

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

bakalářské prezenční studium
2009 – 2012

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Božena Nesvačilová

Kathak a jeho vliv na moderní výrazový tanec zejména 1.
poloviny 20. století

Praha 2012

Vedoucí bakalářské práce:
Mgr. Václav Janeček Ph.D

JAN AMOS KOMENSKÝ UNIVERSITY PRAGUE

Bachelor Full-Time Studies
2009 - 2012

BACHELOR THESIS

Božena Nesvačilová

Kathak and its influence on modern expressive dance of
mostly the 1st half of the 20th century

Prague 2012

The Bachelor Thesis Work Supervisor:
Mgr. Václav Janeček Ph.D

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze Dne 21. 2. 2012

Jméno autorky.....

Poděkování

Chtěla bych poděkovat především panu Mgr. Václavovi Janečkovi Ph.D za cenné připomínky a odborné rady, kterými přispěl k vypracování této bakalářské práce.

Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá indickým tancem kathak a jeho vlivem na moderní výrazový tanec. Práce je zaměřena v první části především na vývoj indického klasického tance, což se neobejde bez načrtnutí jeho společenské funkce, historického vývoje, taneční techniky, hudby, kostýmů i typického indického divadelního prostoru a dekorace. Další část práce se zabývá jen stručně začátkem moderního výrazového tance a vybranými osobnostmi tohoto uměleckého směru, jejichž tvorba byla ovlivněna východním indickým uměním, filosofií a náboženstvím. Závěr práce je věnován propojování a ovlivňování indického klasického tance se současnými moderními technikami.

Klíčové pojmy

Akram Khan, divadlo, filosofie, Hasta mudra, Indie, indický tanec, kathak, Martha Graham, moderní výrazový tanec, mytologie, náboženství, Nátjašástra, Ted Shawn, Madame Menaka.

Annotation

This bachelor thesis deals with the Indian Kathak dance and its influence on modern expressive dance. In its first part the work is aimed mainly on the development of Indian classical dance which is not possible without outlining its social function, historical development, dance technique, music, costumes and typical Indian theatre space and decoration. Next part of the work deals just briefly with the beginning of modern expressive dance and some particular personalities of this artistic branch, whose work was influenced by East Indian art, philosophy and religion. Finally the work is dedicated to interconnections and influence of Indian classical dance with contemporary modern techniques.

Key words

Akram Khan, theatre, philosophy, Hasta mudra, India, Indian dance, Kathak, Martha Graham, modern expressive dance, mythology, religion, Nátjaśāstra, Ted Shawn, Madame Menaka.

OBSAH

ÚVOD	9
TEORETICKÁ ČÁST	
1. INDIE	10
2. VÝVOJ INDICKÉHO TANCE	12
2.1 Nejznámější školy klasického indického tance	13
2.2 Kathak a jeho historie	15
2.3 Kathak a jeho technika	17
2.3.1 Kompozice tance kathak	18
2.4 Kathak a jeho vztah k jiným uměleckým formám	19
2.5 Divadelní prostor	20
2.6 Indická hudba	22
3. INDICKÉ TKANINY, ODĚV A TANEČNÍ KOSTÝM KATHAKU	25
3.1 Indické tkaniny	25
3.2 Indický oděv	25
3.3 Kathakový kostým	26
4. MODERNÍ VÝRAZOVÝ TANEC 1. POLOVINY 20. STOLETÍ	28
4.1 Kontakt s podlahou	29
4.2 Práce s centrem těla	29
4.3 Experiment s rovnováhou a gravitací	30
4.4 Kult svobody a ženství	30
4.5 Nahota – každodenní akt	31
4.6 Zájem o lidské tělo	31
5. PŘEDSTAVITELÉ MODERNÍHO VÝRAZVÉHO TANCE OVLIVNĚNÍ VÝCHODNÍ KULTUROU	33
5.1 Ted Shawn	34
5.1.1 Ted Shawn, bohové kteří tančí	35
5.2 Martha Graham	38
5.3 Anna Pavlova	41
6. PROPOJENÍ KATHAKU S TECHNIKAMI ZÁPADNÍHO SOUČASNÉHO TANCE	43
6.1 Uday Shankar, průkopník moderního tance v Indii	44
6.2 Fascinující Brit s indickým espretem – Akram Khan	45
Závěr	50

Seznam použité české literatury a pramenů	51
Seznam použité zahraniční literatury a pramenů.....	51
Internetové zdroje	52
Seznam obrázků	54
Přílohy	55

ÚVOD

Tanec je považován za nejstarší projev lidstva a pro mnohé z nás představuje neoddělitelnou součást života. Tato skutečnost je jedním z hlavních důvodů volby tématu této bakalářské práce.

Kathak a jeho vliv na moderní výrazový tanec zejména 1. poloviny 20. století je prací, jejímž prvním cílem je čtenáře seznámit s indickým klasickým tancem kathak, s jeho společenskou funkcí, historickým vývojem, technikou, hudbou, kostýmem i indickým divadelním prostorem a dekorací.

Druhý a cíl práce je zaměřen na revoltu klasického baletu, která zapříčinila převrat v dějinách tance a následný vznik nového uměleckého směru - moderního výrazového tance, který s sebou přinesl mnoho významných tanečních osobností a změn v tanečním myšlení. V souvislosti a návaznosti s tímto tématem se další kapitoly zaměřují na myšlenku: „Jakým způsobem a do jaké míry východní indické umění, filosofie a náboženství ovlivnily přední taneční osobnosti moderního výrazového tance 1. poloviny 20. století.

Třetí cíl práce se zabývá propojováním a vzájemným ovlivňováním indického klasického tance se současnými moderními styly prostřednictvím dvou indických tanečníků, kteří svojí uměleckou tvorbou vytvářejí zcela nový umělecký taneční směr i pohybový slovník.

1. INDIE

„Nížina řeky Indu byla už kolem roku 2500 př. n. l. domovem svébytné a vzkvétající civilizace, jež se vyznačovala rozvinutým sociálním a politickým systémem a měla svůj vlastní panteon bohů.“¹

Indie je zemí, která je od pradávných dob považována za jednu z nejstarších kolébek světových civilizací. Za úplně první městskou civilizaci, která se zrodila přibližně v polovině třetího tisíciletí př. n. l. se považuje kultura povodí Indu, jež byla součástí kultur Mezopotámie i Egypta. Postupem času se zde utvářely první státní celky a městská centra s pevným hierarchickým, politickým a sociálním uspořádání, avšak když do země o tisíc let později vpadly kmeny bojovných Árijů, setkaly se v povodí řeky Indu pouze s opuštěnými ruinami. Příchod Árijů znamenal počátek nové fáze ve vývoji indické kultury a náboženství, přestože byli Árijové velkými válečníky, jejich největším přínosem bylo vytvoření posvátných knih tzv. védů: Rgvéd, Sámavéd, Jadžurvéd a Atharvavéd v mnoha ohledech tvoří primární součást hinduismu, doposud jsou považovány za nejstarší stále živé texty. Texty čtyř védů obsahují souhrn všeho náboženského vědění: sbírky rituálních modliteb, hymny, kouzelná zaříkávadla, filozofické výklady i dřívější představy o světě a vesmíru. V tomto období byly také sepsány velké indické eposy Mahábhárata a Rámájana, které jsou známé po celém světě. Kromě véd vznikaly také purány, v těchto starých hinduistických sbírkách nalezneme celé dějiny indického obyvatelstva: jeho náboženství, pověsti, legendy, mýty, tradice i zvyky.²

O Indii je známo, že zastupuje každé významnější náboženství. Dohromady zde žije na dva tisíce nejrůznějších etnických skupin, nicméně za úplně první a doposud nejstarší přetrvávající náboženství v Indii se považuje hinduismus. Později se pak zformoval i buddhismus a džinismus. V současné době je hlavním náboženstvím hinduismus a islám. Pro indickou společnost je

¹ WATERSTONE, Richard. *Duchovní svět Indie*. 1. vydání, Praha: Práh, 1996. 8. s. ISBN 80 - 7176 - 331 - 4.

² Waterstone, 1996

víra velmi důležitá a proto i umělecké disciplíny jako je tanec a divadlo jsou už od počátku historie s náboženstvím velice propojeny.

Indie je zemí, která dodržuje mimo svých tradic, zvyků a svátků i své společenské ideály. Asi tím nejznámějším je kodifikace společnosti do čtyř odlišných vrstev. Tuto společenskou hierarchii kastovního systému s tisíciletou tradicí Indové dodržují až do dnešní doby. „*Indické náboženské a společenské ideály přijímají a podporují nerovnosti zcela výslovně a ospravedlňují a uchovávají hierarchický společenský pořádek.*”³ Mezi stálé vládnoucí společenské vrstvy neboli kasty patří bráhmani (kněží) a kšatrijové (bojovníci), ovládanými jsou vaišjové (obchodníci a řemeslníci) a šúdrové (bezprávní, sluhové).

Vrátíme-li se k historii, Indie byla několik staletí zemí, kde si evropští obchodníci zakládali obchodní centra. Své průmyslové továrny zde měli především Portugalci, Holanďané, Francouzi i Angličané, kteří bojovali jak mezi sebou, tak i s tehdejší samotnou indickou vládou. Postupem doby vznikla Východoindická společnost, první akciová společnost, sídlící v Londýně, která obchodovala především s bavlnou, hedvábím, čajem nebo opiem. Indičtí řemeslníci tím trpěli, neboť nebyli schopni konkurovat levnému zboží. Vlivem toho řemesla i města chudla a indický lid byl čím dál tím víc nespokojen. Následovalo mnoho válek, rozbrojů a povstání, až nakonec v roce 1947 Indie konečně oslavila vznik své nezávislosti.

³ Johnson, Gordon. *Svět Indie*. 1. vydání. Praha: Balios, 1998. 50. s. ISBN 80 - 7176 - 780 - 8.

2. VÝVOJ INDICKÉHO TANCE

Vývoj tance a divadla v Indii je úzce spjat s filozofií a zejména s náboženstvím. Od pradávna obyvatelé Indie tanec považovali a chápali jako rituální formu uctívání Boha. Podle nich je rituál „ [...] prostředkem, který věřícímu pomáhá překročit rámeček světské každodennosti a vstoupit do úzkého kontaktu se silou (šakti) bohů. Sváteční oděv, zvláštní jazyk, neobvyklé zvuky, obřadná gesta: to vše podtrhuje jeho posvátnost.“⁴ Indové mají mnoho rituálů, ke kterým neodmyslitelně patří lidové a klasické tance, které mají dlouholetou historii, tradici a techniku. Tanec je v Indii doposud chápán jako posvátný akt, při kterém se uctívá božstvo a bez kterého se neobejde žádná větší událost. Čemuž nasvědčuje následující vybraná citace. „Taneční vystoupení profesionálů jsou v Indii běžnou součástí společenských officialit, žňových slavností a náboženských procesí a nechybí ani na svatbách a na oslavách narození potomků.“⁵

První dochované zmínky v Indii o tanci jsou v Nátjašástrě - učebnici divadelního a tanečního umění. Legenda praví, že tyto posvátné texty se zjevily jistému mudrci jménem Bharat, z nichž následně sepsal onu posvátnou knihu, která vznikla na žádost Bohů. Jednoho dne totiž přišli Bohové za Stvořitelem - Brahmou s velkou prosbou, aby vytvořil nový véd, někdy označován jako pátý véd, který by stanovil zásady tance a dramatu a tím umožnil rituální uctívání bohů lidem všech kast. Tanec a divadlo se tak staly součástí staroindického kulturního a náboženského života.

Indický tanec je nábožensky laděn a odráží se v něm dlouhá kulturní tradice indické společnosti. Tanec je podle víry cestou k vykoupení a vnitřnímu uspokojení člověka. Není proto divu, že se po celé Indii nachází mnoho tanečních škol, kde se i nadále toto tradiční umění předává žákům. Indie má mnoho tanců lidových, které byly od pradávna považovány za základ společensko-náboženských událostí, zdá se tedy, že z onoho lidového tance se postupem doby vyvinul předobraz klasického tance. Klasický indický tanec se během dlouhé

⁴ WATERSTONE, Richard. *Duchovní svět Indie*. 1. vydání, Praha: Práh, 1996. 102. s. ISBN 80 - 7176 - 331 - 4.

⁵ WATERSTONE, Richard. *Duchovní svět Indie*. 1. vydání, Praha: Práh, 1996. 120. s. ISBN 80 - 7176 - 331 - 4.

doby zdokonaloval, propracovával, až se pojetím i podáním výrazně odlišil od lidového tanečního projevu. Klasický indický tanec byl již v té době velice komplikovaný s bohatou propracovanou technikou a výrazovými prostředky, ve kterých se propojovala pantomima s abstraktním tancem. Ze základu lidového tance je odvozena většina dnes známých škol klasického tance.⁶ K nejznámějším klasickým indickým tancům se řadí především těchto pět: Bharatanátjam, Kathakali, Manípúrí, Odissi a Kathak. Všechny školy, více či méně vycházejí z pravidel zapsaných v Nátjašástre. Tato pravidla se dál skrze tradici předávají v rodinách tanečních mistrů z generace na generaci. Značná část tematické náplně klasických indických tanců pochází z hinduistické mytologie a místních legend. Mnoho tanců čerpá také z eposů. Jistě největším zdrojem inspirace je především slavný epos Mahábhárata, který učaroval nejednomu choreografovi či filmovému režisérovi.

