
Tanec jako symbol
na příkladu Paula Valéryho¹



Natálie Erbesová

*Dance as a Symbol on the Example
of Paul Valéry*

Abstract: The essay deals with the influence of the critique of rational knowledge at the turn of the 19th and 20th centuries on the inclination towards dance art of the French Symbolist writers Stéphane Mallarmé and especially Paul Valéry. Valéry's intellectual-analytical approach, which he applied in his attempt to understand the world, was reflected in his views on dance. For him, dance was a metaphysical act and he compared it to a poem that is never fixed as he thought. He demonstrated his literary-philosophical view of dance in several books and received a positive response from erudite dance experts in France and also in Czechoslovakia (André Levinson, Emanuel Siblík), but less so from dancers and choreographers themselves (Jeanne Ronsay, Mary Wigman). Despite his superficial knowledge of the art of dance, his influence on the further

emancipation of dance in modern times was undeniable.

Keywords: Dance, Paul Valéry, symbolism, poetry, France, modern times

V kontextu enormního rozvoje vědy a techniky docházelo ve druhé polovině 19. století u části společnosti ke krizi důvěry v racionální pohled na svět. Právě odmítnutí premisy o výlučně pozitivním přínosu vědecko-technického rozmachu pro lidskou společnost přivedlo mnoho osobností k zájmu o tanec. Kritika racionálního poznání a verbální komunikace ukazovala na dobovou skepsi vůči možnostem slovního projevu coby prostředku rozumového chápání světa. Tyto tendence ovlivnil např. Friedrich Nietzsche svou kritikou kultury a filozofie (*Unzeitgemässe betrachtungen*, česky Nečasové úvahy, 1873–1876), v literárním prostředí pak Stéphane Mallarmé poetikou založenou na hermetické uzavřenosti a čtenářsky těžce uchopitelné básnické mnohoznačnosti nebo Hugo von Hofmannsthal, jehož hrdina v textu *Brief des Lord Chandos an Francis Bacon* (Dopis lorda Chandose, 1903) pozbyl schopnosti slovního vyjadřování.

Jedním z možných komunikačních nástrojů se namísto toho měly stát smysly a non-verbalita v čele s tancem. Na počátku minulého století docházelo v evropském tanečním umění k důležitým procesům, které podnítily emancipaci a nové směřování do té doby spíše upadajícího uměleckého žánru, jenž nereflektoval potřeby člověka v rychle se rozvíjejícím světě ani nové scénické postupy dobové divadelní praxe. Procesuální změny probíhaly jak v rovině hledání nových pohybových tvarů, tak v potřebě zasadit tanec do odborného teoretického kontextu na úrovni popularizačních periodik i specializovaných publikací.

Tyto nové tendence poskytly některým literátům prostor pro intelektuální zkoumání tance v jeho čistě metaforické podobě. Ve Francii lze tento fenomén vysledovat u Stéphanu Mallarmého (1842–1898) a později u jeho žáka Paula Valéryho (1871–1945). I jejich zásluhou se tanec stával součástí vysokých intelektuálních a uměleckých debat a napomáhali tak k jeho další emancipaci.

Valéry se narodil v roce 1871 v Sète na jihu Francie a od útlého věku ho přitahovala poezie. Po dokončení právnických studií v Montpellier se v roce 1894 přestěhoval do Paříže, kde se stal redaktorem na ministerstvu války a okamžitě začal navštěvovat okruh kolem Stéphanu Mallarmého. V oblasti poezie udržoval úzké kontakty s Pierrem Louÿsem nebo Andréem Gidem. Avšak již na počátku devadesátých let 19. století se z důvodu emocionální krize na několik let literárně odmlčel a plně se ponořil do studia lidské mysli. Věnoval se filozofické próze² a začal psát své intelektuální a tematicky rozmanité úvahy o světě kolem sebe (později publikované pod názvem *Cahiers*, česky Sešity).

K literatuře se s úspěchem vrátil v roce 1917 s dílem *La Jeune Parque* (Mladá Parka), proslavila ho i báseň *Le cimetière marin* (Hřbitov u moře) a básnická sbírka *Charmes*

¹ Text vychází z bakalářské práce autorky: Natálie Erbesová. *Traduction commentée de la Philosophie de la danse de Paul Valéry*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2021. Dostupné také online z: <https://is.muni.cz/th/xmu38/> a z připravované disertační práce téže autorky *Čeští tanečníci v Paříži v první polovině 20. století* na katedře tance HAMU.

² *Introduction à la méthode de Léonard da Vinci (Úvod do metody Leonarda da Vinci, 1895)*, *La Conquête allemande* (Německé dobývání, 1897), *La Soirée avec Monsieur Teste* (Večírek s panem Teste, 1906).

(Kouzla). Stal se výraznou postavou francouzského intelektuálního světa, patřil k vyhledávaným řečníkům a zastával významné funkce v prestižních francouzských institucích (PEN klub, Collège de France, Académie française). Během války odmítl spolupráci s vichistickým režimem a po smrti mu byla na návrh Charlese de Gaulla vzdána pocta na státním pohřbu před pařížským Palais de Chaillot.

Valéry sepsal také několik spisů s taneční tematikou, jež se dočkaly českého překladu – *L'Âme et la danse* (Duše a tanec, 1921),³ *Degas, danse, dessin* (Degas, tanec a kresba, 1936)⁴ a *Philosophie de la danse* (Filozofie tance, 1936)⁵ – a nalezly pozitivní odezvu u dobových tanečních odborníků ve francouzském prostředí (André Levinson) i u nás (Emanuel Siblík).

