

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**ASPEKTY INTERKULTURALITY
V TVORBĚ CHOREOGRAFKY
GERMAINE ACOGNY**

Nikola Šroubková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Studijní program: Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová
studia

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Aspekty interkulturality v tvorbě choreografky Germaine Acogny vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum.....

Podpis.....

Chtěla bych poděkovat především Mgr. Jitce Pavlišové, PhD., vedoucí mé bakalářské práce, která mě svými neúnavnými trefnými poznámkami dokázala motivovat, ve chvílích, kdy jsem to potřebovala. Také chci poděkovat své rodině za finanční podporu a snahu motivovat mě, přestože to není jejich nejsilnější stránka.

Nikola Šroubková

Obsah

Úvod	5
1.Struktura práce, zvolená metodologie a kritika pramenů a literatury	7
2.Germaine Acogny.....	10
2.1 Život.....	10
2.2 Tvorba.....	14
3.Západní a africké zdroje pro danse africaine	18
3.1 Balet.....	19
3.2 Význam tance v africké kultuře.....	22
3.3 Africké tance a rituál.....	26
4. Technika danse africaine.....	34
4.1 Danse africaine v kontextu západního současného tance.....	34
4.2 Kodifikace a symbolika	37
5.Analýza inscenace Somewhere at the beginning.....	41
Závěr.....	48
Literatura a prameny.....	51
Přílohy.....	56

Úvod

Germaine Acogny je jednou z klíčových choreografických osobností z oblasti současného tance a jednou z nejvýraznějších představitelk tance afrického kontinentu. Její technika danse africaine propojuje principy západního a afrického tance a vytváří jedinečnou fúzi propojující tanečnický napříč kontinenty. Během své umělecké dráhy spolupracovala Acogny s mnoha významnými choreografy a tanečníky. Její škola École de Sables situovaná na pobřeží Senegalu ve městě Toubab Dialaw, kam se sjíždějí tanečníci z celého světa, je jedním z největších tanečních center západní Afriky. Germaine Acogny rovněž dvakrát navštívila Prahu v rámci festivalu Tanec Praha, a to nejprve v roce 2017 se sólem *Mon Élué Noire* a po druhé hned v roce 2018 opět se sólem, s názvem *Somewhere at the beginning*. V roce 2021 byla oceněna Zlatým lvem za Celoživotní Úspěch na tanečním Biennale v Benátkách. Přesto je v tomto ohledu nutno podotknout, že v České republice je o ní stále poměrně málo zmínek.

Na osobu Germaine Acogny jsem poprvé narazila na přednášce o výrazných současných vlivných divadelních představitelých mimoevropského původu, kde nám byla pouštěna část záznamu z jejího představení *Somewhere at the beginning*. Její přístup a upřímnost v projevu a západní moderní estetika vkusně propojená s odkazy africké kultury na mě silně zapůsobily. Jakožto studentka třetího ročníku autorské tvorby na pražské DAMU se sama věnuji praktické tvorbě a když si dnes vzpomenu na tuto inscenaci, jejíž úryvek jsem shlédla ještě před nástupem na tuto vysokou školu, uvědomuji si, že dnes se ve své tvorbě snažím o zvytvoření podobné esence, jakou jsem tehdy rozpoznala a která mě přitahovala v představení Germaine Acogny. Tento moment fascinace a následné zvolení tématu bakalářské práce byl jakousi předpovědí toho, kam se chci dnes ve své vlastní práci ubírat.

S osobností GA je neodmyslitelně spjatá technika danse africaine, kterou sama vypracovala a jež nabízí tanečnickovi ponor do sebe sama a propojení s vlastní přirozeností, se svým okolím a s vesmírem. Jde o zpřítomnění se v těle a zároveň o napojení se na svou duši a její spirituální podstatu. Technika tak v sobě protíná fyzické s duchovním a umožňuje tanečnickovi hlubší poznání sebe sama. Specifika tradičních afrických tanců, které jsou k vidění na francouzských pouličních festivalech, jsou pro příslušníky západní kultury z logických důvodů těžko pochopitelná, našim tělem jsou jen těžko napodobitelná a je obtížné si k nim vytvořit jiný vztah než jako k podívané odrážející cizí kulturní pozadí a tradice. Danse africaine svou aktuálností a zároveň univerzálností umožňuje tanečnickovi nenásilně proniknout do podstat afrických tanců a pochopit, co nabízejí. Přiblížení této unikátní techniky a demonstrace jejich

principů na několika konkrétních příkladech proto tvoří jednu z centrálních os a kapitol této bakalářské práce.

Propojení dvou kulturních odkazů mi při seznamování se s Germaine Acogny a její technikou připadalo jako velmi smělý krok. Dialog dvou kultur, který se v danse africaine odehrává, ale vnímám jako vhodný způsob, jak navzájem poznat nejen cizí, ale i svou vlastní kulturu, jejíž specifika se ve vzniklém kontrastu rýsují jasněji. Rozhodla jsem se tedy techniku danse africaine rozdělit na její africké a západní stavební kameny a ty důkladněji prozkoumat, abych lépe porozuměla jejím principům. Sama v práci srovnávám jednotlivé kulturní náležitosti, abych upozornila na některé zásadní rozdíly v přístupech k tanci. Obě východiska mě

Osobně vnímám tuto práci jako jeden z prvotních vhlédů do umělecké tvorby jedné z nejvíce jedinečných a zároveň inovativních osobností na poli současného tance. Věřím a byla bych za to velmi ráda, kdyby informace a kontexty zde přiblížené a mnou definované mohly motivovat další taneční, ale i divadelní badatele k hlubšímu ponoru do této problematiky, a to ať již v kontextu jakýchkoliv praktik spojených s různými podobami afrických tanců a jejich historie nebo konkrétně Germaine Acogny. Zároveň doznávám, že se jedná o mou vůbec první odbornou práci takového rozsahu. Díky ní jsem se však i sama pro sebe zorientovala v myšlenkách a v informacích, které o Africe a jejím tanci za poslední léta sbírám a na něž se nyní rovněž i ve své praktické umělecké činnosti hlouběji zaměřuji.

Považuji ještě za důležité zmínit, že v bakalářské práci nezkoumám interkulturalitu v její teoreticko-vědní rovině, jelikož jde o velmi rozsáhlé téma, kterému bych se zde věnovala na úkor osobnosti Germaine Acogny, ale zaměřuji se primárně na demonstraci interkulturálních aspektů v její tvorbě. Teoretické koncepty týkající se interkulturality jsou široce zpracovávány, zatímco o tvorbě Germaine Acogny není v centrálním evropském prostoru zatím žádná ucelená práce.

1. Strukturace práce, zvolená metodologie a kritika pramenů a literatury

Hlavním cílem práce bylo zmapovat tvorbu beninsko-senegalské choreografky, pedagožky a tanečnice Germaine Acogny a zkoumat interkulturalitu, jakožto „dialog a interakci mezi dvěma kulturami, jako zásadní předpoklad vytváření harmonického meziskupinového vztahu“¹ jakožto její signifikantní atribut.

Z hlediska v tuzemském kontextu dosud ne příliš známých kontur lemujících život a tvorbu této osobnosti nejprve přibližují její život. Jeho průběh totiž přímo ovlivnil zdroje a principy, které později použila k etablování vlastní taneční techniky *danse africaine*, a zároveň také témata, kterým se věnovala a věnuje ve svých inscenacích. Jsem obeznámená s tím, že není zvykem věnovat v bakalářských pracích větší prostor biografii, v tomto případě jde ale o informace nezbytné k pochopení specifického přístupu k tvorbě, který Acogny má. Její životní cesta a východisko jsou i kvůli rozdílnému společensko-kulturnímu zázemí odlišné od těch západních tanečníků, i proto považuji za důležité a obohacující zmínit se o nich. S její životní dráhou je rovněž přímo spjato založení několika tanečních škol, jejichž činnost a jedinečný přínos v první kapitole přibližují. V závěru této části se věnuji taneční tvorbě, jíž se Acogny věnuje od 70. let a spolupracujícím umělcům, se kterými se navzájem ovlivňují.

Tvorba Germaine Acogny vychází z fúze západních² a afrických tanečních principů, proto v druhé kapitole tyto dvě oblasti blíže vymezují a konkretizují. Na západě byl inspiračním zdrojem klasický balet a v Africe, pokud pomineme všeobecnou všudypřítomnost tance, to byl rituál a jeho nábožensko-spirituální přesah a tradiční tance³.

¹ VERKUYEN, Maykel. Interculturalism: A new diversity ideology with interrelated components of dialogue, unity, and identity flexibility. *European Journal of Social Psychology* [online]. [cit. 2022-05-06]. Dostupné z: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/ejsp.2628>

² V této práci se při užívání termínu „západ“ a „západní“ vztahuji k evropské, potažmo americké kultuře.

³ Označení „tradiční tance“ (traditional dances) v práci používám často. Vycházím přitom z terminologie, kterou používá Acogny ve své knize *Danse africaine*, když mluví o afrických tradičních lidových tancích, specifických pro jednotlivé kulturní identity. Tradiční tance mají jasně danou strukturu a vyznačují se vlastními pravidly, kroky a rytmy. Blíže se jim věnuji a specifikuji je právě ve druhé kapitole, v podkapitole *Africké tance a rituál*.

Kulturní východiska tanců jsou natolik odlišná a determinující pro jejich výslednou podobu a účel, že považuji za podstatné některá z nich přiblížit a s tanci usouvztažnit v samostatné, kontextově koncipované kapitole. U afrických tanců se věnuji zejména náboženství a dalším kulturním specifickým, u klasického baletu zase vývoji v závislosti na historické epochy a významným událostem determinujícím jeho podobu. Nejde přitom o hluboké rozbory těchto rozsáhlých témat, na to není na této úrovni akademické práce dostatečný prostor, ale o nabídnutí dostatečného množství informací pro utvoření základní představy o prostředí, ve kterých se odlišné tance vyvinuly, a v případě africké kultury se pokouším také o přiblížení některých principů ovlivňujících vnímání reality a tempa života.

Zdrojem informací mi, co se týče vývoje baletu, byly především knihy české tanečnice, historičky baletu a pedagožky na pražské AMU Boženy Brodské: *Vybrané kapitoly z dějin baletu* (2017)⁴ a *Romantický balet* (2007)⁵. Jejich obsah, ve kterém se Brodská věnuje vývoji baletu v závislosti na historických epochách a událostech, byl pro účely mé práce velice přínosný.

Informace o africkém náboženství a rituálech jsem čerpala především ze sborníku *The Wiley-Blackwell Companion to African Religions* (2012)⁶ a primárně z kapitoly Laury S. Grillo *African Ritual*⁷, ve které její autorka podrobně popisuje funkce i průběh rituálů a jeho náležitostí, přičemž vysvětluje i jejich propojení s komunitou skrze určování postavení členů společnosti nebo sexuálních významů. Dále jsem čerpala z knihy přímo Germaine Acogny *Danse africaine/Afrikanischer Tanz/African dance*⁸ (1980), ve kterých mluví především o rituálech jorubského etnika a etnika fon, do kterých se řadí a ze kterých také primárně ve svém tanci vychází. Informace o náboženství a k jeho teoreticko-filozofickému objasnění jsem získala prostřednictvím knihy keňského filozofa Johna S. Mbitiho *African Religion and Philosophy* (1990)⁹.

Jedním z podstatných zdrojů informací o africké kultuře, náboženství i tanci mi byla návštěva Senegalu, kde jsem strávila necelý měsíc od 29. prosince 2022 do 23. ledna 2023. Většinu času jsem trávila v okolí vesnice Abéné v jižní části Senegalu, kde jsem se účastnila lekcí afrického tance a hry na buben pořádaných tanečnicí a lektorkou afrických tanců Monikou Diattou-Rebcovou. Část pobytu jsem

⁴ BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2017

⁵ BRODSKÁ, Božena. *Romantický balet*. Praha: NAMU, 2007. ISBN 9780-80-7331-108-7.

⁶ KIFON BONGMBA, Elias. *The Wiley-Blackwell Companion African Religion* [online]. Wiley-Blackwell, 2012 [cit. 2023-05-11]. ISBN 978-1-405-19690-1.

⁷ GRILLO, Laura S., ed. African Rituals. BONGMBA, Kifon. *The Wiley-Blackwell Companion to African Religions* [online]. Blackwell Publishing, 2012, s. 112 [cit. 2022-05-04]. ISBN 9781405196901. Dostupné z: <https://laurasgrillo.com/wp-content/uploads/2018/10/Grillo-2012-African-Rituals.pdf>.

⁸ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 1. Fricke, 1980. ISBN 978-3881840385

⁹ MBITI, John S. *African Religions and Philosophy*. [online]. 2. Great Britain: Heinmann, 1990, [cit. 2023-05-05]. ISBN 0-435-89591-5.

přebývala v domě početné rodiny ve druhém největším městě Ziguinchor. Tato zkušenost byla velmi přínosná nejen pro mě, ale i pro tuto práci. Čerpání informací o cizí kultuře skrze zdroje, které ji zprostředkovávají, je obtížné, protože je vždy možnost, že některé zásadní informace budou špatně vyloženy. Bylo pro mě obtížné čerpat informace o rituálech a fungování společnosti v Africe bez toho, abych si mohla utřídit, co jsou již staré přežití zvyky a co stále platí. V tom mi byla návštěva cenným zdrojem. Mnoho informací čerpám také z orálních výpovědí Moniky Diatty-Rebcové, která je provdaná za Senegalce a tráví v této zemi minimálně jeden měsíc ročně, a která si se mnou v průběhu pobytu několikrát sedla a vyprávěla mi o zvyklostech a pravidlech z různých oblastí afrického života. V neposlední řadě čerpám také z vyprávění mých senegalských přátel a tanečníků, se kterými jsem absolvovala několik lekcí afrických tradičních tanců i západního současného tance.

Hlavním předmětem výzkumu je interkulturalita, jakožto „dialog a interakce mezi dvěma kulturami, jako zásadní předpoklad vytváření harmonického meziskupinového vztahu“¹⁰ a její projevy. Dále v práci tohoto konkrétního termínu neužívám, ale zkoumám význam, který implikuje.

V další kapitole se věnuji samotné taneční technice danse africaine, specifikuji její stavební kameny a principy, ke kterým se Germaine Acogny odvolává. Přibližuji zde také způsob, jakým techniku kodifikovala.

Danse africaine vyučují certifikovaní lektori po celém světě, proto zde čerpám z jejich online lekcí, které jsem navštěvovala na jaře v roce 2020 a které jsou volně přístupné na internetovém serveru YouTube, a rovněž z jedné online lekce přímo s Germaine Acogny. Primárním zdrojem mi byla opět kniha *Danse africaine/Afrikanischer Tanz/African dance*, ve které Acogny detailně popisuje desítky stěžejních tanečních figur.

V závěrečné kapitole přecházím k analýze taneční inscenace *Somewhere at the beginning* (2015), která je zatím posledním sólem Germaine Acogny. Toto dílo vybírám také proto, že jde částečně o její autobiografii, takže obsahuje osobní informace a přibližuje její život v jeho komplexitě včetně událostí, které ona sama považuje za zásadní. V kapitole se zaměřuji převážně na tematickou analýzu inscenace a na rozbor pohybu. Zahrnuji sem také některé recenze a reflexe zahraničních teoretiků, jež jsem k inscenaci získal zejména z online zdrojů.

¹⁰ VERKUYEN, Maykel. Interculturalism: A new diversity ideology with interrelated components of dialogue, unity, and identity flexibility. *European Journal of Social Psychology* [online]. [cit. 2022-05-06]. Dostupné z: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/ejsp.2628>

Inscenaci *Somewhere at the beginning* jsem viděla ze záznamu z představení v Grand Théâtre du Luxembourg v roce 2016, který je volně přístupný na internetových stránkách YouTube¹¹. Původně jsem plánovala navštívit některou z repríz naživo, ale začala jsem se tématu bakalářské práce věnovat v době pandemie, která mi takovou možnost nenabízela po jejím skončení už se inscenace bohužel neuváděla.

¹¹ Laure Malecot, 2021, A UN ENDROIT DU DEBUT, YouTube video. [30.04.2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=MpTpH3DyMzg>

2. Germaine Acogny

V této kapitole shrnuji důležité milníky života Germaine Acogny. Věnuji se stručně jak jejímu dětství, ve kterém se projevovaly výraznější sklony k pohybovému projevu, tak zásadním událostem v průběhu jejího tanečního výzkumu. Zároveň se dotýkám i některých osobních témat, která se promítla do její tvorby a záměrů, s nimiž vytvářela svou techniku. Alespoň částečné vykreslení jejího života v Senegal je důležité pro upozornění na odlišné kulturní zázemí, které Acogny spoluurčuje a které se propsalo do její taneční techniky i do přístupu, skrze který pojímá pohyb tanečníka v jeho komplexitě a jako součást života, nejen jako umění nebo práci. V závěru kapitoly se věnuji tanečním dílům na jejichž tvorbě se Acogny podílela.

4.1 Život

Germaine Acogny se narodila v roce 1944 v západoafrickém státě Benin jako dcera vojáka a diplomata a vnučka jorubské kněžky. Její babička Aloopho, která byla vzhledem ke svému postavení v komunitě velmi uznávaná, zemřela čtyři roky před Acognyním narozením. Kněžky této joruba komunity byly vždy spojeny s některým z bohů. K Aloopho patřila Yowa, bohyně měkké vody, jejíž patronem byla holubice. Po narození Acogny údajně celý měsíc létala holubice na jejich parapet, což mělo být znamením, že se její babička reinkarovala.

