

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2016

Kristýna Müllerová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění

Pedagogika tance

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

VLIV AFROAMERICKÉ KULTURY V MODERNÍM TANCI

Kristýna Müllerová

Vedoucí práce: Mgr. Monika Rebcová

Oponent práce: Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Datum obhajoby: 7. 6. 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Dance Art

Dance pedagogy

BACHELOR THESIS

**THE INFLUENCE OF AFRICAN AMERICAN CULTURE
IN MODERN DANCE**

Kristýna Müllerová

Supervisor: Mgr. Monika Rebcová

Work opponent: Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Date of defense: 7. 6. 2016

Allotted academic title: BcA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Vliv afroamerické kultury v moderním tanci

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Monice Rebcové za trpělivé vedení mé práce, Janu Brogowskému za pomoc při překladech anglických textů, Markétě Jandové za odbornou literaturu a rodině a přátelům za shovívavost a podporu.

Abstrakt:

Tato bakalářská práce připomíná historii osídlování Spojených států amerických, která byla příčinou jejich pestrého etnického složení. Odhaluje politické, společenské a kulturní prostředí, ve kterém se rozvíjel afroamerický taneční styl, který se dále ubíral několika různými směry. Jedním z těchto směrů bylo moderní pojetí tance, které si kladlo za cíl nalézt kvalitní výrazové prostředky pro jevištní projev. Specifickým způsobem tento vývoj ovlivnila Katherine Dunhamová, která kombinací svého zájmu o antropologii, etnologii a tanec našla podstatu a kořeny osobitých afroamerických pohybových vzorců vycházejících z primitivních tanečních rituálů necivilizovaného světa. Sama se s těmito principy identifikovala a založila na nich svou uměleckou tvorbu. Zároveň studiem lidské podstaty a původu nacházela nové inspirační zdroje, které mohou být využity v novodobé pedagogické praxi.

Abstract:

This thesis summarizes the history of colonization of the United States of America, that was the main cause of its current diverse ethnic composition. It reveals political, social and cultural environment, in which afro-american dance style has been developed. One direction of this development searched for means of expression for stage performances. These concepts were influenced by Katherine Dunham, who has discovered the principles and roots of afro-american dancing patterns by combining her interests in anthropology, ethnology and dancing. She identified herself with these principles and based her own art work upon them. At the same time, she found new sources of inspiration by examination of human nature and human origins, which can be used in modern pedagogical practices.

Obsah

Úvod.....	1
1 Stručná historie Afroameričanů.....	2
1.1 Pojem Afroameričan (African American, Black American).....	2
1.2 Otroctví.....	2
2 Emancipační proces afroamerických umělců.....	5
2.1 Osamostatnění černošských vystoupení.....	5
2.2 Minstrelská představení.....	5
3 Znovuzrození africké kultury v Americe.....	7
3.1 Harlem na začátku 20. století a hnutí New Negro Movement.....	7
3.2 Harlemská renesance.....	7
4 Afroamerický moderní tanec.....	9
4.1 Hemsley Winfield (*1907, +1934).....	10
4.2 Pearl Primusová (*1919, +1994).....	11
5 Katherine Dunhamová (*1909, +2006).....	13
5.1 Dětství a studentská léta.....	14
5.2 Ranný školní věk Katherine Dunham a střední škola v Joliet.....	14
5.3 Studium antropologie a taneční skupina Ballet Nègre.....	14
5.4 Studijní cesty.....	15
5.5 Choreografické práce na základě poznatků z cest.....	16
6 Taneční technika Katherine Dunham	28
6.1 Průběh hodiny Dunham techniky.....	29
7 Přínos Katherine Dunham v oblasti moderního tance.....	30
Závěr.....	32
Prameny a literatura:.....	33
Internetové zdroje:.....	34
Seznam ilustrací:.....	36
Zdroje ilustrací:.....	36
Přílohy:.....	37

Úvod

Tématem mé bakalářské práce je přínos afroamerické kultury v oblasti vývoje moderního tance ve Spojených státech amerických. Z důvodů velice obšírného tématu jsem si vymezila cíle, kterých lze v rozsahu této práce dosáhnout.

Podnětem, který mě k tomuto tématu nasměroval, byl dokumentární film *Free to Dance, the African American Presence in Modern Dance* režiséra Madisona Davise Laceyho. Tento film mě naprosto uchvátil. Jde o tříhodinový snímek, který chronologicky popisuje cestu černošských tanečníků, kteří sehráli významnou roli ve formování amerického moderního tance. Na společenském, kulturním a ekonomickém pozadí Spojených států amerických 20. století líčí nelehký příběh umělců, bojujících o seriózní přijetí a respekt. Nemalá část filmu je věnována taneční a choreografické osobnosti Katherine Dunhamové - ženě, která byla zároveň i diplomovanou antropoložkou, což dle mého názoru mohlo vést k její úspěšné kariéře, neboť nahlížela na tanec z hlubšího a filozofického pohledu. Tématy choreografií se dotýkala problematiky svého vlastního původu a snažila se jimi posunout afroamerický taneční projev za hranice zábavního průmyslu. Z těchto důvodů dávám prostor v celé druhé části mé práce právě Katherine Dunhamové, jejímu životu, umělecké činnosti a taneční technice, kterou využívala ve své pedagogické praxi.

Těžkým, ale důležitým úkolem při zkoumání libovolné oblasti amerických dějin je odprostit se od nahlížení na věc očima Evropana. Spojené státy americké prošly naprosto odlišným vývojem a z hlediska etnografie jsou tamní poměry s těmi našimi nesrovnatelné. Kolonizátoři jednali necitlivě a na úkor kultury, jejíž novodobá historie se proto začala psát až od konce 15. století. Pro uvedení čtenáře do přistěhovalecké problematiky se v úvodních kapitolách ohlížím do minulosti, kdy byla africká etnika pouze levnou pracovní silou a dále vymezují zlomové okamžiky, které znamenaly jejich posun k plnoprávnosti.

Cílem práce není zmapovat všechny vlivy africké kultury v americkém moderním tanci. Jde mi především o uvedení tohoto tématu do českého prostředí a to i z důvodu, že jsem při vypracování textu měla potíže s hledáním literatury v českém jazyce, která by byla dostatečně detailní a věrohodná. Z mého pohledu pedagoga si velkou pozornost zaslouží poslední kapitola věnující se taneční technice Katherine Dunhamové, která má v celosvětovém měřítku významnou roli a z které lze načerpat inspiraci pro vlastní invenci.

1 Stručná historie Afroameričanů

Okolnosti, díky kterým se černoši do Ameriky dostali, jsou všeobecně známé. Abychom si ale události lépe srovnali a dokázali si představit, jak dlouhým společenským vývojem tito přistěhovalci prošli, než se dostali až na jeviště velkých divadel, začneme krátkým výletem do historie.

