnost pracovat s tělesnou energií
- schopnost sdělit obsah díla

Choreograf:

- vztah k hudbě
- představivost, fantazie a obrazotvornost
- vnitřní pnutí a potřeba něco sdělit
- choreografické řemeslo
- vize
- empatie

Pedagog:

- tvořivost
- cílevědomost
- empatie a porozumění
- představivost

- schopnost reagovat na aktuální situaci
- motivace a chuť k práci
- otevřenost, potřeba dalšího rozvoje

Sebehodnocení:

- *„S technikou je určitě kam růst. Na druhou stranu dokážu pracovat se zkušeností. Jevištní i životní.“*

### 7.2.10 10. informátor

*„Vědět, že je to obrovská řehole. (...) Pro mě ten tanečník není o tom výkonu na jevišti, ono je to o tom obrovském charismatu, (...) že dokáže fascinovat. Ale samozřejmě to si může dovolit v moment, kdy dokonale zná svoje tělo a umí ho ovládat.“*

*„Jeviště má zázračnou moc. (...) Můžeš být extrovert a přitom můžeš zahrát nějakého introverta, ale to už podle mě je jako v uvozovkách velikost toho interpreta. Extrovert to má snazší, protože prostě to pustí, ale to neznámá, že zaujme a že ten jeho projev bude mít hloubku.“*

Taneční umělec:

- láska k tanci
- pokora
- chtíč po vědění a nových informacích, touha jít dál
- charisma
- znalost a kontrola vlastního těla
- koncentrace
- vědomí vlastní motivace (*„Vědět, co dělám. S jakou intencí.“*)
- citlivost
- respekt k umění, sobě i druhým

Sebehodnocení:

- *„Myslím si, že můžu jít pořád dál. Znat je dokonavé, ale u mě je to ještě strašně nedokonavé. (...) Dospěl jsem do stadia, kdy si uvědomuju: Ano, to je ten ponor. Ale já můžu jít ještě mnohem dále.“*
- *„Pro mě je přirozenější jakási zemitost. Éteričnost je pro mě výzva... výzva i určitého mentálního bloku, což souvisí s tím, jak se člověk vnímá.“*

### 7.2.11 11. informátor

Taneční umělec:

- řemeslná zručnost (*„Aby ten člověk uměl pracovat se svým tělem a rozuměl mu.“*)
- vědomí vlastní motivace
- nadšení a vnitřní zápal pro tanec
- disciplína (*„Nekompromisní vůči sobě.“*)
- přemýšlivost
- otevřený
- empatie

Sebehodnocení:

- „Disciplinovaný a otevřený jsem. V té řemeslné stránce mám velký mezery a limity.“

## 7.3 Příloha č. 3 – Úryvky z rozhovorů k tématu Osobnost a její jedinečnost

### 7.3.1 Pohyb v každodenním životě

- „To začíná od hlavy, způsob myšlení, návyky, fyzický dispozice, (...) nebo je to o tom, jaký má fyzický návyky nebo o tom, co v sobě řeší nebo někdo třeba svítí a chodí rovně, protože i v té hlavě jakoby svítí nebo přemýšlí pozitivněji... Myslím, že je to tisíc střípků, které do sebe zapadají.“
- „Já hodně vnímám ten body language, (...) ale je to daný tou profesí. Člověk se naučí do detailu vnímat nuance pohybové, koordinační, návykové např. formu chůze. Koordinaci a expresivitu toho těla strašně vnímám. Myslím si, že to hrozně moc prozradí o tom člověku. (...) vnímám siluetu a pohyb.“  
„Je to i určitá energie, kterou ten pohyb má, timing.“
- „Některý lidi poznáš po chůzi, i po zvuku, jak jdou. (...) Já si myslím, že to má něco společného s charakterem toho člověka, když si vezmeš že jsou lidi, co jsou utáplý jako mentálně, tak jsou utáplý i v tom fyzičnu, když prostě je někdo extrovert tak to se v tom fyzičnu vždycky projeví.“
- „Já si dost všímám lidí, se kterými se setkávám, že... jakoby čtu jejich tělo, (...) jejich energii, jak kráčí a je zajímavé, že toho tanečníka poznáš. (...) To postavení těla, chodidla, jak je používá, vyrýsovaná lýtka, mírně vytočená.“
- „Na dálku poznám styl chůze. (...) Já blbě vidím (smích), takže vlastně vidím jenom jak se to tělo hýbe. I když to třeba není ten člověk, ale připomene mi, okamžitě mně naskočí ten pravý člověk, podle kterého právě tuto chůzi rozpoznávám. Takže je to chůze a oblečení.“  
„To vychází z tohoto našeho prostředí, má co dočinění s prostředí, ve kterém vyrůstáme. To právě ovlivňuje i to držení toho těla.“
- „Já myslím teda, že to může být jednak v tom negativní slova smyslu. Když třeba jdeš kolem Staroměstský, tak vidíš ty holčičky z konzervatoře, který jsou našponovaný jako kdyby spolklý pravítka a nohy mají jak kachny.“  
„Dnešní životní styl u hodně lidí, když vezmu jejich pracovní den, potlačuje to přirozeně půvabný držení těla... Když prostě někdo většinu času sedí, tak prostě všechno je takový jako uzavřený, hodně lidí ani nedýchá ve svém životě opravdu do hloubky. Myslím si, že se to pak promítá do toho co vyznačuje a jak vypadá.“  
„Myslím si, že je to jako nějaká danost, se kterou když se v tom životě pracuje, tak se rozvíjí a je, ale když se nechá zakrtnět, tak se ztrácí. Když se člověk podívá na děti, tak ty se vlastně hýbou přirozeně, není tam žádná křeč (...).“  
„Do jisté míry je to asi nějaký dar. Kombinace toho získaného a vrozeného.“  
„Kolikrát vidíš tatínka a syna, rodič a dítě a vidíš, že prostě ten tělesný projev mají podobný. Promítá se do toho to, jakým způsobem jsi vychovávaný, v jakém prostředí žiješ, veškerý emoce, strachy, úzkosti, to všechno se ti projevuje do toho tělesného projevu.“
- „Každý jsme nějak stavěný, nějak rostlý, máme nějakou energii, obvyklou sérii nálad. A podle toho je i ten civilní projev. Tím nechci říct, že ten člověk nemůže být proměnlivý. Může. Ale je nějak vystavěný a má nějakou energii. To je to, co dělá, jak chodíme. V tom nic jiného není. Takže nějaké individuální fyzično.“