V útlém dětství se rodina přestěhovala do Senegalu, kde Acogny nastoupila na střední školu. Obě země tak považuje za místa svého původu a za země, kde si osvojila svůj základní pohybový rejstřík. Tvrdí, že v Benine, kde se narodila, získala instinkty a v Senegal, kde vyrůstala, zase gesta.¹² Oproti jiným dětem byla Acogny výstřední a pro svou excentričnost získala přezdívku šašek. Ve škole nebyla příliš úspěšná a soustředěná, výjimkou byla tělovýchova, což jí umožnilo školu dokončit. Kvůli pohybovému talentu doporučila ředitelka otci, který byl po svých diplomatických návštěvách v kontaktu s Evropou, aby Acogny poslal do Francie na školu.¹³

Po základní škole tedy Acogny odjela do Paříže na École Française Simon Siegel studovat pedagogiku tělovýchovy. Odchod do Evropy byl zlomovým bodem v jejím životě nejen pro její budoucí taneční profilaci, ale také kvůli střetu s velmi odlišnou kulturou. Zásadní kulturní konflikt se projevil na

¹² Aida colmenero diaz, 2016, Germaine Acogny „La danse d'etre“ „La danza d'el ser“, Youtube video. [10.12.2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=x9hC2a9dxes>

¹³ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 4. Fricke, 1994, s. 6

hodinách baletu. Její fyziologická konstituce jí neumožňovala dobře vykonávat pohyby, které od ní byly vyžadovány. Učitelka ji napomínala za ploché nohy a větší zadek, což Acogny dovedlo k zásadnímu dilematu a tématu, které udalo směr celé její pozdější tvorby: čelila rozhodnutí, jestli se snažit podřídit, napodobovat ostatní a plnit zadání baletních úkonů, nebo se vrátit k vlastní přirozenosti a kořenům a baletní techniku přizpůsobit svým vlastním fyzickým předpokladům. Řešení tohoto dilematu a zvolení druhé možnosti se pro ni stalo klíčem v následující umělecké tvorbě i v osobním životě.

Návrat do Afriky

Po dokončení tříletého studia se Acogny v roce 1965 vrátila do Senegalu, posilněná zkušeností v Evropě¹⁴, kde se setkala s americkou tanečnicí Katherine Dunham a některými evropskými tanečníky dávajícími amatérské lekce baletu, takže zůstávala v kontaktu i s klasickým tancem. Brzy byl ale její tehdejší manžel pracovním přeložen do oblasti Cassamance, kde Acogny navštěvovala slavnosti a tančila s místními lidmi, čímž pro sebe objevila africké tance.¹⁵ Následně začala hlouběji studovat tradice, kořeny a významy lokálních tradičních tanců. Se svým manželem jezdila po různých oblastech západní Afriky a poznávala místní kultury a jejich taneční zvyky, které se v každé komunitě lišily. Při tom se pomalu začala formovat taneční technika danse africaine, ve které Acogny propojovala tradiční tance se svou evropskou zkušeností s formou a řádem. Africkým tancům chyběl v té době systém a technika, která by je pomohla uchopit a předávat dál. Jejím cílem bylo proto vytvoření taneční techniky, která by umožňovala spojení v tanci příslušníkům odlišných etnik. Inspirovala se osvojeným baletem, pozicemi a exaktním přístupem, který tanci dodával řád a pravidla, a vytvořila několik vlastních pozic a figur vycházejících z pohybové báze afrických tanců.

Přirozeně poté následovala výuka a šíření nově objevených poznatků. Acogny začala vyučovat na umělecké škole v Dakaru a zároveň dávala u sebe doma na dvorku soukromé hodiny. Její taneční adaptace básně *Femme noire* zaujala jejího autora, tehdejšího senegalského prezidenta a básníka Léopolda Sédara Senghora. Senghor v básni opěvuje africkou černou ženu, která je zároveň alegorií k africké zemi.¹⁶ Jde o velmi niterné a vroucné vyznání.¹⁷ Oba, Acogny i Senghor, se ve své tvorbě snažili znázornit africká palčivá témata, jako je kolonialismus, postavení žen ve společnosti nebo nestabilní politika, zároveň jim šlo o kultivaci afrického uměleckého projevu a upozornění na krásu a

¹⁴ Doslova říká, že po návratu do Senegalu byla „připravená hýbat horami“ „When I returned to Senegal [...] I was ready to move mountains“ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 4. Fricke, 1994, s. 18

¹⁵ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 4. Fricke, 1994, s. 18

¹⁶ GROCE, Nia. FEMME NOIRE: A POEM BY LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR IN FILM. *Eclectic Culture*[online]. 2018 [cit. 2023-03-03]. Dostupné z: <https://eclectic-culture.com/2017/11/20/nia-groce-freddie-rankin-femme-noire/>

¹⁷ Viz příloha

bohatství kontinentu, jako je příroda nebo jeho lidé. Po zhlédnutí Acogniny choreografie ji Senghor kontaktoval a následně poslal zpět do Evropy za francouzským choreografem a zakladatelem bruselské taneční školy Mudra Mauricem Bějartem spojovaným převážně s bruselskou baletní a contemporary skupinou Ballet XXe Siécle (Balet 20. století). Bėjart, jehož otec, filozof Gaston Bėjart, byl potomkem Senegalce, byl průkopníkem propojování tanečních stylů a jeho touha po přirozeném svobodném pohybu a revolucionalizaci baletu ho zavedla k hledání inspirace na odlišných kontinentech. Jeho výzkum tance se rozšířil až do antropologického zkoumání, jak propojovat jednotlivce.¹⁸

Výuka vlastní techniky

V roce 1977 založili Senghor s Bějartem v Dakaru Mudra Afrique, revoluční africkou taneční školu postavenou na myšlence panafricanismu¹⁹, v jehož duchu měla sjednocovat rozdílné umělecké projevy celého kontinentu. Germaine Acogny si zde po počátečních neshodách vydobyla místo ředitelky a zasadila se mimo jiné o to, aby se danse africaine, jako první současný africký tanec sjednocující rozdílné projevy tradičních tanců, stal hlavním vyučovaným předmětem. Pro rozvoj nového školského tanečního systému, který na kontinentě neměl žádné předchůdce, byla zásadní inspirace v baletu, jehož způsob výuky rovněž sloužil jako hlavní inspirace. Na školu byli zvaní i externí pedagogové z afrických diaspor a zemí západního diskurzu, kteří rozšiřovali základní výuku o další kulturně podmíněné taneční umění, vedle nich se zde vyučoval také klasický tanec, moderní tanec, principy improvizace, hra na perkuse, zpěv a divadelní vystupování na způsob herectví.²⁰

V roce 1980 Acogny vydala trojjazyčnou knihu *Danse africaine*, kde shrnula principy své techniky, v tomto roce byl také natočen dokumentární film *Mudra-Afrique* německé režisérky Gudie Lawaetz zobrazující studium na škole.²¹

¹⁸ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 4. Fricke, 1994, s. 7

¹⁹ Panafricanismus je světové hnutí zaměřené na podporu a posilnění solidarity mezi všemi afričany a africkou diasporou. Jedním z jeho zakladatelů byl právě Léopold Sédar Senghor.

AUSTIN, David (Fall 2007) All Roads Led to Montreal: Black Power, the Caribbean and the Black Radical Tradition in Canada. *Journal of African American History*. 92 (4): 516-539.

doi:10.1086/JAAHV92n4p516. S2CID 140509880

²⁰ GARSCHA, Karsten. Germaine Acogny. In: DAUS, Ronald. *Großstadtliteratur : La literatura de las grandes ciudades* [online]. Frankfurt: Vervuert, 1992, s. 182-184 [cit. 2023-05-06]. ISBN 3-89354-545-X. Dostupné z: [https://publications.iai.spk-](https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00002224/BIA_045_182_184.pdf)

[berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00002224/BIA_045_182_184.pdf](https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00002224/BIA_045_182_184.pdf)

²¹ Mudra. *Unesco: Multimedia Video & Sound Collections* [online]. [cit. 2022-12-27]. Dostupné z:

<https://www.unesco.org/archives/multimedia/document-117>

Přestože škola už v roce 1983 zavřela kvůli ekonomickým problémům země, hrála zásadní roli v tréninku a vzdělávání první generace „moderních a klasických“ afrických tanečníků. Mezi úspěšné absolventy patří například tanečnice a choreografka z Burkina Faso Irène Tassebedo, která ve své rodné zemi založila v roce 2009 taneční školu École Danse Irène Tassebedo a stala se tam jednou z průkopnic afrického současného tance.

Acogny mezitím odešla od svého prvního manžela, se kterým měla dvě děti, protože si domů přivedl druhou ženu. Dvě ženy jsou pro muže západní Afriky běžnou realitou, což je ustanoveno i v manželské smlouvě, ale Acogny takové fungování nevyhovovalo. Tato zkušenost se později odrazila v několika jejích tanečních dílech.

Acogny následně odjela znovu do Evropy, kde se setkala se svým druhým manželem Helmutem Vogtem, se kterým žije a zároveň umělecky spolupracuje dodnes. V roce 1985 spolu založili Ecole-Ballet-Théâtre du 3e Monde²² v Toulouse ve Francii, kde Acogny pokračovala v rozšiřování povědomí o africké estetice a tanci. Po deseti letech, podle jejích slov, ztratila směr, kterým školu dál vést, a i s manželem odjela zpět do Afriky. „Nejvíce mě ovlivnily domovské, tradiční tance mé země. Ty mě vedly, ty mě ovlivňovaly, to jsou moje kořeny, a to je to, co je v mém jádru. Protože pokud nevíš odkud jsi přišel, daleko nedojdeš.“²³ Hledání kořenů a navracení se ke své vlasti a jejím tradicím byly a jsou důležité aspekty při hledání tanečnickova projevu v Acognině výuce.

Po opětovném návratu do Afriky založili s Vogtem novou taneční školu École des Sables, International Center for Traditional and Contemporary African Dances, otevřenou v roce 2004, která se stala centrem současného tance s důrazem na výuku danse africaine a zároveň místem pro setkávání tanečních kultur z celého světa.

Dnes je jednou z nejvýznamnějších tanečních institucí západní Afriky.

²² V překladu: Baletně divadelní škola třetího světa

Germaine Acogny. *Theatre de la ville* [online]. [cit. 2023-03-25]. Dostupné z: <https://www.theatredelaville-paris.com/fr/les-artistes/details/germaine-acogny>

²³ „My greatest influence has been the patrimonial, traditional dances of my country. That is what guided me, that s my influence, these are my roots and that is what is at my core. Because if you don't know where you come from, you will not go far.“

"The mother of African contemporary dance," Germaine Acogny awarded 'The Golden Lion of Dance 2021'. *Africanews* [online]. [cit. 2022-06-19]. Dostupné z: <https://www.africanews.com/2021/02/17/the-mother-of-african-contemporary-dance-germaine-acogny-awarded-the-golden-lion-of-dance-/>

Škola, jejíž program funguje už od roku 1998, je situovaná kousek od malé rybářské vesnice Toubab Dialaw jižně od Dakaru, kousek od oceánu a obklopená přírodou. Se dvěma tanečními studii, konferenční místností, ubytováním a restaurací²⁴, slouží jako centrum pro setkávání tanečníků z celé Afriky i jiných kontinentů, kteří mají zájem vzdělávat se v pohybu a učit se od učitelů, kteří pracují v souladu s myšlenkami danse africaine. Kromě praktické výuky slouží škola jako „výzkumná laboratoř a místo pro setkávání, výměnu, konference a umělecký výzkum.“²⁵ Jde o celosvětově známou instituci, která se stala „taneční vesnicí“²⁶ Setkávají se zde tanečníci z celého světa, aby společně vytvořili nové tance s novou energií.²⁷ Momentálně škola nabízí workshopy a kurzy s poměrně diverzním zaměřením a pro různé společenské skupiny. Probíhají zde například lekce různých afrických tanců, jako je severo-senegalský Sabar, tréninky pro tanečníky africké diaspory, výměnné rezidence, lekce tance pro starší zájemce a další program a další události spojené s rozšiřováním nejen danse africaine ale afrických tanců obecně.

4.2 Tvorba

Škola École de Sables je pod správou Jant-Bi Association²⁸, kterou založila Germaine Acogny s Helmutem Voghtem v roce 1994. Pod její záštitou položili v roce 1996 základní kámen École de Sables. Jant-Bi Association zároveň zaštiťuje i taneční skupinu Jant-Bi, která se setkává v tanečním centru École de Sables. Taneční skupina byla založena v roce 1999 tanečnicí z prvního workshopu École de Sables a momentálně se dělí na dvě sekce, mužskou a ženskou. Ve svých dílech, choreografovaných většinou Germaine Acogny nebo jejím synem Patrickem, reflektují aktuální zaměření a fokus školy.²⁹ Často spolupracují se zahraničními umělci a propojují tak víc kultur a tanečních stylů, k čemuž měla Acogny tendence už v předchozí tvorbě. Prvním dílem, které pod Jant-Bi vzniklo, byla v roce 1999 choreografie

²⁴ *École de Sables: Germaine Acogny* [online]. Toubab Dialaw, 2022 [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://ecoledessables.org/about-us>

²⁵ Workshops and Training. *École de Sables* [online]. [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://ecoledessables.org/workshops-and-training/international-professional-workshop>

²⁶ Tamtéž.

²⁷ Tamtéž.

²⁸ Všechny aktivity školy jsou zaštiťeny touto organizací.

²⁹ About Us. *École de Sables* [online]. 2022 [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://ecoledessables.org/about-us/the-company>

Susanne Linke³⁰, německé tanečnice a reformátorky Tanztheater³¹, „*Le coq est mort*“, která propojovala německý Tanztheater s danse africaine.³² V roce 2004 Acogny spolupracovala s japonským choreografem Kota Yamazaki³³ na inscenaci *Fagaala*, ve kterém propojili japonský Butoh³⁴ s danse africaine. Fagaala znamená v původním africkém jazyce senegalské etnické skupiny Wolof „genocida“ Další významnou spoluprací bylo dílo *Les escaillers de la memoire* (The scales of memory), ve kterém se setkala afroamerická choreografka Jawole Jo Zollar³⁵ a Germaine Acogny se svými tanečními skupinami Urban Bush Women a Jant-Bi. Sedm afroamerických žen a sedm afrických mužů skrze tanec prozkoumávali společnou historii, přičemž se dotýkali také rolí pohlaví a geografie v mezilidské komunikaci.³⁶ V roce 2007 se hlavní choreografické role v Jant-Bi ujal syn Germaine Acogny Patrick, který pod její supervizí vytvořil taneční inscenaci *Waxtaan*, postavenou na tradičních afrických tancích různých zemí. Jejím tématem jsou fiktivní rozhovory afrických hlav států.³⁷

³⁰ Susanne Linke je německá tanečnice a choreografka, která studovala u Mary Wigman oceněná řadou cen v Evropě, Indii, Austrálii a Severní i Jižní Americe. Ve své práci propojuje odkazy předválečného expresionistického tance s německým současným tancem.

Susanne Linke. *Susanne Linke* [online]. [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://www.susanne-linke.com>

³¹ Tanec, který se zrodil z německého expresionistického tance ve Výmarském Německu a Vídni ve 20. letech 20. století. Je to jeden z nejvýraznějších tanečních stylů Německa dvacátého století. Přestože nejznámější je v Německu (popříp. Rakousku), rozšířil se i za hranice. Nejznámější průkopnicí Tanztheater je Němka Pina Bausch.

WINSHIP, Lyndsey. A short introduction to Tanztheater. *Sadlerswells* [online]. [cit. 2023-05-10]. Dostupné z: <https://www.sadlerswells.com/discover-dance/more-about-dance/tanztheater/>

³² About Us. *École de Sables* [online]. 2022 [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://ecoledesables.org/about-us/the-company>

³³ „Věřím, že lidé jsou fluidní a měli by téct jako voda, aby výměna mezi těmi s odlišným zázemím mohla být jednodušší a svobodnější.“ - Kota Yamakazi

Japonský tanečník butoh, často spolupracující se zahraničními umělci napříč světadíly, kde také učí tanec na univerzitách a v lokálních komunitách. Po spolupráci s Acogny opustil svou taneční skupinu rosy co. v Japonsku a přesídlil do New Yorku. Od roku 2009 organizuje crossdisciplinární festival Whenever Wherever v Tokyu. Sophiatou Kossoko. *Kota Yamazaki* [online]. [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://www.kotayamazaki.com/about>

³⁴ Butoh je dnes velmi rozšířená japonská forma tanečního divadla, která vznikla v 60. letech minulého století, částečně v reakci na poválečný šok. Inspiruje se západním tancem, který v tu dobu do japonské kultury proniká a staví se proti starším striktním klasickým japonským formám Kabuki a Nô divadla. Tanečníci, kteří bývají při butoh pomalováni bílou barvou provádí, provádí většinou pomalé pohyby a vytváří groteskní a sexuální obrazy. Při butoh je kladen velký důraz na detail.

KIM, James. Butoh, Explained. *University of Michigan* [online]. 2019 [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://ums.org/2019/10/17/butoh-explained/>

³⁵ Jawole Jo Zollar je afroameričanka z Kansas city, zakladatelka taneční skupiny Urban Bush Women, kde tančí pouze Afroameričanky. Cílem skupiny bylo vyvolávat sociální změnu skrze veřejné zkoumání vlastní původní kultury.