1.1 Pojem Afroameričan (African American, Black American)

Ve Spojených státech je termín Afroameričan používán pro obyvatele, kteří mají alespoň částečný subsaharský původ. Česky bychom je nazvali jednoduše černochoy. Není to však přesné, neboť pojem Afroameričan zahrnuje nejen černochoy, ale i mulaty s různými poměry rasového původu předků. To, že definice nerozlišuje čistokrevné černochoy od mulatů, má své historické kořeny. Většina Afroameričanů ve Spojených státech amerických jsou potomci bývalých otroků, kteří byli přivezeni z Afriky otrokářskými společnostmi. Často však docházelo k míšení krve. Za plnoprávné občany byli považováni jen lidé s předky výhradně bílé barvy pleti, a proto i míšenci, jako např. mulati, byli ve společnosti řazeni k černochoům a měli také stejně ničemné postavení v této rasově segregované společnosti. Označení *nigger* (česky negr), které se dříve běžně používalo, začalo být od 20. století chápáno jako rasisticky motivovaná urážka. Následně se začalo používat slovo *negro*, které dodnes používají starší Afroameričané. V 60. a 70. letech se ze stejného důvodu přestalo používat i toto označení a jako korektnější bylo ustanoveno pojmenování *Black* a *Afro-American*, z čehož v devadesátých letech vzniklo dnešní *African American*. [19]

1.2 Otroctví

Obchody s pracovní silou jsou známé již z dob antického Řecka. Otroctví, jež popírá lidství obětí (otroků), bylo vždy založeno na rozdílnosti - oběť se něčím lišila od vládnoucí a civilizované populace - barvou pleti, náboženským vyznáním či způsobem života. V 15. století se zotročováním černochoů začali i Portugalci při kolonizování nových území podél Afriky. Tehdy potřebovali pracovní sílu, která po celý rok zastane obdělávání polí s cukrovou třtinou, jejíž pěstování se šířilo světem již od starověku z Tichomoří a Asie. Portugalci tehdy obchodovali s otroky mimo jiné i ve Španělsku, a když roku 1492 Španělé objevili Ameriku, použili

stejně praktiky i tam. První doložený příchod černého muže na území dnešních USA je dokumentován v roce 1513 na Floridě. [15] Černoši zastávali různé práce a lišila se i úroveň jejich života. Jinak přežívali otroci pracující na plantážích v Brazílii, či v dolech v Kolumbii, a jinak na tom byli otroci v pensylvánských manufakturách. Není pravdou, že by otrokáři používali otroky jakožto negramotné pracovníky. Důvodem jejich zotročování bylo hlavně to, že tyto rasy byly znalé způsobů zpracování kůže a kovů a měly *know how* v oblastech zemědělství, které kolonizátoři potřebovali. Odnímání svobody člověku bylo odmítáno, ale jak už to bývá, moc a bohatství byli silnější. Institucí, která toto nehumánní zacházení odsuzovala nejvíce, byla katolická církev. V roce 1534 vyhlásil papež Pavel III. bulu *Sublimus Deus*, ve které opakovaně zakázal zotročování Indiánů i ostatních lidí. Podpořil ho v tom i papež Urban VIII. v roce 1639 a Benedikt XIV. roku 1741 v bule *Immensa Pastorum principis*, která odsoudila otrokářství jako takové a výslovně pak otrokářství v Americe. [26] Do 60. let 17. století se už začínalo stávat zvykem pokřtěné otroky propouštět na svobodu. Postupně, jak hospodářský význam otroctví narůstal, se však jejich situace zhoršovala a nové zákoníky je více méně znovu ponížily na úroveň téměř bezprávného majetku. Jakékoliv projevy africké kultury, jako byla hudba a tanec (zábava, ke které člověk potřebuje vlastnit jen sebe, své tělo a duši, smysl pro humor, hlas a někoho, s kým může radost sdílet), se otrokáři pokoušeli eliminovat nebo zničit. Hraní na bicí nástroje a shromažďování se do větších skupin bylo dokonce zakázáno. Neuplynulo příliš mnoho času, než se lidé naučili používat místo bubnů ústa a hrdlo (podobně jako dnes známý beatbox). Dokonce i kazatelé v kostele, dle vzpomínek tanečnice a antropoložky Pearl Primusové, takto doprovázeli svá kázání.[6]

Emancipace negroidní rasy v místech, kam byla násilím dovezena, byla postupná a trvala desetiletí. Rasový konflikt byl také jedním z důvodů Americké občanské války (války Severu proti Jihu) v letech 1861-1865. Již v roce 1863 prezident Abraham Lincoln pronesl prohlášení, dle kterého by měli být všichni otroci Unie svobodní. K zákonnému osvobození otroků však došlo až po válce (1865) s uzákoněním 13. dodatku Ústavy USA. V roce 1868 Kongres schválil známý 14. dodatek k americké Ústavě, který zaručoval občanská práva všem lidem bez rozdílu barvy pleti a zakazoval zbavovat jakoukoli osobu těchto práv. [12], [13] Tato událost sice nebyla pro Afroameričany definitivní záchranou, byl to ale počáteční krok k dalším opatřením, která v budoucnosti vedla ke zvyšování

úrovně bývalých otroků. Jižanští politici však oproti Severu dokázali prosadit řadu zákonů, jež stanovily, že osvobození otroci nadále zůstanou „oddělenou kastou“. Afroameričané nesměli v mnoha jižních státech vlastnit půdu a svých práv se u soudu většinou nedočkali, nemluvě o předsudcích a častém lynčování. Nepříznivá situace na jihu proto donutila černochoy stěhovat se do měst na severu, kde tak nastala vysoká koncentrace těchto ambicióznějších Afroameričanů. Ti zde získávali postupně větší sebevědomí a sílila i jejich touha po uznání oproti dřívějšímu útlaku. Bouření a povstání byla na denním pořádku. Kriminalita se držela právě v černošských čtvrtích, což se pochopitelně stalo i důvodem další (stále trvajících) vzájemné nesnášenlivosti. Mezi bílými občany neměli černošští spoluobčané snadné se prosadit a žít na stejné úrovni. Byli stále segregováni (odděleni). V praxi to vypadalo tak, že afroamerické děti chodily do jiných škol, než bílé děti a na univerzity nemohly vůbec. Byly pro ně např. zřizovány i oddělené stoly v jídelních vozech vlaků, nemluvě o zákazu mezirasových sňatků. Všechna tato nerovná jednání byla sice postupem času zakázána (v roce 1954 Nejvyšší soud zrušil segregaci) a černoši ze zákona mohli navštěvovat a hlásit se na stejné školy jako běloši, bylo pro ně ale pořád náročné a mnohdy nemožné vystudovat a dosáhnout srovnatelných profesních úspěchů.