2.1 Nejznámější školy klasického indického tance

Bháratanátjam

Bháratanátjam je nejznámější indický klasický tanec, který se vyvíjel především v jižní Indii. Bháratanátjam je tanec sólový, původem výlučně chrámový, v dávných dobách ho tančili dévadásí, neboli služky boží, mladé krásné tanečnice, které tančily v chrámech na počest bohů a pro jejich radost. V tomto tanci je kladen důraz především na rytmické vzorce, které jsou vyklepávány chodidlem, prsty nebo patou. Tanečník vytváří určitý tělesný pohyb, při němž se rozezní rolničky, které má připevněné na kotnících, což dohromady vytváří velice silný jedinečný estetický zážitek. Důležitou roli hrají v tomto tanci mimo jiné gesta rukou tzv. mudry i mimika celého obličeje. Tanečník musí nejen dobře vypadat, být fyzicky dokonalého růstu s výrazným tvárným obličejem ale i dokonale znát celou mytologii. Techniku se tanečník učí několik let. Zpočátku se tanečnímu umění učili muži i ženy, ale později se tato taneční škola stala doménou žen, tzv. otrokyň božích.

⁶ ZBAVITEL a kol., 1971

Kathakali

Kathakali je vysoce stylizovaná klasická forma indického tance, která pochází z jihoindické Kéraly. Kathakali byl původně celonočním chrámovým tancem. Oproti bháratánátjam jej tančí pouze muži, kteří představují bohy a démony. Jejich taneční umění je založené na několikaletém tréninku. „*Tanečník kathakali musí začít s výcvikem už v dětství a je pokládán za vyzrálého, až když hraje svou roli nějakých dvacet let.*“⁷ Po jevišti se umělci příliš nepohybují, příběhy znázorňují pohybem rukou, hrou očí a precizní prací těla a nohou, tančí se obvykle za doprovodu bubnů a fléten. Důležitým prvkem je i zpěvák, který vytváří prostředníka mezi tanečníkem, hercem a bohem. Kostýmy jsou pestré, každá barva symbolizuje na jevišti nějakou emoci, například kombinace zelené a červené barvy naznačuje hněv. Nedílnou součástí tance kathakali jsou i masky a výrazné líčení.⁸

Manípúrí

Tento indický klasický tanec je rozdělen na dva proudy na tance předáříjské a tance ovlivněné hinduismem. Hlavním rysem tohoto tance jsou houpavé a klouzavé pohyby. Tanec manípúrí byl součástí obřadu, při kterém mělo hlavně docházet k souladu mezi nebem a zemí. Indové totiž věřili, že jim to přinese bohatou úrodu. Hlavními tanečnicími byly dvě kněžky a kněz, kteří společně vyzývali obyvatelé celé vesnice, aby také tančili na počest boha. Celý rituál byl postaven na milostných písních, kde hrála velkou roli sexuální symbolika, kdy se prosilo „matku – Zemi“, aby byla plodná a úrodná. Tanečnicí tančili za doprovodu orchestru, který tvořil bubny, flétny a strunné nástroje, obřad byl doprovázen zpěvem.

⁷ Brockett, Oscar G. *Dějiny divadla: Moderní Indie*. Oscar G. Brockett ; [z anglického originálu přeložil Milan Lukeš]. Praha: Lidové noviny, 1999. 750. s. ISBN 978-80-7106-576-0 (NLN). ISBN 978-80-7008-225-6 (DÚ).

⁸ (Nesvačilová, 2008)

Odissi

Odissi je indickým klasickým tancem, jehož původem jsou rituální tance předváděné v chrámech ve východní části Indie. Tančily ho tanečnice, tzv. maháří. Maháří při svém tanci spojovaly měkký ženský styl s prvky důrazného mužského tance. Z technického hlediska je tanec odissi založen na opakovaném použití póz, kdy má tanečník tělo ohnuté na třech místech do tvaru písmene S. Již v útlém věku začaly být tanečnice zasvěcovány chrámové službě a vyučovány v tanci, své umění předváděly bohům vždy ráno a večer. Vedle tanečnic tančili tuto klasickou taneční formu i chlapci tzv. gótipuové, přestrojeni a nalíčení za ženy. Jednalo se o profesionální tanečníky, kteří tančili nejen v chrámech pro Bohy, ale i pro širší publikum o náboženských svátcích. Nicméně po dosažení osmnácti let museli chrám opustit a většinou se pak stávali učitelé tance, kteří uchovávali i nadále tanec odissi až do doby, kdy se opět objevil zájem o indický tanec, neboť za britské koloniální nadvlády bylo vše původně indické podceňováno a zavrhováno. Současná forma odissi je umění, které oživilo až ve 20. století, kdy nadšení znalci a tanečníci postupně objevovali rukopisy, obrazy, studovali sochy a indickou poezii, aby mohli tanec odissi vzkřísit. Dnes patří odissi k jedné z nejoblíbenějších klasických tanečních forem.

2.2 Kathak a jeho historie

Kathak je klasický indický tanec, jehož kořeny sahají až do staré severní Indie. Historie tohoto tance začíná již v dávných dobách před naším letopočtem, kdy profesionální vypravěči příběhů – „kathaka“ recitovali, zpívali epické příběhy a svá mytologická vyprávění doprovázeli tanečními prvky. Celý obřad, který se odehrával v chrámech, byl velkou tradicí, jejímž smyslem a cílem bylo především uctívání božstva. V dřívějších dobách bylo zvykem, že kathak předváděl pouze jeden tanečník. Tanec kathak během své dlouhé historie velice vyspěl, prošel dlouhým historickým vývojem a mnohými změnami.

Na začátku 16. století se kathak díky mnoha vlivům dostává až na mughalský dvůr.⁹ Na mughalském dvoře se postupně setkává a propojuje zejména s tancem a hudbou z Persie. Toto pestré prostředí znamenalo pro kathak velký posun, začal se přesouvat od čistě náboženské formy více směrem k zábavě. Tanečníci ze Středního východu předávali své zkušenosti a myšlenky tanečnickům kathaku a naopak sami přebírali nápady z kathaku do svého tanečního umění, dochází zde k ovlivňování a k propojování tanečních technik různých zemí a kultur - dalo by se říci, že je to pomyslný spojovací můstek mezi muslimskou a hinduistickou společností. Z literárních památek víme, že samotné muslimské vlivy potlačovaly v kathaku zejména výrazovou složku, mimiku i řeč rukou, oproti tomu se ale značně rozšířily složité krokové variace. „*Tanečník kathaku jich musí znát alespoň sto. Je to výkon skutečně obdivuhodný, neboť některé z nich mají až stovku jednoduchých či složitých rytmů. Tanečník si je musí pamatovat, rozpoznat je a zatančit, okamžitě jak je bubeník začne vyklepávat na tablu, která se svým měkkým zvukem hodí k jemnému kathaku lépe než dunivější a rachotivější jednoduché bubny.*“¹⁰

Lucknow, Benares a Jaipur jsou tři školy neboli gharanas, které vznikly v Indii na dvorech panovníků. Kathak se díky těmto školám stal uměním, které bylo dovedeno k naprosté dokonalosti, nicméně v pozdějších dobách s příchodem britské nadvlády na indický kontinent, zaznamenal tanec kathak silný úpadek. Jistí úředníci prohlašovali, že je to nežádoucí forma zábavy, přesto si jej tajně dopřávali. Tanečnice kathaku byly podle nich ztotožňovány s prostitutkami, které tančili jen za jedním účelem a to jedince svést, avšak i navzdory těmto puritánským předsudkům kathak přežil a to především díky tawaif tanečnicím, které jeho uměleckou formu uchovaly.

⁹ Mughalská říše též Mogulská říše, existovala v letech 1526-1858, jednalo se o kulturně rozmanitou zemi, která se rozkládala na indickém území, jejíž vládci se snažili o dobytí celého Indického subkontinentu. Základ říše položil někdejší vládce zvaný Bábura, po jeho smrti i nadále pokračovalo dobývání Indie jeho syn Húmájún a vnuk Akbar, nadále rozšiřoval a upevňoval stabilitu Mughalské říše, která se rozpadla až s příchodem Britských vojsk.

¹⁰ ZBAVITEL, Dušan a kol. *Moudrost a umění starých Indů*. 1. Vydání. Praha: Odeon, 1971. 296. s. ISBN: 09-401-030-71

2.3 Kathak a jeho technika

Každá taneční technika má své základní principy, které tanečník neustále opakuje a tím se zdokonaluje, v indických tancích tomu není jinak. Indický tanec kathak má své tisícileté a neměnné základy, které se tanečník, chce-li dokonale ovládat tento tanec, musí bezpodmínečně naučit.

Základním postojem tanečníka v kathaku je pozice, kdy je váha těla mírně vpředu, nohy jsou v kolenou rovné, paty u sebe, špičky mírně od sebe. Základní pozicí rukou u tanečníka je držení paží s lokty od těla, ruce jsou lehce pod hrudníkem, dlaně směřují k zemi, prsty jsou u sebe, palec míří přes dlaň k prsteníčku a lehce se ho dotýká.

Struktura celého představení klasického tance kathak vypadá tak, že tempo narůstá od pomalého k rychlému a končí dramatickou gradací výrazu celého těla. Nedílnou součástí techniky je i řeč těla, neboli gestikulace a držení celého těla a obzvlášť pak rukou. Tyto symbolické či rituální gesta se nazývají mudry i mimika obličeje, složité krokové variace, rychlé *chakkar* - otočky a následné prudké zastavení, které tanečník vždy zakončuje konečnou stabilní pózou, jsou základem tance kathak. Avšak, co diváci na kathaku u tanečníků nejvíce obdivují je práce nohou. Tanečník provádí rychlé rytmické pohyby nohou zvané laikari. Kolem kotníku mají připevněné ghungaru, rolničky, které zdůrazňují komplikovanou práci nohou, která je postavena na bohatých matematických vzorcích.

Krátká taneční kompozice se nazývá *tukra*. Tukry jsou většinou tvořeny tak, aby zdůraznily některé specifické principy kathaku: držení těla, otočky, mudry atd. Dlouhá taneční kompozice se nazývá *tora*. Všechny kompozice by měly být provedeny tak, že poslední krok a doba kompozice dopadá na *sam* neboli na první dobu taktu. Ve většině kompozic se nacházejí rytmická slova *boly*, která slouží tanečníkům jako mnemotechnická pomůcka, jejichž recitace jsou obvykle součástí mnoha představení. Asi nejznámější *tukra* v kathaku je *chakkarwala tukra*, kde tanečník předvádí typické otočky. Všechny otočky v kathaku se obvykle provádějí na patách, liší se tak od baletních piruet, které se provádějí na pološpičce. Otočky se obvykle v kathaku předvádějí na konci *tukry* a často ve velkém počtu. Tukry jsou u diváků velmi oblíbené a to díky vizuálnímu zážitku, který diváci zažívají kvůli neuvěřitelně rychlému tempu, avšak v kathaku je

mnoho dalších jiných oblíbených tanečních kompozic, které mohou diváci obdivovat.¹¹

2.3.1 Kompozice tance kathak

- Vandana - je kompozicí, kde tanečník vzývá bohy.
- Thaat - je obvykle první kompozicí tradičního představení, tanečník si pohrává s rytmem, svůj tanec zakončuje strnulou pozicí, celé se to několikrát zopakuje.
- Aamad - je kompozicí, která primárně uvádí mluvené slovo *boly* do představení.
- Salaami - tato kompozice slouží k pozdravení diváků.
- Gat - v této kompozici tanečník předvádí vizuálně krásné pozice nebo také scény z každodenního života.
- Kavit - je kompozicí, kde tanečník svými pohyby ilustruje smysl básně.
- Paran - je kompozice, která používá mluvené slovo *boly*
- Parmelu - kompozice užívající mluvené slovo *boly*, které se podobají zvukům přírody.
- Tihai - je kompozicí pro práci nohou, která se skládá z dlouhé série mluveného slova *bolů*, třikrát se série opakuje, poslední *bol* dramaticky končí na první dobu taktu *sam*.
- Ladi - je kompozicí pro nohy, variace jsou převážně na nějaké téma a končí trojitým zopakováním rytmického vzorce nazývaný *tihai*, který často uzavírá celou kompozici.

¹¹ Nesvačilová, 2008

2.4 Kathak a jeho vztah k jiným uměleckým formám

Kathak je v současnosti považován za jediný indický klasický tanec, ve kterém tanečníci mohou prosadit a vytvářet své nové choreografie. Tímto způsobem se tak kathak setkává i s jinými tanečními styly; asi nejznámější propojení je se španělským tancem zvaným flamenco. „*Flamenco je dnes ve světě velmi populární. Je to způsob interpretace písní, hudby a tanců. Je prokazatelně romského původu s prvky arabskými, židovskými, indickými a s vlivem španělského folkloru.*“¹² Přesněji řečeno oba tance mají jisté společné prvky, které nevědomky utvořili Cikáni kočující z Indie přes celou Evropu až do Španělska, kde se spontánně začaly spojovat některé elementy indické hudby a tance s těmi španělskými.

Kromě flamenca existuje v dnešní době i mnoho jiných dalších tanečních stylů jako například: klasický tanec, moderní tanec nebo break dance, které tanec kathak určitým způsobem ovlivňují a naopak, kdy tanec kathak je ovlivňován a propojován s ostatními tanečními technikami. Děje se tak díky některým choreografům, a jejich projektům, kteří svojí tvorbou vytvářejí nový pohybový taneční slovník. Pro ukázkou jsem vybrala jednu taneční inscenaci s názvem For Phoolan, která je „[...] založená na konfrontaci postavení ženy v odlišných kulturních kontextech a etnických skupinách. Inscenační projekt je inspirován osudy indické političky a slavné rebelky Phoolan Devi, jež se po celý svůj "tvrdý, bizarní život" zasazovala za práva žen, a vlastním studijním pobytem režisérky/choreografky Ivany Hessové u indických mistrů tance kathak a především každodenním životem indické ženy, který působí svou duchovností a přirozenou ritualitou - originálním divadelně poetickým výrazem.“¹³ Tento taneční projekt, který diváci poprvé mohli spatřit 7. května 2005 v Universálním prostoru NoD, v sobě spojoval zejména techniku moderního výrazového tance a techniku klasického indického tance kathak.