The Founder. *Urban Bush Women* [online]. [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://www.urbanbushwomen.org/the-founder>

³⁶ LES ÉCAILLES DE LA MÉMOIRE (THE SCALES OF MEMORY). *Pact Zollverein* [online]. [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://www.pact-zollverein.de/en/programme/les-ecailles-de-la-memoire-scales-memory>

³⁷ About Us. *École de Sables* [online]. 2022 [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://ecoledesables.org/about-us/the-company>

Kromě tanečních děl v rámci skupiny Jant-Bi, produkuje Acogny také sóla, ze kterých tu několik signifikantních zmiňuji. Po dvou krátkých sólech *Sahel* a *Aloopho* v Toulouse přichází první, se kterým slavila významnější úspěch na mezinárodní scéně - „*Ye`Ou*“ z roku 1988, se kterým v roce 1991 vyhrála v Londýně London Dance and Performance Award.³⁸ V roce 2001 mělo premiéru sólo *Tchourai*, na kterém Acogny pracovala s beninskou umělkyní a choreografkou Sophiatou Kossoko³⁹. Taneční inscenace je o znovuzrození člověka a používá se v ní mnoho rekvizit jako symbolů, včetně masky, která zde reprezentuje ideu smrti.⁴⁰ V roce 2014 vytvořil Francouzský choreograf současného tance Olivier Dubois⁴¹ pro Acogny sólo *Mon Élué noire/ Le sacre #2* (My black chosen one/ Rite #2), které bylo součástí jeho kolekce *Sacre(s) du Printemps* (Svěcení jara). Ve svém projektu plánoval Dubois oživit tento Stravinského legendární balet z roku 1913 v několika kusech, ve kterých rozvíjel motiv otevírání hlubin lidských duší. Prvním z kolekce bylo *Prête à baiser /sacre #1*, ve kterém ukazoval napětí mezi dvěma přibližujícími se muži. Ve druhém díle si ke spolupráci vybral Acogny, s jejíž spoluprací chtěl podhalit africkou duši a přidat tak Stravinskému nový rozměr. V roce 2018 byla Acogny za toto sólo oceněna Bessier Award, NewYorskými tanečními a performerskými cenami, jako „Outstandig performer“⁴². V roce 2015 vzniklo Acognino zatím asi nejosobnější a nejkompexnější sólo *A un endroit au debut* (Somewhere at the beginning) v kolaboraci s režisérem Mikaëlem Serrem, které kromě tance obsahuje i mluvené slovo a herecké pasáže.

Zatím poslední inscenací Germaine Acogny je *The Rite of Spring/Common ground(s)*, která vznikla kolaborací Pina Bausch Foundation s École de Sables a Sadler`s Wells Production. Již název indikuje dvě části inscenace. První choreografie se ujalo několik tanečníků a choreografů z Pina Bausch

³⁸ GARSCHA, Karsten. Germaine Acogny. In: DAUS, Ronald. *Großstadtliteratur : La literatura de las grandes ciudades* [online]. Frankfurt: Vervuert, 1992, s. 182-184 [cit. 2023-05-06]. ISBN 3-89354-545-X. Dostupné z: https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00002224/BIA_045_182_184.pdf

³⁹ Nigerijská choreografka, tanečnice a pedagožka, která ve svých dílech vytváří dialog mezi svou vlastní a západním tancem. Od roku 1984 žije v Paříži, kam utekla se svými rodiči jako političtí uprchlíci, což se promítá do jejich velmi abstraktních děl, ve kterých řeší téma identity napjaté mezi dvěma zeměmi, kulturně rozštěpenou osobností a „nepatřením nikam“.

Sophiatou Kossoko. *Gaara Projects* [online]. [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://www.gaaraprojects.com/performancelab/pages/sophiatou.html>

⁴⁰ HO, Reggie. ‘Mother of modern African dance’, Germaine Acogny, to perform in Hong Kong. *South China Morning Post* [online]. 2021 [cit. 2023-03-25]. Dostupné z: <https://www.scmp.com/native/lifestyle/topics/spotlight-africa/article/2110112/mother-modern-african-dance-germaine-acogny>

⁴¹ Francouzský tanečník, který debutoval ve věku 23 let. Zviditelnil se i v Los Angeles, kde pod vedením různých choreografů spolupracoval se zpěvačkou Céline Dion and tanenčí skupinou le Cirque du Soleil. Nabyté zkušenosti se vztahy mezi tanečníkem a choreografem a tanečníkem a publikem zpracoval v sólo *Pour tout l`or de monde* (Za všechno zlato světa), 2006, ve kterém je na scéně jen on s taneční tyčí. Dílo mělo velký úspěch a Dubois následně zakládá vlastní taneční skupinu Compagnie Olivier Dubois, 2007, kde se ujímá role choreografa. V roce 2014 se skupina přejmenovala na Ballet du Nord Olivier Dubois. Olivier Dubois. *Danse Danse* [online]. [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://www.dansedanse.ca/en/olivier-dubois>

⁴² *Mon élue noire • sacre #2. Olivier Dubois* [online]. 2015 [cit. 2023-03-25]. Dostupné z: <https://www.olivierdubois.org/spectacle/mon-elue-noire-sacre-2/>

Foundation. Tančí v ní 32 tanečníků ze 14 afrických zemí v lehkých světlých šatech a svými těly vytvářejí nádherné skupinové scény. Druhá část (*Common ground(s)*) je duem Malou Airaudo (*1948), jedné z prvních hlavních tanečnic v souboru Tanztheater Wuppertal v Německu vedeným Pinou Bausch⁴³, a Germaine Acogny. Dílo je inspirované životy obou žen, které jsou v době vzniku inscenace obě v sedmé dekádě svého života.

Obě strany, jak západní umělci z Pina Bausch Foundation, tak afričtí tanečníci mluví v krátkém reportážním videu ze zkoušek o velkém přínosu spolupráce, skrze kterou poznávají nové přístupy k výuce a k vlastnímu tělu. Pro tanečnický je to často první zkušenost se západními umělci a důraz na jejich individualitu v práci v taneční skupině.⁴⁴ Dílo vznikalo kvůli covidové pandemii delší čas, než se původně předpokládalo, a po více jak roce zkoušení bylo nakonec uvedeno na jaře roku 2022.

V létě v roce 2021 byla Germaine Acogny na Biennale v Benátkách oceněna Zlatým lvem za celoživotní úspěchy⁴⁵ a ve svých 78 letech je stále aktivní jako tanečnice, choreografka i učitelka. Její díla jsou typická jejím osobitým pohybovým projevem, odkazy k africké kultuře a v otevřenosti k divákovi.

⁴³ Malou Airaudo. *Danse Danse* [online]. [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://www.dansedanse.ca/en/malou-airaudo>

⁴⁴ Sadler's. Wells. 2021, Pina Bausch The Rite of Spring - Rehearsals at École des Sables, YouTube Video. [6.5.2023]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=hJWk1dzB_Mw

⁴⁵ Germaine Acogny Golden lion for lifetime achievement. *La Biennale di Venezia* [online]. 2020 [cit. 2023-03-25]. Dostupné z: <https://www.labiennale.org/en/dance/2021/golden-lion-lifetime-achievement>

3. Západní a africké zdroje pro danse africaine

Danse africaine je poměrně mladou taneční technikou, která byla vytvořena v sedmdesátých letech benínsko-senegalskou tanečnicí Germaine Acogny. Pevně kodifikovaná byla pak v roce 1980 vydáním knihy *Danse africaine*. Technika vznikla propojením dvou přístupů na základě zkušenosti Germaine Acogny s evropským klasickým tancem a s tradičními africkými tanci, v čemž také tkví její jedinečnost. Principy pohybových východisek obou tanců se liší v závislosti na jejich kulturním pozadí, která se dlouhou dobu vyvíjela nezávisle na sobě a kladla v tanci důraz na odlišné aspekty. Jejich propojení a kombinace zvolených atributů vytváří originální fúzi schopnou zprostředkovat některé složky afrických tanců západním tanečnickům, a především tanečnickům současného tance.

V této práci chci blíže zkoumat fúzi západního a afrického tance v danse africaine, k čemuž potřebuji nejprve vymezit konkrétně, ze kterých tanců Acogny čerpá a popsat jejich východiska a principy. V západní kultuře se proto zaměřím primárně na klasický balet a v africké na jejich tradiční tance⁴⁶ a rituál. Pozornost věnuji také současnému tanci, do něhož se danse africaine řadí.

Ze všech Acogny přebírá odlišné aspekty, v afrických tancích jde především o přístup sama k sobě, ke svému tělu a ke světu, z čehož pak vycházejí konkrétní pohybové sekvence a zároveň používá pohybové prvky jednotlivých tradičních lidových tanců, v baletu zase převážně formu.

Obě kultury, jak západní, tak africká, formovaly své tance v jiných podmínkách a za odlišných okolností v závislosti na specifickém fungování a potřebách společnosti. Popsáním jejich vývoje a nastíněním okolností částečně objasňuji jejich podobu a zákonitosti, ze kterých Acogny čerpá ve svém tanci a ze kterých vycházela při vytváření své techniky. Zatímco romantický balet se všemi prostředky snaží oprostít od pozemské přizemnosti a lidskosti, vytvořit krásu a docílit úžasu a obdivu, africké tance propojují tanečnicka se zemí a jeho přirozeností a umožňují mu vyjadřovat vlastní prožitky.

⁴⁶ Africkými tradičními tanci myslím lidové africké tance, ke kterým se Germaine Acogny odkazuje ve své knize *Danse africaine*, jako k „traditional dances“. Poměrně vhodným označením by mohlo být také spojení „folklorní tance“, ale držím se zde doslovného překladu. Tyto tance se vyznačují vlastními pravidly, kroky a rytmy a podrobněji se jim věnuji v této kapitole pod nadpisem Komunální/ceremoniální tance.

3.1 Balet

Balet se začal utvářet v období renesance na území Itálie a o něco později Francie. Dějiny baletu jsou podle dějin hudby datovány od roku 1581, kdy byla z pověření královny Kateřiny Medicejské připravena slavnost na počest svatby její nevlastní sestry Marie Lotrinské s francouzským vévodou Henrim de Jyeuse. Dvorní hudebník a choreograf Balthazarem de Beaujoyeux k této příležitosti přichystal *Ballet comique de la reine*, čímž byla ve Francii zahájena dlouhá tradice **dvorního baletu** (ballet de cour).⁴⁷ Dvorní balet „sjednocoval prvky hudby, poezie a tance a vypůjčil si ještě další umění – malířství – pro dekorace“⁴⁸, přičemž do hudební složky byl významně zahrnut i zpěv.⁴⁹ Typickým rysem baletu této doby bylo mísení účastníků a diváků v sále, což vycházelo z původních scének a výstupů v rámci slavností pořádaných již ve 14. a 15. století.⁵⁰ „Cílem představení byla oslava krále jako představitele pořádku,“⁵¹ během následujících let dostávala více prostoru hudba a omezovala se aktivita účinkujících v sále s hosty, kteří se drželi více na scéně za rampou.⁵² Vlnu okázalých extravagantních výstupů narušil politický a náboženský zmatek po zavraždění Jindřicha III, kvůli čemuž začaly vznikat menší formy tzv. **bellets à entrées**.⁵³

S příchodem baroka v sedmnáctém století, mezi jehož výrazné rysy patří okázalost, citové vypětí a jejich pohybová exprese, dynamika a duchovno⁵⁴, se objevují nové tváře, které balet přibližují dnešní podobě. Dvěma hudebníky, kteří se zároveň jako profesionálové objevovali na jevišti vedle šlechty, byli Jean Baptiste Lully a Pierre Beauchamp, který se později stal prvním ředitelem **Královské akademie tance** (l'Académie Royale de danse). Akademie byla založena v roce 1661 králem Ludvíkem XIV. na

⁴⁷ BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2017. s.15

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2017. s. 8-11

⁵¹ BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2017. s.16

⁵² Tamtéž.

⁵³ BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2017. s.17

⁵⁴ KITSON, Michael: *Barok a Rokoko*. Praha : Artia, 1972.

popud jeho rádce Mazarina, velkého milovníka a podporovatele hudby a divadla.⁵⁵ Úkolem Akademie bylo pečovat o čistotu a přesnost kroků, 13 tanečních mistrů se v ní pravidelně scházelo a schvalovalo „inovace ve stavbě společenských tanců, uzákonili pět základních pozic a princip vytočení, vytvářeli zápisy tanců a každý rok konali veřejné zkoušky“⁵⁶ a přijímali nové studenty.⁵⁷ S nástupem profesionálů se tedy začal intenzivně a rychle vyvíjet jazyk tohoto tance. Akademie také přispěla k tomu, že se balet začal přesouvat z královského dvoru na jeviště.⁵⁸

V druhé polovině sedmnáctého století žila řada francouzských tanečních mistrů v Anglii, kam zvali některé sólisty z Paříže. Angličtí tanečníci měli blíže k výraznému gestu a k herectví, což rozvíjel John Weaver, „otec anglické pantomimy,“ který v Londýně v divadle Drury Lane uvedl řadu baletů-pantomim.⁵⁹

„Vlastní historie baletu v Rusku začíná ve třicátých letech 18. století za vlády Anny Ivanovny, kdy se otevírají možnosti působení francouzským i italským umělcům.“⁶⁰

Ve druhé polovině 18. století se v baletním umění projevuje klasicismus, jehož nejvýraznějšími představiteli jsou Gaspar Angiolini a Jean-Georges Noverre, díky kterým balet nabývá na závažnosti a samostatnosti.⁶¹ Balety klasicismu měly přehlednou stavbu – akce vedly k jednomu cíli, dialog i monology byly vyjadřovány patetickým gestem (rytmizovanou pantomimou) a měly větší pravděpodobnost v jednání než dříve. Nadále přetrvával zájem o antické umění z kterých mytologie a dějin choreografové často čerпали.⁶² Jean Georges Noverre ve své snaze o osamostatnění baletu, jako vlastní umělecké formy a začal prosazovat vyjadřování vztahů a příběhu, takzvaný **ballet de narrative** nebo **ballet d'action**, který se rozvíjel později zejména v Rusku v 19. století. Noverre sepsal 15 listů,

⁵⁵ BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2017. s. 23-26

⁵⁶ BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2017. s. 26

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ NEEDAM, Maureen. *Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661: A Commentary and Translation*. Dance Chronicle vol. 20, no. 2 (1997): 173–190. <http://www.jstor.org/stable/1568065>.

⁵⁹ BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2017. s. 30

⁶⁰ BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2017. s. 41

⁶¹ BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2017. s. 45

⁶² Tamtéž.

kteřé vyšly v roce 1760 pod názvem *Listy o tanci a baletech*, ve kterých usiluje o zrovnoprávnění tance s ostatním uměním a o nastolení přirozenosti, dramatičnosti a logičnosti projevu.⁶³

S příchodem preromantismu na přelomu 18. a 19. století dochází k dovršení ballet d'action. Představení dostávají větší spád a pantomima začíná být rozvíjena do tanečního herectví. Významní italská choreografové se hlásí k Noverrovým principům a Angioliniho snaze o uvádění morálních problémů.⁶⁴ Výrazným představitelem a průkopníkem v oblasti baletu byl v té době francouzský tanečník a choreograf Charles-Louis Diderot, který tančil na scénách Stockholmu, Londýna, Bordeaux, Paříže a Londýna a jako choreograf pracoval v Anglii, Francii i Rusku. Jeho tanečnice měly lehké tuniky, větší techniku skoků a on s nimi vytvářel pocity nehmotnosti a efektní obrazy.⁶⁵ Při uvedení baletu Zefýr a Flora v pařížské Opeře v roce 1815 použil techniku a dráty, pomocí kterých dostal tanečnický na špičky tak aby vytvořil „létaující balet“. „Také ruská balerína Avdoťja Istomina, Diderotova žačka, vystupovala v týchž letech při svém tanci až na konečky prstů“.⁶⁶

Romantismus staví do středu zájmu člověka s jeho prožíváním a emocemi, přírodu a prostotu venkovského života, kterou vyvažuje zájmem o exotiku a orient. Jde téměř o revoluci vůči útlakům jedince, která vedla až k radikálním proměnám a rozpadu jednotného stylu v moderně. Romantický balet dostává nový obsah i formu a uzakoňuje novou estetiku. Libreto a děj je dvoudílný, stejně tak jako se objevují dva druhy tanečního projevu. První část se opírá o realitu, pravidla a řád, druhá utíká k nadpřirozeným bytostem, božstvím a exotickým nebo orientálním krajům. Děj romantického baletu je v soustředění na tanečnici, která je ve svých obtížných krocích a co nejlehčích skocích podporována tanečnickem ustupujícím do pozadí. V první části je tanec inspirován baletně upravenými lidovými tanci, ve druhé části je snaha tanečnice o co nejmenší kontakt se zemí, aby dostal tanec iluzi nehmotnosti a dostal novou dimenzi.⁶⁷

Ve dvacátém století se balet výrazně rozvíjí moderním směrem a zkoumá nové způsoby projevu, to však již z hlediska zkoumané problematiky nejsou relevantní informace.

⁶³ NOVERRE, Jean Georges. *Listy o tanci a baletech* [online]. Praha: Družstvo Dílo přátel umění a knihy, 1945 [cit. 2023-05-02].

⁶⁴ BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2017. s. 64

⁶⁵ BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2017. s. 68-69

⁶⁶ BRODSKÁ, Božena. *Romantický balet*. Praha: NAMU, 2007. ISBN 9780-80-7331-108-7. s. 9

⁶⁷ BRODSKÁ, Božena. *Romantický balet*. Praha: NAMU, 2007. ISBN 9780-80-7331-108-7. s. 8

3.2 Význam tance v africké kultuře

V černé Africe je tanec považován za „prima donnu“ umění⁶⁸, za základní a nejpřirozenější umělecké vyjádření. Důležitým faktem je, že Acogny nečerpá pouze z techniky a kroků, ale i z obecnějších principů afrických tanců přesahující tanec a dotýkající se všech oblastí života. Její technika je sice primárně orientovaná na tanec, ale obsahuje také duchovní a spirituální rozměr. Ze západu tedy Acogny přebírá především specifickou taneční formu, kterou používá k ukotvení vlastního pohybového materiálu a inspiruje se konkrétností pravidel a strukturou tréninků a tvrdou prací, zatímco v Africe čerpá z hluboké a komplexní taneční historie a přebírá odtud vnímání tance jako jedné z podstat člověka. U rituálních tanců je fokus na transcendenci a u tradičních tanců na dovednosti tanečníka a zároveň na společné sdílení a příjemně strávený čas, zatímco v baletu je kladen větší důraz na estetiku a techniku. Jak africký tanec, tak balet kladou důraz na výkon tanečníka, na technickou dovednost a fyzickou zdatnost. Tělo v baletu je velmi pevné, precizní a přitom ladné, výraz v obličeji je neutrální a tanečník, který (v klasickém baletu) tančí v rámci příběhu neukazuje vlastní prožívání, ale skrze pohyb vyjadřuje postavu. Převažuje u něho odosobnělost tanečníků s větším důrazem na výkon.