[14]

Vše, co bylo doposud zmíněno jen zdánlivě nesouvisí s tancem. Vzpomeňme si, jak podstatné jsou pro umělce okolnosti a podmínky, ve kterých své dílo tvoří. Výsledek odráží jeho vnitřní i vnější svět a v tanci – v jeho interpretaci i choreografii – nechává promlouvat skrze tělo své zkušenosti a prožitky.

2 Emancipační proces afroamerických umělců

Měsíc únor je ve Spojených státech amerických uznáván jako měsíc historie černochoů, "*Black history month*". Oficiálně byl takto označen v roce 1976 na památku toho, jak obrovský vliv měla afroamerická kultura na vývoj USA. Mezi tanečníky, kteří významně ovlivnili americkou taneční scénu, patří i mnoho černochoů, kteří postupně dosáhli seriózního postavení mezi bělošskou konkurencí a díky svému citu pro rytmus je často i předčili.

2.1 Osamostatnění černošských vystoupení

Černoši se jako tanečníci uplatňovali v 19. století i v rámci hudebně-tanečních revue. V roce 1889 měla v New Yorku dokonce premiéru revue jménem *Creole show*, kde vystupovali výhradně černoši. V této době se stal tanec mánií, velkou popularitu sklízel tanec zvaný Cakewalk, který má své kořeny v západní Indii, kde tímto způsobem otroci napodobovali způsob, kterým bílí lidé tančili. V podstatě si ho můžeme představit tak, že horní část těla tanečníka zůstává téměř ztuhlá a nohy se pohybují vlnivým fluidním způsobem (fluidum=tekutina). Co se týče hudby, tančilo se na Ragtime, hudbu, jejíž rytmus a frázování stojí na pilířích západní Afriky a v které nejvíce proslul Scott Joplin.

2.2 Minstrelská představení

Lidský přístup k Afroameričanům přinesla i obliba minstrelských show, které dosáhly největší popularity v období mezi lety 1845 a 1900. Začalo to výsměšnými scénkami, v nichž si běloši utahovali ze stylu života černochoů. S načerněnou tváří parodovali jejich mluvu i zpěv. Vyprávěli vtipy, napodobovali jejich tanec. Co se ale stane s vtipem, je-li vyprávěn už po tisícáté? Přestane lidi bavit. V případě showbyznysu přestane vydělávat. Je potřeba přitvrdit, nebo vymyslet něco nového. V tomto případě minstrelské herecké společnosti sáhly, jak se později ukázalo, pro eso v rukávu. Zapojily černochoy, kteří se na pódíích vysmívali sami sobě. Strhla se nová vlna legrace a komedianti, nyní již s neggerskými kolegy, mohli dále bavit obecnstvo. Afroameričané zde našli nový způsob seberealizace.

Proslulým minstrelem se stal Master Juba, vlastním jménem William Henry Lane, který se narodil roku 1825 v Rhode Island v USA. Ve 40. letech 19. století vystupoval v klubech a hudebních salónech Manhattanu, kde také získal svůj

pseudonym, a kde ho přezdívali *Králem všech tanečníků*. I Charles Dickens shlédl roku 1840 v New Yorku jeho představení a dokonce o něm později napsal, že byl hvězdou celé show, a že nikdy lepšího tanečníka nepoznal.[28] Master Juba byl prvním známým tanečníkem, který kombinoval rychlou práci nohou s tradičními africkými rytmy (synkopami), což vedlo k vzniku stepu, jeho krokům a prvkům, které jsou dnes v tomto tanečním stylu známé (shuffle a slide). Master Juba vystupoval s kočovnou společností, kde pro zábavu publika tančil tzv. blackface tance, tedy tance, které paradoxně parodovaly černochoy. Ač se zdá jeho úspěch rozporuplný, to, že mohl vůbec stát na jednom pódiu s bílými umělci, byl v té době obrovský zvrat. Stal se proslulým bavičem, během své kariéry vystupoval se čtyřmi minstrelskými společnostmi a byl také prvním černošským tanečníkem, který byl vpuštěn z USA do Evropy na turné odkud se již nikdy nevrátil. Zemřel v Londýně roku 1852.

Revue s pěveckými a tanečními čísli *In Dahomey* posunul Afroameričany ještě o krok dál. Oním posunem se stalo vycestování s tímto představením mimo USA, do Londýna, roku 1903. Bylo to první dílo tohoto druhu, které dosáhlo na londýnská pódia. Mělo také skvělou publicitu. Byly natištěny plakáty s portréty tanečnic sboru. Fotografie se dostaly do všech časopisů a magazínů a jelikož bylo v Londýně černochoy k vidění jen opravdu málo, zájem o shlédnutí této exotické show ještě vzrostl. [16]



Ilustrace 1: Hudebně-taneční revue In Dahomey, Londýn, 1903

3 Znovuzrození africké kultury v Americe

3.1 Harlem na začátku 20. století a hnutí New Negro Movement

Zaměříme se nyní na tanec jevištní. V prvních dekádách 20. století černošský tanec na prknech, která znamenají svět, nadále vzkvétal. Na plakátech se objevovala jména Bill „Bojangles“ Robinson, Bert Williams, Nicholas Brothers, Berry Brothers či Buck & Bubbles. Začala jazzová éra. Tento zlom se udál v New Yorku, ve čtvrti Harlem, kde vzniklo hnutí *New Negro Movement*, jehož ideou je, aby se Afroameričané vrátili ke svým kořenům, prošli jakousi duchovní emancipací, stali se oněmi „*The New Negro*“, kteří se hrdě hlásí ke svému původu a svobodně souzněli s vlastní identitou. [11] Jak jsme se přesvědčili v předchozích kapitolách, skutečně se dařilo rozvíjet a popularizovat černošskou kulturu i mezi bělochy. Jako téma ji využívali jak v literatuře, tak v divadle a hudbě.[21]

Vraťme se ale zpět k Harlemu, kde si na počátku 20. století začala černošská hudba svým tepem podmaňovat i bílé spoluobčany a navedla postupně Afroameričany k tvůrčí činnosti ve všech odvětvích kulturního a uměleckého vyjádření – literatury i divadla.