Jak Valéry, tak Mallarmé sledovali především reformní snahy reprezentované Loie Fullerovou, kterou Mallarmé považoval za vzor pro moderní básníky,⁶ Idou Rubinsteinovou nebo souborem Les Ballets russes, ale také exotickými tanci (zejména balijskými) importovanými do Francie u příležitosti koloniálních a světových výstav. Naopak dle svědectví Valéryho dcery nevěnoval její otec pozornost klasickým baletním představením.⁷ Na druhou stranu lze z pozdější doby vyvodit jeho inklinaci k tvorbě a choreografickému myšlení Serge Lifara (1905–1986).

Tanec myšlenek

Valéryho duchovní otec Stéphane Mallarmé patřil k nejvýraznějším stoupencům symbolistického hnutí, které se ve Francii formovalo od sedmdesátých let 19. století. Odklon od realistického zobrazení přivedl symbolisty k hledání nových výrazových prostředků a témat, středobodem jejich tvorby se staly symboly a metafora. Odmítali pozitivismus a vědecký pokrok a silně věřili v tajemství, mystiku a spiritualitu. Namísto exaktní přesnosti slov si cenili jejich pocitové, zvukové a hudební stránky, a proto se jejich básně vyznačovaly silným subjektivismem, komplikovaností a hermetickou uzavřeností. Symbol postrádající explicitní referenci umožnil čtenáři báseň spíše prožít než ji racionálně pochopit. Tyto kvality symbolistické poezie nacházeli někteří literáti i v tanci, kdy pózy tančícího těla v prostoru pro ně podobně jako básně představovaly šifrovaná sdělení.

Mallarmé se divadelním a tanečním uměním zabýval ve svých *Divagations* (1897), konkrétně v části *Crayonné au théâtre*. K jedné z jeho nejnámějších tezí patří, že tanečnice není ženou, ale metaforou, která svým tancem vytváří báseň, jež na rozdíl od básně

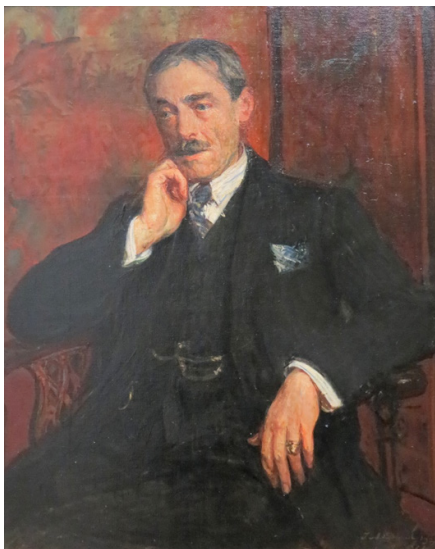
³ Paul Valéry. *Duše a tanec*. Přeložil Emanuel Siblík. Praha: Aventinum, 1929.

⁴ Paul Valéry. *Degas, tanec a kresba*. Přeložil Miloslav Žilina. Praha: Kovalam, 1998.

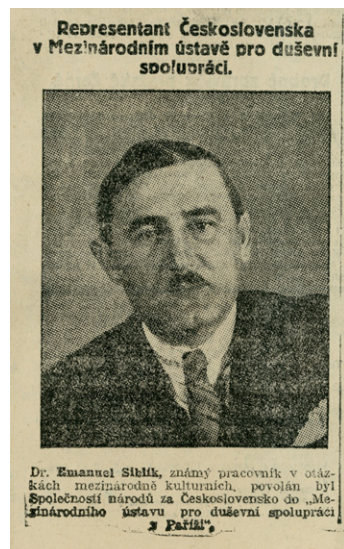
⁵ N. Erbesová. *Traduction commentée de la Philosophie de la danse de Paul Valéry*.

⁶ Adeline Chevrier-Bosseau. „À l'Aube de la modernité: Loïe Fuller, Isadora Duncan“. In: Laura Capelle. *Nouvelle Histoire de la danse en Occident: De la Préhistoire à nos jours*. Paris: Seuil, 2020, s. 166.

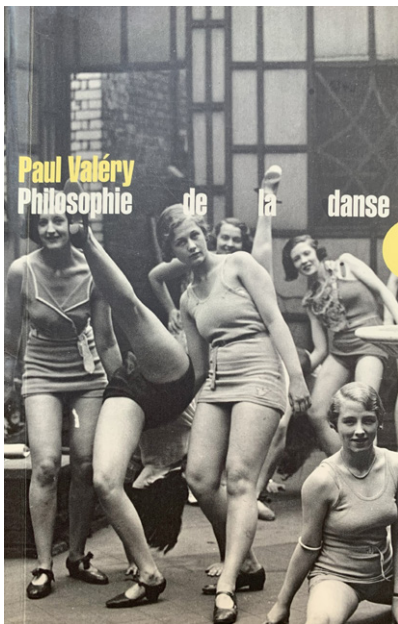
⁷ Huguette Laurenti. *Paul Valéry et le théâtre*. Paris: Gallimard, Bibliothèque des idées, 1973, s. 178.



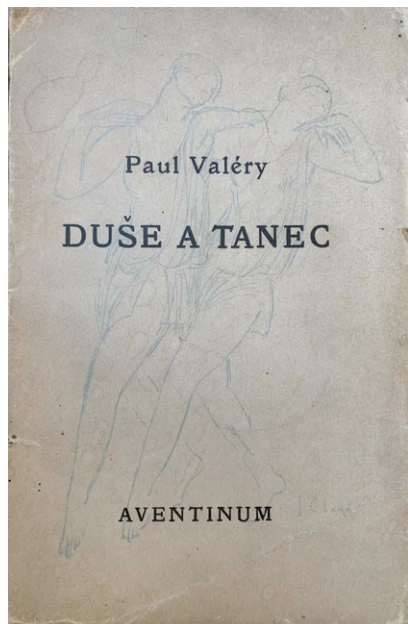
Paul Valéry, 1923 par Jacques-Emile Blanche.
Zdroj: „JEB – Paul Valéry.jpg“ [online]. Wikimedia Commons. 10. 2. 2018 [cit. 9. 1. 2022].
Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JEB_-_Paul_Val%C3%A9ry.jpg.