¹² ROBIN, Tom. Pena Flamenca. [online]. 2007, [cit. 2012-01-7]. Dostupné na WWW: <http://www.penaflamenca.cz/flamenco.php>

¹³ HESSOVÁ, Ivana. For Phoolan. [online]. [cit 2012-01-10]. Dostupné na WWW: http://www.kathak.wz.cz/phoolan_synopse.html

S postupem doby budou nově vzniklé formy určitým způsobem rozšiřovány a vznikne tu i možnost dalšího ovlivňování nově vzniklých forem tanečních stylů tancem kathak a naopak.

2.5 Divadelní prostor

V Indii se od pradávna kladl důraz na divadelní prostor, V Nátjašástre se popisují tři různé tvary divadelního prostoru: čtvercový, obdélníkový, trojúhelníkový a tři různé rozměry: velký, střední a malý. Dohromady to představuje devět typů divadla. Nejvíce indických klasických divadel má dodnes obdélníkový tvar jevištního prostoru. Prostor byl rozdělen na dva čtverce. V jedné půlce bylo stupňovité hlediště s oddělenými místy pro jednotlivé kasty. V druhé polovině bylo jeviště, které bylo přepůleno oponou nebo zdí na část zadní a přední, jež se ještě dělila na tři části. Uprostřed probíhal děj, v bočních křídlech se odehrávaly monology, rekapitulace a pohybovalo se jednoduchými jevištními stroji. Rekvizity byly jen náznakové. Na jevišti byl hlavní tvůrčí postavou herec a tanečník. Indové divadlo chápali jako jeden celek symbolizující celý vesmír.

Dekorace se v indickém divadle nepoužívaly. Jevištní prostor byl obohacen pouze malbami nebo plastikami v pozadí. Při jednotlivých představeních byly často části jeviště spojeny s určitou lokalitou nebo také s atmosférou či náladou, a protože se nepoužívaly dekorace, místo děje se mohlo v mžiku oka změnit. Představení obvykle začalo uvedením diváku do času, místa a děje. Samostatné scénky obsahovaly pantomimický výstup, který vyžadoval od herců a tanečníků bezchybné zvládnutí často komplikovaných mudr prstů, rukou, paží a celého těla. V oblasti indického divadla a tance je nejznámější, nejpropracovanější a nejpoužívanější kodifikace pohybů ruky tzv. Hasta mudra¹⁴, která se dochovala především zásluhou sochařského a výtvarného umění v indických chrámech zobrazující taneční pózy. Ze základních 24 gest dokáže tanečník utvořit až 500 znaků, významů, které se převážně týkají pocitů, emocí,

¹⁴ Hasta mudra – v sanskrtském jazyce slovo hasta znamená ruku nebo předloktí a pojem mudra se vztahuje k pečeti.

zpodobnění bohů, lidí, zvířat, přírodních scenérií nebo nejrůznějších činností.¹⁵ Samotnou rukou tanečník dovede například znázornit: plovoucí rybkou, bzučící včelu nebo i rozvíjející se lotosový květ. Bohové jsou znázorňováni mudrami, které zatupují různé předměty. „*Višnu je představován gestem značící ulitu, Kršna flétnu. Málókdy je však určitá mudra, ať už je vytvořena jednou rukou nebo oběma, znakem jedné věci.*“¹⁶ V divadle a tanci existují mudry vícevýznamové, což znamená, že jediná mudra představuje více pojmů. „*Tak mudra, při níž jsou prsty sevřeny v pěst, a palec směřuje vzhůru, značí pána, ať už je to bůh, manžel nebo muž, může však znamenat také luk, sloup, zub a tělo, filosoficky symbolizuje mlčení a soustředění a znamená i vstoupit, ptát se, odmítat.*“¹⁷

K pohybu ruky se vztahuje jeden krásný citát Aureliuse Cassiodoruse, římského filosofa „*Ruce jsou výmluvné, prsty jsou jazyky, jejich mlčení je hlučné.*“ Neboli „*[...] ruka jedná a jednáním mluví. Tato řeč může být stejně přesná a výmluvná jako je slovo, jež něco vyjadřuje.*“¹⁸ Ruce a především prsty mění každým okamžikem své postavení, i když mluvíme, jednáme nebo na něco reagujeme. Vzhledem k anatomické stavbě ruky a možnostem pohybu prsty existuje nekonečně mnoho tvarů - gest.¹⁹ Všeobecně gesta byla pravděpodobně převzata z jógy. Jde o prastarou metodu, která slouží k řízení fyzických a duševních procesů. Člověk si pod pojmem mudra nejčastěji představí pohyb prsty nebo ruky, ale existují i dost složité a fyzicky náročné mudry celého těla, což dokazuje tato citace. „*Gesta se třídila podle jednotlivých částí těla a niterních pocitů na třináct pohybů hlavy, šest pohybů nosu, šest pohybů tváří, sedm pohybů obočí, dvaatřicet pohybů nohou a dvacet čtyři pohyby jedné ruky. Chůze a postoje byly rovněž předepsány*“²⁰ Citlivý indický divák, který zná dobře symboliku mudr má v podstatě usnadněný úkol. Předem ví, co bude tanečník tančit, neboť některé příběhy s mytologickou, milostnou nebo i světskou tematikou jsou dosti

¹⁵ BROCKETT, Oscar G., 1999

¹⁶ ZBAVITEL, Dušan a kol. *Moudrost a umění starých Indů*. 1. Vydání. Praha: Odeon, 1971. 291. s. ISBN: 09-401-030-71

¹⁷ ZBAVITEL, Dušan a kol. *Moudrost a umění starých Indů*. 1. Vydání. Praha: Odeon, 1971. 291. s. ISBN: 09-401-030-71

¹⁸ BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Praha: Lidové noviny, 2000. 102, 103. s. ISBN:80-7008-109-0. (NLN)

¹⁹ Obr. 1 Dvacet čtyři základních mudr v katakali

²⁰ BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Oscar G. Brockett ; [z anglického originálu přeložil Milan Lukeš]. Praha: Lidové noviny, 1999. ISBN 978-80-7106-576-0 (NLN). 747. s. ISBN: 978-80-7008-225-6 (DÚ).

složité k jejich úplnému pochopení zejména pak pro Evropany. Ke gestice patří neodmyslitelně i výrazné líčení, které hraje spolu s kostýmem a rekvizitami velice důležitou roli nejen v kathaku, ale ve všech východních tanečních kulturách.

2.6. Indická hudba

*„Muž, který neví nic o literatuře, hudbě a umění, není než zvíře bez zvířecího ocasu a rohů.“*²¹ Toto staré indické přísloví poukazuje na to, že veškeré umění bylo součástí indického kulturního života. Patřilo k dobrému vychování se v něm vyznat a zároveň ho i pěstovat.

První dochované zmínky o hudbě pocházejí z védského období. Hudba a zvuk v Indii měly a doposud mají důležitou úlohu a to zejména v indických mýtech o stvoření světa. Za posvátnou slabiku Indové stále považují *óm*, který podle nich tvoří základ vesmíru *„ [...] - je „hučením“ atomů a hudbou sfér – a zvuk jako takový je v Indii považován za prvotní energii, jež drží pohromadě materiální svět.“* *„ [...] Principy indické hudby byly podle tradičního podání stanoveny už v Sámavédu sbírce sámanů (nápěvů), které při sómově oběti zpívali kněží udgataurové.“*²²

Z těchto úryvků je cítit, že hudba je pro indickou společnost velice prastarý posvátný, tradovaný a neměnný rituál. Z praktického hlediska je veškerá klasická hudba založena na dvou hlavních principech, na principu melodickém zvaném rága, což je melodická sekvence či „nálada“ a na rytmickém principu zvaném tála, což je primární metrický prvek indické hudby, který by neměl být porušován. *„ [...] Tálu má každá kompozice a hudebník by při improvizaci neměl porušit strukturu jejích hlavních dob.“*²³

Indickou klasickou hudbu dělí Indové na dvě školy na severní hinduistickou školu (Hindusthani) a jižní karnátskou školu (Carnatic), obě školy jsou založeny na stejných principech, mají sedmistupňovou stupnici se solmizačními slabikami, které *„ [...] místo našich do, re, mi, fa, so, la, si, do,*

²¹ ZBAVITEL, Dušan a kol. *Moudrost a umění starých Indů*. 1. Vydání. Praha: Odeon, 1971. 285. s. ISBN: 09-401-030-71

²² WATERSTONE, Richard. *Duchovní svět Indie*. 1. vydání, Praha: Práh, 1996. 118. s. ISBN 80 - 7176 - 331 - 4.

²³ KUBÍČKOVÁ, Elena. *Stručný úvod do klasické hudby*. [online]. [cit 2012-01-7]. Dostupné na WWW: <http://music.taxoft.cz/esraj/?pg=02&sb=04&ln=cz>

pojmenovává stupně Sa (Šadja), Re (Rišab), Ga (Gandhar), Ma (Madhyam), Pa (Pančam), Dha (Dhaivat), Ni (Nišad).“²⁴ Školy se tak od sebe odlišují pouze výběrem rág, které se postupně díky zkušeným hudebníkům různě rozvíjí a propojují. Vedle rytmů a melodie indické hudby jsou zajímavé i nástroje. Asi nejznámějším a Indý nejuznávanějším hudebním nástrojem je sitár, který v sobě skrývá hned několik kombinací strunných nástrojů. Dalšími oblíbenými indickými nástroji, se kterými se člověk může setkat při poslechu živé indické hudby, jsou nástroje jako: esrádž²⁵, tabla²⁶, sarod²⁷ nebo tanpura²⁸.

Zaměříme-li se na historii hudby severoindické klasické, vznikala spolu s tancem na dvorech mughalských panovníků, kde byla provozována a ovlivňována především hinduisty i muslimy. „[...] Muslimové vnesli do indické hudby prvky súfitských mystických zpěvů a zhudebněných básní quawwali, mnohé hudební nástroje užívané indickými hudebníky, například sitár a tabla, převzali Indové od muslimských kultur.“²⁹

Pokud jde o samotné hudebníky severoindické klasické hudby, tradičně je provozována ve dvojici nebo i v několikačlenné skupině muzikantů. Pravidlem je, že jeden interpret musí hrát na nějaký melodický nástroj nebo zpívat a jiný hráč se věnuje bicím nástrojům, tablům nebo bubnům. Severoindická klasická hudba (pokud se nejedná o experiment) tradičně doprovází klasický indický tanec kathak. Tanečníci a tablisté spolu na jevišti v mnoha případech vytvářejí neuvěřitelný synchronní „koncert“, který diváky uvádí do mystéria indické hudby a tance.

Vedle klasické indické hudby samozřejmě kvetla i hudba lidová, která je mnohem jednodušší než hudba klasická. „Její melodie nemá za úkol vyjádřit náladu, jak je tomu v klasické hudbě, je jen zvukovou kulisou slovnímu projevu.“³⁰ Lidová hudba je často doprovázena tancem. Velice oblíbené jsou tance, kdy se

²⁴ KUBÍČKOVÁ, Elena. *Stručný úvod do klasické hudby*. [online]. [cit 2012-01-7]. Dostupné na WWW: <http://music.taxoft.cz/esraj/?pg=02&sb=04&ln=cz>

²⁵ Esrádž – indický smyčcový nástroj

²⁶ Tabla – tzv. bubny jsou nejoblíbenějším indickým nástrojem

²⁷ Sarod – mnohostrunný drnkací hudební nástroj, který je populární zejména v severní Indii

²⁸ Tanpura – strunný hudební nástroj

²⁹ KUBÍČKOVÁ, Elena. *Stručný úvod do klasické hudby*. [online]. [cit 2012-01-7]. Dostupné na WWW: <http://music.taxoft.cz/esraj/?pg=02&sb=04&ln=cz>

³⁰ ZBAVITEL, Dušan a kol. *Moudrost a umění starých Ind*. 1. Vydání. Praha: Odeon, 1971. 289. s. ISBN: 09-401-030-71

napodobují nejrůznější úkony z domácího a vesnického života. K jednomu z nejoblíbenějších lidových tanců patří tzv. tance s holemi, které jsou známé po celé Indii.³¹

³¹ ZBAVITEL, Dušan a kol., 1971

3. INDICKÉ TKANINY, ODĚV A TANEČNÍ KOSTÝM KATHAKU

3.1. Indické tkaniny

Indické tkaniny mají tisíciletou historii, první textilie, které se v Indii našly, byly mořem barvené zbytky bavlny, které byly nalezené ve starověkém městě Mohendžo-dáru dávno před naším letopočtem. Dochované kousky látek, které pocházejí přibližně ze 17. století nasvědčují tomu, že se v Indii vyráběla široká škála tkanin: „ [...] *nádherně jemný mušelín i prostá nebarvená bavlna, tištěné, malované i barvené bavlněné výrobky, batikované a tkané hedvábí a vlna, vyšívání i aplikované hedvábí a bavlna i tkaná a vyšívání vlna.*“³² Není divu, že význam indického textilního průmyslu byl obrovský. Indické tkaniny v 17. a 18. století doslova oblékaly celý svět, přičemž Indie „ [...] *nepřímo pomáhala měnit v Evropě módu a pojetí čistoty, napomáhala změně zemědělství a urychlovala proces industrializace.*“³³ Nicméně s příchodem Britů do Indie na sklonku 19. století přišly změny, dovážený britský strojově vyráběný textil zničil převážnou část indické manufaktury.