Při afrických tancích tančí tanečník sám za sebe (ne za postavu) a zatímco taneční dovednost a technicky zvládnuté kreace mají svou hodnotu, díky své dynamice jsou velmi obtížně proveditelné bez duševní přítomnosti v těle. Při afrických tancích se pohybuje mnoho částí těla najednou a aby došlo k úspěšnému provedení, musí být tělo vnímáno organicky a tanečnickovo vnímání s ním musí být v souladu. Tanečníci afrických tanců mají v důsledku toho často na tváři úsměv nebo jiný výraz, který se přirozeně proměňuje.

Tanec jako způsob vyjadřování

V Africe se neodlišuje tanec jako umění a jako zábava, protože jde o běžný prostředek vyjádření myšlenek a pocitů. Pro Acogny je tanec prostředkem ke komunikaci a opravdovému setkání bytostí i kvůli tomu, že podle ní tělo nikdy nelže. Už malé děti mají tendence k projevování se tancem, což sice není výsadou afrického kontinentu, ale na rozdíl od západu, je spontánní tančení integrováno a přijímáno v běžných společenských interakcích a není vyčleňováno jako podívaná, jak se často stává

⁶⁸ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 1. Fricke, 1980, s. 9

v západní společnosti. Malé děti si hrají například tak, že si navzájem předvádějí tanečky a často prostě tancují na dvorku.⁶⁹ Podle Germaine Acogny tančící člověk skrze tanec propojuje své myšlenky a své tělo s duší, čímž zpřesňuje své vyjádření.⁷⁰ Pro příklad uvádím ještě zkušenost Léopolda Sédar Senghora, bývalého Senegalského prezidenta: „Vzpomínám si na reakci své matky, když jsem jí sděloval svůj první akademický úspěch [...]. Ani nemluvila ani nekřičela ani neplakala; začala pomalu vděčně tančit rozzářená štěstím.“⁷¹ Tanec zde v běžném životě slouží k sebevyjádření a sdílení zkušeností a poznatků, běžně tančí i staří lidé a mnohdy ještě častěji, než mladí, protože mají víc zkušeností, které v tanci mohou předat.⁷² Tanec provází Afričany celý život s výjimkou něčího úmrtí nebo jiné tragédie, kdy je expresivní vyjadřování a zábava včetně tance na určitý čas pozastavena.⁷³

Náboženství

U afrických tanců není možné datovat vznik, protože se utvářely organicky v úzké návaznosti na náboženství, které je do značné míry podněcovalo a formovalo. Nejvíce se zde budu dále věnovat náboženství kmene joruba⁷⁴, ze kterého vzešla i Germaine Acogny.

Náboženství v Africe protíná všechny oblasti života a je základním pilířem pro fungování komunity, která je jím propojena a získává jím řád. Všechny činnosti a objekty jsou africkou optikou skrze

⁶⁹ Čerpám z vlastní zkušenosti načerpané při mém pobytu v Senegal, kde jsem bydlela několik dní v lednu 2023 u velké senegalské rodiny ve druhém největším městě Ziguinchor, a z vyprávění Moniky Diatty-Rebcové, mé průvodkyně při pobytu, která je provdaná za Senegalce a značnou část svého života v této zemi aktivně prožila jako žena i učitelka tance.

⁷⁰ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 1. Fricke, 1980, s. 7

⁷¹ Tamtéž.

⁷² ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 1. Fricke, 1980, s. 11

⁷³ Opět čerpám z vlastní zkušenosti v Senegal, kdy byla zrušená večerní akce s hudbou a tance, protože někdo ve městě zemřel. Místními mi bylo vysvětleno, že to je standardní postup. Podobný příklad se stal po hromadné autonehodě, kdy zemřelo několik lidí v autobusu poblíž Dakaru, načež další den bylo omezeno několik akcí.

⁷⁴ Joruba je především nigerijská etnická skupina, rozšířená také v Benine, Ghaně nebo Togu. Jde o etnickou skupinu, ke které patřila Acognyina babička Aloopho. Její dědeček byl z kmene Fon, nejrozšířenější etnické skupině v Benine, o jejíchž tradicích a rituálních zvycích se Acogny ve své knize také zmiňuje, náboženským vzorem jí však byla babička.

spiritualitu propojeny a navzájem se skrze energii ovlivňují.⁷⁵ Celý lidský život tak existuje na základě propojení sakrálního a spirituálního. Kámen nikdy není obyčejným kamenem, ale vždy zároveň i posvátným objektem, a při jakékoliv činnosti jako sázení nebo sklizeň obilí si černocho bere své náboženství s sebou. Každý člověk se stává součástí náboženského řádu už před svým narozením a zůstává v něm i po své smrti. Je zahrnut v rituálech a v myšlenkách ostatních žijících.⁷⁶ Jejich představy o božství se přímo dotýkají lidského života a jeho každodenního průběhu. Tyto představy, které se týkaly přírody, božství, tvaru vesmíru, a především postavení člověka uprostřed toho všeho byly předávány pohybem, který umožňuje jednotlivcům tyto zkušenosti sdílet a procítit.

Podle Johna Mbiti, křesťanského filozofa z Keni, který je považován za otce moderní africké teologie, došli Afričané k náboženství, obdobně jako jiné kontinenty, skrze reflektování vlastních zážitků a pozorování světa a vesmíru, jehož grandióznost je dovedla k závěru, že musí existovat bůh.⁷⁷ Mbiti ve své knize *African Religions and Philosophy* zpochybňuje některé západní teorie, které staví africkou kulturu na vývojově nižší stupeň, než je ta jejich. Zpochybňuje západní model, podle kterého člověk postupuje od víry v mnoho bohů, přes několik nadřazených až k víře v jediného boha, a poukazuje na možnost opačného postupu s tím, že odlišování jednotlivých bohů může být naopak rozvinutějším spirituálním vnímáním. Některá africká náboženství například věří, že původně byl jen jeden bůh, který teprve utvořil další.⁷⁸ V jorubském etniku se traduje, že původně existoval pouze Olodumare, bůh oblohy, který se vzdálil od Země, protože ho nebavily neustálé potřeby lidí, a vytvořil přes 400+1 Orishů,⁷⁹ menších bohů.⁸⁰

⁷⁵ JORDAN, Diane. Circle in African Dance. *The circle way* [online]. 2022 [cit. 2022-12-12]. Dostupné z: <https://www.thecircleway.net/articles/2019/7/3/circle-in-african-dance>

⁷⁶ GRILLO, Laura S., ed. African Rituals. BONGMBA, Kifon. *The Wiley-Blackwell Companion to African Religions* [online]. Blackwell Publishing, 2012, s. 112 [cit. 2022-05-04]. ISBN 9781405196901. Dostupné z: <https://laurasgrillo.com/wp-content/uploads/2018/10/Grillo-2012-African-Rituals.pdf>.

⁷⁷ IKECHUKWU ODOZOR, Paulinus. The Essence of African Traditional Religion. *Church Life Journal* [online]. University of Notre Dame, 2019 [cit. 2023-03-03]. Dostupné z: <https://churchlifejournal.nd.edu/articles/the-essence-of-african-traditional-religion/>

⁷⁸ MBITI, John S. *African Religions and Philosophy*. [online]. 2. Great Britain: Heinmann, 1990, [cit. 2023-05-05]. ISBN 0-435-89591-5.

⁷⁹ Přidání k 400“+1“ mělo značit, že existuje nespočet Orishů a pokud se je někdo bude snažit spočítat, vždycky nějakého vynechá.

KABIR, Syed Rafid 12. African Gods and Goddesses: The Orisha Pantheon. *History Cooperative* [online]. July 2, 2022 [cit. 2023-5-4] Dostupné z: <https://historycooperative.org/african-gods-and-goddesses/>.

⁸⁰ Tamtéž.

Podle jorubského náboženství se někteří lidé rodí zaslíbeni bohům. To, že byl člověk vybrán, může být potvrzeno už při narození nebo při ceremonii, při které se určuje horoskop dotyčného. Tyto ceremonie se údajně provádí v rodinách, aby určily reinkarnační minulost a předpověděly osud a směřování dítěte.⁸¹ Přestože je v jorubské komunitě někomu předurčena spirituální cesta, jako byla Acognině babičce Aloopho od narození vytyčena dráha kněžky⁸², může mít vedle respektovaného náboženského postavení i vlastní rodinu a vést běžný světský život. Spirituální vnímání bylo s příchodem západní modernizace do Afriky narušeno, ale nikdy úplně nevymizelo. Zejména v momentech krize se znovu objevuje.⁸³

Odlíšné vnímání světa je patrné také skrze odlišné pojetí času. Vedle západního lineárního vnímání, které rozlišuje minulost, přítomnost a budoucnost, africké uznává pouze sled událostí, které se staly a které se dějí, ale neřeší už události, které se teprve stanou. Čas je utvářen událostmi, které se buď staly nebo dějí, události, které se teprve stanou nejsou zřejmé, ještě neexistují, takže neexistuje ani budoucí čas. Pokud sled událostí někam evidentně spěje a jeví se jejich pravděpodobný vývoj, je toto budoucí období označeno jako „potenciální čas“ a ten se vztahuje nanejvýš přibližně ke dvou rokům dopředu.⁸⁴

Mbiti používá pro časové vnímání v Africe Swahilská označení Sasa a Zamani. Sasa je přítomnost a běžné vnímání člověka v procesu života. Sasa je vnímání prožité minulosti, dynamické přítomnosti a blízké budoucnosti, ke které se schyluje nebo už je v procesu realizace. Zamani jsou události, které už prošli Sasa a jsou tak ukotvené a odžité. Už se nehýbou.⁸⁵

Západní lineární vnímání umožňuje víru v posmrtný život jako příslib v budoucnosti. Některé rozšířené výklady Bible považují život na Zemi za zkoušku, kterou musí člověk projít než se teprve později, v budoucnosti dostane do skutečného života v ráji.

Pustím se zde do možná poněkud odvážných tvrzení, jelikož sama pocházím ze západní společnosti, ale snažím se propojit má vlastní pozorování afrických tanečníků a koordinace jejich těla a bytí v

⁸¹ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 1. Fricke, 1980, s. 13

⁸² Aloopho patřila do jorubského kmene Yao Orisa, jehož název znamená „manželky mocného a svatého bytí božství“.

⁸³ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 1. Fricke, 1980, s. 13

⁸⁴ MBITI, John S. African Religions and Philosophy. In: : *The Concept of Time* [online]. 2. Great Britain: Heinmann, 1990, s. 15-28 [cit. 2023-05-05]. ISBN 0-435-89591-5.

⁸⁵ Tamtéž.

prostoru s Mbitiho tvrzením o vnímání času v porovnání s mými zkušenostmi a znalostmi ze západního světa.

Západní vnímání času v jeho linearitě včetně „myšlení dopředu“, představování si konsekvencí činů a neustálé řešení toho, co přijde, člověku neumožňují prožívat naplno to co se děje právě teď. Přemýšlení, vysvětlování a snaha o pochopení odvádějí západního člověka od vnímání sebe sama a vlastního těla v daný moment. Myšlenky na budoucnost jsou velmi znejišťující, protože člověk se zaměřuje na něco, co se ještě nestalo a nemá tak pevný bod, kterého by se mohl zachytit. Aktivní bytí v přítomnosti a čerpání z minulosti se propisuje do afrického těla, jehož pohyby jsou většinou ostřejší a tanečník je schopen zapojovat více svalů než západní tanečníci. Ve svém těle reaguje rychle a přímo reaguje na podněty, které k němu přicházejí, nevymýšlí je, protože je v kontaktu s tím, co se právě děje, a proto na to může reagovat.

3.3 Africké tance a rituál

Při svém studiu jsem narazila na článek, ve kterém jistá Diane Jordan, žijící v Libérii rozděluje africké tance na rituální, komunitní a griotické. Toto rozdělení je jednoduché, a přestože nepostihuje jemnější nuance v rozdílech některých tanců, poměrně dobře vymezuje odvětví života, ve kterých se tanec účelně používá, proto je používám i zde. Ke komunitním tancům akorát přidávám ještě označení tradiční, které lépe vymezuje oblast, na kterou se zaměřuje Germaine Acogny.

Rituální tance

Funkce rituálů spočívá primárně ve zprostředkování komunikace mezi nehmotnými nadpozemskými silami a fyzickým světem.⁸⁶ Rituály jsou důležitou součástí při udržování rovnováhy mezi každodenním životem a jeho spirituálním přesahem.⁸⁷ Skrze ně navazuje obyvatelstvo tancem (pohybem) kontakt s

⁸⁶ GRILLO, Laura S., ed. African Rituals. BONGMBA, Kifon. *The Wiley-Blackwell Companion to African Religions* [online]. Blackwell Publishing, 2012, s. 112 [cit. 2022-05-04]. ISBN 9781405196901. Dostupné z: <https://laurasgrillo.com/wp-content/uploads/2018/10/Grillo-2012-African-Rituals.pdf>.

⁸⁷ Když mluvím o funkci a provádění rituálů, používám přítomný čas, přestože ne všechny zmiňované rituály jsou dnes ve východní Africe běžnou praktikou. Přesto nejde o ukončenou mrtvou praktiku. Mnoho aktů souvisejících s rituály, které zde popisují stále probíhá, i když v obměněné formě, a v komunitách je stále běžné, že existují „moudří muži nebo ženy“, u nichž se předpokládá, že komunikují s božstvím. Zmiňuji zde ty rituály,

mrtvými předky, bohy, duchy a s vesmírem a komunikovalo s nimi. Tanec byl prostředkem k uctění stvořitele nebo božství.⁸⁸

Těchto rituálů se, na rozdíl od menších, pořádaných například pro nemocné jednotlivce, které se konaly jeden na jednoho⁸⁹, účastnila celá komunita.

Rituální praktiky jednotlivých etnických skupin a společností se liší a je jich nespočet, proto se opět zaměřuji na kmen Joruba. O řádný průběh rituálu v komunitě Yao Orisa se starala kněžka. Někteří účastníci při něm měli funkci zajišťovat komunikaci s jednotlivými bohy. Navázání kontaktu se projevuje tak, že se pohyby některého tanečníka začnou výrazně odlišovat a on provádí gesta typická pro daného boha, který se skrze jeho tělo spojuje s ostatními.⁹⁰ Jorubové začínají a končí rituál navázáním spojení s Legbou, „hlídačem brány“ mezi světy živých a tajemstvím,⁹¹ který může povolit komunikaci s dalšími bohy. Pro jorubskou komunitu je tento bůh zároveň bohem sexu a zmatku a jeho vyvolávání probíhalo skrze velký dřevěný penis. Přítomnost Legby v těle tanečníka se pozná pohyby pánví. Po dosažení velké pohybové intenzity, při které může tanečník prožívat extatické a transcendentální stavy, jsou tanečníci odvedeni kněžkou stranou, kde se zklidní a bůh opět opouští jejich tělo.⁹²

Hmotné objekty nebo jiné atributy rituálů (amulety, sochy, masky nebo zaříkadla) reprezentují prostředek k transformaci duchovních energií nebo „bytí“ a umožňují jejich projevení. Božské prvky musí být zhmotněny, aby jim byla přidělena dostatečná váha a bylo jim uvěřeno. Mnoho masek je spojeno s kosmickým řádem a jeho dynamikou, na některých jsou například vyryté ornamenty a struktury, které vyobrazují jeho fungování.⁹³

_____ které popisuje Germaine Acogny ve své knize, a které tedy pokládám za zásadní východiska její taneční techniky.

⁸⁸ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 4. Fricke, 1994. s. 11

⁸⁹ Léčení jednotlivců probíhá také za přítomnosti šamana nebo jiného léčitele a to tak, že dotyčný nemocný přijde s problémem, který chce vyřešit, šaman mu sdělí oběť, kterou postižený musí vykonat a postižený musí vystoupit z pasivity a z „ne-moci“ a učinit rozhodnutí, jestli se chce vykoupit. Rituál, který může být provázen tancem, pak vykonává léčitel.

MBITI, John S. African Religions and Philosophy. In: : *The Concept of Time* [online]. 2. Great Britain: Heinmann, 1990, s. 15-28 [cit. 2023-05-05]. ISBN 0-435-89591-5.

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ V evropském výkladu je bůh Legba připodobňován ke Svatému Petrovi, který stojí u brány do nebe a propojuje tak smrtelníky s bohy. Funkce Legby se mírně liší podle komunity.

⁹² ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 4. Fricke, 1994

⁹³ Art and Religion in Africa

Při rituálech se často používají také masky, reprezentující bohy, předky a hrdiny, objevující se v afrických legendách a pověstech. Tanečníkovi je při rituálu přidělena maska (včetně dalších atributů) náležící bohovy, který skrze něj komunikuje. Mawu-Lissa⁹⁴, fonská bohyně srovnatelná s jorubským Orishou byla například reprezentovaná bílým náhrdelníkem.⁹⁵

Použití masek při rituálech pomáhalo také ke gradaci atmosféry a energie, jejich expresivní výrazy probouzely imaginaci a podněcovaly asociace, které se následně projevovaly v tanci.

Kromě transformace jedince se někdy v rituálech jedná také o transformaci idejí ve hmotu.

Silným akcelerátorem energie při rituálu jsou bubny, které dokážou evokovat emoce a otřást duší. Beat bubnu reprezentuje tep komunity a používá se i při jiných než jen rituálních příležitostech. Existuje mnoho druhů bubnů se specifickými funkcemi, nejčastěji využívaný je „djembe“, jehož záznamy jsou zhruba od roku 500 našeho letopočtu, a je používán k léčení, při ceremoniích nebo pro naladění válečníků do boje.⁹⁶

Iniciační rituál

Afričané věřili, že bohové nebo jiné nadpozemské entity mají potenciál transformovat jedince a zobrazit alternativní reality a nové způsoby bytí, čímž zároveň poskytují účastníkům nové vhledy do jejich života a vnímání reality. Průběh rituálu podporuje vstup do transformačního procesu jedince tak, že se při něm kumuluje velké množství energie, kterou ze sebe jedinec ihned vysílá ven a uvolňuje tak místo pro novou. Proměnlivá dynamika a neustálé proudění energie přirozeně aktivizuje přirozenou obnovu (transformaci stávajícího stavu věcí).