Emanuel Siblík, portrét, výstřížek nalepený v albu „Národní listy, Československá republika, Národní politika“. Zdroj: LA PNP, Fondu Siblík Emanuel.



Paul Valéry, *Philosophie de la danse*.
Foto: archiv autorky.



Paul Valéry, *Duše a tanec*, překlad Emanuel Siblík. Foto: archiv autorky.

literární není nikdy fixovaná. Prostřednictvím pohybů naznačuje významy, které zůstávají otevřené, podobně jako je tomu v básních.⁸

Valéry ve svém díle prodlužuje linii naznačenou Mallarméem a zároveň odráží krizi komunikačních prostředků přelomu 19. a 20. století. Formy verbálního vyjadřování upozaduje ve prospěch tělesného sdělení a říká, že život se projevuje prostřednictvím tance. Valéry dále tvrdil, že poezie je oproti tanci svázána označujícími konvencemi jazyka,⁹ báseň považoval za „verbální tanec“¹⁰ a svůj vlastní mluvený projev za „tanec myšlenek“¹¹. Tento *La Machine à penser* (Stroj na myšlení)¹² přistupoval k celé své intelektuální činnosti velmi analyticky. Tvorba básně pro něj byla čistě formální záležitostí a „svátkem intelektu“¹³. Více se při ní spoléhal na řád než na cit.¹⁴ Podobnou tendenci uplatnil i směrem k tanci, kdy se například při analýze pohybu opíral o chronofotografii, kterou vynalezl Étienne-Jules Marey (1830–1904).

Ve svých slavných *Cahiers* psaných každodenně v letech 1894–1945 zanechal tematicky rozmanité úvahy o světě, filozofii, umění a vědě. Zajímal ho i scénický prostor a sám načrtl řadu divadelních projektů (z toho osmnáct baletů a dvě pantomimy). V roce 1900 zaznamenal první nerealizovaný mimovaný balet *Hiéroglyphe*, v němž analyzoval proces od konkrétní k abstrakci – od provedení nějaké činnosti přes její mimické napodobení až po symbolické taneční ztvárnění.¹⁵

Na rozdíl od Mallarmého stál Valéry i za divadelní realizací dvou děl s výraznou taneční složkou, na kterých se podílel coby libretista. Melodramata *Amphion* (1931) a *Sémiramis* (1934) provedl ve spolupráci s Idou Rubinsteinovou, ale i přesto, že se jevištních adaptací s hudbou Arthura Honeggera zhostil Michail Fokin, jeho představy nenaplnily. Konvenovala mu tvorba Serge Lifara, v té době šéfa baletu pařížské Opery, k jehož knize *Pensées sur la danse* (Myšlenky o tanci, 1946) sám napsal předmluvu. Načrtl pro něj i několik abstraktních baletů, k jejichž provedení nikdy nedošlo. Lifar měl dokonce v roce 1955 inscenovat balet vycházející z Valéryho spisu *L'Âme et la danse*, konkrétní zmínky o realizaci tohoto díla ale chybí.¹⁶ Oba pojiil podobný zájem o teoretické

⁸ „Divagations (1897) / Ballets“ [online]. *Wikisource: la bibliothèque libre*. 25. 3. 2022 [cit. 9. 1. 2022]. Dostupné z: [https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_\(1897\)/Ballets](https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_(1897)/Ballets).

⁹ Paul Valéry. *Sešity: výběr z textů*. Přeložil Michal Novotný. Praha: Academia, 2017, s. 288.

¹⁰ Paul Valéry. *Philosophie de la danse*. Paris: Éditions Allia, 2016, s. 35.

¹¹ *Tamtéž*, s. 40.

¹² Jean d'Ormesson takto nazval kapitolu své knihy zasvěcenou Valérymu. Jean D'Ormesson. *Une autre histoire de la littérature française*. Paris: Nil, 1997, s. 255.

¹³ André Maurois. *Introduction à la méthode de Paul Valéry*. Paris: Éditions des Cahiers libre, 1933, s. 96.

¹⁴ Paul Valéry. *Œuvres I*. Éd. Jean Hytier. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, s. 482.

¹⁵ H. Laurenti. *Paul Valéry et le théâtre*, s. 277.

¹⁶ Zmínku o tomto baletu uvádí slovník Larousse. Philippe Le Moal (ed.). *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, Librairie de la danse, 2008, s. 435.

uvažování o tanci, přičemž u jednoho převažovaly praktické, u druhého intelektuální pohnutky. Jak Valéryho, tak Lifara zajímala např. otázka *rytmu*.

Lifar se v polovině třicátých let začal zabírat problematikou vztahu tance a hudby, ke které ho přivedl neúspěch jeho baletu *Sur le Borysthène* (Na Dněpru, 1932) na hudbu Sergeje Prokofjeva. V eseji *Le Manifeste du chorégraphe* (Manifest choreografa, 1935) vyslovil teorii, že podstatu tance tvoří více rytmus než hudba a že musí odvozovat své rytmy ze sebe samého, ne z vnějších zdrojů.¹⁷ Svou tezi převedl do praxe skrze balet *Icarus* (Ikarus, 1935), ve kterém ztvárnil hlavní roli. Choreografie vznikala nezávisle na hudební předloze, Lifar pouze sepsal rytmy a požádal Arthura Honeggera o hudební aranžmá pro bicí nástroje. Honegger, zaneprázdňený prací pro Idu Rubinsteinovou, pověřil orchestrací svého asistenta Josepha-Eugène Szyfera. Lifarův postup vyvolal živé diskuse a sám Valéry se měl k jeho choreografickému počínu vyjádřit následovně:

„Lifarův nápad je silný, protože odpovídá pravdě. A co je pro mě ještě překvapivější, je to, že jsem začal tvořit poezii, která se rodí výhradně z rytmu. [...] Nohy tanečníků umí nejen mluvit a psát, ale také myslet.“¹⁸

Literární díla o tanci

Valéryho první kniha věnovaná šestému umění *L'Âme et la danse* obsahuje téměř všechny jeho zásadní soudy o tanci, ke kterým se ve svých pozdějších spisech vracel. Vyšla v roce 1921 na objednávku muzikologa Henryho Prunièrese (1886–1942) v *La Revue musicale* jako reminiscence na slavné *Ballets* Stéphana Mallarmého.