3.2. Indický oděv

V Indii byl a na některých místech stále je styl odívání ovlivňován hned několika aspekty, těmi hlavními jsou zejména: náboženství, zaměstnání, území nebo i samotným kontext. V současné době jsou již i v Indii k vidění západní současné trendy. „ *V dnešních indických městech a velkoměstech nosí většina dětí a mužů ze středních vrstev západní oblečení, ale ženy si omotávají nadále kolem těla sári nebo nosí dlouhé košile (kamíz) anebo šaty přes kalhoty.*“³⁴ Oproti tomu se v Indii nachází i nadále obyvatelstvo zdrženlivé všech dosavadních trendů, které si uchovává své tradice, zvyky v odívání a zdobení těla.³⁵

Indický oděv severní a západní části se liší od té jižní a východní, kde ještě dodnes Indové udržují klasický styl domácího odívání - látkami, které si

³² JOHNSON, Gordon. *Svět Indie*. 1. vydání. Praha: Balios, 1998. 168. s. ISBN 80 - 7176 - 780 -8.

³³ JOHNSON, Gordon. *Svět Indie*. 1. vydání. Praha: Balios, 1998. 132. s. ISBN 80 - 7176 - 780-8.

³⁴ JOHNSON, Gordon. *Svět Indie*. 1. vydání. Praha: Balios, 1998. 132. s. ISBN 80 - 7176 - 780-8.

³⁵ Obr. 2 Oděv indických žen, tzv. sári

omotávají kolem těla. Ženy kolem sebe omotávají pět metrů barevné látky tzv. sáří, pod níž je sukně a halenka. Muži si také omotávají kolem sebe, konkrétně kolem boků látku tzv. dhóti, která jim vytváří volné kalhoty a často muži nosili i uttaríju neboli šátek, kdežto severní a západní Indie převzala šité oděvy především od celé řady muslimských panovníků - dlouhé košile, široké kalhoty a dlouhý pruh hedvábí, který ženám zakrývá ramena i hlavu a muži si jej uvazují okolo pasu. Později, v období britské nadvlády, začaly ovlivňovat mužský oděv západní styly.³⁶

3.3. Kathakový kostým

Jak Indie tak i všechny ostatní země Orientu jsou známé především pro svoji tradici zkrášlování. Tamní obyvatelstvo se při jakékoliv větší události zdobí šperky a výrazně se nalíčí. Ženy především hodně používají prstýnky, dlouhé velké náušnice, ornament na čelo s drahokamem bindí, náramky na zápěstí spojené řetízky s několika prstýnky, kovový opasek, náhrdelníky a řetízky na kotníky. Pro mnohé Evropany se tato tradice zkrášlování může zdát být něčím nepochopitelným, pro některé až kýchovitou záležitostí, ale v dřívějších dobách museli herci striktně dodržovat určité pravidla v kostýmech a líčení. „[...] Líčení vyznačovalo kastu, společenské postavení i místo narození postavy, stejně jako historické období. Barvy se užívalo symbolicky: Slunce a Brahma byli zlatí, nižší božstva byla oranžová, postavy vysokých kast červené, postavy nižších kast modré atd.“³⁷ U kathakových tanečnicků tomu není nijak. Šperky jsou nedílnou součástí klasických kathakových kostýmů. Ženský kostým se skládá z halenky, širokých kalhot, velmi široké, zlatem vyšíváné sukně a hedvábného pruhu látky uvázaného kolem ramen. Muži používají široké kalhoty, dlouhé košile muslimského stylu a pruh látky uvázaný okolo pasu. I muži se líčí a zdobí šperky. Důležitou rekvizitou tanečnicků kathaku jsou zvonky „ghungaru“ uvázané kolem kotníků.

³⁶ JOHNSON, 1998

³⁷ BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Oscar G. Brockett ; [z anglického originálu přeložil Milan Lukeš]. Praha: Lidové noviny, 1999. 748. s. ISBN: 978-80-7106-576-0 (NLN). 748. s. ISBN: 978-80-7008-225-6 (DÚ).

Shrnutí

Prvním cílem této bakalářské práce bylo čtenáře seznámit s indickým klasickým tancem kathak s jeho společenskou funkcí, historickým vývojem, technikou, hudbou, kostýmem i indickým divadelním prostorem a dekorací, neboť tyto předešlé kapitoly jsou relevantní v návaznosti k dalším cílům práce. Předešlá témata mají především sloužit k orientaci v dalších částech bakalářské práce.

Následující kapitoly práce se zabývají jen stručně počátkem moderního výrazového tance a jeho novými základními principy jako: kontakt s podlahou, práce s centrem těla, zájem o lidské tělo nebo kultem svobody a ženství. Hlavní cíl těchto jmenovaných kapitol má především posloužit k obeznámení základních teoretických i praktických principů západního tanečního myšlení. V návaznosti na tyto předešlá témata se práce bude dále podrobněji zabírat předními tanečními osobnostmi moderního výrazového tance, jež si začaly uvědomovat, jak jiné a zároveň jak velice bohaté a inspirující je taneční umění východních zemí.

Poslední část práce, nesoucí název „Propojení kathaku s technikami západního současného tance“ bude věnována tématu propojování indického tanečního umění se západními tanečními styly, kde se uplatní i předchozí probíraná témata.

4. MODERNÍ VÝRAZOVÝ TANEC 1. POLOVINY 20. STOLETÍ

Počátky moderního výrazového tance sahají ke konci 19. století, kdy nastává hluboká krize klasického tance. Velkolepá výprava, výrazné kostýmy a samoučelné užití bravurní techniky bez náznaku děje a sebemenších emocí začaly tehdejší obecnost nudit. Krize klasického tance následně vyústila v nový začátek vzniku moderního výrazového tance, jehož zakladateli byli teoretici Francois Delsarte³⁸ a teoretik a pedagog Emile Jaques Dalcroze³⁹. Mezi další významné osobnosti, které následně začaly rozvíjet tento nový umělecký směr a pokračovaly v reformě tance, patřily především tanečnice: Isadora Duncan, Mary Wigman, Marta Graham, Ruth St. Denis nebo tanečník a pedagog Rudolf von Laban a Ted Shawn. Tito i mnozí další umělci měli snahu vytvářet zcela nový, radikální, reformní neboli opačný přístup k pohybu.

Moderní výrazový tanec stavěl do popředí zájmu zejména: přirozenost, svobodu pohybu a přesnost artikulace taneční řeči, také improvizace byla důležitou součástí tohoto uměleckého směru, oproti němu se klasické taneční variace začaly stahovat do pozadí. Nový umělecký směr se setkal s mnoha různými názvy. V Německu a Rakousku se užíval název: novodobý, nový, výrazový, osvobozený, moderní, rytmický nebo současný. v Americe byl nazýván německý, volný, ale nakonec se ustálil pojem moderní. Název pro nový směr scénického tanečního umění se ujal i mimo Evropu v řadě východních zemí jako je Izrael nebo Japonsko. Moderní tanec nebyl jen záležitostí dobou, ale všeobecným fenoménem, který pronikal do společnosti a přinášel tak mnoho pokroků zejména v pohybové výchově. Choreografie nového směru měly všeobecně velký estetický vliv na taneční umění, které se stále vyvíjelo a tak utvářelo pokrokové umění.⁴⁰

³⁸ François Delsarte (1811-1871), byl francouzský zpěvák, sbormistr, pedagog a estetik, který je znám především svými výzkumy v oblasti hereckého výrazu a estetiky.

³⁹ Emile Jaques – Dalcroze (1865-1950), hudební skladatel a pedagog, který vytvořil metodu rytmické gymnastiky a eurhythmie, které zásadně ovlivnily 1. polovinu 20. století a to zejména v oblasti tělovýchovy, hudby, tance a fyzické terapie.

⁴⁰ Kröschlová, 1964

4.1. Kontakt s podlahou

Začátek 20. století přinesl v tanci mnoho změn teoretických, ale i praktických. Jestliže začneme systematicky, první změnou byly bosé nohy, neboť „ [...] *odložit obuv je nejen spirituální, ale i intimní akt – malý striptýž duše. Provést ho veřejně vyžaduje odvahu a je „rituálem s přinesením oběti“ sui generis.*“⁴¹ Na veřejnosti rituál bosých nohou historicky předvedla Isadora Duncan, tanečnice, která se inspirovala v mnohém antickou kulturou. V tehdejší době to pro diváky bylo jistě šokující, nicméně po Isadoře Duncan se nacházeli další generace tanečníků, kteří začali ctít bosé nohy na jevišti a tak je tomu i dodnes. Od Isadory Duncan a ostatních tanečníků to byla vyložená vzpoura proti sešněrované klasické estetice a zejména pak proti baletní obuvi, tzv. špičkám, které bolestně svazovaly chodidlo. Nohy tanečníků a tanečnic tak začaly být více plastické, což vyžadovalo i odlišnou taneční techniku. Isadora Duncan s jistou nadsázkou započala to, co dnes můžeme vidět v současných moderních tanečních technikách.

4.2. Práce s centrem těla

Další novinkou ve 20. století byla revoluce „koncepte těla a páteře“ se kterou se pojí Martha Graham. Americká tanečnice a choreografka se snažila bojovat proti upjatosti klasického tance. „ [...] *Když klasický tanec dovedl svou gramatiku, svůj styl k vrcholu, zaklel tělo baletky do pomyslného korzetu. Vznosné, vznešené držení těla v baletu, prozrazující dvorský původ, potlačuje všechny živočišné projevy těla. Tělo se drží zpříma, páteř je jako pevná ocelová pružina, tlíko baletky má bezchybný ideální tvar, fyziologické symptomy, jako např. druhotné pohlavní znaky – prsa – jsou celkem nežádoucí, baletka dělá dojem, že i zveřejnění dechu by bylo neslušné.*“⁴² Martha Graham právě na tento úkor, který potlačoval veškeré živočišné projevy tanečnic, vytvořila revoluční

⁴¹ VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Konzervatoř Duncan Centre. 14. s. ISBN: 80-239-6412-7

⁴² VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 15. s. ISBN: 80-239-6412-7

konceptí, jejímž základem je dýchání, a ze které postupem doby vytvořila taneční systém, tzv. grahamku, postavenou na kontrakci a uvolnění těla.

4.3. Experiment s rovnováhou a gravitací

Tanec experimentuje s rovnováhou a gravitací od té doby, co lidská bytost stanula na dvou nohách, avšak ve 20. století člověk daleko více riskuje než v dřívějších dobách. U zrodu moderního tance byl obyčejný pád - tanečníci se najednou pohybovali na zemi. Šok, který tento pohyb směrem dolů způsobil, se postupem doby stával součástí téměř každé tehdejší choreografie. Obrátíme-li se do minulých staletí, od počátku vývoje tance bylo nemyslitelné, že by byl tanečník spatřen na podlaze, ať v tancích klasických, lidových, orientálních nebo společenských – a to v jakékoliv zemi. Kruhové tance v Řecku, dvorské tance ve Francii, ve Španělsku flamenco, v Brazílii salsa, orientální tance v Indii přes polku a valčík v Čechách a Vídni - nikde se nenachází ani jeden pád! Naopak v dnešní době tanečníci padají a válejí se po zemi napříč celým světem. Dnešní nejznámější choreografové ve svých dílech využívají nespočetně pádů, při některých až tuhne divákovi krev v žilách. Jiří Kylián, William Forsythe, Christopher Bruce, Édouard Lock, Mats Ek nebo Lloyd Newson všichni tito špičkoví umělci „šéfové“ souborů a mnoho jiných každodenně experimentují ve svých dílech s rovnováhou, gravitací a pády, snaží se vytvářet stále něco nového, nevšedního šokujícího až za hranice lidských možností.

4.4. Kult svobody a ženství

20. století přináší mimo jiné i rozpuštěné vlasy, kult svobody a ženství. Tanečnice v oné době měly vlasy nejen rozpuštěné, ale i rozčuchané. „[...] *Bylo to přímo století rozčuchaných tanečnic. Jejich vlasy létající s pohybem a za pohybem, pohyb prodlužující. Jsou to vějíře, jsou to komety, hadi, aureoly, antény do vesmíru. Pramen vlasů, který sklouzl tanečnici přes tvář, tvář individualizuje a*

dramatizuje.⁴³ Ve 20. století tak ženy v sobě objevují svojí divokost a nespoutanost, tanečnice tím tak bortí odvěký ideál narcismu a líbivosti.

4.5. Nahota – každodenní akt

„*Moderní tanec objevil v průběhu dvacátého století jednu kardinálně důležitou věc: tanec není jenom pohyb, nýbrž samo tělo, živé a dýchající, už je tancem.*“⁴⁴ Tanec 20. století se hodně inspiroval minulostí, kde lidé tanec považovali za součást náboženských rituálů. Nahota byla v pradávných dobách něčím běžným, byl to ve většině případů každodenní akt, na kterém nebylo vůbec nic neobvyklého, až v pozdějších letech se začali lidé všeobecně zahalovat. Nahota už nebyla spojována s náboženskými obřady, ale naopak odhalené tělo bylo spojováno s něčím neslušným až zvráceným, avšak 20. století se znovu obrací k nahému tělu, jako k tajemství, které je určené k obdivu diváků na jevišti.