3.2 Harlemská renesance

Centrem kultury se stala newyorská čtvrť Harlem (odtud název), ale renesancí (znovuzrozením) byli ovlivněni např. i francouzští černoši pocházející z afrických a karibských kolonií (v dnešní době tzv. francouzské zámořské regiony a departmenty¹). Hnutí *New Negro Movement* existovalo přibližně od roku 1919 až do poloviny třicátých let, ale řada myšlenek přežila mnohem déle. Ještě před tím, v roce 1917, bylo uvedeno představení pod názvem *Three Plays for a Negro Theatre*. V těchto třech hrách autora Ridgelyho Torrence hráli černošští herci a všechny tři hry představily černochoy coby komplexní lidské bytosti a odmítly tak tradice amerických minstrelských show. Premiéra těchto her se stala jednou z nejdůležitějších okamžiků v historii amerického divadelnictví.[21] Důležitým

1 Mezi francouzské departmenty patří např. ostrov Martinik a Guadeloupe. Dříve byla pod francouzskou nadvládou i Haiti, která byla v době Harlemské renesance okupována USA.

výrazovým prostředkem, jenž silně ovlivnil tehdejší generaci, byl jazz. V hudbě, jejíž kořeny najdeme v jižanských státech (vznikla z černošských spirituálů a gospelů), se prolínaly africké folklorní vlivy s hudbou bílých přistěhovalců. Jazz se stal ztělesněním popsaného afroamerického rozdvojení na pomezí nové (bílé) a staré (tmavé) kultury. Specifické rytmické dělení, které neuznává námi členěné takty na těžké a lehké doby, složitá polyrytmika², prostor pro improvizaci, vášeň, neuspořádané disharmonie – to vše fungovalo i jako vzdor bílému konzervatismu a zdánlivé uspořádanosti. I přes vzrůstající popularitu své kultury byli černoši i na severu nadále vystavováni rasismu ze strany bělochů, často nových přistěhovalců a to i po skončení první světové války, kdy se mnoho afroamerických vojáků vrátilo zpět do země, kde si jejich zásluh nevážili. Masové rasové nepokoje a další občanská povstání se odehrála v USA během Rudého léta (Red Summer) roku 1919. Většinou odrážela ekonomický boj o práci a bydlení v řadě měst, stejně jako sociální napětí.[29] Přes všechna bezpráví však hudba stále žila. Jazz se stal v Harlemu neodmyslitelnou součástí nočního života. V klubech jako *Connie's Inn*, *Cotton Club* nebo *The Lenox* zazářila hvězda pianisty Duka Ellingtona, který v roce 1923 založil svůj orchestr, jež měl v letech 1937-1931 v *Cotton Clubu* svou domovskou scénu.[12] V módě byly hudební revue a varieté, doprovázené vždy tancem nebo komediálními výstupy. Harlemskou renesanci však více méně ukončila Velká hospodářská krize ve 30. letech. Mnoho klubů zkrachovalo a umělci se postupně rozutekli.



Ilustrace 2: Cotton Club, Harlem, New York

2 Polyrytmika je současný průběh dvou a více rytmů, které jsou vůči sobě posunuty a neseťkávají se ani po uplynutí určitého intervalu.

4 Afroamerický moderní tanec

Z předchozích kapitol je evidentní, že kvůli rasovým rozdílům nemohl jít afroamerický modernismus ruku v ruce s tím čistě americkým. Na začátku 20. století se však v oblasti tance objevil zajímavý trend – přední američtí choreografové začali čerpat inspiraci z oblasti lidové kultury, která zahrnovala i spirituální a rituální praktiky indiánské a africké diaspory³. Jak už to po těžkých dobách bývá, začali se totiž i Američané po První světové válce sbližovat a vážit si vlastního života. Chtěli vybudovat Ameriku, která by stála na principech svobody projevu, ohrazovali se proti sociální nespravedlnosti a dožadovali se politické korektnosti.⁴ A kde jinde se nové myšlenky mohou svobodně rozvíjet, než v oblasti umění?

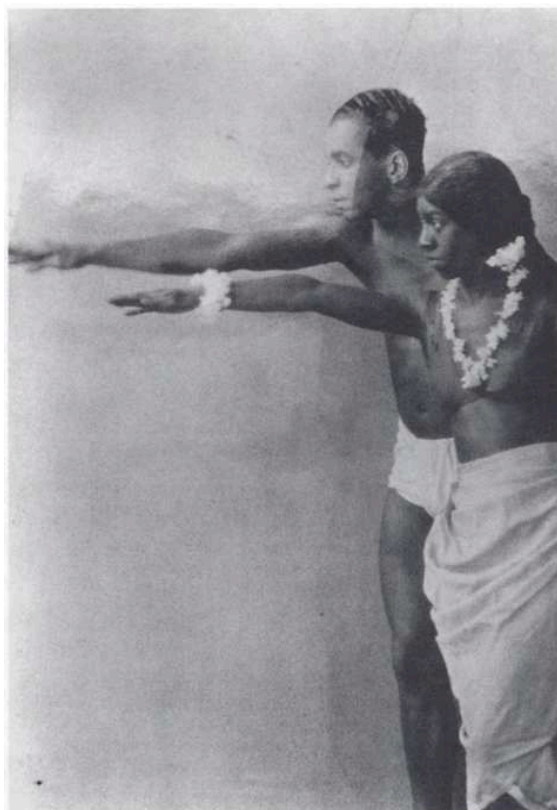
Nadcházející události se vyvíjely příznivým směrem. V roce 1933 se americkým prezidentem stal Franklin Delano Roosevelt. Jeho politika podporovala rovnou příležitost pro Afroameričany, i když ne nutně zaintegrovanou (představme si to tak, že míšenci byli podporováni v podnikání či umělecké tvorbě, ale bylo normální, že pracovali odděleně, nebo pod dozorem bělochů). V té době byl z důvodů snížení nezaměstnanosti vyvinut program Works Progress Administration (WPA), na základě kterého byl založen i Federální Divadelní Projekt (FTP – Federal Theatre Project), v rámci kterého fungovaly fondy, které podporovaly spisovatele, umělce, herce i tanečnický v jejich tvorbě a to bez rozdílu barvy pleti [15]. Skrze emancipované černochoy a intelektuály dosáhlo v té době umění v podání Afroameričanů profesionální úrovně a získalo uznání od publika i kritiky.

3 Diaspora je označení pro etnickou skupinu lidí, která je donucena emigrovat ze své domoviny a je tímto násilným způsobem rozptýlena; slovo pochází ze starořečtiny a znamená *setí semena*.

4 Politická korektnost je pojem, který označuje úsilí o odstranění některých tradičních slovních pojmenování, která by mohla nějakým způsobem urazit osloveného. Rozmohla se v USA ve 20. století, ale pronikla do celého světa. Často způsobuje až extrémistická omezení, která hraničí s neúměrnou cenzurou. Týká se např. označení menšinských etnik, seniorů, homosexuálů, hendikepovaných apod.