Spis zobrazuje rozhovor tří mužů, kteří během hostiny sledují sbor tanečnic pod vedením Athikté a každý z nich vysvětluje svou odlišnou perspektivu, kterou vnímá tanec. První (Eryximachus) se zajímal o tělesnost, tělo jako anatomický nástroj a opakovaně se vracel k chůzi tanečnice (v jiném díle ji Valéry označoval jako „prózu lidského pohybu“).¹⁹ Druhý (Phèdre) se přikláněl k citovosti a erotičnosti tance a v každém pohybu četl konkrétní význam. Třetí (Sokrates) zastupoval filozofické stanovisko, tanec je podle něj vším i ničím zároveň. Není ani iluzí, ani napodobeninou skutečnosti, ani pouhou formou. V této souvislosti mluví ve shodě s Valérym a Mallarméem o sféře vyššího ducha, o „ryzím projevu metamorfóz“²⁰.

V průběhu hostiny tanec postupně graduje, pohyby němých žen se pod vedením Athikté zintenzivňují, podobně jako naléhavost slov tří pozorovatelů. Tanec je provokuje k otázkám, k lepšímu pochopení toho, co se jim odehrává před očima. Dualita mezi pohybem a duchem je přivádí ke snaze popsat, co je to tanec a zda nese či nenese

¹⁷ Serge Lifar. *Ma vie*. Paris: Julliard, 1965, s. 168.

¹⁸ *Tamtéž*, s. 174.

¹⁹ N. Erbesová. *Traduction commentée de la Philosophie de la danse de Paul Valéry*, s. 39.

²⁰ P. Valéry. *Duše a tanec*, s. 49.

konkrétní významy. Pouze vyčerpaná a zadýchaná Athikté, která v závěru leží na podlaze, k nim krátce promluví: „[...] Nejsem mrtvá. A přece nejsem živá! [...] Útočiště, útočiště, mé útočiště, ó Víre! – Byla jsem v tobě, ó pohybe, mimo všechny věci...“²¹ Její finální vířivý tanec, po němž následuje naprosté vyčerpání, evokuje mystické tance dervišů, kteří se prostřednictvím repetitivního točení kolem vlastní osy snaží navázat kontakt s Bohem.

Myšlenkovým leitmotivem jejich učené diskuse je snaha dobrat se toho, co je to tanec. Těžiště Valéryho nezpochybnitelné erudovanosti se však zcela míjelo s požadavky fundovaného odborníka na taneční umění, a tak i pokus o definování tance zůstal spíše ve sféře intelektuálně povrchního rozjímání, jemuž ale nelze upřít literární kvality.

Philosophie de la danse

Filozofická rozmluva o podstatě tance se prolínala i dalším Valéryho textem, jenž byl do češtiny přeložen teprve v nedávné době. Přednáška *Philosophie de la danse* pronesená v rámci Université des Annales na jaře 1936 předcházela jednomu z posledních tanečních vystoupení dobově velmi populární tanečnice La Argentiny (Antonia Mercé, 1890–1936), která španělské lidové tance převedla do svébytné jevištní formy.

I přes zdánlivě náročné a obsahově hutné téma nepřednesl Valéry žádný podrobný elaborát. Na zhruba deseti stranách textu vykreslil svá stanoviska a ukázal metodu, v níž o tanci přemýšlí. V přednášce přiřadil tanec k základním lidským uměním odvozeným od samotného života a odmítal ho jako pouhou zábavu. Považoval ho za seriózní záležitost, jak ji v historii pěstovaly všechny kultury, které skutečně porozuměly lidskému tělu. Všiml si rozdílu mezi každodenními „praktickými“ pohyby, jejichž úkony (na rozdíl od těch tanečních, které jsou podle něj pro běžný život nepoužitelné) vedou k nějakému užitečnému a praktickému cíli.

„[...] Tanec je odvozen od života samého, jelikož není ničím jiným než činností celého lidského těla; ale činností převedenou do takového světa, do takového *časoprostoru*, který není zcela totožný s praktickým životem. Člověk si uvědomil, že oplývá větší zdatností, větší ohebností, většími kloubními a svalovými možnostmi, než jaké potřeboval pro uspokojení potřeb své existence, a zjistil, že některé z těchto pohybů mu svým opakováním, svým sledem nebo svým rozsahem přinášejí potěšení, které vede až k jakémusi opojení [...].“²²

„Ale toto odtržení od prostředí, tato absence cíle, toto odmítnutí vysvětlitelných pohybů, tyto celkové rotace (které žádná běžná životní okolnost od našeho těla nevyžaduje), tento úsměv, co nikomu nepatří, všechny tyto rysy jsou rozhodně v protikladu k našemu jednání v praktickém světě a k našim vztahům s ním.“²³

²¹ *Tamtéž*, s. 72.

²² N. Erbesová. *Traduction commentée de la Philosophie de la danse de Paul Valéry*, s. 28.

²³ *Tamtéž*, s. 40–41.