⁹⁴ Mawu a Lissa jsou často vnímány jako dvě komplementární božství, která tvoří sexuální pár. Mawu jako starší žena je spojována s měsícem a jemností, Lissa, mladší muž, zase se sluncem a neohrožeností. Podle fonské mytologie vytvořila Mawu zemi a pak odešla odpočívat do nebe, když viděla, že se na zemi nedaří, poslala tam Lissu, aby vytvořil nástroje a lidé mohli farmařit a vést civilizovaný život.

PELTON, Robert D. *The Trickster in West Africa*. Berkeley, 1980. In: "Mawu-Lisa ." *Encyclopedia of Religion*. *Encyclopedia.com*. (May 4, 2023). <https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/mawu-lisa>

⁹⁵ Bílá je barvou bohyní.

Acogny ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 4. Fricke, 1994. s. 14

⁹⁶ UGOBUDE, Franklin. *The Importance of Drums in African Tradition*. Guardian [online]. 2020 [cit. 2022-12-12]. Dostupné z: <https://guardian.ng/life/the-importance-of-drums-in-african-tradition/>

Rituály proto provází všechny zlomové okamžiky v životě člověka žijícího v africké komunitě. V účastnících se při rituálu proměňuje jak vztah mezi komunitou a jejím okolím/prostředím (environment), tak se v nich skrze hluboké prožitky upravuje vztah jednotlivce k sobě samému. Jedním z transformačních rituálů je přechod z dítěte do dospělosti. Jde o poměrně dlouhý proces, během kterého se proměňuje pozice člena v komunitě, a jak je na něj okolím nazíráno a zároveň způsob jakým vnímá on sám sebe. Jedinec není často vnímán jako plnohodnotná osoba, dokud neprojde transformačním rituálem a někdy až do založení vlastní rodiny.⁹⁷ Transformaci člena komunity provází specifický čas a prostor. Dospívající je na nějaký čas oddělen od komunity, aby prošel smrtí ega a mohl se vrátit po tom, co se osamostatní a osvobodí od původních vzorců chování. Jde o přerod z jednoho stavu bytí do jiného, který je často provázen i zásahy do fyzického těla, které mají pomoci jedinci v přijetí nového statusu ve společnosti. V centrální Africe probíhá separace dospívajících dívek až čtyři měsíce a u chlapců až jeden rok. Během tohoto období nejsou dotyční považováni ani za děti ani za dospělé. Procházejí obdobím někdy označovaným jako „zasvěcování“, při kterém se mají naučit sebekontroly a vědomému ovládnutí vlastního těla, což jim dodá sílu a odhodlání k překonání překážek při návratu do komunity.⁹⁸ Vyvrcholením je přechodový rituál, který stvrzuje jejich proměnu a po kterém se příchozí začleňují zpět do společnosti už jako dospělí a plnohodnotní členové komunity.⁹⁹

Acogny ve své knize popisuje rituál dospívání v jorubské komunitě, který se odehrává v lese, kam účastníci odcházejí, aby překonali své strachy. Pomáhá jim k tomu pohyb, který strach rozproudí, a pomůže jim překlenout se v pevnějšího, dospělého člověka.

⁹⁷ MBITI, John S. *African Religions and Philosophy*. Great Britain: Heinmann, 1990, [cit. 2023-05-05]. ISBN 0-435-89591-5. s. 122

⁹⁸ GRILLO, Laura S., ed. African Rituals. BONGMBA, Kifon. *The Wiley-Blackwell Companion to African Religions* [online]. Blackwell Publishing, 2012, [cit. 2022-05-04]. ISBN 9781405196901. Dostupné z: <https://laurasgrillo.com/wp-content/uploads/2018/10/Grillo-2012-African-Rituals.pdf>.

⁹⁹ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 4. Fricke, 1994

Komunitní a tradiční africké tance

Tanec je přirozenou součástí většiny společenských událostí západní Afriky. Tančí a někdy i zpívá se na každé oslavě, svatbě, narozeninách, pohřbech i dalších i méně podstatných setkáních.

Stěžejními členy tanečního jsou bubeníci, kteří udávají rytmus. Rytmus je pilířem, který udržuje taneční a hudební projevy pohromadě, takže se nerozpadnou v neuchopitelnou zmeť pohybů a zvuků. V tradičních tancích se objevuje velká diverzita bubnů od velikých po malé bubínky a chrastítka. Některé jsou opatřeny také kovovými plíšky, na které bubeníci simultánně s bubnováním cinkají. K některým příležitostem pak mohou být přiděleny specifické bubny i jejich přesně stanovený počet. Bubeníci mají společensky uznávané postavení, jehož důležitost se zároveň odvíjí od jejich dovednosti. Při událostech bývá odlišen hlavní bubeník, vedlejší a další a další, vytvářející jasně stanovenou hierarchii, ve které má hlavní bubeník vždy nejdůležitější slovo a nejvíce prostoru pro to, aby předvedl svůj um. Bubeník se nejprve učí škále různých rytmů, z nichž každý se skládá z několika částí. Začátek se nazývá apel a slouží k připravení tanečnicků a uvedení, který rytmus se bude hrát, následují sloky přerušované beaty, které se dají přirovnat k refrénu, mezi ně je ještě občas vloženo tzv. réchauffement (zahřátí), které zvyšuje tempo a eskaluje energii, na závěr opět přichází apel.¹⁰⁰

V Senegalu při „koncertech“ a večerních akcích hrají nejprve sólově bubeníci, kolem kterých se dokola vytvoří publikum, z něhož, po ukončení sóla a předvedení bubeníků, doprostřed vskakují jednotliví tanečníci. Při tančení se méně mluví, většina lidí stojí dokola jako diváci a sledují jednoho nebo dva, kteří tančí uprostřed a podporují je. Tanečník v takové chvíli většinou improvizuje, přičemž čerpá z osvojených pohybů a existujících tanců.

Kromě takových individuálních tanečních projevů, se tančí také společné tance. Jednotlivé kmeny v průběhu let vyvinuly vlastní tance určených ke specifickým událostem. „Choreografie“ se pak liší podle toho jakým tanečnickům a k jaké příležitosti jsou určeny. Mají vlastní náležitosti a pravidla, jako je například specifický zasedací pořádek, který určuje místo starším, ženám, mužům, chlapcům nebo pannám.

V Senegalu lze tance dělit podle jejich kmenové a etnické příslušnosti, ale také na severní a jižní. Na severu Senegalu, v oblasti Sahelu, se tančí tzv. Sabar, při kterém je energie více směřovaná vzhůru a je

¹⁰⁰ Informace čerpám z kurzu bubnování v Senegalu. (28.prosinec 2022 – 28. leden 2022)

používána především horní část těla, na jihu, v oblasti lesů, jsou dominantnější nohy a energie je uzemněnější.¹⁰¹

Germaine Acogny na svých cestách západní Afrikou zkoumala a studovala jednotlivé tance. První oblastí, kterou se svým tehdejším manželem navštívila, byla oblast Casamance, která leží na jihu Senegalu. Zde narazila na tanec *Kosonde*, který náleží menší etnické skupině Balante, jež ale disponuje širokým tanečním repertoárem. *Kosonde* je bohatý zejména na rytmy a gesta. Jde o před-iniciační tanec, který se koná po sklizni a má umožnit mladším členům komunity, kteří mají být iniciováni, trénovat své taneční schopnosti před vstupem do „posvátného lesa“. Tanečníci, kteří mají na nohou chrastítka, při něm chodí v kadencích do rytmu zpěvů, následně zrychlují a rytmus udávají dupáním nohou, přičemž vytvářejí geometrické obrazce a točí přitom tělem na obě strany. V druhé části se tanečníci otáčejí do kruhu a ruce nechají plandat podél těla. Občas tanečník přeskočí z jedné nohy na druhou, přičemž dvakrát na každou dupne. V *Kosonde* se mohou objevit i akrobatické kousky.¹⁰²

Po návratu do Dakaru se Acogny dále věnovala výzkumu tanců a jedním z populárních, ke kterým se dostala, byl tanec *Ceebu Jeen*, který vznikl později v městském prostředí a stal se populárním kolem roku 1928.¹⁰³ Jde o tanec tančený pouze ženami k oslavě svateb a baptismu. Děti a mladé dívky ve věku mezi dvaceti a třiceti lety přicházely jako diváci. Děti měly zpravidla sedět na zemi poblíž griotů¹⁰⁴ a bubeníků a před stojícími nebo sedícími ženami. Mladé dívky by měly stát za ženami a muži ještě za nimi. Diváci byli většinou pracující, příslušníci nižší třídy. Tento tanec se tančil od odpoledne do stmívání a nebyla mu přidělena žádná specifická roční doba, přestože nejvhodnější pro něj bylo období sucha. *Ceebu Jeen* byl tančen na rytmus tří až pěti bubnů a za doprovodu tleskání. Mohl být také součástí větších rituálních ceremonií, jako *Laabaan*, což je taneční a zpěvný obřad ráno po svatbě.¹⁰⁵

¹⁰¹ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 4. Fricke, 1994, s. 24, Rozhovor s Monikou Diattou-Rebcovou, Abene, Senegal, leden 2023

¹⁰² ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 4. Fricke, 1994, s. 18

V této její publikaci jsou podrobně popsány i další tradiční tance související se zde zkoumanou problematikou.

¹⁰³ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 4. Fricke, 1994, s. 19-20

¹⁰⁴ Griot je muž, který si pamatuje a vypráví staré příběhy. Vysvětlují to více dál v této kapitole.

¹⁰⁵ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 4. Fricke, 1994, s. 19-20

Griotic dance

Léopold Sédar Senghor píše o tanci v kontextu afrických umění jako o totálním audio-vizuálním umění, které ve své původní formě kombinovalo hudbu, tanec, hlas a verš.¹⁰⁶ Původní využití tance bylo, kromě rituálních účelů, také k předávání starých příběhů a legend. Tanec využívaný k takovému účelu se nazývá „griotic dance“ podle griota. griot (Gree-oh) je lokální historik, zajišťující přetrvání kulturních tradic, historie a příběhů pro další generace. Historie se tedy většinou předává orálně, a ne skrze písemné dokumenty jako v západních kulturách. Existuje i rčení, které říká, že když griot zemře, jako by shořela knihovna.¹⁰⁷

Vyprávěné příběhy většinou nebývají zasazeny do specifického časového období v lineární historické ose. Vnímání času, a i zasazení příběhu, je odlišné od západního nazírání historie. Všechny příběhy jsou součástí „Zamani“ – širšího času,¹⁰⁸ který přesahuje přítomnost. Vyprávěné příběhy jsou zasazené právě do této širší minulosti, která vytváří univerzální pravdu.¹⁰⁹

Griotic dance v sobě komponuje tanec, slovo, zvuky a hru na hudební nástroje, takže působí na několik smyslů najednou. Příběh, který griot vypráví, je doprovázen bubny a v západní Africe také korou, 21 strunným hudebním nástrojem, který musí griot ovládat. Griotem se člověk rodí, protože se, stejně jako jiná „povolání“, předává rodově. Výjimečně se stane, že dítě v jedné rodině projeví výrazný zájem a talent v jiném povolání a dostane se tak do učení v jiné rodině. Vyprávění probíhá zpravidla tak, že griot hraje na kory a do toho improvizuje slova příběhů.¹¹⁰¹¹¹

¹⁰⁶ Acogny Danse Africaine

¹⁰⁷ JORDAN, Diane. Circle in African Dance. *The circle way* [online]. 2022 [cit. 2022-12-12]. Dostupné z: <https://www.thecircleway.net/articles/2019/7/3/circle-in-african-dance>

¹⁰⁸ MBITI, John S. African Religions and Philosophy. In: : *The Concept of Time* [online]. 2. Great Britain: Heinmann, 1990, s. 15-28 [cit. 2023-05-05]. ISBN 0-435-89591-5.

¹⁰⁹ Tamtéž.

Pro hlubší pochopení konceptu Johna Mbitiho o vnímání času v Africe doporučuji přečíst jeho knihu *African Religion and Philosophy*, ze které čerpám.

¹¹⁰ Zajímavostí je, že z této improvizace a způsobu deklamování vzešel rapový hudební styl.

¹¹¹ Čerpám převážně z rozpravy se senegalským koristou Alphouséyni Cissokho, se kterým jsem mluvila a slyšela hrát při mém pobytu s Senegalou. (leden 2023)

Na závěr této podkapitoly zde uvedu ještě konkrétní příklad, kdy dochází k prolnutí rituálního tance se společenským aktem a neformální oslavou: při Gelede, rituálním festivalu jorubského etnika, se na začátku účastníci v maskách usmiřují s čarodějnicemi, aby zajistili mír, následně uctívají Matku Zemi jako živitelku a pokračují v uctívání všech matek, dárkyň života. Tento akt přechází ve vzdávání holdu některým vlivným členům komunity, čímž se z náboženského rituálu stává společenský akt, až nakonec celý proces končí zapojením diváků a společným tančením.¹¹²

¹¹² PEGGY, Harper. African dance. *Britannica* [online]. 2020 [cit. 2022-12-12]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/African-dance#ref57097>

4. Technika Danse africaine

Germaine Acogny do světového tanečního prostoru přispěla jak vytvořením nové techniky propojující principy západního tance s africkými tanci, tak svou uměleckou a edukační aktivitou. Od osmdesátých let je aktivní v profesionální umělecké a lektorské spolupráci se západními i východními umělci a lektory jako je Kota Yamazaki, Olivier Dubois nebo Malou Airaud, se kterými vytvořila několik inscenací. Vyučuje tanec po celém světě ve svém tanečním centru v Toubab Dialaw v Senegalu - École de Sables propojuje žáky a tanečnický napříč kontinenty.

Dnes je technika danse africaine již natolik etablovaná, že je vyučovaná certifikovanými lektory po celém světě. Jsou mezi nimi jak afričtí tanečníci, tak lektoři z celého světa. Lanla je název zastřešující mezinárodní organizace s cílem propagovat a rozšiřovat tuto techniku, která jako jediná kodifikuje africký současný tanec. Má za cíl vytvořit platformu pro všechny umělce pracující s touto technikou, nabízí workshopy a představení.

4.1 Danse africaine v kontextu západního současného tance

Germaine Acogny je často označovaná za “matku afrického současného tance”, proto se v následujícím textu stručně, a především pro ilustraci a oddůvodnění označování danse africaine za současný tanec zaměřuji na principy, o kterých se v kontextu současného tance mluví.

Současný tanec, který se začal vyvíjet v západní kultuře ve druhé polovině 20. století, se často opírá o tradice a čerpá z vlastních kulturních odkazů, ale i ze zahraničí. Danse africaine se opírá o pohyby spojené s africkými tanci, ale zároveň umožňuje a Acogny přímo žádá tanečnický různých kultur a zemí využívat vlastní pohybové dispozice a osvojené techniky a transformovat je do nového výrazu.

Technika tak umožňuje oživení předchozích zkušeností skrze nové figury.

Acogny v technice výrazně čerpá ze spirituality a odkazů svých předků. Obrací se k rituálu, starým příběhům a původním náboženstvím, která jsou jí zdrojem hluboké duchovní moudrosti, těžko uchopitelné moderním racionálním přístupem. Jako ke zdroji tohoto poznání se obrací ke starším,

duchovně založeným Afričanům, kteří vyrůstali ještě v západem méně poznamenaném prostředí a jsou podle ní studny a strážci této staré moudrosti, která je skrze ně možná předat mladším generacím, vychovaných už západními moderními školami.¹¹³

Západní balet je technicky vypracovaný, ale emočně a lidsky chladný, takže se vůči němu začal tanec ve dvacátém století skrze modernu silně vymezovat. Například expresionismus Mary Wigman zveličoval niterné projevy a stavěl naopak na vizuálně výrazném projevení hlubokých prožitků, tanečník a choreograf Merce Cunningham později zase se svými uměleckými partnery hledal svobodu a nahodilost a vymaňoval se ze struktur. V tanečních projevech dvacátého století jako by všichni hledali nenucenost, přirozenost, svobodu a zároveň opravdovost, která je v afrických tancích automaticky přítomná. Rozdíl je však v tom, že v Africe tyto kvality nehledají, v jejich tanci jsou přirozeností, protože za sebou nemají minulost jako západní (evropská) civilizace v podobě baletu coby součásti širšího vývoje a usměrňování společnosti, která by jejich přirozenost omezovala. Díky tomu se afričtí tanečníci mohou soustředit na to, co se kolem nich a uvnitř nich skutečně děje.

Tanečník v danse africaine je ideálně plně přítomný v těle a uvědomuje si své bytí tady a teď. Partnery, se kterými v tanci navazuje kontakt, jsou většinou další tanečníci a bubny, s jejichž rytmem jsou jeho pohyby v harmonii. Bubny tvoří pevné jádro, které je výchozím impulzem a stimulem tanečnickova těla a energie.

Spojení se zemí

Primárním zdrojem danse africaine jsou africké tance, přesto ale můžeme najít mnoho paralel se současným tancem, který částečně opustil ryze západní taneční techniky a inspiroval se u jiných kontinentů. Styčným bodem je například fokus na kontakt se zemí, improvizace nebo v principu kontrakce a uvolnění („*contract and release*“)¹¹⁴, který je v afrických tancích velmi častý, i když používaný lehce odlišným způsobem.

¹¹³ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 4. Fricke, 1994, s. 16-17

¹¹⁴ „Contract and release“ je jedním z principů moderního tance pojmenovaný Marthou Graham, ale používá se i v rozmanitých podobách současného tance. Název odkazuje k akci stahujícího se těla při výdechu (contract) a momentu nádechu, který má být uvolněním (release).

LEGG, Joshua. *Introduction to modern dance techniques*. Princeton Book Co Publ, 2011. ISBN 9780871273253.