4.6. Zájem o lidské tělo

Ještě před 20. stoletím a v jeho začátcích byly na taneční scéně viditelné pouze ruce a nohy, bylo nemyslitelné, aby tanečník poodhaloval více ze svého těla, a kdyby tak snad učinil, porušil by tím dědictví staré noblesní estetiky, „[...] která vystavovala tělesné tvary aristokratické, elegantně protáhlé a takové, na nichž nebyla na první pohled nápadná jejich souvislost s nižšími, živočišnými tělesnými funkcemi, sexuálními a metabolickými.“⁴⁵ Naopak moderní tanec chce ukazovat tělo i tzv. od pasu dolů a vyvrátit tím staré dědictví noblesní estetiky a vyzdvihnout naopak krásu celého těla, jako to například umí známé latinskoamerické tance nebo španělské flamenco, kdy tanečnice předvádějí krásu svých boků. Zájem o lidské tělo roste a to především i po stránkách kineziologie a

⁴³ VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 17. s. ISBN: 80-239-6412-7

⁴⁴ VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 18. s. ISBN: 80-239-6412-7

⁴⁵ VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 20. s. ISBN: 80-239-6412-7

fyzioterapie. Tanečníci mají zájem se o svá těla starat a udržovat je ve fyzické kondici.

5. PŘEDTAVITELÉ MODERNÍHO VÝRAZOVÉHO TANCE

1. POLOVINY 20. STOLETÍ OVLIVNĚNÍ VÝCHODNÍ KULTUROU

Evropa a Amerika nejsou jediné kontinenty, kde se rozvíjel tanec. Souběžně s vývojem moderního tance v západních zemích existují tance i jiných kultur, které jsou neméně důležité. „*Evropa si již na začátku 20. století začala uvědomovat, jak bohaté, a zejména jak „jiné“, velmi obrazné a zároveň i virtuózní je taneční umění východu.*“⁴⁶ Asie a její klasická taneční divadla sehrála velmi důležitou úlohu ve vývoji evropského divadla. Například ruský avantgardní režisér Vsevolod Emilijevič Mejerchold, pro kterého byl zásadní objev tzv. Pekingské opery, díky ní dokázal rozpohybovat až do groteskna své mezníkové inscenace.

Všeobecně na začátku 20. století oslovilo spoustu evropských divadelníků, tanečníků a choreografů bohatství forem asijských i afrických tanců, neboť „*[...] spirituální či dokonce extatický obsah byl v oné historické chvíli věcí v Evropě už dlouho zapomenutou.*“⁴⁷ Evropští taneční tvůrci byli v tamní době velmi frustrováni tím, že se scénický tanec stal především povrchní, oduševnělou dekorací. Bylo to křesťanství, které svým zvláštním vztahem k tělu a sexualitě západní taneční myšlení zkomplikovalo. Na základě toho se mnoho tanečníků ze západních zemí snažilo studovat, porozumět a zároveň si osvojit bohatství východních zemí, kde způsob, jakým pohlížejí na své tělo lidé z Afriky nebo Asie je dodnes nápadně rozdílný a proto se následující kapitoly budou zabývat otázkou: „*Jakým způsobem a do jaké míry východní kultura a klasický indický tanec ovlivnily přední taneční osobnosti moderního výrazového tance.*“

⁴⁶ VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 12. s. ISBN: 80-239-6412-7

⁴⁷ VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 12. s. ISBN: 80-239-6412-7

5.1. Ted Shawn

Ted Shawn (1891-1972) patří k jedné z prvních osobností amerického moderního tance. O taneční kariéře Ted Shaw začal smýšlet až po těžké nemoci, kdy ho okouzila americká tanečnice a choreografka Ruth St. Denis, která vystupovala v představení, „ [...] jehož součástí byly její tance *The Cobras*, *Radha*,⁴⁸ *Nautch*,⁴⁹ *Egypta*“⁵⁰ O dva roky později začíná Ted Shawn vymýšlet svá první díla, avšak ani v průběhu jeho taneční tvorby ho neopouští víra a myšlenka božství. V roce 1914 se stal partnerem a následně i manželem Ruth St. Denis. O rok později spolu zakládají v Los Angeles taneční soubor Denishawn a následně i školu se stejným názvem, která měla tanečníka vzdělat v rozmezí od klasického tance až po tanec orientální. Ted Shawn a Ruth St. Denis čerpali svoji inspiraci k další taneční tvorbě převážně z východních zemí a jejich kultur, které jsou svými tradicemi, zvyky a myšlením tolik odlišné od té západní. Tanec byl tak pro oba tanečníky z filosofického hlediska nedílnou součástí života, v němž se snažili hledat určitou formu náboženského vyjádření.

Ted Shawn byl všestranným umělcem, který aktivně spolupracoval s mnohými tanečníky a choreografy. Díky svým dobrým organizačním schopnostem se zasloužil o vytvoření okolo sto šedesáti choreografií a devíti velkých baletů, v nichž sám většinou tančil. Mimo jiné se také staral o celý chod souboru a školy. Jeho partnerka Ruth St. Denis se hluboce zajímala o etnické tance a o asijskou mytologii. Doslova tíhla ke kořenům různých asijských tanců a snažila se pochopit jejich podstatné technické aspekty.⁵¹

Od prvního okamžiku, kdy Ted Shawn poznal tvorbu Ruth St. Denis, se nechal i on inspirovat tanečním uměním východních zemí. Ted Shaw se během dlouhého turné po celé Asii seznamoval postupně s indickým, čínským, barmským tancem a jinými různými klasickými tanečními technikami. V Indii strávil Ted Shawn několik měsíců a zde také roku 1924 vytvořil a sám ztvárnil

⁴⁸ Obr. 3 Ruth St. Denis v tanci *Radha*

⁴⁹ *Nautch* je název pro profesionální tanečnice v severní Indii.

⁵⁰ VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 63. s. ISBN: 80-239-6412-7

⁵¹ Obr. 4 Ruth Saint Denis v „barmském tanci“ z roku 1923. Obr. 5 Ruth Saint Denis v Pavím tanci, inspirovaném Indii

známou sólovou choreografií Kosmický Šivův tanec.⁵² A i přesto, že byl Ted Shawn velice ovlivněn východním tancem a divadlem, i nadále vycházel z teorie tance a pedagogického systému navazujícího na učení již zmíněného Françoise Delsarta, „[...] který rozvíjel pohyb z přirozených dispozic lidského těla.“⁵³

Po rozchodu s Ruth St. Denis si Ted Shawn založil taneční soubor, kde tančili pouze muži. S tímto mužským souborem odehrál mnoho představení po Americe a Evropě. V tomto období vytvořil své proslulé choreografie jako cyklus Primitives Rhythms, Labor Symphony, Kinetic Molpai. Další jeho tvorbou je dílo Dance through Ages z roku 1938, kde tanečníci ztvárnili čtyři přírodní elementy: oheň, vodu, zemi, vítr a pátým elementem byla tvořivost.

Ted Shawn se díky svým tvůrčím myšlenkám, stal jedním z nejvlivnějších choreografů a tanečníků své doby. Kromě bohaté taneční tvorby vychoval za svůj život řadu velkých osobností americké moderny, jakou byla například: Martha Graham, Charles Weidmann, Doris Humphrey nebo Alvin Ailey. Ted Shawn se mimo jiné stal i autorem řady knih, jakými jsou například: Ruth Saint – Denis, pioneer and prophet, The American Ballet, nebo Gods who dance, ve kterých rozepisuje své poznatky, zkušenosti a myšlenky o tanečním umění.

5.1.1. Ted Shaw: Bohové, kteří tančí

„Měl bych věřit pouze v Boha, který umí tančit“. Před mnoha lety, když jsem poprvé četl knihu Friedricha Nietzsche „Tak pravil Zarathustra“, celá moje bytost povyroستla radostí v nadšeném souhlasu s touto myšlenkou. Uvědomoval jsem si, že Boha nikdo nemůže definovat, ale že každý zdědil, nebo si vytvořil vlastní představu; takže existuje tolik pojetí Boha, kolik je lidí na světě.“⁵⁴

⁵² Obr. 6 Ted Shawn v Kosmickém Šivově tanci, který vytvořil v roce 1924. Šiva Natarádža - „Pán tance“ svým kosmickým tancem představuje neustále probíhající událost stvoření a ničení. Pán tance se nachází v osamocení, ale je všudypřítomný. Jeho tři paže představují aspekty procesu: stvoření, udržování a přeměnu nebo rozpad. Čtvrtá ruka připomíná gesto, které se připodobňuje k chobotu či „paži slona“, věřícím tak připomíná Šivova syna Ganěšu.

⁵³ VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 63. s. ISBN: 80-239-6412-7

⁵⁴ VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 58. s. ISBN: 80-239-6412-7

Ted Shaw ve své knize *Gods who dance* z roku 1929 přemýšlí o Bohu, respektive o představě a obdivu Božského Tanečníka. Ted Shaw zde popisuje, že si nedokáže představit „[...]Boha bez rytmu, bez půvabu, bez inteligentního výrazu ani bez nekonečných forem krásy, prostřednictvím kterých se vyjadřuje Jeho nekonečné Rytmické Bytí.“⁵⁵ Ted Shaw ve svém textu připouští, že přes veškeré pocity všednosti a smyslnosti je jeho Bůh ten, který tančí. Z hlediska božské činnosti objevil nové pojetí tance. „[...] Tanec může být opravdu vznešený, jen když má Nekonečný rytmus, Nekonečnou Krásu, Nekonečnou Sílu, Lehkost, Rychlost, Půvab a Inteligenci, nacházející výraz prostřednictvím lidského tanečníka.“⁵⁶ V době, kdy Ted Shawn cestoval po Dálném východě, si uvědomoval, že v Americe lidé nepřijímali tento základní a nedělitelný vtaž mezi Bohem a tancem. V zemích Orientu, kde pobýval více než rok a půl, zjistil díky hledání východních forem tance, že lidé ve starověku věřili pouze v bohy, kteří uměli tančit, a to bylo již daleko před tím, než se Friedrich Nietzsche narodil.

Ted Shawn ve své knize dále popisuje, že v Indii objevil celý panteon bohů, kteří tančí. „[...] V jednom z mnoha rozhovorů mezi Kršnou⁵⁷ a Ardžunou⁵⁸, které odhalují tolik z indické filosofie, Kršna prohlašuje, že tančení je hlavní činností všech bohů. Šiva, jeden z hinduistické trojice, je hlavním tanečníkem tohoto božského baletu. Jedno z jeho nejznámějších jmen je Natarádža neboli Pán Tance.“⁵⁹ Další odstavce knihy jsou věnovány Šivovi⁶⁰ a jeho Kosmickému tanci. Zpodobnění tančícího Šivy je podle předního indického znalce umění Ánandy Kumárasvámiho „[...] nejzářnějším obrazem aktivity Boha, jakým se kterékoli umění či náboženství může pochlubit.“⁶¹ Jiní znalci z východní Indie: Havell, A. Coomaraswamy, Gangoly a Kršna Sastri, se shodují na tom, že se Kosmický tanec skládá z pěti činností.“ První činnost je Stvoření,

⁵⁵ VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 58. s. ISBN: 80-239-6412-7

⁵⁶ VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 58. s. ISBN: 80-239-6412-7

⁵⁷ Kršna též nazývaný Krišna je podle hinduistických tradic osmým vtělením Boha Višnu.

⁵⁸ Ardžuna je hrdina z eposu Mahábhárata, kde vystupuje jako lučištník.

⁵⁹ VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 60. s. ISBN: 80-239-6412-7

⁶⁰ Obr. 7 Šiva Natarádža - „Pán tance“

⁶¹ ZBAVITEL, Dušan a kol. *Moudrost a umění starých Indů*. 1. Vydání. Praha: Odeon, 1971. 298. s. ISBN: 09-401-030-71

neboť z rytmu Šivova tance byl zrozen vesmír. Druhou činností je Udržování, což znamená, že rytmem Šivova tance je vesmír, který je udržován stále v rovnováze. Třetí v pořadí je činnost Ničení, formy musí být zničeny, jen tak mohou být znovu zrozeny. Čtvrtá předposlední činnost je Reinkarnace neboli Iluze „ [...] – *skrze mnoho životů, skrze klamnou představu o hmotné existenci, ukazuje Šivova božská tančící postava cestu.*“ Pátou poslední činností je spasení, závěrečné vykoupení, kde by si každý z nás měl uvědomit, že všechno vždy bylo součástí Šivova tance „ [...] – *nirvána, samádhi, nebe – nazývejte to, jak chcete – blažené, věčné, rytmické a působivé činnosti Božského vědomí. Šivovo oblíbené místo, kde rád tančí je pohřební místo na horní plošině říčních schodů. Kálí, bohyně smrti a zkázy je manželka Šivy, která představuje vůbec nejzáhadnější postavu v hinduistických mýtech. Kálí, je zobrazována s rozčuchanými vlasy, s náhrdelníkem z lidských hlav a kolem pasu má sukni z useknutých paží, v ruce má čerstvě useknutou hlavu a meč potřísněný krví. „ [...] *Její jméno však pochází ze slova kála čas. Ona představuje moc času. Času, který všichni vnímáme a proti němuž jsme bezmocní.*“⁶²*

V knize se dočítáme také o nejznámějším příběhu ze všech Krišnových legend. Legenda o Krišnovi začíná, když se Krišna stává Božským milencem všech mladých panen. Rádha⁶³ jednoho dne přichází k řece se svými společnicemi, aby se vykoupala. Krišna je tajně pozoruje, ale protože je škodolibý po chvíli jim schovává sárí. Dívky však Krišnu spatří a utečou až na Rádhu, která chce zpět své šaty. Celá legenda končí tím, že Rádha se stane Krišnovou manželkou. Tato legenda se všeobecně považuje za základ všech indických tanců. „ [...] *Každý postoj a pohyb dívek dnešní Indie se odvozuje z nějaké části této legendy. Balety, které zpracovávají celý příběh v tanečně dramatické formě, která končí oslavným tancem kolem Rádhy a Krišny, jsou v chrámových rituálech*

⁶² Fric, Josef. *Bohyně Kálí*. [online]. [cit 2012-01-7]. Dostupné na WWW: <http://svetmysli.net/sm.exe?lng=cz&pg=108>

⁶³ Rádha byla jednou z pastýřek tzv. „Gopí“, které byly ke Krišnovi velice laskavé a zahrnovaly jej svojí láskou a oddaností. Rádha je také nejčastěji zobrazovanou družkou Krišny.