V rámci přednášky nastínil i svou optiku, kterou zkoumá tanec coby netanečník:

„Říkáte si, to je hodně filozofie... Přiznávám... Trochu jsem to s ní přehnal. Ale když nejste tanečník; když vám je zatěžko nejen tančit, nýbrž i vysvětlit nejmenší krok; když pro pojednání o zázracích nohou nemáte nic než znalosti ve své hlavě, spasí vás jen filozofie – jinými slovy, k dané otázce přistoupíte s odstupem, v naději, že obtíže díky tomuto odstupu zmizí. Je mnohem jednodušší stvořit vesmír než vysvětlit, jak se člověk udrží na nohou. Zeptejte se Aristotela, Descartesa, Leibnize a některých dalších.“²⁴

Několikrát reflektoval i svoji pozici vůči tanci a popudy, které ho k zamýšlení nad ním přivedly:

„Nim méně i filozof má možnost pozorovat činnost nějaké tanečnice a zpozoruje-li, že v ní nachází zalíbení, může se rovněž pokusit vytěžit z tohoto potěšení další, totiž vyjádřit své dojmy vlastním jazykem.“²⁵

Za důležité považoval proudění energie a napětí mezi tělem tanečníka a tělem diváka usazeným v hledišti nebo vztah mezi tanečnicí a podlahou. Jeho přednáška plná odkazů na filozofii a literaturu vyžadovala po posluchači jistý kulturní rozhled, jak dokládá i sám Valéry, který sám sebe označoval jako „obtížně srozumitelného a komplikovaného spisovatele“.²⁶

Intelektuální zkoumání tance nepřekročilo u Mallarmého ani Valéryho hranice jejich literárně-filozofického zájmu. Více než svébytnou uměleckou formu ho vnímali jako metafyzický akt, jak mj. dokládá výňatek ze závěru Valéryho přednášky:

„Chtěl jsem vám ukázat, jak vzdáleno je toto umění od bezvýznamné zábavy, jak vzdáleno je od řemesla, které se spokojuje s tvorbou jakýchsi představení pro pobavení očí, jež ho pozorují, nebo těl, která se mu oddávají, a že je mnohem spíše *obecnou poezií činnosti živých bytostí*: izoluje a rozvíjí základní charakteristiky této činnosti, tříbí ji, činí z ovládaného těla objekt, jehož proměny, sled, vzezření, hledání hranic okamžitých možností bytí připomínají nutně funkci, jakou básník přisuzuje své mysli, těžkostem, které jí předkládá, metamorfózám, kterých díky ní dosahuje, akrobaciím, které od ní požaduje a které ho někdy přespříliš vzdalují od země, myšlení, běžných představ a logiky zdravého rozumu.

Co je metafora, ne-li jakási myšlenková pirueta, při níž přirovnáváme různé obrazy a různá jména? A co jiného jsou všechny námi užívané figury, všechny ty prostředky jako rýmy, inverze, antiteze,

²⁴ *Tamtéž*, s. 33.

²⁵ *Tamtéž*, s. 33.

²⁶ *Tamtéž*, s. 37.

než využití všech možností jazyka, které nás odpoutávají od praktického života, abychom si také zformovali náš vlastní vesmír, výsadní místo pro duchovní tanec?²⁷

V souvislosti s tématem by se nabízelo porovnat přednášku tanečnice a choreografky Mary Wigmanové *Philosophie de la danse* (Filozofie tance), kterou přednesla v roce 1931 na Sorbonně²⁸ u příležitosti svého prvního pařížského vystoupení v Théâtre des Champs-Élysées. Obsah ani přesné znění nám ale nejsou známy, nevíme ani, zda se k ní dostala pozdější slova Valéryho na stejné téma. Když o tom s ní v roce 1970 hovořil Walter Sorell, její vyjádření poukazovalo na rezervovaný postoj vůči spojování těchto dvou disciplín, jež z pohledu tanečnice považovala za irelevantní.

„Ráda bych vám poskytla veškeré informace o filozofii tance. Existuje? Z pohledu tanečnicků určitě ne. Pokud vůbec přemýšlejí, tak v jiných termínech! V květnu 1931 jsem poprvé tančila v Théâtre des Champs-Élysées a krátce před tímto představením jsem musela přednést řeč o filozofii tance, a ještě ke všemu ve francouzštině! Jaký to byl pád do úzkých! Bohužel se rukopis ztratil.“²⁹

Reflexe Valéryho díla

Proti podobným pokusům literátů, kteří se ve svých dílech snažili vysvětlit podstatu tance, se ohrazovala francouzská moderní tanečnice a pedagožka Jeanne Ronsayová³⁰ (1890–1953). Podle ní postrádali tito autoři potřebnou kompetenci a například Valéryho slova považovala za „pouhá rétorická cvičení“. Dle jejího úsudku byl „zasazen pouze fyzickým aspektem tance, aniž by pochopil duši“. Jediný literát, který podle ní v tomto směru obstál, byl Paul Claudel v předmluvě ke knize *Nijinsky* (Nižinskij, 1934).³¹

Větší pochopení našel Valéry u ruského emigranta a romanisty Andrého Levinsona (1887–1933), jenž patřil k nejerudovanějším dobovým tanečním kritikům. Do Francie přišel v důsledku bolševického převratu v roce 1921 a odborně pokrýval zejména oficiální taneční scénu reprezentovanou klasickou taneční technikou. Valérymu vzdal hold ve své knize *Paul Valéry, philosophe de la danse* (Paul Valéry, filozof tance, 1927), v níž rozebíral jeho *L'Âme et la danse*. Vzhledem ke svým preferencím označoval taneční projev popsany v knize automaticky jako balet³² a Athikté ztotožnil s hvězdou pařížské Opery Carlottou

²⁷ *Tamtéž*, s. 47–48.

²⁸ Jacqueline Robinson. *L'aventure de la danse moderne en France (1920–1970)*. Paris: Éditions Bougé, 1990, s. 104.

²⁹ *Tamtéž*.

³⁰ Tanec studovala u Raymonda Duncana a Udaye Shankara.

³¹ L. V. M. „Mme Jeanne Ronsay parle de la Danse“. *La Tribune de la Danse*. 1935, 3r anné, no. 14, s. 13. Dostupné také online z: http://mediatheque.cnd.fr/ressources/ressourcesEnLigne/la_tribune_de_la_danse/TRI_35_14.pdf.