4.1 Hemsley Winfield (*1907, +1934)

Hemsley Winfield byl všestranný umělec, herec a režisér, jehož společnost *New Negro Art Theatre*, kterou založil ve svých osmnácti letech (1925) pomohla zahájit kariéru tanečnice Edny Guy, Randolpha Sawyera a dalších. Byl následovatelem filozofie Harlemské renesance. Jeho matka Jeroline byla autorkou divadelních her, v rámci kterých Hemsley se svou skupinou představoval své první choreografie (1928). I on sám jednoho dne vystoupil coby tanečník ve hře *Salome* Oscara Wildea (Cherry Lane Theatre, Greenwich Village, 1929), což se mu stalo osudným, neboť tato role rozhodla o jeho pozdější taneční kariéře. Důležitou událostí pro jeho samotného i pro celou afroamerickou uměleckou komunitu bylo představení pod názvem *First Negro Dance Recital in America*, na kterém spolupracoval s tanečnicí Ednou Guy. Tento program zahrnoval tance s tematikou dávných tradic – choreografie *Ritual*, ve které se představilo kromě Hemsleyho a Edny dalších osmnáct tanečníků (patnáct mužů a tři ženy), choreografie *African Themes* a poslední *Jungle Wedding*, která je (dle zápisků Winfielda) z dávných dob, z prostředí afrických domorodých kmenů. Nahlíží do průběhu zasnubního rituálu. Příslušníci kmenu přinášejí nevěstu za zpěvu svatební obřadní písně a čekají na příchod ženicha. Ten přichází a předává nevěstě svatební dar (gazelu) a po závěrečném rituálním tanci, kdy je korunován, si ji následován svým kmenem odnáší pryč. V druhé části programu se Hemsley Winfield a Edna Guy odklonili od pradávných témat a představili se v duetu *Song without Words*, po čemž následovalo sólo Edny Guy, které převzala z repertoáru Ruth St. Denis⁵, u které studovala.



Ilustrace 3: Hemsley Winfield a Frances Atkinsová, *Jungle Wedding* (1931)

5 Ruth St. Denis byla tanečnice, která stála u zrodu moderního pojetí tance v Americe. Společně s Tedem Shawnem otevřela taneční školu Denishawn, kterou v roce 1915 založili v Los Angeles a kde studovala i Martha Grahamová a Doris Humphreyová.

Následovaly další choreografie a celý blok uzavřelo dílo, které bylo opět ovlivněné školou Denishawn, *Temple Offering*.

Poslední, závěrečná část představení, se zabývala moderními tématy. Choreografie *Negro* začala příchodem muže, černocha, který se nenuceně za doprovodu pomalého blues objevuje na scéně. Náhle se hudba změní v divokou rytmickou smršť, muž s hudbou zápasí, ale nakonec ji podlehne. Na základě tohoto popisu je dle mého názoru možné si domyslet jistou paralelu s pocí Afroameričana v moderní americké společnosti. [9]

Další výjimečnou osobností v rozvoji afroamerické tvorby v moderním tanci v jeho počátcích byl Charles Williams, který řídil *Hampton Creative Dance Group* ve Virginii a Asadata Dafora Horton, Kreolec, původem ze západní Afriky, který studoval v Evropě operu a v roce 1929 přijel do New Yorku, aby zde budoval svou operní kariéru. Jeho skupina *Shogola Oloba* proslula v roce 1934, kdy byla v New Yorku uvedena Deforova taneční opera *Kykunkor* (Čarodějnice), vyprávějící příběh ženicha, který je proklet šamanem a pokouší se tuto kletbu zrušit. Ač nad podívanou Američané nejprve kroutili hlavami, kritiky a intelektuály bylo dílo náležitě oceněno a tak postupně získávalo na popularitě. Mezi nejznámější Deforova díla patří mužské sólo *Ostrich Dance* (Tanec pštrosa) z roku 1932, které je dodnes součástí repertoáru Alvina Aileyho.

4.2 Pearl Primusová (*1919, +1994)

Výjimečné místo v historii moderního tance patří tanečnici a antropoložce Paerl Primusové. Tato tanečnice, známá pro své vysoké skoky, prolomila rasovou bariéru ve světě tance, která Afroamerické tanečnické omezovala v jejich kariérním růstu. Spolu s Katherine Dunhamovou propojila techniku moderního tance s africkým tradičním projevem a vytvořila platformu pro afroamerické umění obecně. Z její tvorby mě nejvíce zaujala choreografie *Strange Fruit* (1945) na báseň spisovatele, pedagoga a textaře Abela Meeropola, který ji vydal pod uměleckým pseudonymem Lewis Allan. Mnozí hudebníci, spisovatelé i básníci se jí inspirovali nebo ji přepracovali.

Lewis Allan

Strange Fruit

1937

*„Southern trees bear a strange fruit,
Blood on the leaves and blood at the root,
Black body swinging in the Southern breeze,
Strange fruit hanging from the poplar trees.*

*Pastoral scene of the gallant South,
The bulging eyes and the twisted mouth,
Scent of magnolia sweet and fresh,
And the sudden smell of burning flesh!*

*Here is a fruit for the crows to pluck,
For the rain to gather, for the wind to suck,
For the sun to rot, for a tree to drop,
Here is a strange and bitter crop.”*



Ilustrace 4: Pearl Primus, 1939



Ilustrace 5: Pearl Primus, 1939

5 **Katherine Dunhamová (*1909, +2006)**



Ilustrace 6: Katherine Dunhamová

Někteří taneční historici považují za nejzásadnější ženu v historii afroamerického moderního tance Katherine Dunhamovou. Bezesporu byla jedním z pionýrů, kteří povýšili taneční umění Afroameričanů na úroveň seriózního jevištního tance v době, kdy se rodil ryze americký moderní tanec⁶, jemuž kralovala zvučná jména tanečníků Ruth St. Denis, Teda Shwanna, Marthy Graham, Doris Humphrey a Charlese Weidmana. Specifikum Katherine Dunhamové a její úspěchy tkví zejména v její všestrannosti a obrovské cílevědomosti. Zkombinovala ve své práci nejen znalosti z oblasti tanečních technik, kulturního bohatství Afriky a karibských oblastí, kam podnikala studijní cesty, ale také ze studia antropologie. Zabývala se člověkem, jeho podstatou, historií, kulturním a společenským rozvojem. Věnovala se tanci do hloubky, považovala ho za přirozenou součást člověka, za projev jeho niterných prožitků a stavů a věřila v jeho sílu a nenahraditelnost.

6 Moderní tanec ve Spojených Státech Amerických stavěl na myšlenkách Isadory Duncan, Ruth St. Denis a Teda Shwanna, jejichž žáci je rozvinuli až do podob dnes známých moderních tanečních technik (Marthy Graham, Doris Humphrey, José Limóna a dalších). Důvodem vzniku moderního pojetí tance na počátku 20. století byla potřeba bohatších vyjadřovacích možností skrze pohyb a znovunalezení filosofické podstaty tance, kterou klasická baletní technika, která v té době zažívala krizi, nenaplňovala.