*prováděny tanečnicemi dévadásí. Indických bohů, kteří tančí, je mnoho a témata jejich tanců s duchovními pravdami v nich symbolizovanými jsou nespočetné.*⁶⁴

Ted Shawn celý svůj život zasvětil tanci, divadlu a víře. „[...] *Americký Bůh tančí a bude tančit. Vím to, protože jsem Američan a můj Bůh tančí. Když je celá má bytost uspořádána a pulzuje životem, když se můj intelekt stane nástrojem mého ducha a vyjadřuje podstatu duše v mužném půvabu a žárné důstojnosti – pak mohu pravdit, jak pravil Zarathustra: „ nyní tu tancuje Bůh ve mně.*“⁶⁵ Cesty, pobyt v Asii, sepsané knihy a taneční tvorba Teda Shawna, „otevřely bránu“ dalším umělcům ze západních zemí, díky němu se seznámili s kulturou divadlem a tancem východu.

Z knihy T. Shawna *Gods who dance*, 1929

5.2. Martha Graham

Marta Graham (1894-1991), je dodnes považována za jednu z nejvlivnějších tanečnic a především choreografek 20. století.⁶⁶ Marta Graham už od malička tíhla k divadlu, v osmi letech jí uchvátila Ruth St. Denis, která tančila v již některých zmíněných tancích jako „[...] *The Incense, Cobras, Jogi, Radha, Nautch a tanečním dramatem Egypta.*“⁶⁷ Na základě tohoto zážitku se Marta Graham rozhodla začít studovat Denishawn school a brzy poté tančila i ve stejnojmenném souboru, proto není pochyb že „[...] *zpočátku byla značně ovlivněna jeho poetikou, jak nasvědčují fotografie jejích velkých rolí, například v choreografii Teda Shawna Xochitl*⁶⁸ (1920).“⁶⁹ Marta Graham strávila v souboru Teda Shawna a Ruth St. Denis několik let, postupně se proto skrze ně seznamovala s východní kulturou, filosofií, náboženstvím a samozřejmě i s různými styly východních tanců, které ji svým způsobem natolik ovlivnily, že

⁶⁴ VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 60. s. ISBN: 80-239-6412-7

⁶⁵ VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 62. s. ISBN: 80-239-6412-7

⁶⁶ Obr. 9 Martha Graham

⁶⁷ VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 72. s. ISBN: 80-239-6412-7

⁶⁸ Obr. 8 Martha Graham and Robert Gorham in Xochitl 1920

⁶⁹ VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 55. s. ISBN: 80-239-6412-7

si i některé taneční principy osvojila, o čemž vypovídá následující citace „*Martha Graham z orientálního tance převzala použití podlahy, klepy, paralelní kleky, dřepy, stoje a pády, klesání a přepadávání, orientální použití chodidla a skluzu po podlaze.*“⁷⁰

Martha Graham si během své taneční kariéry zatančila i na Broadwayi, kde začala vytvářet své vlastní choreografie. V této době se začala pomalu oprostovat od stylových postupů jejích učitelů z Denishawn school, od kterých ji dopomohl Louist Horst seznámením s myšlenkami tanečnice Mary Wigman⁷¹. Martha Graham postupem času zakládá Školu současného tance i svůj taneční soubor, který nese dodnes název Graham Dance company, kde začíná naplno s rozvíjením svých tanečních vizí, které spatřovala v pohybu, ve kterém se snažila najít nové vyjadřovací prostředky, kterými by ztvárnila moderního člověka, jeho osobitost, naděje, emoce, neúspěchy, touhy a zároveň se oprostila od všeho, což už bylo jednou v tanci předvedeno nebo řečeno. Martha Graham ve svých dílech představila divákům celou řadu změn: pohyblivé kulisy, symbolické rekvizity, mluvené slovo na jevišti, místo krásných šatů měli tanečníci na sobě jen přílehavé trikoty. Martha Graham jako první začala spolupracovat s lidmi z jiné rasy s černochy a Asiaty.

„*Patrně nejznámějším aspektem indického filosofického myšlení je jóga.*“⁷² Taneční tvorba Marthy Graham byla ze začátku hodně ovlivněna východním myšlením, jak už bylo zmíněno, při vytváření jejího tanečního systému kontrakce a uvolnění ji nesmírně ovlivnila jóga, pro kterou je důležité správné dýchání a zároveň věnuje pozornost páteři i všem pohybovým procesům. Jóga tak Martě Graham napomohla ještě lépe uchopit celou svojí revoluční koncepci těla, kterou začala pomalu rozvíjet a zdokonalovat až vytvořila svůj vlastní ucelený estetický tréninkový systém tzv. grahamku, který si vydobyl své pevné místo a stal se zároveň protějškem klasického tance, i když původní myšlenka Marthy Graham byla vytvořit si techniku jen pro své vlastní sólové

⁷⁰ Nesvačilová, Božena. *Kathak a stručná historie indického tance: absolventská práce*. Praha: Taneční centrum Praha, 2008. 13. l., 8. l. příl. Vedoucí absolventské práce MgA. Ivana Hessová.

⁷¹ Mary Wigman (1886-1973), byla německá expresionistická tanečnice, která zásadním způsobem ovlivnila evropský tanec 1. poloviny 20. století.

⁷² WATERSTONE, Richard. *Duchovní svět Indie*. 1. vydání, Praha: Práh, 1996. 64. s. ISBN 80 - 7176 - 331 - 4.

taneční výkony. „ *Soustřeďuje se na střed těla jako na zdroj energie, tak emoce. Vtahuje sílu do solar plexu – to je její proslulá kontrakce – ostré, rychlé stažení břišních svalů směrem ke struně páteřní. Tento impuls ohýbá záda a zaobljuje tělo směrem dovnitř. Kontrakce je vyvážená uvolněním, výbuchem energie tryskající do prostoru.*“⁷³ Tanec byl pro Martu Graham symbolem představení života. Lidské tělo bylo podle ní instrumentem, skrze něhož prožíváme život. „ *Je to nástroj, prostřednictvím kterého se projevují všechny nejdůležitější zkušenosti. Mám ve své paměti všechny události života a smrti a lásky.*“⁷⁴

Její taneční inspirace byla nemalá, procestovala skoro celý svět a zároveň se snažila proniknout do všech témat, která ji nějakým způsobem zajímala nebo oslovila. Proto není divu, že za svůj život vytvořila okolo 150 choreografií, které se vztahují k různým tematickým okruhům.

Mezi její nejznámější díla patří jistě sólová variace Lamentation z roku 1930, která se stala díky fotografiím téměř logem choreografky. Sólo je „ *[...] studie žalu, kdy tanečnice napíná v pravouhlych zkrutech zevnitř ve velkém emocionálním přetlaku tmavou látku.*“⁷⁵ Její první velké skupinové práce s názvem Primitive Mysteries z roku 1931, Letter to the World z roku 1940 nebo El Penitente, byly ovlivněné především katolickými a mexickými rituály. O čtyři roky později vznikla jedna z nejdůležitějších choreografií Marty Graham - Appalachian Spring z roku 1944, která je předobrazem amerických témat, kterými se choreografka také zabývala. Jaké mělo toto dílo úspěch, vystihuje následující citace. „ *Na tomto díle Američané lpí jako my na Boženě Němcové, neboť se v něm zřejmě choreografce podařilo pro ně přesvědčivým způsobem vyjádřit americkou, relativně nedávno zrozenou identitu, což nás ovšem v té dálce časově i zeměpisně nějak nepálí.*“⁷⁶ Druhým tematickým okruhem, kterým se Marta Graham inspirovala ve svých dílech, jsou řecké mýty. „ *Mytologie poskytuje Martě Graham symboly vnořené do noci, naplněné sexualitou, vězněnou v těle a deroucí*

⁷³VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 65. s. ISBN: 80-239-6412-7

⁷⁴ VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 70. s. ISBN: 80-239-6412-7

⁷⁵ VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 64. s. ISBN: 80-239-6412-7

⁷⁶ VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 64. s. ISBN: 80-239-6412-7

*se ven v horečce tance.*⁷⁷ Nejznámější choreografie z tohoto období jsou: Dark Meadow (1946), Cave of Heart, Night Journey (1947) nebo Klytaimnéstra (1958). Martha Graham se mimo jiné nechala inspirovat i francouzskou hrdinkou Johankou z Arku. V roce 1955 tak vznikla choreografie s názvem Seraphic Dialogue. „*Námětem je zde okamžik svatořečení, v němž se představují různé aspekty Johancina já – Panna, Bojovnice, Mučednice. Symbolismus, kříž a meč, slaví hody, když v závěru Johanka, oblečená ve zlatě, vystoupá na oltář po bok sv. Michaela.*“⁷⁸

Marta Graham celý svůj život zasvětila tanci. Z jeviště odešla až na konci 70. let 20. století choreografii The Lady of the House of Sleep, přesto se nadále věnovala tanci jako choreografka a pedagožka. Její soubor Marta Graham Arts Company několikrát navštívil Českou republiku, v rámci mezinárodního festivalu Tanec Praha předvedl v roce 1988 a 1999 v Praze a Brně ty nejzajímavější choreografie z repertoáru Marty Graham pod vedením Rona Protase tehdejšího uměleckého spolupracovníka Marty Graham.

5.3. Anna Pavlova

Anna Pavlova (1881 – 1931) je dodnes všeobecně považována za jednu z nejlepších klasických tanečnic na počátku 20. století. Její taneční kariéra začala v pouhých 18 letech. Nejdříve tančila jen ve své rodné zemi Rusku, avšak postupem doby její taneční popularita stoupla natolik, že hostovala po celém světě. Navštívila například: Stockholm, Kodaň, Paříž, Berlín, Prahu, Spojené státy Americké, Londýn nebo Indii. Anna Pavlova procestovala několik tisíc kilometrů od severu až po jih, od západu až na východ. S jejím cestováním samozřejmě rostl zájem i o jiné taneční styly.⁷⁹ Při svém pobytu v Londýně se setkala s indickým umělcem Udayem Shankarem, jejichž spolupráce navzájem oba do budoucna velice obohatila, avšak mimo Udaye Shankara se Anna Pavlova setkala i s Madame Menakou, indickou tanečnicí, choreografkou a pedagožkou, jejíž

⁷⁷ Vangeli, Nina, Petišková, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 66. s. ISBN: 80-239-6412-7

⁷⁸ VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. Čítanka světové choreografie 20. století. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. 65. s. ISBN: 80-239-6412-7

⁷⁹ Obr. 10 Březen 1923, Anna Pavlova v Bombaji v indickém tanci

doménou byl především kathak, který studovala u těch nejlepších guru⁸⁰ v Indii. Madame Menaka pobývala, jak v Indii, tak i v Londýně. Madame Menaka byla velice zcestovalou ženou a Anna taktéž, avšak nikde není zmínky, kde se tyto dvě umělkyně setkaly, zda v Indii, Londýně nebo dokonce v jiné zemi. Nicméně Anna Pavlova se díky Madame Menake začala zajímat o klasické indické tance zejména pak o kathak. Naopak Anna Pavlova svým tanečním uměním Madame Menaku ovlivňovala, inspirovala a pomáhala jí s dramaturgií svých baletů, jejichž náměty měly jak jinak, než mytologický námět. Mezi nejznámější balety Madame Menaky patří: Deva Vijaya Nrithya, Lasyam a třetí nejvýznamnějším byl Malavikagnimitram, který spojoval, jak techniku kathaku, tak i techniku již zmíněných klasických indických tanců Manipuri a Kathakali. Anna Pavlova ovlivnila svým tanečním uměním i mnoho jiných dalších indických tanečnic. Nicméně je známo, že vzájemná umělecká spolupráce mezi Annou Pavlovou a Madame Menakou byla o něco hlubší a intenzivnější - byla postavena na důvěře a obdivu k té druhé.⁸¹

Madame Menaka si zasloužila velký obdiv, neboť celý svůj život zasvětila kathaku, vytvářela choreografie, založila si vlastní soubor a věnovala se pedagogické činnosti. V roce 1936 dokonce ona a její partner vyhráli třetí cenu na Taneční Olympiádě v Berlíně. Toto mezinárodní uznání značně napomohlo do budoucna popularizovat tanec kathak. Její elán a chuť šířit kathak byl prý nesmírný, snažila se ho rozšířit nejen v Indii, ale i dál na Východ i na západ do Evropy.

⁸⁰ Guru - tak je v Indii nazýván duchovní učitel neboli mistr, který svému žákovi předává tradiční vědění.

⁸¹ Reginald Massey, 1999

6. PROPOJENÍ KATHAKU S TECHNIKAMI ZÁPADNÍHO SOUČASNÉHO TANCE

Mezi technikou kathaku a západními tanečními technikami je samozřejmě velký rozdíl. Jde o úplně jiné principy pohybu, držení těla, dýchání, myšlení, cítění vnitřního napětí energie a dynamiky. Nicméně i přesto mezi technikou kathaku a západními tanečními technikami je jistá spojitost a i v těchto diametrálně odlišných přístupech k tanci se dají nalézt společné prvky, které se pak dále díky tanečnickům a choreografům vyvíjejí, propojují a vytváří se tak nový současný slovník.