- „Tam je ta profesionální schopnost vnímat ty lidi i skrze pohyb. Tam hraje roli nějaký pohybový návyk. A pak samozřejmě to, jak ten člověk vnímá sám sebe. Pokud má ten člověk zdravý sebevědomí, tak to postavení těla je takový. To tělo jako hrozně moc odráží. Určitě taky záleží, jaký všechny sporty si dělal a nedělal.“
- „V prvním momentě to je, že to určuje fyziognomie těla. To, jak je tělo roslé, to předurčuje drobné odchylky v principu, jak tělo funguje. (...) To, jak se člověk pohybuje je pro něj charakteristické. (...) Náš mozek si vybere určité charakteristické prvky a pak toho člověka identifikujeme.“  
„Člověk má určité pohybové vzorce, stereotypy a návyky, které získává během života, a které ho charakterizují v našich očích o to víc.“
- „A to souvisí potom úzce s jeho myslí, psychikou a zkušenostma životníma. To, kdo je ten člověk, se promítá přímo do toho pohybu. Z mozku tečou informace do těla a obráceně se to informuje. Jestli má svěšenou hlavu to může vypovídat o jeho mentálním nastavení.“

### 7.3.2 Pohybová osobnost v tanci

- „Vždycky říkám, že bliju bramborový salát, jakože se pustí nějaká muzika, tak už začneš něčím, co ti je blízký, co úplně tělo má jako zarytý. A zaryvá se to tím neustálým opakováním, tou zkušeností.“  
„Najdeš si svoje vlastní koleje, do kterých vždycky zajedeš, když ti někdo řekne: Tak teď improvizuj, tak začneš automaticky takhle. Protože to je ta jistota, ten odrazový můstek, to je ta kotva.“  
„Je to něco, ten odrazový můstek, ze kterého ty se můžeš odpíchnout do čehokoliv. Je to něco, v čem se cítíš dobře, že to tělo tě poslouchá a můžeš ho nastartovat ... To je jako když strčíš klíče do zámku a otočíš je doprava, tak víš, že na 99% ty dveře otevřeš, že to není dovnitř.“  
„To by měl být úkol té improvizace, aby to [pozn. autora – vlastní stín] překročil, jinak to je kontraproduktivní. Musíš překročit tu hlavu, abys mohl překročit to tělo. Buď tím, že tu hlavu vypneš nebo jí donutíš přemýšlet jinak.“
- „V pedagogice určitě, může se tím dobře uvést, a může si tím ty studenty získat nebo je naopak odradit. (...) A jako interpret? To tancování je vlastně body language.“  
„Skoro každý. Asi každý. Ne skoro, ale každý. Je to tím, že se v něm (pozn. autora – pohybu] sám cítí dobře. Je to určitý stereotyp, ale myslím, že i ten vzniká z nějakého pozitivního vztahu na začátku a myslím, že je to přirozený, že ten rukopis tam vzniká a je jedno, jestli interpretační nebo tvůrčí.“
- „Víš co? A to je tady právě to, na co si se ptal na začátku a to je to, co se někdy těma školama nebo nějakým drilem třeba potlačí a pak vlastně tu přirozenost na chvíli ty lidi ztratí, protože se hýbou podle nějakých vzorů, který je někdo naučil.“  
„To myslím že hrozně často. Že choreografové mají nějaký svůj pohybový slovník, který je specifický a to mě přijde prostě kouzelný.“
- „Teď tam vidíš čtyři tanečníky, znáš jednoho a ty si řekneš: Děláš to, jak to děláváš. Často vidíš ten jeho pohybový charakter. Ale taky záleží hrozně na tom přístupu toho tanečníka, jak moc chce působit furt stejně a neusilovat o nějaké nové možnosti. (...) Vyjdou tam nějaké vzorce na povrch.“  
„Ta škola tě hrozně ovlivní.“  
„Je to celá ta jeho osobnost, která se projevuje fyzikem, je to určitě jeho psychika.“