Lekce danse africaine jsou stavěny tak, aby se tanečník nejprve dostal do kontaktu s vlastním tělem a naladil se na něj. Počáteční cvičení jsou velmi jednoduchá, tanečník si v nich osvojí některé pohyby, na kterým díky tomu v následujících složitějších cvičeních nebude muset klást pozornost. Jde například o pohyb ze stoje do lehu a zpět nebo o prostou chůzi.¹¹⁵

Naprostým základem v danse africaine je chůze. Je počátečním cvičením, které uvádí tělo do pohybu a zároveň ho naladuje na rytmus sebe sama, bubnů a celkový momentální rytmus prostředí, ve kterém se nachází. Klade se při ní důraz na kontakt se zemí, která tělo podporuje.¹¹⁶ Důležitost kontaktu se zemí je rovněž jedním ze základních znaků současného tance (contemporary dance). Zatímco klasický balet navazuje na dobové ideály, ve jménu, kterých se snaží o odpoutání se od země a její gravitace – tanečník vypíná hrud' k nebi, staví se na špičky a provádí vysoké skoky, současný tanec se obrací k zemi, jako k podpoře těla. Kontakt se zemí stimuluje tanečnicko tělo a umožňuje mu propojení s vlastní vitální energií, která je prizmatem klasického baletu vnímaná jako nežádoucí a nedokonalá, protože nelze přesně kontrolovat a vychyluje tak tělo z předurčené trajektorie. Chůze v klasickém baletu minimalizuje tento kontakt, bývá svižná a tanečníci často pobíhají po jevišti s důrazem na lehkost, zatímco současný tanec klade důraz na tíhu těla. Obdobné principy se objevují v danse africaine, přestože na ně Acogny neklade tak apelativní důraz, jsou spíš přirozeně zapracované do pohybů. Odlišujícím prvkem od západního současného tance je dupání, které je typické pro africký tanec. Opět jde o stimul ze země, který je ale mnohem více akcelerující než „floor work“¹¹⁷, rychleji vyeskaluje silnou energii, ale také ji rychleji vypustí z těla, což je pro západní tanečnický nezvyklé.

Acogny bere v tanci v úvahu náboženské vnímání země, které se k ní vztahuje jako k vyživující matce, díky čemuž dostává chůze a spojení chodidel se zemí širší rozměr. Tento vztah tanečnicků se zemí v pohybu prohlubuje. Na počátku lekce se skrže změny v chůzi, kdy tanečník chodí po špičkách, patách i celých chodidlech, proměňuje způsob proudění energie v těle. Kroky v danse africaine slouží jako postrčení k tanci, rozproudí energii z chodidel ke kříži, hrudi, krku až do hlavy.¹¹⁸ Chůze vyvolává undulaci trupu, která způsobí pohyb rukou. Důležitý je volný pohyb páteře, vyvolaný chůzí. Chodí se ideálně po písku, jehož textura více stimuluje velké množství nervových zakončení, která zde jsou.

¹¹⁵ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 4. Fricke, 1994, s. 29

¹¹⁶ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 4. Fricke, 1994, s. 28

¹¹⁷ Pohyb na podlaze využívaný v moderních tanečních technikách 20. století.

LEGG, Joshua. *Introduction to modern dance techniques*. Princeton Book Co Publ, 2011. ISBN 9780871273253.

¹¹⁸ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 4. Fricke, 1994, s. 28

4.2 Kodifikace a pohybový základ danse africaine

Jedním ze základních rysů, které stojí za tím, že je danse africaine uznávána západem jako plnohodnotná taneční technika, je její kodifikace inspirovaná evropským tanečním systémem. Protože technika vychází z naší kultury vzdálených rituálů, řádů, systémů a způsobů vnímání, bylo potřeba všechny tyto jevy zasadit do snadno komunikovatelné formy. Danse africaine se opírá o konkrétní pohybové figury, které mají zajistit správné pochopení a provedení pohybů tanečnice, a může vést i k následnému objevení jejich vnitřních obsahů. Díky společným rysům se západními moderními technikami vedle nich může danse africaine suverénně stát a vést s nimi dialog. Acogny tak vymaňuje africké tance ze stigma divočství a vyvrací mnoho schematizujících předsudků ohledně afrického tance a kultury, která je ve své živelnosti vnímaná jako chaotická a primitivní.¹¹⁹ Ukotvení pohybového systému bylo zároveň důležitým krokem pro zvýšení sebevědomí africké kultury a jejích obyvatel,¹²⁰ Kodifikací se naskytuje možnost spolupracovat s jinými kulturami v otevřeném a rovnocenném vztahu, který umožňuje mezikulturní výměnu. Zároveň však také znamená přistoupení africké kultury na jazyk západu. Ze západního baletu Acogny přejímá také disciplínu a pravidelné cvičení, zároveň je však její tanec přístupný všem věkovým kategoriím a je možné se mu učit i na amatérské úrovni jen pro získání většího kontaktu s vlastním tělem a při duchovní práci.

¹¹⁹ Většina záznamů o afrických tancích od dob masivnější kolonizace a většího fokusu tímto směrem, tzn. od devatenáctého století, je vykreslovala pod vlivem křesťanského prudérního přístupu jako neestetický a animalistický.

MBITI, John S. *African Religions and Philosophy*. [online]. 2. Great Britain: Heinmann, 1990, [cit. 2023-05-05]. ISBN 0-435-89591-5. s. 10-13

¹²⁰ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 4. Fricke, 1994 s.13

Kodifikace

Pro řádnou kodifikaci techniky bylo nutné nalézt vhodný slovník, který by co nejvíce odpovídal nejen fyzickým úkonům, ale i energii a atmosféře, která se k nim váže a která je v danse africaine stěžejní. Přestože Acogny vycházela ze systému klasického baletu, zvolila slovník spojený s její vlastní kulturou. Pojmy z klasického baletu, který se rozvinul až v sedmnáctém století, nemohou vystihnout, co se odehrává v tancích starých stovky let. Pojmenování figur a výrazových prostředků danse africaine a klasického tance je tak dalším odrazem jejich rozdílů.

Jedním ze signifikantních termínů v baletu, který označuje „sérii kroků a pohybů“¹²¹ je slovo „pas“. „Pas“ (krok) ve svém primárním významu implikuje přemístění váhy těla z jedné nohy na druhou. Acogny oproti tomu používá slovo „movement“ (pohyb), které znamená přesně „změnu pozice těla v prostoru a v čase“¹²². Zatímco evropské označení „step“ je popisné, africké označení „movement“ implikuje nezbytnou přítomnost energie. Baletní označení jako „plié“, „tendu“, „piqué“, „jeté“ „rond de jambe“ nebo „grand battement“, (ohnutí, natažení, zabodnutí (špičky), odhození, kruh nohou nebo velký beat), označují fyzické úkony vykonávané při tanečních figurách. Jejich pojmenování se nevztahuje k pocitům a prožitkům, které by při nich tanečník mohl zažívat, protože baletní technika je o zvládnutí fyzických úkonů. Názvy figur v danse africaine jsou naopak mnohem symboličtější a odkazují spíše k „pohybům“ jako k procesu nebo aktu, na které je v této technice kladen větší důraz než na dokonalost jednotlivých pohybů. Ty vznikají automaticky skrze prožitek. Acogny v kodifikaci tedy používá citově zabarvená slova, slovní spojení nebo i přirovnání, která vytvářejí asociace s reálným světem.

Taneční figury, které tvoří jádro celé techniky, vznikly z inspirace přírodou a organickými životními procesy, podle kterých také dostaly svá jména. Existují figury s názvy „Baobab“¹²³, „Palmier“, „Aigle“, „Cerf“, „Arc“ nebo „Offrande“ (Baobab, Palma, Orel, Jelen, Palma, Luk nebo Nabízení). Pohybové provedení těchto figur je na rozdíl od fyzicky náročných figur baletu, které předpokládají velkou flexibilitu těla, svým zadáním poměrně jednoduché, na druhou stranu ale předpokládá již několikrát zmiňovanou naprostou přítomnost tanečníka v těle a jeho velkou citlivost, která vyžaduje trénink. Každá figura obsahuje pohyby objevující se v tradičních afrických tancích, jako třes, vlnění, kontrakce, ohýbání, kroucení nebo otáčení¹²⁴ různých částí těla, a přestože každá část může vykonávat jiný

¹²¹Paul Robert, *Aventures et mésaventures d'un dictionnaire*, Paris: Société du nouveau Littré 'Le Robert', 1971

¹²² Tamtéž.

¹²³ Baobab je jedním ze symbolů Senegalu a danse africaine.

¹²⁴ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 4. Fricke, 1994, s. 14

pohyb, vždy je k tělu přístupováno jako k celku, jehož všechny části jsou propojené. V rámci figury se může střídát fokus na různé části, ale vždy tak, že vznikají přirozené přechody například od paže k noze.

Každá figura má jasně specifikovaný průběh, který Acogny zaznamenala ve své knize. K jednotlivým figurám jsou uvedeny instrukce popisující průběh pohybů. Přestože každý popis obsahuje jen kolem čtyř odrážek, je velmi pečlivý a postihuje figuru v její komplexitě, takže postihuje fyzické pohyby, pocity, úkony periferních částí, přirovnání a někdy je v popisech zmiňováno i to, na co se má tanečník soustředit, nebo co by při pohybu mohl cítit. Proniknutí do techniky nezávisí na dlouhém seznamování se s jejími principy, ale spíše na schopnosti a ochotě ponořit se do procesu a poctivému vnímání svého vlastního těla.

Pokud by Acogny vycházela po vzoru baletu pouze z popisu, jako například „tlesknout“, „dupnout nohou“, nikdy by nemohla docílit předání komplexního tanečního zážitku, který danse africaine nabízí. Její figury jsou mnohem osobnější a přesně nereprodukovatelné a závisí na zkušenostech a představě každého tanečníka.

Pro zkonkrétnění výše zmíněného demonstruji tyto teze na příkladu popisu figury *Le palmier* (Palma):

„postavte se do třetí pozice, ruce jako rukojeť košíku jsou otevřené,

- *rychlá torze trupu, hlava kouká vzhůru*
- *snižte se na dvě doby, hlavu na kolena, ruce sjíždějí podél stehů ke kotníkům*
- *zdvihněte se na jednu dobu, třes na čtyři doby. Třes přechází zepředu dozadu. Pocit ze zátylku k ramenům a krku. Ramenový pohyb tanců Lesa.“¹²⁵*

¹²⁵ Vlastní překlad. V originále: „Le palmier:

Changement, se placer en 3eme position, bras anse de panier ouvert,

- torsion rapide du tronc, tete regardant vers le haut
- en 2 temps se baisser, tete sur les genoux, les mains glissant le long des cuisses pour s`arreter aux chevilles,
- remonter en 1 temps, trémulation en 4 temps. Les trémulations commencent d`avant en arriere. Les sentir des reins dans les épaules at la nuque. Movement d`épaule des danses de forets.“

ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 4. Fricke, 1994, s. 35

Symbolika má v danse africaine význam i ve vztahu k tělu tanečnicka. Acogny nahlíží na člověka v silném vztahu k Zemi a přírodě a vnímá ho jako nedílnou součást vesmíru. Proto i při práci s tělem používá přirovnání k některým součástem světa, který nás obklopuje. V jejím tanci hrají zásadní úlohu kořeny, jak ve smyslu původu, tak v jejich významu přírodního pojítka se zemí. Tanečník musí být v kontaktu se svým původem a minulostí a zároveň přítomen ve fyzickém těle ukotveném na zemi „tady a teď“. Člověka/tanečnicka vztahuje Acogny k jeho okolí a k Vesmíru, čímž vznikají vazby propojující ho s větším celkem.

Konstrukce pohybů je založená na provázanosti jednotlivých částí těla a s jejich přesahem do prostoru. Přitom se pracuje s energiemi, které jednotlivé části těla nesou. Každá část je v technice svými kvalitami srovnávána s prvky vesmíru. Solar plexus Acogny připodobňuje ke Slunci, zadek k Měsíci, přirození ke hvězdám a páteř k hadovi, kterého nazývá hadem života, „*serpent de vie*“.¹²⁶

Tempo

Pro figury danse africaine je důležitý princip cykličnosti a eskalujícího tempa. Některé figury obsahují instrukce ke zrychlování, takže poprvé má tanečník vykonávat figuru 4x na 4 doby, následně 4x na 2 doby a nakonec 8x na jednu dobu. Figury často začínají úvodem, po kterém následuje pomalý pohyb, ten přechází v rychlý a končí „blokací“ nebo zaražením, které vrací tanečnicka zpět do počátečního bodu pohybu.

¹²⁶ ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 4. Fricke, 1994, s. 35

5. Analýza inscenace *Somewhere at the beginning* (À un endroit du debut)

Somewhere at the beginning (2015), za jejímž konceptem a režii stál francouzsko-německý umělec Mikaël Serre je zatím posledním sólem Germaine Acogny, se kterým hostuje na festivalech po celém světě. Jde o unikátní, a co se použitých výrazových prostředků a bohatosti témat týče, zatím asi nejkomplexnější dílo, které posouvá její předchozí sólovou produkci o krok dál. Tvůrci do inscenaci zaintegrovali tanec, vyprávění, divadlo a také projekci fotografií i videí, čímž připomíná tradiční umělecko-kulturní projevy afrických identit, jako jsou výstupy griotů předávajících dalším členům komunity společnou historii skrze tanec, zpěv a vyprávění.

Název inscenace odkazuje k počátku člověka jako jedince, který je utvářen svou minulostí, což je téma, provázející Acogny napříč celou její tvorbou. Jedním z jejích cílů, který zmiňuje v rozhovoru pro Český rozhlas je pochopení vlastní rodové historie a její „absorbování“, tak aby se s ní byla schopná ztotožnit a být s ní v míru.¹²⁷

Témata a využití pohybu v inscenaci

Germaine Acogny se ve své umělecké praxi věnuje jak tvorbě vlastních tanečních sól, tak i choreografii taneční skupiny Jant-Bi. Ve svých dílech zobrazuje témata týkající se širší společnosti, která se zároveň osobně dotýkají i jí. Všímá si problémů objevujících se napříč různými skupinami a hledá způsoby, jak je prostřednictvím tance komunikovat a diskutovat o nich. Motivy a témata, které se v jejích dílech vyskytují, vycházejí z rozličných oblastí života: politická scéna, sociální problémy afrických komunit, náboženské a mezigenerační spory, problémy africké identity a její ukotvení v globálním kontextu. Témata podrobuje rozboru skrze své tělo a vnímání a vlastní poznání sdílí s dalšími již zkušenými a etablovanými umělci, kteří do diskuze přispívají svým pohledem, zbavují téma určité subjektivity, a zvyšují tak výpovědní hodnotu výsledného tvaru. Často jde o umělce s velmi odlišným kulturním původem a sociálním zázemím, kteří ale s Acogny sdílí zájem o dané téma a mají obdobný přístup k tělu a tanci.

¹²⁷ JOŠKOVÁ ŠTEFANOVÁ, Veronika. Germaine Acogny: Nesmíte nechat věk, aby zvítězil nad vaším tělem!. *Český rozhlas Vltava: Mozaika* [online]. 2018 [cit. 2023-05-08]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/germaine-acogny-nesmite-nechat-vek-aby-zvitezil-nad-vasim-telem-7400939>

Režisér Mikaël Serre se v této spolupráci snažil o komplexní poznání africké problematiky, kterou s sebou Acogny přináší, usiloval o proniknutí do její hloubky a kontextu. K jednotlivým tématům zároveň hledá paralely na evropském kontinentu, které se také pokouší do díla integrovat.¹²⁸ Při studování starých afrických příběhů a legend nachází paralelu v řeckých tragédiích a v utrpení ženských hrdinek, které se objevují v obou kulturách.¹²⁹ Do inscenace proto involvoval rovněž příběh Médey, který posléze vytváří její nejemotivnější pasáže. Acogny se v nich snaží prodat své děti publiku, s tím, že v opačném případě je zabije, narážejíc tak na problematiku otroctví a nízké ceny lidského života v Africe.

Krise identity jako ústřední motiv

Nejvýraznějším aspektem, který protíná všechny obrazy inscenace *Somewhere at the beginning* je krize identity. Jde o téma, které se v různých formách vyskytuje ve všech kulturách a kterému je, jak o něm Serre vypovídá, v posledních dekadách věnováno hodně pozornosti.¹³⁰ Důraz, který je vlastní identitě dnes věnován, způsobuje, že se dostáváme do stále intimnějšího a osobnějšího vnímání sebe sama, čímž se však problém zároveň více komplikuje.¹³¹ V kontextu afrického kontinentu je téma identity spojeno se snahou o vystoupení z podřadné role, do které tamní obyvatelé stále ještě staví západní diskurz. To vede mj. ke snaze o uchopení a obhájení vlastních hodnot, a tím také vymezení a obhájení vlastní identity. Tato inscenace je do velké míry pokračováním a díky silnému autobiografickému backgroundu možná dokonce vyvrcholením komplexního zájmu Acogny o lidskou identitu, kterou staví na kulturních kořenech.

Serre ve svém zpracování nahlíží na identitu člověka jako na proces, ve kterém se nachází každý člověk. Acogny je podle něj v inscenaci reprezentací bodu, do kterého většina lidí v životě dojde – člověka v exilu nebo na přechodu (životním), který se ztratí a opět najde. Na dobu, ve které žijeme, se dívá jako na katalyzátor krize a zároveň na možnost nového začátku, který je nám nabízen. Žádná ideologie už

¹²⁸ Jant-Bi Association vydala medailonek k inscenaci *Somewhere at the beginning* obsahující komentář, ve kterém se Mikaël Serre vyjadřuje k tématům, která v ní zpracovává. Formuluje zde vlastní myšlenky a teorie týkající se dnešní společnosti. Komentář je spolu se stručnými biografiemi umělců pracujících na této inscenaci k dispozici na internetových stránkách české společnosti Eight Consulting, specializující se na management a propagaci současného tance a cirkusu.