5.1 Dětství a studentská léta

Katherine Mary Dunham se narodila 22. června v roce 1909 v chicagské nemocnici. Její otec, Albert Millard Dunham byl černé pleti, její matka, Funny Dunham měla francouzsko-kanadské a americko-indické kořeny. Bydleli ve vesnici Glen Ellyn v Illinois, vzdálené od Chicaga západně asi 15 mil. S bratrem Albertem Jr. Dunhamem zde Katherine trávila dětství. V roce 1913 však jejich matka, Funny Dunham, zemřela, v důsledku čehož se obě děti odstěhovaly na jih Chicaga, kde je vychovávala otcova sestra Lulu. Albert, o šest let starší bratr, byl pro malou dívenku velkou oporou, pojilo je silné rodinné pouto a Katherine si od bratra nechala v budoucím životě v lecčem poradit. Po dvou letech, kdy vyrůstaly s tetou, se otec oženil se svou druhou ženou, Annette Poindexter, a děti se opět musely stěhovat zpět do Illinois, do města Joliet.

5.2 Ranný školní věk Katherine Dunham a střední škola v Joliet

Katherine Dunham navštěvovala základní školu v Joliet. Byla velice kreativní a podnikavá již v ranném věku. V roce 1921, v jejích dvanácti letech, byla v časopise *The Brownie's book* vydána její povídka *Come Back to Arizona*. O dva roky později, na střední škole, začala navštěvovat taneční studio *Terpischorean club* a poznala tak moderní tanec, založený na principech Jacques-Dalcroze a Rudolfa von Labana. Zorganizovala a zrežirovala kabaretní představení na pomoc kostelu, do kterého ona a její rodina chodila. Milovala tanec, zpěv i zábavu a svůj zájem o člověka, jeho minulost a podstatu prokazovala Katherine již na střední škole Junior College v Joliet. Po jejím ukončení, roku 1928 se studiem antropologie na popud svého bratra skutečně začala, a to na univerzitě v Chicagu.

5.3 Studium antropologie a taneční skupina Ballet Nègre

Za studií na univerzitě Katherine navštěvovala kurzy Roberta Redfielda, profesora antropologie, který se specializoval na indiánskou a africkou kulturu. Práce s ním Katherine Dunhamovou inspirovala k jejímu dalšímu studiu, zaměřila se na tance africké diaspory. Studovala pod vedením A. R. Radcliffe-Browna, Edwarda Sapira, či Lloyd Warnera. Při studiu se věnovala tanci velice aktivně a založila v rámci školy i taneční skupinu. Zároveň navštěvovala lekce herectví, pantomimy a baletu u Ludmily Speranzey⁷ a Adolpha Bolma, španělské tance u Quilla

⁷ Ludmila Speranzeva byla jednou z prvních baletních pedagogů, kteří přijímali do hodin

Monroea a balijské, jávské a indické tance u Very Mirové. V roce **1930** Katherine Dunhamová založila taneční skupinu *Ballet Nègre*, jednu z prvních černošských baletních souborů v Americe. O rok později debutovali se svým prvním vystoupením *Negro Rhapsody*, které bylo kritikou velice dobře přijato. Nicméně, v téže roce byla skupina rozpuštěna z důvodu neplnění svých závazků. Pro Katherine byl tento rok náročný z pohledu hledání sebe sama. Vdala se za svého prvního muže Jordise McCooho, pracovníka na poště, jenž také tančil v některých jejích inscenacích, avšak jejich zájmy se přestaly shodovat a postupně se rozešly úplně.

V roce **1932** začala Dunham formovat vlastní taneční školu, kde chtěla vyučovat klasickou taneční techniku a zapojit do výuky i africký odkaz. Po konzultacích s Ludmilou Speranzovou vytvořila výukový program, který byl založený zejména na moderním tanečním stylu spojeném s africkou kulturní tradicí. Tento krok se o rok později, kdy bylo taneční studio *Negro Dance Group* otevřeno, prokázal býti správným, neboť se tím škola odlišila od všech ostatních a stala se unikátní. S pomocí Ludmily Speranzovy studio překonalo jak těžký start, tak Katherininu absenci kvůli studijním cestám po karibských oblastech, o kterých budeme mluvit v následujících kapitolách. V roce **1933** Katherine Dunham spolupracovala také s Ruth Page, která v té době vedla baletní oddělení při Chicagské opeře, kde Katherine fungovala na pozici asistenta choreografie i tanečnice (ztvárnila *Devil woman* v baletu *La Guiabliesse*⁸). V téže roce také obnovila rozpadlou skupinu *Ballet Nègre* a rozpracovala s ní nový repertoár (*Spanish Dance, Fantasie Nègre*). [1, 2, 18]

5.4 Studijní cesty

V roce **1935**, kdy měla Katherine Dunhamová ukončit vysokou školu, využila nabídky výjezdu na studijní cestu do Karibiku, na Haiti a Jamajku, kde měla být přítomna tamním rituálům a prostřednictvím videozáznamů a poznámek přivést a zpracovat informace o tanečních zvycích. Tuto exkurzi ji umožnil grant, který získala z fondu Julia Rosenwalda a doporučující dopis od vedoucího katedry antropologie Melvilla Herskovitze. Katherine prováděla terénní výzkum všude, kam se dostala. Navštívila Whitehall na Jamajce, odkud pokračovala do horské

černošské studenty.

8 *La Guiabliesse* je choreografie (hudba: William Grant Still), která vypráví příběh inspirovaný lidovou pohádkou z ostrova Martinik, ležícího v Karibském moři.

vesnice jménem Accompong a po krátkém pobytu odcestovala na ostrov Martinik a Trinidad. Začátkem roku **1936** navštívila poslední lokalitu, jíž byla republika Haiti, která byla v tu dobu již samostatnou, ovšem do roku 1934 okupovanou oblastí USA. Zde Katherine pocítila nejsilnější a nejbližší vztah k místním tanečním projevům. Identifikovala se jak s oblastí a krajinou, tak s tamními lidmi. Objevila náboženský tanec zvaný Vodun (haitské vodou/voodoo), jímž byla fascinována nejvíce. Ke konci jara téhož roku se vrátila zpět do Spojených států, kde v červnu s úspěchem prezentovala výsledky své práce na institutu Rosenwald Fund.[1, 2, 18]

5.5 Choreografické práce na základě poznatků z cest

V roce **1937** vytvořila se svou skupinou představení, kterým doprovázela Afroamerické tanečnice Ednu Guy, Alisona Burroughs, Clarence Yates a Asadata Daforu na večeru s titulem *A Negro Dance Evening*, jež se uskutečnil v New Yorku. Uvedla zde své představení *West Indian dances* a *Tropic Death*, kde tanečník Talley Beatty představil lynčovaného uprchlíka. V Chicagu (Goodman Theater) pak uvedla choreografii *Rara Tonga* z cyklu *Primitive Rhythms* a v Abraham Lincoln Center poté i cyklus *Tropics* s choreografií *Woman with a Cigar*.