- „Tak pohybový slovník, rejstřík, určitě mám zajetej. Prostě známe se, víme, že tohle nám jde nejlíp a to nabízíme vždycky jako první. (...) Ten tanečník opravdu by měl stále pořád vyžadovat a setkávat s novými a novými, různými choreografy, interprety a vlastně nezůstat v tom nějakým kokonu, protože vlastně se spokojí a zná se natolik dobře, že ví, že to pořád funguje.“  
 „Je to takový to DNA psychologické, to nervové, svalové. Ale potom ty školy, ty techniky, ty dispozice jsou určitým stupněm. To znamená, že třeba ta DNA se jenom z části projevuje, ale kdyby byl na této škole, tak by to identické DNA třeba bylo o stupeň výš a pohyboval by se třeba lépe, ale pořád ten pohybový rejstřík by byl možná stejný. Takže ta fyzičnost a ty školy tomu tělu dají stupeň.“  
 „To je takový ten obtisk. Choreograf vychází hlavně ze sebe, vezme si třeba téma bůhví jaké, ale vždycky to jde skrze jeho vlastní chápání a přemýšlení, protože je ovlivněn tím celým jeho vývojem života. A proto na to téma nahlíží, tak jak na něj nahlíží, i kdyby chtěl sebeobjektivněji, je to velká subjektivita.“
- „Podle mě všichni mají takové ty svoje oblíbené pohyby. (...) I na sobě cítím, že mám ty pohybové stereotypy. (...) Do jistý míry to může být o tím, čím si člověk v tanci prošel, v tom těle se to nějakým způsobem ukládá, tou zkušeností.“
- „Je to hodně daný začátkem, kde si začal tančit. Takové ty první impulsy, co ses naučil, se tam hodně projeví. A určitě je to psychikou, mentálním nastavením. (...) Emoční věci hodně ovlivňují tělo.“  
 „Flexibilita a dispozice taky formují tu originalitu.“
- „Myslím si, že ano, že máme svůj vlastní způsob vyjadřování, který je charakteristický. Když se podívám na všechny tanečnice, jako jednu vedle druhé, tak si myslím, že by se dala vytáhnout nějaká specifika jejich pohybu, čím jsou charakteristické, jako kdybych dělal parodii na to.“  
 „Určitě to je nějaká jako tělesná dispozice, ale i to, co je ti příjemný. To je jako když mluvíš a používáš nějaká slova, která ovládáš, která třeba i v literatuře se ti zdála hezká, tak je zařadíš do toho slovníku. A je to stejně i s tím pohybem. Něco, v čem jsi zdomácněl, co je příjemné tomu tělu, co je automatické a občas tam právě něco přihodíš z té literatury toho daného choreografa, ale něco, co je vlastní tomu tělu. Ale samozřejmě myslím, že to souvisí s těmi dispozicemi, s nastavením toho člověka a s dispozicemi, jaké má. A nebo samozřejmě tím, v jakém jsi i psychickém stavu, co si neseš na svých bedrech a nebo co naopak otvíráš.“
- „Na první dobrou se pohybuje v nějakém kruhu sobě jistém, známém a ověřeném, který je jakousi jistotou. To je i ten pohyb. Ale samozřejmě není nemožné, že by z toho nemohl jít dál. To jde. Ale to už souvisí s plno věcmi – velký ponor, velká svoboda a nějaká potřeba, pohnutka a nutnost objevit jiné dveře. K tomu můžeš dojít i sám, ale někdy tě tam snadněji dostane i někdo z venku.“  
 „Je to otázka vedení, aby se do toho jeho výraziva nepromítaly tyto zlovyky, návyky a nánosy – životní. Aby se dostal na tu nejzákladnější rovinu, jak v té nejčistší rovině funguje jeho tělo. To znamená, že se bude jeho pohyb víc a víc jako kdyby neutralizovat, on přestane mít svůj typický charakter a bude daleko všepłatnější. Protože to, co nás charakterizuje, to je to co jsem říkal, jsou ty drobný disfunkce, kdy to funguje trochu jinak, trochu po našem.“  
 „Vstupuje to a obsahově proměňuje tu choreografii, protože pokud má osoba na jevišti permanentně vytažená ramena, tak je to určitý znak, ale který ten divák čte jako významný. A to já vnímám negativně, pokud to není záměr.“