Mimo určité společné technické prvky oba styly tance mohou divákovi přinést hluboký estetický prožitek a tanečnickovi vrcholné uspokojení z dobře zvládnuté techniky. Obojí pojetí tance nás učí lépe poznávat nás samé, rozvíjet své tělesné i duševní schopnosti. Cesty jsou tedy různé, ale cíl je stejný. Cílem by mělo být dosažení co největší harmonie ducha a těla a zároveň co největšího estetického účinku. A tímto směrem můžeme v indickém tanci hledat inspiraci a obohacení a konkrétně kathak má určitě co nabídnout.

Základní společné technické prvky

Moderní výrazový tanec	Gesto v technice Graham tzv. miska	Paralelní kleky na zemi	Pozice nohou tzv. vytočená pozice, pozice sedu se zkříženýma nohama	Prvek grand plié
Indický klasický tanec	Mudra lotosového květu	Paralelní kleky na zemi	Pozice nohou tzv. vytočená pozice, pozice sedu se zkříženýma nohama	Prvek grand plié

6.1. Uday Shankar, průkopník moderního tance v Indii

Uday Shankar (1900-1977), tento indický tanečník a choreograf narozený v zemi Rádžastánu je dodnes známý jako průkopník moderního tance v Indii. Uday Shankar se snažil o propojování a přizpůsobování západních tanečních technik s technikami tradičního indického klasického tance, čímž na začátku 20. století položil základy pro nový umělecký směr, tzv. moderní indický tanec, který amerických, díky čemuž získal Uday Shankar řadu ocenění.

Jeho seznámení se západní kulturou začíná okolo roku 1920, kdy Uday Shankar následuje do Londýna svého otce, který také šířil indický klasický tanec a indickou hudbu po celé Británii. Uday Shankar se po příjezdu zapisuje na Royal College of Art, kde studuje malbu a zároveň zde působí jako tanečník na několika charitativních akcích, kde na jedné náhodně potkává ruskou primabalerínu Annu Pavlovou. Setkání Udaya Shankara a Anny Pavlové zapříčinilo, že oba dva taneční interpreti spolu začali spolupracovat, tato tvorba tak měla trvalý vliv na jejich budoucí uměleckou kariéru. Anna Pavlova a Uday Shankar si například společně zatančili v baletu „Rádha – Krishna“,⁸² který byl vytvořen podle již zmíněné legendy, která je považována za základ všech indických tanců, nicméně balet „Rádha - Krishna“ byl dokonce představen v Royale Opera House a v Covent Garden v Londýně.

Uday Shankar byl ovlivněn indickým klasickým i lidovým tancem, nikdy však nechodil do žádné školy, kde by tanec studoval, byl v podstatě přirozený talent. Nicméně v Evropě se seznámil i s baletem, který ho natolik uchvátil, že se rozhodl prvky obou dvou tanečních technik skloubit dohromady, chtěl tak vytvořit úplně nový umělecký směr. Jeho myšlenka současného indického tance rostla i díky umělcům, které potkával a různě s nimi navazoval kontakty.

Témata jeho děl byla vždy inspirována Indii, Uday Shankar zakládal své choreografie na kreativě a zároveň se snažil i o uplatnění spojení tanečních technik východu a západu. O Udayrovi Shankarovi je dodnes všeobecně známo, že dokázal ve své tvorbě vždy najít vhodný styl, formu a téma, které pak v budoucnu prezentoval na jevišti. V roce 1938 se Udaya Shankar vrací do Indie, aby zde mohl otevřít své India Culture Centre at Almora, kde se žáci mohli naučit

⁸² Obr. 11 U. Shankar a A. Pavlova ve slavné choreografii „Radha – Krišna“

Shankar style of dancing, neboli tréninkový systém, který Udaya Shankar vytvořil.

Udayrův Shankarův umělecký přínos je obrovský: vytvořil nespočetně mnoho choreografií, založil taneční školu v Indii a Evropě, vymyslel ucelený tréninkový systém, se svým souborem procestoval celý svět a svou tvorbou inspiroval nejednoho tanečníka. Jeho tvorbu ovlivnilo i setkání s významným německým tanečníkem a choreografem Kurtem Joossem⁸³ nebo maďarským tanečníkem a choreografem Rudolfem Labanem⁸⁴. Po smrti Udayra Shankara roku 1977 pokračuje v jeho myšlení celá jeho rodina, která i nadále šíří, jak v Indii, tak i v Evropě indický moderní tanec.

6.2. Fascinující Brit s indickým espritem – Akram Khan

Veškeré umění dnešní doby: divadlo, hudba, tanec, film, design, architektura atd. jsou uměleckými směry, které se pod vlivem člověka stále rozvíjí, propojují, zdokonalují, stagnují nebo naopak ruší veškerá pravidla a mýty. V současném umění jde především o to, kdo první dokáže pravidlo porušit a vytvoří něco nového, jedinečného, šokujícího, co by zaujalo a strhlo pozornost a zájem společnosti a médií.

V časopise Taneční zóna vyšel v roce 2008 článek Zuzany Kozánkové, píšící o umělci, který už léta ruší veškerá pravidla, která se týkají tance a to v tom smyslu, že se snaží propojit a dále rozvinout klasický indický tanec kathak s technikami západního současného tance.

„Akran Khan je poměrně mladý, ale už velmi uznávaný britský umělec, který si získal publikum i kritiku čímsi, co jiný Brit nemá. Jeho taneční tvorba je protkaná indickým duchem, současný taneční slovník jde ruku v ruce s tradičním

⁸³ Kurt Jooss (1901-1979) byl německý tanečník, pedagog a choreograf, patřil k jedním z nevýraznějších osobností tanečního expresionismu. K jeho nejvýznamnější tvorbě patří choreografie s názvem Zelený stůl.

⁸⁴ Rudolf Laban (1857-1958) byl tanečníkem, choreografem ale především pedagogem a teoretikem. Je pokládán za zakladatele taneční teorie včetně vytvoření choreografického zápisu tzv. labanotation. V roce 1910 založil svou vlastní školu Tanz-Ton-Wort v Mnichově.

*indickým kathakem, výsledný tvar je zajímavý a inovativní nejen po stránce vizuální, ale zejména po stránce spirituální.*⁸⁵

Akram Khan,⁸⁶ nadaný britský tanečník a choreograf s indickými kořeny se narodil 29. července 1974 v Londýně. Vzhledem k tomu, že se zde nachází velice silná indická komunita, nebylo těžké, aby Akram Khan i nadále udržoval a ctil indické tradice a zvyky, už jako malý začíná studovat kathak u slavného učitele Pratapa Pawaru. Od tohoto okamžiku se odvíjí jeho taneční kariéra, kdy jako desetiletý tančí v představení Mauglího dobrodružství a o pár let později, cestuje po celém světě se souborem Royal Shakespeare Company, jak jinak než s hrou Mahábhárata od Petera Brooka.

V roce 1994 si začíná dvacetiletý Akram Khan rozšiřovat své dosavadní vzdělání a začíná studovat na De Montfort University v Leicesteru performing art, poprvé se zde reálně setkává a získává první zkušenosti s baletem a současnými tanečními styly, po dvou letech opouští De Montfort University a začíná se studiem School of Contemporary Dance v Leedsu, setkává se zde s nejrůznějšími tanečními technikami jako je Graham, Gunningham, kontaktní improvizace nebo fyzické divadlo. Po těchto zkušenostech vytváří svá první sólová díla s názvem Loose in Fight a Fix, které vznikly na hudbu známého Indicko – Britského hudebníka Nitina Sawneyho. Ve svých choreografiích se Akram Khan od samého začátku snaží o propojení současných tanečních technik s prvky kathaku. Jeho tvorba, jak Akram Khan osobně říká, je zaměřená zejména na duševní a estetické postoje, vztahy, názory lidí, ale také se jeho tvorba vztahuje k místu, tradici, náboženství v různých kulturách, v nichž se snaží najít určité společné kořeny a propojit je. O jeho choreografie tak začíná být zájem, jeho tanec upoutává pozornost publika, kritiky i médií. Akram Khan spolupracuje s mnoha známými umělci, tanečníky, hudebníky, designéry z různých zemí světa jako je především Čína, Japonsko, Belgie, Pákistán, Indie nebo Španělsko. Akram se také účastní nejrůznějších choreografických projektů, za které získal mnoho ocenění. V roce

⁸⁵ KOZÁNKOVÁ, Zuzana. Akram Khan. *Taneční zóna*, 2008, roč. XII. č. MK ČR E 7708. 24. s. ISSN: 1213-3450

⁸⁶ Obr. 12 Akram Khan

2000 si zakládá vlastní taneční skupinu – Akram Khan Company, kde i nadále pokračuje ve zkoumání ovlivňování vztahů a následného propojování kathaku s technikami současného tance. Akram Khan se tímto pokouší vyvinout zcela nový pohybový jazyk, který nazývá „současný kathak“, při svém tvoření nových choreografií na první místo staví kathak, což prokazuje následující citace. *„Kathak byl součástí celého procesu přípravy nového díla. Měli jsme hodiny čistého kathaku a kathak byl i součástí choreografie. Nešlo však jen o to, abychom se naučili určité kroky a ty potom v choreografii používali. Byl tam současný pohyb, ale Akram vždy chtěl, aby měl energii kathaku. Nechtěl, aby to bylo pouze dekorativní, současný pohybový měl být nasáknutý podstatou kathaku. To znamenalo kontrolování energie, přecházení z klidu do chaosu.“*⁸⁷

Akram Khan se ve své práci stále zdokonaluje, proto není divu, že dostává mnoho tanečních nabídek, avšak tento nadaný umělec si ke spolupráci nevybere jen tak někoho, pokaždé pečlivě zvažuje, s kým bude spolupracovat. Většina lidí, se kterými Akram Khan tvoří, jsou jako on - lidé, kteří jsou schopni porozumět jeho rozdílnému vnímání umění. Takovým interpretem je například francouzská primabalerína, Sylvie Guillem se kterou Akram Khan spolupracoval v roce 2006 na představení s názvem *Secred Monster*.⁸⁸ *„Jednalo se hlavně o propojení a vyzdvižení rozdílů dvou tanečních backgroundu, objasňuje Nikoleta, která při přípravě tohoto představení spolupracovala s Akramem Khanem jako jeho asistentka.“* „ Byla tam i určitá podobnost v tom, že oba mají klasické taneční vzdělání, ale hledali nové způsoby, jak své rozdílnosti propojit, zkombinovat, a zároveň se poprat i s vlastní původní tradicí, kterou kombinovali s novou cestou.“⁸⁹ Což nebylo určitě lehké. Sylvie Guillem má klasické taneční vzdělání, přesto není až tak zvyklá vytvářet choreografie je spíše interpret. *„Samozřejmě do tvůrčího procesu zasahovala svými ideami, komentáři, ale co se týká tvorby*

⁸⁷ KOZÁNKOVÁ, Zuzana. Akram Khan. *Taneční zóna*, 2008, roč. XII. č. MK ČR E 7708. 27. s. ISSN: 1213-3450

⁸⁸ Obr. 13 Akram Khan a Sylvie Guillem v choreografii *Secred Monster*

⁸⁹ KOZÁNKOVÁ, Zuzana. Akram Khan. *Taneční zóna*, 2008, roč. XII. č. MK ČR E 7708. 28. s. ISSN: 1213-3450

*materiálu, od toho jsem tam byla od začátku já. Já jsem jí ho učila vytvářet. Dílo je vsutku zajímavé.*⁹⁰

Akram Khan Company má za sebou již několik takovýchto podobných produkcí, které se postupem času rozrůstají. Ze začátku šlo o menší choreografická díla, většinou sólová, kde Akram Khan experimentoval sám se sebou. Později se ale pouští do větších skupinových choreografií. U Akrama Khana je především známo, že sám účinkuje ve svých choreografiích a je hlavní postavou celé skupiny, se svým souborem již odehrál řadu představení po celém světě.

Akram Khanova práce je prací zajímavou, originální, velice profesionální s určitou východní kultivovaností, kterou spojuje a tím současně vnáší do moderního tanečního světa, díky tomuto se stal známým i pro mnohé lidi z populární sféry, kteří si přáli s ním spolupracovat. Akram Khan vytvořil například choreografii s názvem Lost Shadows pro thaiwanský soubor Cloud Gate Dance Company, také spolupracoval s Čínským národním baletem, na hudbu Nitina Sawhneyho pro ně vytvořil představení Bahok, kde účinkovali i tanečníci Akram Khan company. Akram Khan vytvořil i jednu část pro turné Showgirl známé australské zpěvačky Kylie Minogue, která chtěla svůj koncert obohatit o spirituální prvky. Akram Khan má totiž mimo jiné i nesmírný cit pro hudbu. Převážná většina jeho taneční tvorby je na indickou hudbu, která je propojena se současnými hudebními styly. Akramovo Khanovo hudební vzdělání vychází přímo z kathaku neboť tradiční indické umělecké školy se snaží, aby se žákům dostávalo komplexní vzdělání.

Akram Khan je umělec, který svojí experimentální tvorbou nesmírně obohacuje dnešní taneční scénu a to nejen pohybově a hudebně, ale i po stránce duchovní, spirituální. Tento mladý muž dokáže spojit ve svých dílech staré se současným, tak jak to cítí, bez jakékoliv nadsázky promýšlí a pracuje s dvěma naprosto odlišnými kulturami, z nichž ani jednu nevyzdvihuje a nezdůrazňuje

⁹⁰ KOZÁNKOVÁ, Zuzana. Akram Khan. *Taneční zóna*, 2008, roč. XII. č. MK ČR E 7708. 28. s. ISSN: 1213-3450

odlišnosti, naopak on s nimi umí zacházet a využívat, tak, že je dokonalým způsobem propojuje a následně vytváří diváky obdivovaná umělecká díla.⁹¹

⁹¹ Kozánková, 2008

Závěr

Bakalářská práce na téma „Kathak a jeho vliv na moderní výrazový tanec zejména 1. poloviny 20. století“ se vztahovala ke třem cílům. Prvním cílem práce bylo seznámit čtenáře s indickým klasickým tancem kathak s jeho společenskou funkcí, historickým vývojem, technikou, hudbou, kostýmem i indickým divadelním prostorem a dekorací. Dalším bodem práce bylo co nejstručněji popsat vznik moderního výrazového tance, který sebou přinesl mnoho významných tanečních osobností a změn v tanečním myšlení a následně se zaměřit na otázku „Jakým způsobem a do jaké míry východní indické umění, filosofie a náboženství ovlivnily přední taneční osobnosti moderního výrazového tance 1. poloviny 20. století. Závěr práce byl věnován propojování a ovlivňování indického klasického tance se současnými moderními technikami.