³² André Levinson. *Paul Valéry, philosophe de la danse*. Paris: La Tour D'Ivoire, 1927, s. 25. Dostupné také online z: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9768150w.textelimage>.

Zambelliovou³³ (1875–1968). Levinson tak oproti Ronsayové kvitoval Valéryho čistě intelektuální zájem o tanec.

„Spis p. Valéryho je slepé bludiště zalité světlem. Dialog *L'Âme et la danse* je příkladem této ‚nejasné jasnosti‘. Je tato brožura pojednáním o orchestrice, vytvořeným coby doplněk ztracené knihy Aristoxeny, nebo nastiňuje ‚orfické vysvětlení světa‘? Je v něm tanec podstatou, nebo zámkou? Mají tito ‚jasní tanečníci‘ více než jen tělesnou realitu vlastní imaginárním bytostem, nebo jsou pouze nositeli metafor, karyatidami myšlení?“³⁴

Podobně obdivně o něm smýšlel i český taneční kritik, teoretik a estetik Emanuel Siblík, který od konce nultých let 20. století pobýval střídavě v Československu a ve Francii. Z pohledu rozvoje tanečního umění si svůj odchod z tehdejšího Rakouska-Uherska nemohl naplánovat lépe. Na přelomu nultých a desátých let mu Paříž nabídla nejprogresivnější taneční umělce – Loie Fullerovou nebo Isadoru Duncanovou na straně taneční moderny nebo Annu Pavlovou a Václava Nižinského se souborem Les Ballets russes v oblasti reformy baletního umění. Po roce 1918 upřel svou pozornost na propagaci kultury nově vytvořeného státu. Siblíkova osvětová činnost probíhala ve Francii ve více rovinách – publikační,³⁵ novinářské³⁶ a přednáškové.³⁷ V neposlední řadě i formou navazování osobních kontaktů s řadou představitelů francouzského uměleckého a politického světa.

Valéryho a Siblíka pojilo angažmá v Commission Internationale de Coopération Intellectuelle (Mezinárodní komise pro duševní spolupráci)³⁸ spadající pod Société des Nations (Společnost národů). Valéry byl jejím členem od roku 1925 a již o rok později začal Siblík s překladem jeho *L'Âme et la danse* do češtiny, které považoval za „[...] nejdůmyslnější a nejvybroušenější snad klenot současné francouzské literatury“³⁹. Svůj

³³ *Tamtéž*, s. 16.

³⁴ *Tamtéž*, s. 10.

³⁵ Ve francouzštině vydal překlad básnické sbírky Karla Tomana *Měsíce – Les Mois* (1923), příspěvek v knize *L'architecture et l'art décoratif modernes en Tchécoslovaquie* (1923), knihy *François Kupka* (1929) nebo *Le peintre Jaroslav Čermák 1830–1878* (1930).

³⁶ Ve francouzském tisku nalezneme jeho články o československé architektuře a užitém umění, malířích, sochařích (Štursa, Mařatka), skladatelích (Smetana), literátech (Dyk, Bezruč, Březina, Šalda), graficích (Hollar), režisérech (Hilar, Kvapil), hercích (Vodák) a dalších. Texty o československém tanci psal pro periodika jako *Comœdia*, *La Danse* nebo *Archives internationales de la danse*.

³⁷ Československo a československou kulturu propagoval při různých příležitostech – o Bezručovi přednášel v Institut d'études slaves (Institut slovanských studií, 1927); o československé literatuře na Université Alexandre Mercereau na večeru *La Poésie Tchécoslovaque* (1923) nebo *Une littérature libératrice: La littérature tchèque* (1926).

³⁸ Jejím cílem byla podpora kulturní a intelektuální výměny mezi vědci, akademiky, umělci a intelektuály. Jejimi členy byli např. Albert Einstein nebo Marie Curieová, v letech 1922–1925 jí předsedal francouzský filozof Henri Bergson.

³⁹ P. Valéry. *Duše a tanec*, s. 13.

překlad s Valérym konzultoval a prosil ho o osobní schůzku kvůli upřesnění významů některých pasáží: „Konečně nebudu vám skrývat obtíž, kterou představuje váš eliptický a syntetický text pro překlad do cizího jazyka.“⁴⁰

V porovnání s Levinsonem spatřoval Siblík v Athikté samu podstatu tance bez ohledu na konkrétní taneční směr, což odpovídalo i jeho naturelu a celkové literární a publicistické práci. Postava Athikté pro něj propojovala Duncanovou, Pavlovou i La Argentinu, tanec dionýský, apollinský, dějový i nedějový.⁴¹

„[...] protože mě osvobozuješ od životního pesimismu dnes na scéně divadla, zítra ve špinavé arabské vesnici, pozítří v nejmodernějším studiu, na břehu moře, na kvetoucí louce, protože mi dovoluješ, abych se díval na všechny věci kolem sebe, na vše dění zjasněným zrakem... S tímto díkyčiněním v srdci vracel jsem se domů z banketu, který uspořádal Valéry pod heslem Duše a tanec.“⁴²

Závěr

Hledáme-li, jaké pohybové kvality Valéry u tance hledal, nalezneme je prostřednictvím knihy, v níž se vyznával ze svého obdivu k Edgaru Degasovi (1834–1917), s nímž ho pojilo dvacetileté přátelství. V *Degas, danse, dessin* popisoval filmový záznam, v němž se pod mořskou hladinou míhalo hejno medúz:

„Nebyly to ženy, ale bytosti utvořené z nesrovnatelné, průsvitné a senzitivní substance, skleněná těla bláznivě se vzrušující, kupole zvířeneho hedvábí, průzračné koruny, dlouhé živoucí stuhly, jimiž probíhají rychlé vlny a které skládají a rozkládají své třepení a řásnění; při tom se otáčejí, proměňují, vznášejí, stejně tekuté jako všudypřítomná tekutina, která k nim lne, tlačí na ně, ze všech stran je nese, při nejmenším mihnutí jim ustupuje a hned zas vniká do opuštěného tvaru. V té nepotlačitelné plnosti vody, která jako by jim nekladla žádný odpor, tyto bytosti dosahují ideálu hybnosti, rozvíjejí v ní a svíjejí svou zářivou symetrii. Pro tyto absolutní tanečnice neexistuje podlaha, nic tuhého; žádná prkna; jen prostředí, které je jim oporou na každé plošce jejich povrchu a ustupuje, jak se jim zachce. Ani v jejich tělech z elastického křišťálu není nic tuhého, žádné kosti, žádné klouby, žádné neměnné vazby, útvary, které bychom mohli počítat...“⁴³

Na tomto příkladu můžeme pozorovat, co bylo pro Valéryho pojetí tance zásadní – tok pohybu, vnitřní rytmus a fluidní pohyb, jenž se bez přestání přelévá z jednoho do druhého,

⁴⁰ Dopisy Valérymu uložené v Département des Arts du spectacle Bibliothèque nationale de France pod značkou NAF 19001–19734.

⁴¹ Emanuel Siblík. *Tanec mimo nás i v nás: historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Václav Petr, 1937, s. 26.

⁴² Tamtéž.

⁴³ P. Valéry. *Degas, tanec a kresba*.

v čemž spatřoval podobnost s deklamací básně pohrávající si se slovy, významy a zvukomalebností. Na rozdíl od svého učitele se sice podílel i na konkrétních divadelních realizacích, avšak z jeho reakcí se zdá, že raději o tanci přemýšlel tzv. od stolu, ať už se jednalo o přednášky, knihy, nebo četné a nikdy neprovedené divadelní projekty.

Sám přiznával, že s tancem nemá praktickou zkušenost⁴⁴ a jeho soudy o něm se omezovaly na srovnávání s literaturou a s metaforami, které mu evokoval. Ve svých spisech vždy hovořil o neurčitém tanci, o jeho esenci, a nikoli o konkrétní jevištní formě. Valéryho odkaz pro taneční umění lze proto spatřovat v jeho veřejně manifestovaném literárně-filozofickém zápalu a snahy dobrat se jeho podstaty skrze literární prostředky, o něž se mohl bezpečně opřít.

Naopak směrodatné debaty o teoretickém ukotvení tance probíhaly v první polovině 20. století uvnitř oboru jak na mezinárodní,⁴⁵ tak domácí scéně⁴⁶ a z valné většiny vzešly z nově se formujících moderních tanečních směrů. Vlivem amatérských konzumentů tance narůstala síť periodik, knižní produkce a rozvoj četných tělovýchovných hnutí.

Lidské tělo a pohyb si od 19. století (viz Étienne-Jules Marey) nacházely cestu také do vědeckého prostředí coby předmět zájmu etnologů a antropologů. Jednou z klíčových osobností tohoto proudu byl ve Francii Marcel Mauss (1872–1950), podle kterého byl způsob zacházení s tělem sociálně motivován a ovlivněn společenským očekáváním. Sám pracoval s pojmem „techniques du corps“ (techniky těla) coby nevědomě předávané tělesné zkušenosti neoddelitelné od sociologického a psychologického kontextu. Komplexní nazírání na lidskou bytost se rozcházel s rozumovým a karteziánským pohledem a rovněž narušilo tezi o výlučnosti evropské společnosti děděné od dob osvětenství. Podobné tendence včetně zkoumání mimoevropských společností se propsaly mj. i do činnosti Archives internationales de la danse (Mezinárodní taneční archivy),⁴⁷ které disponovaly samostatnou sociologickou a etnologickou sekcí v čele s Pierrem Tugalem. Organizace si vytyčila za cíl položit racionální základy pro studium tance,⁴⁸ stát se pomyslným ohnískem pro taneční výzkum a propojovat dobové osobnosti vědy a umění. Fenomén tance a pohybu se objevoval i v oboru psychologie, kdy bylo na tanec nazíráno jako na přímý projev nevědomých procesů a stal se jedním z prostředků navázání kontaktu s nevědomím (např. v pojetí Carla Gustava Junga – transcendentní funkce).

⁴⁴ P. Valéry. *Philosophie de la danse*, s. 7.

⁴⁵ Archives internationales de la danse (1931–1952), taneční kongresy v Německu (Magdeburg 1927, Essen 1928, Mnichov 1930) nebo kinetografie a teoretické koncepce Rudolfa Labana.

⁴⁶ U nás zvláště zásluhou Jana Reimoserera a Emanuela Siblíka.

⁴⁷ Fungovaly v letech 1931–1952, založil je mecenáš Rolf de Maré mj. s vidinou propagace tanečního umění. Cílem bylo sloučit pod jednu organizaci jednak taneční odborníky, jednak muzeum, knihovnu, dokumentační a informační kancelář, archiv, oddělení sociologie a etnografie, konferenční a výstavní sál.

⁴⁸ *Archives internationales de la danse*. 1934, no 5. Dostupné také online z: https://mediatheque.cnd.fr/ressources/ressourcesEnLigne/aid/aid/AID34_05/AID34_05.pdf.

Všechny tyto snahy o nové nazírání na pohyb a vědomí jeho důležitosti v životě člověka umožnily jeho pozvolné etablování nejen v umělecké sféře, ale postupovaly i do vědeckého prostředí, kde se plně prosadily od sedmdesátých let 20. století. Valéryho příklon k tanci vycházel spíše z jeho osobních preferencí než skutečného vědeckého a odborného zájmu.