„Je to vlastně to, čemu se pak říká ‚přirozený pohyb‘, to je pohyb, který je zdravý, který nemá nánosy, není tam balast, naučenost pozdější. (...) My vidíme krásně to, co je zdravé. Při pohledu na zvířata nebo na lidi, pokud je v tom nemoc, tak se to projeví v tom pohybu, například kulhající kůň. A v přírodě to funguje tak, že toto irituje, třeba dravec, predátor, napadne zvíře díky tomu, jak se to zvíře hýbe, protože jeho způsob pohybu je iritující pro toho predátora. A stejně to působí i na člověka, protože člověk, který má ideální způsob pohybu, tak působí harmonicky a libě, jeho pohyb nám bude dělat dobře.“

### 7.3.3 Schizofrenní role choreografa

- „Já nikdy nebyl choreograf, kterého by bavilo dělat sólo představení, jako sám pro sebe, (...) já vycházím z principu inspiraci interpreta a být provokovaný a ze sebe vyprovokovaný nejsem.“
- „Oboje funguje. Já strašně rád tvořím sám, protože vím, nebo nějak jako cítím, jak ten pohyb má jít, jak téct, (...). I tu dynamiku a energii nějak líp cítím, ale když na to koukám z venku, tak to zase na to koukáš z venku a cítíš to z toho, z toho oka toho diváka.“  
„Protože z venku ti ty lidi často nerozumí. Ale ne všechno v tom duetu můžeš fyzicky úplně postavit, že se na to musíš koukat i z té druhé strany.“
- „Jsem možná méně přísný na ty druhé. Více jsem na sebe přísný. Jsem takový nespokojený [pozn. autora – se sebou]. A když to bylo teď pro tuto skupinku, tak jako jsem respektoval to, jací jsou. Čerpala jsem z nich.“
- „Sám pro sebe je to těžší. Jste na dvou pozicích. Já tomu říkám opravdu schizofrenie, protože najednou přemýšlíte jako choreograf, zároveň ale musíte přemýšlet jako interpret. Nenastane tam nějaký odstup, který by měl být a to téma je třeba bližší, než by mělo být, protože právě jsem něco podobného třeba zažil nebo sám s tím nějak bojuju, tak se to pak stává jakousi i terapií. Ale pokud to má být nějaký celek, který je prezentován pro širší obecnost, tak ho opět musíte vrátit do toho reálu.“
- „Já vím nejlépe, jak to má být. Myslím tanečně ztvárněné, ne choreograficky. Ten projev, vyjádření, zpracování, dynamika a časovost těch věcí jsou tak strašně těžké, že si nedokážu představit, že bych tohle někoho naučil a byl bych z toho zvenčí uspokojený. A je to i ta zkušenost a je to schopnost hrani si s tím, intenzita, naladění. To není pouze o tom zatancovat to. To zatancuje každý blbec a formálně to může být i banální. Tam by bylo hodně práce, aby mě to uspokojilo tak, jak to vnímám.“
- „Výhoda toho, kdy člověk pracuje na věci jakoby sám pro sebe je ta, že si víceméně rozumí. Není tam ten proces komunikace a předávání obsahu informací někomu jinému. To je asi to nejstěžejnější, vykomunikovat to dobře a ty lidi vést. (...) To je hodně náročný, ale zároveň je to pro mě možnost vidět věci zvnějšku, jestli se ta představa potkává. (...) V práci sám pro sebe je to jednodušší, nemusím nic nikomu tlumočit a komunikovat. Vyžaduje to ale větší sebedisciplinu, sebekázeň, sebereflexi. Člověk nemá vnější oko.“

## 7.4 Příloha č. 4 – Úryvky z rozhovorů k tématu Vnímání a multidimenzionalita

### 7.4.1 1. informátor

- „Je to nějaká souhra všech těch složek. Ten pohyb, světla, hudba nebo ticho... jaký obraz ti to dává, plus ta energie, která z toho čiší nebo nečiší. To vtažení se děje tím, že všechny ty složky nějakým způsobem spolu souzní, (...) prostě se do toho jakoby ponoříš.“
- „Empatie je poměrně klíčová. Empatický divák z toho může mít mnohem více.“