Z poznatků zkoumaných materiálů z této práce vyplývá, že indické východní taneční umění značně ovlivnilo západní myšlení. Další poznatkem je, že mezi technikou indického klasického tance kathak a moderním výrazovým tancem je diametrální rozdíl, nicméně je tu i jistá spojitost některých technických tanečních prvků, které se dále díky tanečníkům a choreografům vyvíjí, propojují a vytváří se tak zcela nový pohybový slovník.

Přínos indického tance kathak je ve výsledku takový, že je v dnešní době dimenzí, která ačkoliv má kořeny ještě dávno před naším letopočtem je taneční formou, která má tanečníkům stále co nabídnout a zároveň i obohatit. Určitě dalším zajímavým tématem ke zpracování, zkoumání a případného rozšíření této práce by byla možnost psát ohledně výuky indického tance kathak na tanečních konzervatořích.

SEZNAM POUŽITÉ ČESKÉ LITERATURY A PRAMENŮ:

NESVAČILOVÁ, Božena. *Kathak a stručná historie indického tance: absolventská práce*. Praha: Taneční centrum Praha, 2008. 13. 1., 8. 1. příl. Vedoucí absolventské práce MgA. Ivana Hessová.

KOZÁNKOVÁ, Zuzana. Akram Khan. *Taneční zóna*, 2008, roč. XII. č. MK ČR E 7708. s. 24-28. ISSN: 1213-3450

KRÖSCHLOVÁ, J. *Výrazový tanec*, 1. vyd. Praha: Orbis, 1964, 261 .s.

VANGELI, Nina, PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha 2005: Nakladatel: Konzervatoř Duncan Centre. ISBN: 80-239-6412-7

ZBAVITEL, Dušan a kol. *Moudrost a umění starých Indů*. 1. Vydání. Praha: Odeon, 1971. ISBN: 09-401-030-71

BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Praha: Lidové noviny, 2000. ISBN:80-7008-109-0. (NLN)

BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Oscar G. Brockett ; [z anglického originálu přeložil Milan Lukeš]. Praha: Lidové noviny, 1999. ISBN: 978-80-7106-576-0 (NLN). ISBN: 978-80-7008-225-6 (DÚ).

JOHNSON, Gordon. *Svět Indie*. 1. vydání. Praha: Balios, 1998. ISBN: 80 - 7176 - 780 - 8.

DALLAPICCOLOVÁ, Anna, L. *Hindské mýty*. 2. vydání., Praha: levné knihy KMa, 2006. ISBN: 80-7309-217-4

SÉGUY, Martine Quentric. *Příběhy z moudrosti Indů*. 1. vydání, Praha 1999. ISBN 80 - 7178 - 339 - 0.

WATERSTONE, Richard. *Duchovní svět Indie*. 1. vydání, Praha: Práh, 1996. ISBN 80 - 7176 - 331 - 4.

INTERNETOVÉ ZDROJE:

BLANCHARD, Tamsin. *Akram Khan's body language*. 2008 [online]. [cit 2011-11-20]. Dostupné na WWW: <http://www.telegraph.co.uk/culture>

KHAN, Akram. Dancing perfectly free. *Internacional Dance Day from Akram Khan*. [online]. [cit 2011-12-17]. Dostupné na WWW: <http://www.dancingperfectlyfree.com>

COORLAWALA, Uttara Asha, "Ruth St. Denis and India's Dance Renaissance," *Dance Chronicle* 15 (1992), 130. [online]. [cit 2012-12-27]. Dostupné na WWW: http://artsci.wustl.edu/~perfhist/spr_07_essays/radha_through_ages.html

HESSOVÁ, Ivana. *For Phoolan*. [online]. [cit 2012-01-10]. Dostupné na WWW: http://www.kathak.wz.cz/phoolan_synopse.html

KASABIER, Gertrude. *Le clown Lirique*. [online]. [cit 2012-12-27]. Dostupné na WWW: <http://leclownlyrique.wordpress.com/2009/02/19/martha-graham>

KOTHARI, Sunil. *Uday Shankar: An appreciation*. [online]. [cit 2012-12-27]. Dostupné na WWW: <http://www.narthaki.com/info/profiles/profile2.html> 9

KUBÍČKOVÁ, Elena. *Stručný úvod do klasické hudby*. [online]. [2011-01-12]. Dostupné na WWW: <http://music.taxoft.cz/esraj/?pg=02&sb=04&ln=cz>

MASSEY, Reginald. *India's kathak dance, past present, future*. [online]. [cit 2012-12-10]. Dostupné na WWW: <http://books.google.cz/books>

Mozaika.bloguje.cz/829450-ivuv-tanec.php. *Http://mozaika.bloguje.cz/829450-ivuv-tanec.php*. [online]. [cit. 2012-03-11]. Dostupné na WWW: <http://mozaika.bloguje.cz/829450-ivuv-tanec.php>

Orbion.cz: Historie. *Copyright © 2007-2012 Mladá fronta a.s.* [online]. [cit. 2012-03-11]. Dostupné na WWW: <http://indie.orbion.cz/stat/pruvodce/historie-1470/>

PATTEN, Anna, BHIMJEE, Sanedhip. *Art Academy: kathak*. [online]. [cit 2012-2-10]. Dostupné na WWW: http://artacademy.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=45&Itemid=67

ROBIN, Tom. *Pena Flamenca*. [online]. 2007, [cit. 2012-01-7]. Dostupné na WWW: <http://www.penaflamenca.cz/flamenco.php>

VOJTKO, Jan. *Historie kathaku* [online]. [2011-11-15]. Dostupné na WWW: http://www.kathak.wz.cz/historie_kathak.html

AUTOR NEZNÁMÝ. *Slavní v sári*. [online]. [cit 2012-12-27]. Dostupné na WWW: <http://sari.unas.cz/index.php?sari=clanek-slavnivsari>

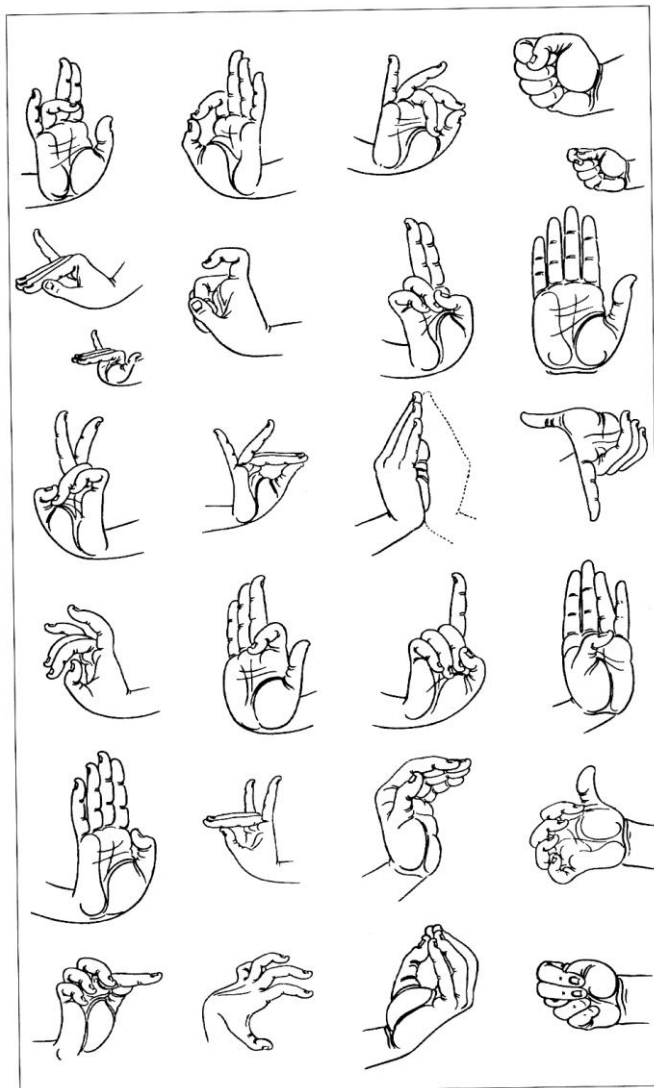
AUTOR NEZNÁMÝ, *Martha Graham: Biografy*. [online]. [cit. 2012-01-25]. Dostupné na WWW: http://www.antiskola.eu/referaty_cz/index.php?page=show_detail&id=5376

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1 Dvacet čtyři základních muder v katakali	55
Obr. 2 Oděv indických žen, tzv. sári	56
Obr. 3 Ruth St. Denis v tanci Radha	57
Obr. 4 Ruth Saint Denis v „barmském tanci“ z roku 1923	58
Obr. 5 Ruth Saint Denis v Pavím tanci, inspirovaném Indii	58
Obr. 6 Ted Shawn v Kosmickém Šivově tanci, který vytvořil v roce 1924.	58
Obr. 7 Šiva Natarádža - „Pán tance“	59
Obr. 8 Martha Graham and Robert Gorham in Xochitl 1920	60
Obr. 9 Martha Graham	61
Obr. 10 Březen 1923, Anna Pavlova v Bombaji v indickém tanci.	62
Obr. 11 U. Shankar a A. Pavlova ve slavné choreografii “Radha – Krišna”	63
Obr. 12 Akram Khan	64
Obr. 13 Akram Khan a Sylvie Guillem v choreografii Secred Monster	65

PŘÍLOHY

Obr. 1: Dvacet čtyři základních muder v katakali



Zdroj: SÉGUY, Martine Quentric. *Příběhy z moudrosti Indů*. 1. vydání, Praha 1999. 108. s. ISBN 80 - 7178 - 339 - 0.

Poznámka: Mudry mají obvykle stejnou podobu ve všech druzích indického tance, ale jsou různě pojmenovány a jinak používány.

Obr. 2: Oděv indických žen, tzv. sári



Zdroj: GORDON, Johnson. *Svět Indie*. 1. vydání. Praha: Balios, 1998. 169. s.
ISBN: 80 - 7176 - 780 - 8.

Obr. 3: Ruth St. Denis v tanci „Radha“



Zdroj: COORLAWALA, Uttara Asha, "Ruth St. Denis and India's Dance Renaissance," *Dance Chronicle* 15 (1992), 130. [online]. [cit 2012-12-27].
Dostupné na WWW:

http://artsci.wustl.edu/~perfhist/spr_07_essays/radha_through_ages.html

Obr. 4: Ruth Saint Denis v „barmském tanci“ z roku 1923

Obr. 6: Ted Shawn v Kosmickém Šivově tanci, který vytvořil v roce 1924.



Obr. 5: Ruth Saint Denis v Pavím tanci, inspirovaném Indii.

Zdroj: BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Praha: Lidové noviny, 2000. 126. s. ISBN:80-7008-109-0. (NLN)

Obr. 7: Šiva Natarádža - „Pán tance“



Zdroj: DALLAPICCOLOVÁ, Anna, L. *Hindské mýty*. 2. vydání., Praha: levné knihy KMa, 2006. 14. s. ISBN: 80-7309-217-4

Obr. 8: Martha Graham and Robert Gorham in Xochitl 1920



Zdroj: KASABIER, Gertrude. *Le clown Lirique*. [online]. [cit 2012-12-27].
Dostupné na WWW: <http://leclownlyrique.wordpress.com/2009/02/19/martha-graham>

Obr. 9: Martha Graham



Zdroj: [cit 2011-11-10]. Dostupné na WWW: <http://www.stiri.1milioneuro.ro/>

Obr. 10: Březen 1923, Anna Pavlova v Bombaji v indickém tanci.



Zdroj: [online]. [cit 2012-12-27]. Dostupné na WWW:
<http://sari.unas.cz/index.php?sari=clanek-slavnivsari>

Obr. 11: Uday Shankar a Anna Pavlova ve slavné choreografii “Radha – Krišna” z roku 1923



Zdroj: [online]. [cit 2012-12-27]. Dostupné na WWW:
http://en.wikipedia.org/wiki/Uday_Shankar

Obr. 12: Akram Khan a Sylvie Guillem v choreografii Secred Monster



Zdroj: BLANCHARD, Tamsin. *Akram Khan's body language*. 2008 [online]. [cit 2011-11-20]. Dostupné na WWW: <http://www.telegraph.co.uk/culture>

Obr. 13: Akram Khan



Zdroj: KHAN, Akram. Dancing perfectly free. *Internacional Dance Day from Akram Khan*. [online]. [cit 2011-12-17].

Dostupné na WWW: <http://www.dancingperfectlyfree.com>

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE:

Jméno autora: Božena Nesvačilová

Obor: Scénická a mediální studia

Forma studia: Bakalářské prezenční studium

Název práce: Kathak a jeho vliv na moderní výrazový tanec zejména

1. poloviny 20. století

Rok: 2012

Počet stran textu bez příloh: 42

Celkový počet stran příloh: 11

Počet titulů české literatury a pramenů: 10

Počet titulů zahraniční literatury a pramenů: 0

Počet internetových zdrojů: 15

Vedoucí práce: Mgr. Václav Janeček Ph.D.