V lednu v roce **1938** Katherine Dunhamová představila v Chicagu (Federal Theater) své první celovečerní představení s názvem *L'Ag'Ya*.



*Ilustrace 7: Katherine Dunhamová a Tommy Gomez,
choreografie L'Ag'Ya, 1952*

Katherine při jeho tvorbě pracovala s tématem bajky, která pojednává o lásce, žárlivosti a pomstě. V choreografické práci využila výrazové prostředky bojového tance původně z Martiniku (tanec ag'ya, nebo také l'agya). Tento předstíraný boj za doprovodu hudby je velice blízký dnes populární capoeiře, jež je jeho obdobou z Brazílie.⁹

Dalším představením, které Katherine Dunhamová uvedla bylo jedno z jejich prvních sól *Las Montanas* opět v Chicagu (Abraham Lincoln Center). Kromě toho také pokračovala ve studiích na katedře antropologie a dokončovala svou magisterskou práci *Dances on Haiti*, která pojednávala o formách a funkci tradičních tanců na místech, která osobně navštívila. V témže roce také Katherine vytvořila známý duet *Barrelhouse blues*. V této krátké taneční etudě, která je založena na tanci shimmy, jež se tančil na pobřeží Floridy, choreografka prostřednictvím dvou tanečnicků nostalgicky zachycuje ztracené mládí staré ženy. V říjnu pak Katherine Dunhamová přišla s choreografií *Son (Sound)* v rámci představní *Primitive Rhythms*. Děj se odehrává na plantáži, kde otrokyně zpívá milostnou píseň zatímco ostatní pracují, postupně se stává posedlou a šílenou a závěrem padá vyčerpáním.

Ke konci roku 1938 se Katherine Dunhamová rozvádí.

Rok **1939** přinesl příležitost odstartovat také filmovou kariéru. Krátký film *Carnival of Rhythm* režiséra Jeana Negulesca, podle předlohy Stanleyho Martina, byl ušitý na míru právě Katherine Dunhamové a její taneční skupině. Zazářila v něm společně s tanečníkem Talleyem Beattym, s nímž již dříve spolupracovala v díle *Tropic Death* dva roky před tím. Se svou skupinou dále vystupovali, několikrát na univerzitě Cincinnati v Ohiu (choreografie *Bahiana*)¹⁰ a slavném hotelu Sherman v Chicagu představili choreografie *Tropics* a *Le Jazz „Hot“*. Katherine Dunham byla v této době už známou a uznávanou choreografkou a byla jí nabídnuta též práce na Broadwayi. Vytvořila taneční materiál pro hudební revue *Pins and Needles* na hudbu Harolda Roma. Do této show zakomponovala s úspěchem svoji skupinu včetně slavných tanečnicků Archieho Savage i Talley Beattyho a bubeníka z Haiti Papa Augustina.[9] Tento úspěšný počín posunul celou skupinu k další spolupráci na Broadwayi a sice k produkci filmu *Cabin in the*

9 Autentické videonahrávky, které Katherine pořídila na Martiniku a následně využila při tvorbě choreografie *L'Ag'Ya*, jsou k nahlédnutí v příloze na DVD nosiči.

10 Choreografie *Bahiana* vypráví příběh o brazilské dívce jménem Bahia, která tančí a zpívá mezi tkalci a postupně se zamotává do jejich lan, až úplně umlkne.

sky, který v médiích vyvolal vlnu kontroverzí. K němu se však z důvodu udržení časové následnosti vrátím níže, v roce 1941.

Rok **1940** se stal pro Katherine Dunhamovou a její Dance Company ještě úspěšnějším. V první řadě se Katherine setkává se svým budoucím partnerem. Je jím kostýmní výtvarník a scénárista John Pratt, který tvořil kostýmy pro představení *Tropical Pinafore*. Mimo to, že se všichni nadále těšili z úspěchů hudební revue *Pins and Needles*, tvořili choreografie nové, založené na různých regionálních tradicích. Katherine využila pro inspiraci bohatou studnici latinskoamerické, karibské a afroamerické kultury¹¹. Největší událostí se však stalo vystoupení při příležitosti otevření nočního klubu v hotelu Sherman v Chicagu s repertoárem o pěti číslech inspirovaných Polynésií a jejími tradicemi¹². Podstatné pro další dění byla skutečnost, že tento kus shlédl George Balanchine s Vernonem Dukem. Bylo to v době, kdy Balanchine přijal pozvání od mecenáše Lincolna Kirsteina do New Yorku, aby zde založil baletní školu a šířil tak své moderní pojetí baletu [21]. Tito dva muži iniciovali pozvání Katherine Dunhamové a její skupiny do New Yorku na Broadway. Události na sebe nenechaly dlouho čekat a již v říjnu toho roku otvíral film *Cabine in the Sky* - na němž Katherine Dunham s Balanchinem spolupracovala - divadlo Martin Beck Theater.



Ilustrace 8: Cabine in the Sky, 1940

11 Vlivy latinskoamerické a karibské jsou znatelné v choreografiích *Island Song*, *Tropic Shore*, *Excursion* a *Woman with a Cigar*, vliv afroamerických kultur se projevují v choreografiích *Br'er Rabbit an' de Tah Baby*, *Flaming Youth* a *Floyd's Guitar Blues*.

12 Vliv Polynésie zaznamenáváme v dílech *Rara Tonga*, *Barrelhouse*, *Br'er Rabbit an' de Tah Baby*, *Cakewalk* a *Woman with a Cigar*.