### 7.4.2 2. informátor

- „Vnímáš to očima, to je základ. Párkrát jsem se na nějakých představeních přistihl, že jsem úplně ztuhlý, to napětí z atmosféry ve mně vyvolá, že ztuhnu.“
- „Myslím, že divák jako bytost, která má energii, různé dává a přijímá, tak na tom také participuje. Záleží na divákovi i tanečnickovi.“

### 7.4.3 3. informátor

- „Je to o nějaké rezonanci vnitřní. Samozřejmě, (...) zrak je primární, určitě i sluch, skrze hudbu. Ale fakt si myslím, že minimálně na stejné úrovni je to tělo, které vnímá.“
- „Ano, hraje roli, ale nemyslím si, že jenom empatictí lidé mohou mít zážitek. Empatie souvisí se zkušenostma.“

### 7.4.4 4. informátor

- „To je na jevišti to, co ta zkušebna nemá. To je ta komunikace s divákem. Ta věc [pozn. autora – choreografie] se promění v závislosti na tom společném prostoru s divákem.“
- „Přestává být dominantní to jáství, to vědomí sebe sama. A já se můžu propojovat, stávat se součástí něčeho, co je víc než já... (...) sdílení společného prostoru.“
- „V běžné společnosti lidé netančí. Přesto jdou na taneční představení a s tím velmi sofistikovaným pohybem se dokážou identifikovat, aniž by bylo možné ho dosáhnout.“
- „Chci říct, že ten pohyb je jen jedním z přenosu. (...) Já si skoro myslím, že ani není stěžejní. To je někde jinde... v míře jeho soustředění, ponoru, emocionalitě, třeba i duchovního rozměru tance. Tanec k nám bude hovořit skrz ten pohyb, ale zároveň tam bude mnoho dalších prostředků. Tanec má v sobě tu mnohvrstevnatost. Pohyb je pro mě jenom ta cihla domu, ale architektura v sobě musí mít mnohem víc, než jen cihly.“

### 7.4.5 5. informátor

- „Vnímám fyzikalitu těch interpretů, jak to tělo funguje v tom prostoru.“
- „Je to energie ve spojení s tou fyzickou inteligencí těla. (...) Tanečník dokáže s tím tělem zacházet takovým způsobem, že se mnou komunikuje.“

### 7.4.6 6. informátor

- „Pro mě je výtvarná stránka hodně důležitá a pak vnímám ty osobnosti, jak působí, zajímají mě ty typy. (...) Nemám hudební sluch, takže ta vizuální stránka převažuje.“
- „Je to určitá schopnost vnímání, porozumění, napojení se. Nevím, jestli je to empatie, po tím slovem si představím mezilidské vztahy.“
- „Čím víc chodí člověk do divadla, logicky je více citlivější a vnímavější.“

#### 7.4.7 7. informátor

- „Ten zážitek prožívám skrz viděné, slyšené, ale i energii člověka, postavy, vše se pojí v jedno. V případě pozitivního zážitku z čehokoliv to vnímám celkem fyzicky. Dokáže mě to strhnout ve smyslu, že jsi velmi na úzko s tím pohybem a tělem.“
- „Bez viděného by to nešlo. Bez poslechu by to šlo, ale ta zkušenost není taková. Vždy je tam nějaký zvuk. A má to různou energii, to je to, co k tobě promlouvá. Samozřejmě nejen ta energie, ale jakási formální stránka toho, co člověk vidí a nějaký pohybový charakter, estetika.“

#### 7.4.8 8. informátor

- „Musí mě to uhranout. Ta vizuální věc, skrze to, co jde z těch tanečnicků, to jak s tou energií, dynamikou pracují, mě to musí celého pohltit. (...) Vnímám to velmi komplexně.“

#### 7.4.9 9. informátor

- „Strašně důležitý je ten obraz, jaký tam jsou barvy, to dělá tu atmosféru. Ale zároveň mě zajímá ten obsah. Dneska to lidi často zaměňují a o tom to není.“

#### 7.4.10 10. informátor

- „Musí mě to nabídnout uspokojení těch prvních vjemů, to znamená slyším hudbu, vidím scénografii, kostýmy, tanečnický pohyb a najednou mě to začne zajímat.“