Podívali se na praktické stránky interakce mezi literaturou a tancem ve Francii ve vytyčeném období, nabízí se systém výuky nazvaný poésie-danse tanečnice maďarského původu Madiky Szantóové spočívající v básnické deklamaci s doprovodnými pohyby těla. V podobném duchu tvořila ve Francii i Holanďanka Marie Louise van Veenová, v německy mluvících zemích se v téže době rozvinula eurytmie propojující mj. i pohyb, gesto a slovo jak na poli vzdělávacím a uměleckém (Émile Jacques-Dalcroze), tak duchovním (Rudolf Steiner).

Dle francouzské filoložky Huguette Laurentiové (1919–2010) patřil balet k preferovaným žánrům básníků,⁴⁹ jako další příklad spolupráce významných literátů a choreografů se proto nabízí tvorba baletních libret. V 19. století jimi proslul např. Théophile Gautier, v první polovině 20. století Jean Cocteau, André Gide, Paul Claudel, Blaise Cendrars nebo Jean Genet.⁵⁰

Literatura

Cappelle, Laura. *Nouvelle Histoire de la danse en Occident: De la Préhistoire à nos jours*. Paris: Seuil, 2020.

D'Ormesson, Jean. *Une autre histoire de la littérature française*. Paris: Nil, 1997.

Fabrizi, Véronique. „Dire la danse? Poétique et analytique de la danse“. In: *À la rencontre de la danse contemporaine: Porosités et résistances*. Paris: L'Harmattan, 2009, s. 135–153.

Guest, Ivor. *Le Ballet de l'Opéra de Paris: trois siècles d'histoire et de tradition*. Paris: Flammarion, 2001.

Jarrety, Michel. *Paul Valéry*. Paris: Fayard, 2008.

Jung, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*. Přeložili Eva Bosáková, Kristina Černá, Jan Černý. Brno: Nadační fond Holar, 2018.

Laurenti, Huguette. *Paul Valéry et le théâtre*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de idées, 1973.

Le Moal, Philippe (ed.). *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, Librairie de la danse, 2008.

Lifar, Serge. *Ma vie*. Paris: Julliard, 1965.

Maurois, André. *Introduction à la méthode de Paul Valéry*. Paris: Éditions des Cahiers libre, 1933.

Robinson, Jacqueline. *L'aventure de la danse moderne en France (1920–1970)*. Paris: Éditions Bougé, 1990.

Siblík, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás: historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Václav Petr, 1937.

⁴⁹ H. Laurenti. *Paul Valéry et le théâtre*, s. 275.

⁵⁰ Jean Cocteau (*Les mariés de la tour Eiffel* – Ballets suédois, chor. Jean Börlin, 1921 Théâtre des Champs Élysées); Paul Claudel (*L'Homme et son désir* – Ballets suédois, chor. Jean Börlin, 1921); Blaise Cendrars (*La création du monde* – Ballets suédois, chor. Jean Börlin, 1923); André Gide (*Perséphone*, chor. Kurt Jooss pro Idu Rubinsteinovou, 1934 Opéra de Paris); Jean Genet (*Adame Miroir* – Les Ballets de Paris, chor. Roland Petit, 1948).

- Valéry, Paul. *Degas, tanec a kresba*. Přeložil Miloslav Žilina. Praha: Kovalam, 1998.
- Valéry, Paul. *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*. Paris: Gallimard, Éditions de la N. R. F., 1950.
- Valéry, Paul. *Œuvres I*. Éd. Jean Hytier. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.
- Valéry, Paul. *Œuvres II*. Éd. Jean Hytier. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.
- Valéry, Paul. *Philosophie de la danse*. Paris: Allia, 2016.
- Valéry, Paul. *Sešity: výběr z textů*. Přeložil Michal Novotný. Praha: Academia, 2017.

Internetové zdroje

- „Les Archives internationales de la danse“. *Archives internationales de la danse*. 1932, no. 0, s. 3. Dostupné také online z: http://mediatheque.cnd.fr/ressources/ressourcesEnLigne/aid/aid/AID32_00/AID32_00.pdf.
- Archives internationales de la danse*. 1934, no 5. Dostupné také online z: https://mediatheque.cnd.fr/ressources/ressourcesEnLigne/aid/aid/AID34_05/AID34_05.pdf.
- „Divagations (1897) / Ballets“ [online]. *Wikisource: la bibliothèque libre*. 25. 3. 2022 [cit. 9. 1. 2022]. Dostupné z: [https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_\(1897\)/Ballets](https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_(1897)/Ballets).
- L. V. M. „Mme Jeanne Ronsay parle de la Danse“. *La Tribune de la Danse*. 1935, 3r anné, no. 14, s. 13. Dostupné také online z: http://mediatheque.cnd.fr/ressources/ressourcesEnLigne/la_tribune_de_la_danse/TRI_35_14.pdf.
- Levinson, André. *Paul Valéry, philosophe de la danse*. Paris: La Tour D'Ivoire, 1927. Dostupné také online z: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9768150w.textelimage>.

Diplomové práce

- Erbesová, Natálie. *Traduction commentée de la Philosophie de la danse de Paul Valéry*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2021. Dostupné také online z: <https://is.muni.cz/th/xmu38/>.
- Nečasová, Natálie. *Malkovský, Siblík, Podhajska: České taneční umění ve Francii 1910–1948*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2017.

Bc. MgA. Natálie Erbesová absolvovala obor francouzský jazyk a literatura na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně a taneční vědu na HAMU, kde pokračuje v doktorském studiu. V roce 2013 se účastnila mezinárodního intenzivního kurzu zaměřeného na taneční antropologii IPEDAK/IPEDAM v norském Trondheimu a v roce 2018 taneční stáže zaměřené na metodu Danse Libre Malkovsky pod vedením žákyně Františka Malkovského Françoise Carlier. Specializuje se na oblast taneční moderny a v rámci své disertační práce mapuje aktivity českých tanečníků ve Francii v první polovině 20. století. Vyučovala dějiny tance a baletu na Pražské taneční konzervatoři.