SOMEWHERE AT THE BEGINNING: GERMAINE ACOGNY/MIKAËL SERRE [online]. In: . [cit. 2023-05-08]. Dostupné z: <https://www.eight-consulting.net/wp-content/uploads/2017/05/SOMEWHERE-AT-THE-BEGINNING-Juillet-2016.pdf>

¹²⁹ Tamtéž.

¹³⁰ Tamtéž.

¹³¹ Tamtéž.

dnes podle něj nepostačí k utvoření identity, a proto je nutné lidem nabízet intimní dialogy, ve kterých jsou diváci skrze autentičnost performerů konfrontováni s vlastní intimitou.¹³²

Acogny pro témata v této inscenaci podobně jako ve svých předchozích dílech sahá do své minulosti, stejně jako do historie své země, a skrze své tělo je zpřítomňuje. „Performance jako memoár je fascinující formou. Zhmotňuje představu, že tělo v sobě ukládá příběhy, které chce vyprávět, příběhy, které lze číst ne skrze choreografie nebo slova performance, ale jednoduše skrze performerovo bytí. Samotné jejich já je příběhem.“¹³³ vystihuje ve své reflexi signifikantní znak inscenace americký tanečník současného tance a spisovatel Rennie McDougal.

Fabule inscenace je velmi komplikovaná, skládá se z mnoha příběhů a odkazů, které pojí dohromady různé postavy, motivy nebo události, čímž vzniká komplikovaná a mnohohrstevnatá struktura. „Velké množství témat je hrozbou k rozštěpení dramaturgie. Redukce dojmů, někdy jasnější dramaturgická rozhodnutí a koherentnější využití hudby a zvuku by zintenzivnily dopad Acogny performance [...]“¹³⁴ píše německá performerka a dramaturgyně Laura Brechmann a vyjadřuje se tak k množství použitých sdělovacích prostředků v inscenaci.

Také příběhy a jejich odkazy někdy působí dramaturgicky dostatečně neospravedlněné. „Posloucháme jeden z Příběhů Aloopho [babičky Acogny a voo-doo kněžky] [který je čten v mužském voice-overu], ve kterém je Tivigititi, dvorní funkcionář, který králi opakovaně povídá o jeho smrti, položen zaživa do rakve a poslán dolů po řece. Ve stejnou chvíli je nám ukazováno video malé přeplněné rybářské loďky, vezoucí africké uprchlíky přes rozbourané středozemní moře, které je uvádí do konstantní hrozby potopení.“¹³⁵ Konotace je zřejmá, postrádá ale vnitřní koherenci, jelikož poselství afrického příběhu se nijak netýká dnešních uprchlíků.

¹³² Tamtéž.

¹³³ Citaci ještě doplňuji o následný výrok, kterým se autor brání proti misinterpretaci původního tvrzení: „Toto není snížení strukturní sofistikovanosti Acogny a Serreho narativu v *Somewhere in the Beginning*. Ani to není náznak, že je Acogny připoutaná sama k sobě.“

MCDOUGAL, Rennie. *The Brooklyn Line*. *Tanz web* [online]. [cit. 2023-05-09]. Dostupné z: <https://brooklynrail.org/2019/11/dance/Germaine-Acogny-Somewhere-at-the-Beginning>

¹³⁴ BRECHMANN, Laura. Review: *Somewhere at the Beginning*. *Tanz web* [online]. 2019 [cit. 2023-05-09]. Dostupné z: <https://brooklynrail.org/2019/11/dance/Germaine-Acogny-Somewhere-at-the-Beginning>

¹³⁵ Vypůjčuji si zde stručný a výstižný popis jedné scény od Ramseyho Burta.

BURT, Ramsay. GERMAINE ACOGNY'S 'SOMEWHERE AT THE BEGINNING'. *Ramsay Burt Word Press* [online]. 2018 [cit. 2023-05-09]. Dostupné z: <https://ramsayburt.wordpress.com/2018/05/24/germaine-acogny-somewhere-at-the-beginning/>

Celou inscenaci otevírá výjev, ve kterém Acogny sedí na zemi vedle doutnající misky a čte závěr z memoárů svého otce Togouna Servaise Acognyho, který zemřel v roce 1979. Kniha je pro diváka zdrojem k pochopení jeho smýšlení. Germaine Acogny nechává memoáry ze symbolického důvodu rozevřené na celou dobu inscenace, zatímco jejich úryvky jsou v jejím průběhu promítány na dlouhé třásně, dělící jeviště na přední a zadní plán.

Acogny sfoukává misku a začíná první ze čtyř delších pohybových sekvencí.

Celý tento pohybový výstup se odehrává na zemi, Acogny se vsedě sune po podlaze, odráží se půlkami, a přitom ladně a svižně pohybuje levou a pravou paží s nataženým ukazováčkem a prostředníčkem, kterými ve vzduchu vytváří obrazce. Nepřirozený a neohrabaný pohyb provádí s takovou samozřejmostí, že se všechna potencionální směšnost zdá nepodstatná. Následně bere do rukou polštář, ke kterému se vztahuje jako k dítěti, láskyplně ho chová a objímá.

Mezitím začíná vyprávět počátek svého příběhu – o Aloopho a o vlastním narození, po kterém byla prohlášena za její reinkarnaci. Scéna je klidná, Acogny je při ní v neustálém intenzivním kontaktu se zemí, po které se chvílemi válí nebo se obrací hrudí a hlavou vzhůru a opět ve vzduchu kreslí obrazce. Celý výjev, který se podobně jako celá inscenace odehrává v přítomnosti jen s trochou žlutého světla, vytvořeným světelným designérem Sébastienem Michaudem, působí poměrně harmonicky. Její promluvy jsou vyrovnané, tlumenější hlas rezonuje v její hlavě a zároveň vychází do prostoru, zatímco aktivní tělo Acogny a její pomalé, ale přitom koncentrované pohyby, vytvářejí jemné napětí, které v průběhu inscenace nabývá na síle. Ve chvíli, kdy se začíná zvedat do stoje, nabývá její mluva na důrazu a napětí se začíná navyšovat. Acogny promlouvá ke svému otci o dědictví posvátných nožů její babičky, které měla jako další žena v rodu získat a rychle eskaluje spor, za kterým se dají tušit mnohem hlubší a obsáhlejší témata.

Kromě životů Acogny a jejího otce se skrze inscenaci otvírají okna také do životů cizích lidí a jejich společných témat, do jejichž vývoje každý jedinec přispívá vlastním stanoviskem. V pasáži o úloze žen a vztahu k muži v první třetině inscenace jsou na dlouhé třásně, dělící jeviště na přední a zadní plán, promítány reportážní videa černého muže za volantem, který mluví o tom, že muž má oproti ženě dvojnásobnou hodnotu. Acogny přitom trousí emočně zabarvené poznámky, a tak s ním vstupuje do dialogu. Následná video-reportáž zobrazuje záběry z mnohačlenné africké domácnosti, kde se manželky jednoho muže hádají o svém postavení. Do zpěvu a křiku pronáší Acogny svůj monolog, ve kterém mluví o vlastním manželství, ze kterého odešla po tom, co si manžel našel novou ženu, a teprve pak se stala tím, kým je. Scéna přechází ve druhou, výrazněji pohybovější část.

Acogny je v ní sehnutá k zemi a manipuluje s další rekvizitou – oblým kamenem, který si pokládá na bedra. Opět se za manipulace s pánví a vyhazování boků nahoru ke stropu pomalu pohybuje po prostoru.

Pohyby, které Acogny dělá, jsou chvílemi velmi ladné a chvílemi prudké a agresivní, vždy mají ale vnitřní usouvstažnost, takže žádný z nich nepůsobí nahodile.

V polovině inscenace se objevuje téma dětí a výchovy, které se přirozeně prolíná s předchozími částmi o vztahu s otcem a s vlivem kolonialismu a západu na předávané hodnoty. Acogny v rámci něho tančí na skladbu *Hurt* Johna Cage, což je třetí a nejdynamičtější a nejintenzivnější pohybová část. Její tělo je už vzpřímené a plné emocí, které jsou vyjadřované přesnými gesty a výrazem ve tváři. Napětí je ale vyvažováno klidem, se kterým ho Acogny předává, takže nikdy nedochází k agresivní expresi a emočnímu útoku na diváka. Naopak v klidných pasážích je vždy přítomné napětí.

Acogny v tanci vychází z vlastní techniky danse africaine a naplňuje její zásady, nezaznamenala jsem ale, že by využívala své kodifikované figury. Pohybová choreografie vychází spíše z konkrétních témat a energií, které se k nim pojí. Acogny v ní čerpá z vlastní tělové paměti, na jejímž základě jsou utvořeny nové figury, které lépe korespondují s inscenací. Základní znaky a principy kodifikovaných figur jsou však identifikovatelné i zde. Tělo Acogny je v tanci často vzpřímené na jednom místě propojující bosýma nohama zemi s nebem, takže působí jako zakořeněný statný strom. Její trup se jako kmen mírně vlní v prostoru a ruce jsou zdrojem exprese. V pohybu a gestech, jako je plácání se do čela nebo do stehén, využívá repetici, přičemž pohyb vždy lehce obměňuje, takže nevytváří přesnou kopii, ale je ve vývoji. Utváří se tak zvláštní vztah mezi bytím v těle teď a tady, a bezprostřední budoucností, která se ve chvíli, kdy se stane přítomností, odkazuje k předešlým pohybům, zároveň je ale utváří znovu a jinak, čímž je oživuje a aktualizuje. V širším záběru se k tomuto principu zpřítomňování minulosti vyjadřuje Acogny, když se dovolává znovuožívání tradičních afrických tanců v kontextu dnešní reality.¹³⁶ Laura Brechmann vnímá Acognino rozkročení mezi minulostí a přítomností v inscenaci takto: „Tanec [který v inscenaci Acogny tančí] vytváří spojení mezi tradicí a modernitou. Irituje to, nastoluje problémy, zastavuje. Ve svých pohybech Acogny reflektuje staré a analyzuje kořeny. Ale neromantizuje je, hledá v nich sílu ke generování něčeho nového ze starého. Pouze to umožňuje transformaci, změnu a budoucnost. [...]“¹³⁷

Dalším používaným prvkem typickým pro danse africaine je princip contraction-release, které v projevu vytváří silnou dynamiku. Acogny se zařatou tváří bouchá rukama do svého těla a v rychlém tempu ho poklepává a následně stříhem přechází do pomalé ondulace těla s rukama rozprostřenými v prostoru, aby se vzápětí dynamicky bouchala do čela hranou ruky.

¹³⁶ JOŠKOVÁ ŠTEFANOVÁ, Veronika. Germaine Acogny: Nesmíte nechat věk, aby zvítězil nad vaším tělem!. *Český rozhlas Vltava: Mozaika* [online]. 2018 [cit. 2023-05-08]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/germaine-acogny-nesmite-nechat-vek-aby-zvitezil-nad-vasim-telem-7400939>

¹³⁷ BRECHMANN, Laura. Review: Somewhere at the Beginning. *Tanz web* [online]. 2019 [cit. 2023-05-09]. Dostupné z: <https://brooklynrail.org/2019/11/dance/Germaine-Acognys-Somewhere-at-the-Beginning>

V poslední třetině intenzita opět eskaluje. Po emotivní scéně s Médeou a prodejem dětí eskaluje téma kolonizace a nezdravého vztahu Afričanů s bělochy. Hraje v ní agresivní elektronická hudba, na třásně jsou promítány pohybující se vyschlé obrazy africké krajiny, kterou občas prolítávají stíny ptáků, v koláži se zrnitými bustami otce Acogny. Acogny do toho do kruhu rozsypává bílou mouku, kterou si následně s výrokem „Arretez de metre la farine sur le visage.“ (Přestaňte si dávat mouku na obličej.) dává na obličej. Když se scéna uklidňuje, je na třásně promítnut další úryvek z memoárů Togouna Acogny, ve kterém píše, jak je jeden jim jeden z učitelů dával přečíst Mein Kampf, a o ambivalentním vztahu, který si Togoun Acogny našel k Hitlerovi. Tyto zápisky, ve kterých spíš konstatuje, než že by hodnotil, co se stalo, vytvářejí otazník k jeho hodnotám. Jako by chtěl něco říct, ale svůj osobní pohled nakonec nepředá a místo toho svůj osobní postoj schová.

Závěr inscenace tráví Acogny kolem křesla, do kterého chvílemi usedá, chvílemi kolem něj chodí v barevném kostýmu podivného zvířete, které připomíná něco mezi myší a ptákem. Jde o poslední pohybovou část, která celou inscenaci uzavírá. Předchozí dynamika se uklidňuje a Acogny se v tichu, kdy je z reproduktorů slyšet jen monotónní zvuk připomínající hučení, v kostýmu obrací na diváka, kterého bez pohnutí pozoruje. Pak se zvedá, pomalu pózuje, chodí, pozastavuje se a kýve ze strany na stranu až se nakonec z kostýmu vysleče a přechází v tanec, ve kterém se dokola obrací od země k nebi. Celá scéna má znepokojivý nádech vznikající zvláštní prázdnotou, která po předchozí intenzivní pasáži vzniká.

Jedním z nepřehlédnutelných rysů inscenace je úctyhodný věk, ve kterém Acogny dílo tančí. Přestože se nejedná o ojedinělý případ, viz. například již zmiňovaná Malou Airaud, s přidáním faktu, že se jedná o hodinu trvající sólo, je to rozhodně nestandartní podívaná. Pochopitelně se nad tím pak zastavuje většina autorů reflexí a recenzí k této inscenaci. K jejich komentářům se vyjadřuje americký profesor tance Ramsay Burt: „Moje odpověď je, že je [Acogny] přesně ve správném věku, aby tančila tento kus, jsem si jistý, že jsou mladší tanečníci, kteří by chtěli být schopni performovat tak mocným a emocionálním způsobem, ale neměli by buď zkušenosti nebo vyspělost, aby kus zatančili přesvědčivě.“¹³⁸ Ve své odpovědi už se ale nezmiňuje o fyzické kondici a nenucenosti, s jakou Acogny pohyby provádí, které se také vyskytují mezi komentáři směřujícími k jejímu věku. Ona sama se ke

¹³⁸ „My response to this is that she is exactly the right age to dance this piece. I'm sure there are younger dancers who would love to be able to perform in this resonantly powerful and deeply emotional way, but they would just not have either the experience or the maturity to dance it convincingly“ BURT, Ramsay. GERMAINE ACOGNY'S 'SOMEWHERE AT THE BEGINNING'. *Ramsay Burt Word Press* [online]. 2018 [cit. 2023-05-09]. Dostupné z: <https://ramsayburt.wordpress.com/2018/05/24/germaine-acognys-somewhere-at-the-beginning/>

stavu své fyzické kondice vyjádřila v rozhovoru pro Český rozhlas, kde mluví o proměně vztahu k vlastnímu tělu. Po inscenaci Oliviera Dubois a jeho pojetí *Svěceného jara*, kde byla sólistkou, začala mít problémy s koleny a věděla, že musí svému tělu, na rozdíl od předchozích let, když byla dobrý fyzická kondice samozřejmostí, začít dávat víc pozornosti. „[...] každý den cvičím, chodím na dlouhé procházky na pláž, medituji a trénuji. [...] Řekla bych, že zraje jako víno, čím jsem starší, tím jsem lepší. A pokud začnu mít pocit, že už se nezlepšuji, přestanu.“¹³⁹ V rozhovoru se, podobně jako profesor Burt vyjadřuje k vhodnému věku a zralosti pro některé role. Uvádí zde příklad z vlastní zkušenosti, kdy ve svých 35 letech byla ke svému překvapení vybrána Mauricem Bėjartem ke ztvárnění hlavní postavy v moderním pojetí *Svěcení jara*. (K realizaci inscenace však nedošlo.)¹⁴⁰

V inscenaci je výrazně pracováno s kontrasty a proměnami intenzity. V krátkých intervalech se v ní střídají emotivně vypjaté a intenzivní situace s pomalými a klidnými, v důsledku čehož si ani na jednu divák nestihne zvyknout a „z pohodlně“ v ní. Tlumené světlo a prolínání mluvených pasáží s tichem zvyšují diváckou koncentraci a zájem o dění na jevišti, které je někdy v důsledku obtížně usledovatelné. Na diváka tak působí mnoho vjemů, včetně rekvizit, video-montáží, voice-overu i pohybu a hlasu Acogny, což je v kombinaci se sice zajímavými, hlubokými ale v kontextu západního tance a divadla spíše ojedinělými tématy velmi náročné pro orientaci. Nejvýraznějším rysem představení je obdivuhodné udržování napětí Acogny po celou dobu jeho trvání. Její fyzický projev je klidný, a přitom plný energie. Pohyby jsou velmi specifické a osobité, je z nich dobře čitelný vnitřní obsah, který chce Acogny jejich prostřednictvím sdělit, a přitom jsou esteticky zajímavé a přitažlivé. Dílo je komplexní výpovědí o životě jedné ženy, která celý život usiluje o spravedlnost a pochopení sebe sama, a to skrze tvorbu také naplňuje.

¹³⁹ JOŠKOVÁ ŠTEFANOVÁ, Veronika. Germaine Acogny: Nesmíte nechat věk, aby zvítězil nad vaším tělem!. *Český rozhlas Vltava: Mozaika* [online]. 2018 [cit. 2023-05-08]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/germaine-acogny-nesmite-nechat-vek-aby-zvitezil-nad-vasim-telem-7400939>

¹⁴⁰ JOŠKOVÁ ŠTEFANOVÁ, Veronika. Germaine Acogny: Nesmíte nechat věk, aby zvítězil nad vaším tělem!. *Český rozhlas Vltava: Mozaika* [online]. 2018 [cit. 2023-05-08]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/germaine-acogny-nesmite-nechat-vek-aby-zvitezil-nad-vasim-telem-7400939>

Závěr

Cílem práce bylo přiblížit tvorbu a přínos jedné z klíčových osobností dnešního současného tance – choreografky a tanečnice Germaine Acogny. V rámci naplnění tohoto cíle bylo stěžejní zaměřit se zejména na její unikátní taneční techniku danse africaine, jež používá k propojování afrických tanečníků napříč kontinentem i za jeho hranicemi. Stejnou měrou byla zohledněna její vlastní umělecká tvorba a její bližší specifikace. Obě tyto aktivity umělecké tvorby Germaine Acogny lze považovat za ty nejvýraznější a nejpřínosnější projevy, kterými vstupuje do mezinárodního tanečního prostoru.