### 7.5 Příloha č. 5 – Úryvky z rozhovorů k tématu Prožívání

#### 7.5.1 Divácký prožitek

- „Když jsem viděl v Londýně Rambert Ballet, tak jsem během toho představení úplně zapomněl dýchat. To bylo jako by se zastavil čas. (...) Ale já si myslím, že je to dané zkušenostmi. Čím má člověk více zkušeností, tak je těžší ho pak nadchnout.“  
„Ne, to ne. Já si to užívám, ale že bych měl takový ty tiky jako někteří mají, že si říkají: Já bych chtěl tancovat, tak to nemám.“  
„Já tohle moc nemám. Dokážu se u představení naštvát, to ano. Třeba smát se umím neskutečně, v tom pláči to mám pod kontrolou. Ani husí kůži prakticky nemám, ale může mě to zasáhnout.“
- „Vím, že jsem tam měla takové čtyři body, kdy úplně se mi tajil dech z napětí, z překvapení, ale vlastně i z nějakého dojetí. Najednou jsem pochopila téma, myšlenku.“  
„Strašně silný zážitek, protože ono se to během 15 minut úplně zvrátilo a to ve mně hrozně zamrazilo. Mě to i dojalo, sevřelo se mi úplně hrdlo, cítila jsem to fyzicky v žaludku, že se mě to jakoby dotýkalo.“  
„Ale nenechávám úplně působit to divadlo až takhle, nechávám si odstup. Vždycky si řeknu, že je to jenom divadlo. Nechávám ho na sebe působit spíš po té příjemné stránce.“
- „Někdy to dojde a někdy to dojde. To taky hodně záleží na tom, s čím ten člověk do divadla přijde. Jestli tam přijde unavený nebo naopak natěšený, s velkýma očekáváníma.“  
„Se mi docela stává, že třeba koukáš na představení a ten pohyb s hudbou sebou začne tak jako šít, že máš hroznou chuť být toho vlastně zúčastněný. Že tě to hrozně jakoby vtahuje, že by ses chtěl hýbat tak jako oni.“

- „Seděl jsem zaujatě vpředu, rozhodně jsem nebyl uvolněný. Trošku v napětí, co ještě přijde. Byly momenty, kdy jsem seděl a nemohl se hnout, že to bylo v jednu chvíli tak dojemný a prostě sem na to koukal. Ale pak byly zase momenty v tom představení, který jakoby tě tam vtáhly dopředu.“
- „Ještě teď mám husinu. Úplně jsem to tenkrát hltal, cítil jsem to hodně v žaludku.“  
„Trans. Koukáš a nepohneš ani brvou. (...) Určitě jsem nebyl uvolněný, ale naopak velmi napjatý.“  
„Přistihl jsem se, že mi to hýbalo tělem. Měl jsem pocit že s těma tanečnicama sem, že s nimi tančím, jakoby mě zvali.“
  - „Je pravda, že věci, který mě dostanou, jsou úplně jiné žánry. Nevím, možná jak jsi v té profesi hlouběji...“  
„Z tanečních představení jdu a řeknu si: ‚Jo, to byla pecka. Super! Ale když jdeš z koncertu, tak to je něco, co v tobě zůstane strašně dlouho.‘  
„Často se stává, že lidi napíší dlouho po tom, co to představení viděli, o čem přemýšlí.“
  - „Představení mě může dojmout, ne do pláče, ale do jakéhosi vnitřního polknutí, kdy ti vyschne v ústech nebo se ti nahrnou slzy do očí. Nebo to cítím v oblasti hrudníku, plic a možná srdce, ale to spíše v okolí hrudního koše, kde cítíš nějaký zásah. Souvisí to s dechem.“  
„Myslím, že se to v tobě zachytí a zakoření. Ale v mém případě to nezůstane tak dlouho. Ve většině případů je to v tu chvíli a hodinu po skončení je to už jinde. Není to něco, s čím bych zůstával. Spíše ve mně zůstanou ty zkušenosti nebo zážitky ze situací, které mě dojmají.“  
„Mě to strhne, ale já jsem samozřejmě v klidu. To zaujetí je v energii. (...) Velmi často to přichází až v nějaké odezvě, setrvačnosti, kdy s tím jsi a ta rezonance tam zůstává. To také říká něco o hloubce toho představení nebo o pravdivosti té výpovědi.“
  - „Vím, že jsme tam zůstali sedět, nikomu se nechtělo odejít. Člověk má potřebu udržet si ten zážitek, ten vjem, tak se mu nechce moc z toho prostoru.“  
„To bylo představení, ze kterého jsem byl více jak týden vedle.“  
„Rozbrečel jsem se, byl jsem naprosto dojatý, ale nebylo tam nic co by mě mělo dojmout, ale dojalo mě to, jak to bylo lidské, tím lidstvím. To je ta proměna, to je to, co člověka nějakým způsobem pozmění. Myslím tím to rozšíření sebe sama.“  
„Jsem angažovaný pozorností, mentálně i fyzicky, že jsem v určitém napětí a většinou se nakláním dopředu, magneticky mě to přitahuje, chci být blíž.“
  - „To bylo, jak kdyby se mi každá buňka v mém těle rozhýbala. že z toho mám fyzický zážitek. Že jsem byl v tom těle, že jsem nebyl pasivní divák.“  
„Opravdu jsem aktivně seděl. Nemohl jsem sedět v klidu, ale totálně se soustředil. Jako nějaký přijímač.“  
„Někdy se hýbu s nimi, začnu naklánět hlavu. Jako bych je chtěl podpořit, jsem takový napružený.“
  - „Pro mě to byly takové emoci skrze tělo, já jsem cítila, jak mi to tělo vibruje.“  
„Velmi ty věci vnímám fyzicky, já se začnu chvět, mám zvýšený tep nebo když mi je něco nepříjemného, mně je fakt fyzicky špatně od žaludku. Myslím, že je to tím, že my pracujeme s tím tělem a že ho velmi dobře vnímáme.“  
„Já mam fakt někdy pocit jako jakéhosi kanálu, že to tělo reaguje. A teď nemyslím jenom husí kůži, třeba se mi stáhne hrdlo. Mám pocit, že mě někdo drží pod krkem a já nejsem schopná se nadechnout.“  
„Interpreti to dokázali tak pravdivě zobrazit, že to zabrnkalo na nějakou strašně hlubokou notu u mě, takové jako lidství.“

„To bylo u mě něco jako v oblasti břicha, hrudníku, krku. Takové to radostné chvění, jsi vlastně nervózní, ale v něčem je to radostné, protože to je pro tebe vzrušující, ale něco tě, co tě tak jako uzemní. Uzemní tě to právě v tom jako břichu, jakoby ses dotkl nějaké podstaty, že něco jako objevíš, máš radost z toho objevení, ale zároveň je to jako, je to vlastně síla, toho, té výpovědi. I teď cítím, že mi ta vzpomínka vyvolává v těle emoci, něco hutného v hrudníku, cítím, že se vnitřně chvěju teďka. Ono to na člověka sedne, pohltí ho to, je to to uzemnění, ztotožnění se s tím.“

- „Když vidím Ultimu Vez, já vždycky mám chuť tam za nima skočit.“  
„Něco se uvnitř tebe jako probudí, co tě osloví. To je to kouzlo toho tance, ty začneš přemýšlet díky tomu, že to prožiješ. (...) Myslím, že funguje nějaké napojení, že si to začneš vztahovat k sobě, tebe se to dotkne.“  
„Některé soubory jsou pro mě moc expresivní, že atakují těma věcmi a to už je na mě moc invazivní. Když je to taková jemná, inteligentní, podprahová věc, tak to je síla toho tance.“  
„Tam funguje ta chemie. Ty můžeš stokrát chtít, aby to na ty lidi působilo, ale prostě to nestane. A třeba je to jenom kvůli tomu, že ty lidi zrovna ten den jako měli patný den. Právě ta chemie je hrozně jako klíčová.“  
„K slzám vyložené ne. Jsem v takové tenzi, předkloněný, neodpočíváš, vtáhne tě to do hry.“
- „Vůbec jsem to nějak nechápal vědomě, ale právě tam se najednou tlačila, tiskla jakási intuice, intuitivní chápání, že mě to oslovovalo, že to je výpověď poctivá, originální, že tam je něco, co se mě dotýká. (...) Jako divák jsem cítil ten stisk, že musí bolet. Úplně jsem tím žil, naprosto mě to pohltilo.“  
„Odnáším si vždycky všechno, já neumím ty věci prostě, ustříhnout, zapomenout na to a neřešit to. Ty věci, které mají nějaký prožitek, tak jako rezonují a zůstávají. A s tím pak jdu domu.“

### 7.5.2 Prožitek interpreta

- „Tohle mi hrozně pomáhalo, že jsem něco řešil a byl jsem z něčeho smutný, nešťastný, že si to jako vytancuješ, ale vlastně jsem to aplikoval do toho pohybu (...) Já jsem prostě přišel a dělal jsem hodně dynamický pohyb, že jsem to ze sebe nějakým způsobem dostal a překlenuj jsem třeba nějaký těžký období. (...) To ze sebe setřepeš, vydáš. Z psychiky to šlo do toho těla a skrze tělo to šlo ven. Tělo s hlavou je jedna nádoba a když chceš něco z té hlavy dostat, tak potřebuješ i to fyzické vydání se.“  
„Jako interpret se snažím ty věci nehrát, ale jít do prožitku. Když jsem hrál ve svých věcech, tak to je nějaká tvoje i osobní výpověď, a to jsem se fakt rozplakal že mě to úplně jako evokovalo nějaký vzpomínky a otevřely se nějaké jako rány. Ale vlastně i to je pozitivní, máš dobrej z toho pocit, že to nějak jako ventiluješ a jde to ven.“  
„Hrozná satisfakce je, když se ty lidi zasmějou, že, to pochopí a slyšíš ten srdečný smích a je to vlastně neuvěřitelná radost, že cítíš, že smýšlí podobně. A ten zážitek já si třeba uchovávám až do rána, ráno se probudím a vzpomenu si, že to jako fungovalo, že to bylo dobrý.“  
„Ale celkově umím od toho odstoupit, já to dost v sobě filtruju.“
- „Ten pocit, který si z toho odnáším je to, jak to ten večer konkrétně funguje s těmi lidmi. Neumím to oddělit, že bych zabouchl dveře a najednou to bylo pryč. Ale s dětma jsem se naučil, že člověk prostě přepne a pak se k tomu vrátím v myšlenkách úplně jindy.“