Nejprve jsem v biograficky koncipované kapitole přiblížila nejdůležitější milníky jejího života a nastínila konkrétní životní situace, v nichž se ocitla, a prostředí, ve kterých se pohybovala, což zákonitě formovalo ji jako osobu i ji ve vztahu k tanci. Přiblížila jsem také její přínos pro šíření a kultivaci afrických tanců, který pokračuje do dnešního dne skrze výuku na několika školách a vytvořením prostoru pro rozvoj a výzkum tance v její škole École de Sables v Senegal. Do této kapitoly jsem zařadila rovněž informace o dosavadní umělecké tvorbě Germaine Acogny, které se věnuje od sedmdesátých let minulého století a skrze kterou zprostředkovává spolupráci jak umělců z velmi odlišných prostředí, tak především svou vlastní osobnost a identitu, čímž všichni zúčastnění vstupují skrze tanec do vzájemného dialogu.

Vzhledem ke kombinaci prvků klasického baletu, taneční techniky vycházející ze západního kulturního backgroundu, a tradičních afrických tanců, postavených na dlouhé historii tanečních projevů v africké kultuře, v technice danse africaine, jsem považovala za podstatné v práci oba diskurzy přiblížit. Ve třetí kapitole jsem se proto věnovala vývoji baletu od jeho počátků v renesanci po romantismus, kdy byla pevně kodifikovaná jeho klasická podoba francouzskou školou, z jejíž podoby Acogny rovněž vychází. Africkému kulturnímu diskurzu jsem se věnovala s cílem přiblížit odlišná pojetí některých životních zákonitostí, jako je například vnímání času, či některých kulturních náležitostí (např. význam náboženství) které ovlivňují funkci a prožívání tance na tomto kontinentě. Nejvíce prostoru jsem věnovala náboženství a rituálům jakožto jednomu z primárních zdrojů danse africaine a stejně tak tradičním africkým tancům, z jejichž pohybového repertoáru Acogny čerpá. V této pasáži jsem rovněž výrazně čerpala z vlastní zkušenosti ze svého měsíčního kulturně a tanečně poznávacího pobytu v Senegal, přičemž zkušenosti a zážitky zde nabyté jsem v této práci použila ke zkonkrétnění některých obecných tvrzení načerpaných z literatury.

Ve čtvrté kapitole jsem se zaměřila na samotnou techniku danse africaine, jejíž principy jsem zde teoreticky zpracovala. Soustředila jsem se na specifika její kodifikace, která se vymyká západním standardům a zároveň jsem popsala vztah této techniky k západnímu současnému tanci. Pro ilustraci jsem přitom užila příkladu jedné z tanečních figur z knihy Acogny o danse africaine – *Danse africaine/Afrikanischer Tanz/ African dance*, která dodá čtenáři lepší představu o technice než její obšírné popisování.

Poslední, pátou kapitolu jsem věnovala analýze taneční inscenace *Somewhere at the beginning* (2015). Zde jsem se zaměřila převážně jednak na analýzu témat, jelikož jejich výběr je pro tvorbu Acogny signifikantní a jejichž komplexní zpracování v tomto sóle umožňuje otevřít specifické tematické linky protínající všechna její díla, jednak na analýzu tance jakožto jednoho z ústředních témat své bakalářské práce.

Jedním se zásadních poznatků, ke kterým jsem v průběhu práce dospěla, je možnost fluidity a nekonzistence v používání techniky danse africaine, která je sice pevně kodifikovaná, ale její organické základy vycházející ze spirituálního založení člověka a jeho přirozenosti umožňují používání pouze jejich principů a jejich transformaci v nový výraz.

Tento princip je patrný také z požadavku po loajalitě ke svým kořenům, který má Acogny na tanečnický, a jehož dodržování umožňuje vzájemné obohacování se a propojení skrze vlastní jedinečnost. Neuměla jsem si zprvu představit, jak je možné zkombinovat kodifikovanou techniku s tradičními nebo dalšími tanci jiných kultur. V inscenaci *Somewhere at the beginning* jsem však pozorovala, jak je pohyb Acogny spjat s její technikou a zároveň na ní nelpí. Došla jsem tak k závěru, že má Germaine Acogny svou techniku natolik osvojenou, že se stala organickou součástí jejího pohybového projevu bez toho, aby se na ni musela soustředit, čímž může být Acogny otevřená novým pohybovým impulzům a výrazům.

Jelikož se (zatím primárně volnočasově) věnuji praktikování různých podob současného tance a osvojuji si i další taneční techniky, jako je hip-hop, reggaeton nebo právě různorodé africké tance, vedl můj výzkum zvoleného tématu mimo jiné k rozšíření teoretického backgroundu mého celistvého zájmu o tanec. Při svém studiu na DAMU navštěvuji taneční a pohybové workshopy, jejichž obsah se snažím integrovat a využívat k vlastnímu pohybovému projevu, který má zatím podobu klauzurních prací nebo krátkých performancí. Při psaní práce jsem si ujasnila, čím je africký tanec tak specifický a pro mě fascinující. Energie, která je zapotřebí při tančení afrických tanců, je velmi specifická a tanečník je nucen pohybovat se při nich ve vysokých vibracích. Je to stav svobody a expresivního vyjadřování, který shledávám velmi obohacujícím a ozdravujícím pro lidskou duši. Praktická zkušenost s různými

západními tanci, jako je balet nebo různé formy současného tance, a zároveň s africkými tradičními tanci, o které jsem se začala zajímat původně v závislosti na mém teoretickém zkoumání za účelem napsání této práce, mi umožnila pozorovat a vnímat velmi odlišné energie, které se při jejich provádění kumulují. Danse africaine přitom vnímám jako jejich průsečík, který operuje s oběma typy energií, jak tou výrazně expresivní a ohnivou, tak s jemnější, připomínající vodu nebo vzduch. Nejvíce mě na tanci ale přitahuje kontakt s lidmi a otevřenost, která v tanci vzniká, a to nehledě na vibrace, do kterých si člověk zvolí vlézt. A tento princip vnímám jako základní stavební prvek danse africaine, a proto doufám, že budu mít i nadále příležitosti do něho ještě víc teoreticky, tak i prakticky proniknout.

Svou práci nabízím jako informační zdroj k životu umělkyně Germaine Acogny, její tvorbě a ke specifické taneční technice danse africaine, kterou vytvořila. Jednotlivé kapitoly práce by však zasloužily ještě hlubšího bádání. Život Germaine Acogny byl rozhodně zajímavý a plný kontroverzních témat a zkušeností, kdy se pohybovala na rozhraní dvou kultur. Její přínos současnému tanci a postavení tance v kontextu africké kultury byl dostatečně signifikantní k tomu, aby o ní byla sepsaná biografie. Také by stálo za pozornost hlouběji se věnovat technice danse africaine, která je tak spjatá s individualitou tanečníka, a jejímu působení na tělo, k čemuž by bylo za potřebí účastnit se kurzů přímo v École de Sables. Věřím, že výsledky takového zkoumání by mohly mít vliv i na vnímání západního současného tance, který má s danse africaine mnohé společné rysy. Zajímavým a v rámci mapování afrických umělců přínosným výzkumem by byl také kompletní průřez všemi díly, na kterých Germaine Acogny pracovala, jejich tematický vývoj a vývoj přístupu k tělu a identitě tanečníka, který se u Acogny v čase proměňuje.

Literatura a prameny

Primární literatura:

ACOGNY, Germaine. *Danse africaine - Afrikanischer Tanz - African Dance*. 1. Fricke, 1980

BRODSKÁ, Božena. *Romantický balet*. Praha: NAMU, 2007. ISBN 9780-80-7331-108-7.

BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2017

BURIAN, Emil František. *Černošské tance*. Praha: Odeon, 1929.

GRILLO, Laura S. African Rituals. BONGMBA, Elias Kifon. *Wiley-Blackwell Companion to African Religions* [online]. Wiley-Blackwell Companion, 2012 [cit. 2022-05-07]. Dostupné z: <https://laurasgrillo.com/wp-content/uploads/2018/10/Grillo-2012-African-Rituals.pdf>

HEMKE, Rolf C. *THEATRE IN SUB-SAHARAN AFRICA*. Berlin: Theater der Zeit, 2010. LEIGH FOSTER Susan. 2013. Dancing and Theorizing and Theorizing Dancing. In Gabriele Brandstetter and Gabriele Klein (eds.). *Dance [and] Theory*. Bielefeld: transcript Verlag, 2013: 19–35.

MBITI, John S. *African Religions and Philosophy*. 2. edice, Praeger, 1986, s. 108-109. ISBN 0385037139, 9780385037136.

Sekundární literatura a zdroje:

ACOGNY, Germaine. *Ancestral Voices: Dance Dialogues*. 1. Leicester: Serendipity, 2018.

ACOGNY, Germaine. SERRE Mikael. SOMEWHERE AT THE BEGINNING. *La Biennale di Venezia* [online]. [cit. 2022-05-05]. Dostupné z: https://www.labiennale.org/en/dance/2021/germaine-acogny-mika%C3%ABl-serre-somewhere-beginning?fbclid=IwAR1NdKZHp9_y8adkPyBenuWLDd3xXqywaqF8wala7NdAgxdlzGF06pI2Z8Q

BEDINGHAUS, Treva. What Is Contemporary Dance?: A Combination of Several Dance Genres. *Liveabout* [online]. 1. října 2019 [cit. 2022-05-04]. Dostupné z: <https://www.liveabout.com/what-is-contemporary-dance-1007423>

BURT, Ramsay. GERMAINE ACOGNY'S 'SOMEWHERE AT THE BEGINNING'. *Ramsayburt* [online]. 28. května 2018 [cit. 2022-05-04]. Dostupné z:

<https://ramsayburt.wordpress.com/2018/05/24/germaine-acognys-somewhere-at-the-beginning/>

BRECHMANN, Laura. Review: Somewhere at the Beginning. *Tanz web* [online]. 2019 [cit. 2023-05-09]. Dostupné z: <https://brooklynrail.org/2019/11/dance/Germaine-Acognys-Somewhere-at-the-Beginning>

BUTTERWORTH, Jo a Liesbeth WILDSCHUT. *Contemporary Choreography: A Critical Reared*. New York: Routledge, 2009

CHOCHOLOVÁ, Marie. *Interkulturální aspekty v tvorbě Dada Masilo* [online]. Olomouc, 2021 [cit. 2022-05-04]. Dostupné z:

https://theses.cz/id/hgwj1n/Chocholova_bdp.pdf?zpet=%2Fvyhledavani%2F%3Fsearch%3Dbismarck%26start%3D4. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Vedoucí práce Mgr. Jitka Pavlišová.

JORDAN, Diane. Circle in African Dance. *The circle way* [online]. 2022 [cit. 2022-12-12]. Dostupné z: <https://www.thecircleway.net/articles/2019/7/3/circle-in-african-dance>

KABIR, Syed Rafid 12. African Gods and Goddesses: The Orisha Pantheon. *History Cooperative* [online]. July 2, 2022 [cit. 2023-5-4] Dostupné z: <https://historycooperative.org/african-gods-and-goddesses/>.

JOŠKOVÁ ŠTEFANOVA, Veronika. Germaine Acogny: Nesmíte nechat věk, aby zvítězil nad vaším tělem!. *Český rozhlas Vltava: Mozaika* [online]. 2018 [cit. 2023-05-08]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/germaine-acogny-nesmite-nechat-vek-aby-zvitezil-nad-vasim-telem-7400939>

KIFON BONGMBA, Elias. *The Wiley-Blackwell Companion African Religion* [online]. Wiley-Blackwell, 2012 [cit. 2023-05-11]. ISBN 978-1-405-19690-1.

KITSON, Michael: *Barok a Rokoko*. Praha : Artia, 1972.

LOEFFLER-GLADSTONE, Nicole. Traversing a Life Through Movement, Text, and Film: Germaine Acogny The “mother of African contemporary dance” discusses her solo, multimedia performance SOMEWHERE AT THE BEGINNING. *BOMB* [online]. New York City, 1981, 24. října 2019 [cit. 2022-05-04]. Dostupné z: <https://bombmagazine.org/articles/traversing-a-life-through-movement-text-and-film-germaine-acogny-interviewed/>

MCDUGAL, Rennie. The Brooklyn Line. *Tanz web* [online]. [cit. 2023-05-09]. Dostupné z: <https://brooklynrail.org/2019/11/dance/Germaine-Acognys-Somewhere-at-the-Beginning>

MCKENNA, Amy. Mythology. *Britannica* [online]. [cit. 2022-05-04]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/African-religions/Mythology>

MITRA, Royona. *Akram Khan: Dancing New Interculturalism*. London: Bruner University London, 2015

OCHENI, Stephen a Basil C. NWANKWO. Analysis of Colonialism and Its Impact in Africa. *CSCanada* [online]. Kogi State University, Anyigba, Nigeria, 2012, 14. června 2012, 9 [cit. 2022-05-04]. ISSN 1923-6700. Dostupné z: https://www.tralac.org/images/News/Documents/Analysis_of_Colonialism_and_Its_Impact_in_Africa_Ocheni_and_Nwankwo_CSCanada_2012.pdf

NEEDAM, Maureen. *Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661: A Commentary and Translation*. *Dance Chronicle* vol. 20, no. 2 (1997): 173–190. <http://www.jstor.org/stable/1568065>.

ORR, Deborah. Humans are losing touch with nature – it's a tragedy with no quick fix. *The Guardian* [online]. 24. června 2017 [cit. 2022-05-04]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/jul/24/humans-losing-touch-nature-alcoholism-gambling>

SEYE, Elina. Practices of Performing at Senegalese Sabar Dance Events. *RESEARCH CATALOGUE: AN INTERNATIONAL DATABASE FOR ARTISTIC RESEARCH* [online]. [cit. 2022-05-04]. Dostupné z: <https://www.researchcatalogue.net/view/452941/452942>

SOMEWHERE AT THE BEGINNING: GERMAINE ACOGNY/MIKAËL SERRE [online]. In: . [cit. 2023-05-08]. Dostupné z: <https://www.eight-consulting.net/wp-content/uploads/2017/05/SOMEWHERE-AT-THE-BEGINNING-Juillet-2016.pdf>

VERKUYEN, Maykel. Interculturalism: A new diversity ideology with interrelated components of dialogue, unity, and identity flexibility. *European Journal of Social Psychology* [online]. [cit. 2022-05-06]. Dostupné z: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/ejsp.2628>

Videa

Germaine Acogny: Tělo neumí lhát, In ČT art [online]. Zveřejněno 28. července 2018. Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/360/germaine-acogny-telo-neumi-lhat-4Jl13>

aida colmenero diaz, 2016, Germaine Acogny "La danse d'être" ("La danza del ser"), YouTube video. [cit. 2022-05-05]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=x9hC2a9dxes>

curvetheatre, 2018, Let's Dance International Frontiers 2018 | Germaine Acogny's Somewhere At The Beginning, YouTube video. [cit. 2022-05-05]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=zQS_Dk31pTQ

DW News, 2016, Germaine Acogny – queen of African dance | DW News, YouTube video. [cit. 2022-05-05]. Dostupné z:

https://www.youtube.com/watch?v=cFgKyGv8_BA

Everything on our planet is interconnected - and we are part of the equation. *WWF Panda* [online]. 22. května 2020 [cit. 2022-05-04]. Dostupné z: <https://updates.panda.org/interconnected>

Fagaala. *The Sydney Morning Herald* [online]. 17. října 2005 [cit. 2022-05-05]. Dostupné z: <https://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/fagaala-20051017-gdm9fv.html>

Femme Noire - Léopold Sédar. *MÉRICOURT* [online]. [cit. 2022-05-05]. Dostupné z: <https://www.mairie-mericourt.fr/Femme-Noire-Leopold-Sedar-Senghor>

Laure Malecot, 2021, A UN ENDROIT DU DEBUT, YouTube video. [30.04.2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=MpTpH3DyMzg>

Sadler's Wells, 2020, Company of Elders Workshop: Acogny Technique, YouTube video. [cit. 2022-05-05]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=BtAgibasPjs>

Sadler's Wells, 2020, Pina Bausch The Rite of Spring - Rehearsals at École des Sables, YouTube video. [cit. 2022-05-05]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=hJWk1dzB_Mw

The Papystra, 2017, L'ÉCOLE DES SABLES., YouTube video. [cit. 2022-05-05]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=oOWJm_XGidE&t=391s

TV5MONDE info, 2019, Germaine Acogny: "je suis fière d'être noire et femme", YouTube video. [cit. 2022-05-05]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=oMLuAlqLyeY>

Seznam příloh:

1. Obrazová příloha – portrét Germaine Acogny
2. Obrazová příloha – Fotografie z knihy Danse africaine ilustrující jednu z pozic figury L'Epervier (Krahujec)

1. Obrazová příloha – portrét GermaineAcogny

141



¹⁴¹ Antoine Tempé. Germaine Acogny. [online] In: Bombmagazine. Traversing a life through movement, text and film. Germaine Acogny Interviewed by Nicole-Loeffler Gladstone. Sep 24 2019 [cit. 10. 5. 2023] Dostupné z: <https://bombmagazine.org/articles/traversing-a-life-through-movement-text-and-film-germaine-acogny-interviewed/>

2. Obrazová příloha – Fotografie z knihy *Danse africaine* ilustrující jednu z pozic figury L'Epervier (Krahujec)

142



¹⁴² Image from *Danse Africaine* (1980), Germaine Acogny, Photography: Wolfgang von Wangenheim. © Germaine Acogny