- „Neodnáším si to domů, ne. Tak nějak to vyšumí. Když je klaněčka, víš, že je konec, tělo začíná pomalu klesat, pak to vyšumí sprchou. Člověk ještě dojíždí tak hodinu po představení, je to takový úpad fyzický.“  
„Někdy ti to představení může vyvolat emoci, která se ti spojí s něčím, co jsi prožil v životě a pak se to trochu táhne déle, ale emoci z toho představení ne.“
- „Baví mě hrozně to skočení do jiného světa. Být v té postavě.“
- „Jde to potom pryč. Spíše hned. Po ukončení je tam přirozený krátkodobý dojezd toho charakteru, emoce, vztahu nebo něčeho jiného. Co je tady dlouhodobější, tak je mentální rovina. To, s čím jsi prošel nebo co jsi prožil nebo zažil, to ti v hlavě zůstává dlouho a vracíš se k tomu.“
- „Když odtančím náročné představení, tak mám dobrý pocit, že jsem to odtančila.“  
„První naběhne nějaká reflexe toho, co se stalo. Ale pak s větším odstupem času, hlavně teda v noci, si to začnu procházet, že se někdy vzbudím v noci a jedu od začátku do konce, jako co si pamatuju z toho představení, jak jsem to dělala a pak si dělám takový nějaký scan toho, co jsem dělala a začnu si to srovnávat v sobě, že jestli to bylo dobrý rozhodnutí, a jestli jsem to udělala tak, jako to mělo být... Hrozný. Nedokážu se odstříhnout od toho, od té práce.“  
„Mívám i stavy, že jsem napjatá, že se neumím uvolnit. A někdy tak bolí tělo, že neusneš, jakože je tak vyčerpané, že neusneš z toho. Místo toho, abys usnul z toho vyčerpání, tak je to obráceně.“
- „Já jsem schopný se ponořit do toho a v momentě, kdy něco ztvárňuju na jevišti, tak já to zároveň i prožívám. Nejen fyzicky, ale já tam neustále si prožívám svoje nějaké momenty, kdy mě je fakt jako smutno, do breku, mě mrazí v tom těle a toto si vlastně nesu z toho života. Myslím ale, že to není dobře, interpret by si měl udržet odstup. (...) Já jsem se dostal do té intenzity, jak kdyby to byl reálný život. To ale velmi souvisí s obdobím, které prožíváš. Byl jsem vážně jak hadrový panák, do kterého ty emoce takhle bušily. Vůbec jsem neuměl to chytit a zklidnit se. (...) Víš co, já jako fakt potřebuju čas na to, aby to odeznělo. Mně se fakt jako často stává, že třeba těch 14 dní před premiérou intenzivně už žiju v těch konkrétních situacích, že se vlastně neustále přehrávám, proč to dělat, s jakým pocitem.“  
„Nechci se dostat do situace, že dodělám jeden projekt a už jsem vlastně druhou nohou v něčem jiném, Potřebuju si to v sobě uzavřít, zrekapitulovat, já to potřebuju mít nějak uchopené, abych s tím potom v životě mohla nakládat, jinak se mi ty věci budou cyklicky vracet.“
- „Někdy je ta rezonance prostě moc dlouhá, takže to začne vadit, ta délka toho trvání mi začne vadit. Což znamená jako ve dvě, ve tři ráno nespím, někdy třeba nespím celou.“  
„Někdy je to psychické rozpoložení, ve kterém jsem já před představením. To se pak odráží v tom období po představení, někdy to je i ten spouštěč, i když to nemá nic společného s tím představením, je to spíše něco, co já si v sobě řeším osobně.“  
„Utíkám. Snažím se to zamlžit, že třeba zavolám někomu a najednou jdu po situaci, která mě jaksi vysvobodí, přijdu na jinou myšlenku třeba. Ale potřebuju k tomu někoho, jinak se to pořád vrací. Najednou slyšíte jinou energii, která vás vrátí zpět.“