V médiích vyvolal tento hudební film vlnu kontroverzí a to zejména kvůli svému obsazení. Jak tanečníci z Katherine Dunham Dance Company, tak zpěváci z uskupení skladatele J. Rosamunda Johnsona, byli černé pleti. Co se však týče choreografické spolupráce Katherine Dunhamové s Georgem Balanchinem, nebylo nač by si kterákoliv ze stran měla stěžovat. Ačkoliv tanečníci nebyli školeni klasickou baletní technikou, Balanchine s nimi pracoval s respektem k jejich dovednostem a osobitému tanečnímu stylu a projevu. Umožnil jim tvořivý přístup a nechal je se podílet na tvorbě tanečních kroků a jejich kombinací, které poté vkládal do svých choreografických kompozic. Dle Dunhamové byla spolupráce s Balanchinem velmi příjemná a založená na přátelském pracovním vztahu. Když v březnu roku 1941 běžela tato revue na Broadwayi naposledy, měla za sebou 156 představení a v zápětí se dočkala i turné po Spojených Státech. [19],[20]

V roce **1941** Katherine Dunham se svou skupinou absolvovala turné a téhož roku si vzala kostýmního výtvarníka a scénáristu Kanadana Johna Pratta, který jí i celé skupině od té doby řešil designovou stránku všech představení, jednotlivých choreografií i filmů. S ohledem na své antropologické zaměření není divu, že se Katherine uchýlila k tvorbě tématicky zaměřené na člověka a jeho prožitky, vlastní historii, duševní vývoj a náhled na sebe samého. Jejím inspiračním zdrojem se stala publikace známého etnologa, antropologa a religionisty Francouze Arnolda van Gennepa s názvem *Les rites de passage: étude systématique des rites*, která vyšla v roce 1909. Do češtiny byla kniha přeložena pod názvem *Přechodové rituály: systematické studium rituálů* a vyšla až v roce 1996.

Pod pojmem přechodový rituál se rozumí důležitý moment v životě člověka. Jde o vědomé prožití změny společenské role, což je dle van Gennepa nezbytné pro její přijetí. Pokud člověk změnu neprožije vědomě a zodpovědně nepřejde do své nové role, zůstane na hranici těchto dvou stavů. Přechodem z jednoho do druhého rozumíme z hlediska antropologie např. tyto rituály:

- *těhotenství*
- *narození dítěte*
- *dětství*
- *iniciační rituály*
- *zásnubní a svatební obřady*
- *pohřební obřady*

Každý přechod má i své fáze, které jedinec musí absolvovat. Jde o fázi odloučení (preliminalita), pomezí (liminalita) a přijetí (postliminalita). V každé fázi je člověk vystaven změnám pravidel, nebo podroben zkouškám. Musí překonávat strach z nového či nejistotu, a připravuje se na novou společenskou roli, kterou ve třetí fázi přijímá. Jak z popisu poznáváme, jde o téma velice silné, osobní a blízké každému z nás. Katherine Dunhamová se rozhodla tuto problematiku vyjádřit tancem a se svou skupinou vytvořila představení *Rites de passage*, které mělo premiéru v prosinci roku 1941 v Curran Theatre v San Franciscu. Bylo rozděleno do čtyř částí - *Puberty, Fertility, Dead a Woman's Mysteries*. První scéna představila mladého muže, který spí a sní v předvečer svého rituálního uvedení do světa mužů. Ve svém snu spatřuje nejlepšího bojovníka z kmene a představuje si skrze něj svou vlastní hrdinskou budoucnost. Druhá scéna se odehrává na pozadí vesnického života, kdy ženy obdělávají půdu a muži loví zvěř. Ženu a muže staví choreografka v tanci proti sobě a zobrazuje jejich vzájemnou přitažlivost, kterou celá vesnice oslavuje. Třetí scéna je věnována pohřebnímu obřadu a čtvrtá ženám, jejich dospívání, vstupu do dospělosti první menstruací, jejich těhotenství a porodu dítěte.



Ilustrace 9: Rites de Passage, San Francisco, 1941

Katherine Dunham toto představení uváděla po několik let, během nichž se značně změnilo. V roce 1955, kdy se hrálo v New Yorku, se místo poslední části objevil balet s názvem *Shango*, jež byl původně součástí muzikálu *Carib Song*. Sama Katherine Dunhamová o „*Rituálech*“ později řekla, že nemají ukazovat realisticky průběh těchto obřadů v konkrétním místě, ani nejsou svědectvím o

tom, jak probíhaly tyto rituály obecně. Chtěla prostřednictvím nich ukázat hluboký soucit členů kmene nebo vesnice k jednotlivci. Tancem představit divákovi jejich vzájemnou sounáležitost a intenzivní duševní stavy onoho jedince, prožívajícího tyto duševní přerody.

Rok **1942** se nesl ve stylu filmového plátna. To, že hollywoodští producenti toužili po autentičnosti, znamenalo pro Katherine Dunham a její Dance Company výdělek, který potřebovali. Katherine tedy plna očekávání přijala nabídku a vytvořila choreografii pro film *Star Spangled Rhythm*, v němž také zatančila sólovou roli v tanečním čísle *Sharp as a Track* na hudbu Harolda Arlena. Druhým choreografickým počinem toho roku byl film *Pardon my Sharong*, ve kterém se objevila i se svoji Company. Při těchto příležitostech se Katherine Dunhamová setkala s filmovými hvězdami, tanečníkem Billem Robinsonem a zpěvačkou Lenou Horne, s nimiž pokračovala ve spolupráci i v následujících letech.

Rok **1943** přinesl další turné. Společnost pod záštitou impresaria Sol Huroka představila u příležitosti otevření Martin's Back Theater v New Yorku *Tropical revue*. Tato show sklídila takový úspěch, že z plánovaného dvoutýdenního reprízování byly rázem tři měsíce a následovalo turné po Spojených státech amerických. Revue se skládala ze tří částí. V první z nich se tančily tradiční tance z Latinske Ameriky a Karibiku, následovala vážnější a dramatičtější část, kdy se uváděla choreografie *Rites de passage* nebo *L'Ag'Ya* a poslední, závěrečná část byla věnována tancům, které napodobovaly pracovní tance na plantážích, černošské spirituální tance a americké tradiční tance. Představení mělo 87 repríz a nakonec také vyrazilo na turné. V tomto roce se také skupina podílela na filmu *Stormy Weather*, kde zazářil již zmíněný tanečník, otec stepu, Bill Robinson, se zpěvačkou Lenou Horne. Obsahově byl film odlehčený. Příběh krásné zpěvačky a tanečníka, který přichází z války (První světová válka), vzpomíná na svou dřívější slávu v showbusinessu a slibuje své zpěvačce (Lena Horne), že se k ní vrátí, až se on sám stane "někým". Katherine Dunhamová a její tanečníci se ve filmu objeví v mezihře slavné písně *Stormy weather*. Scéna začíná za deště na ulici, tanečníci se pohupují ve vzájemném obětí, muži koketují s nezdadanou slečnou (Katherine Dunhamovou). Celá scéna se nese v duchu společenského tance ke konci zábavného večera. Hudba je houpavá a líná. Přichází bouřka, jsou slyšet hromy. Tanečníci se rozejdou. Druhá scéna není už civilní, jako ta předchozí. Je snová a nadpozemská. Je umístěna do interiéru doplněného kulisami s vlajícími hedvábnými látkami, které navozují dojem bouřkových mraků a větru. Začíná

příchodem Katherine Dunham stylem moderním a scénickým. Hudba získává na mohutnosti, jazzovosti, je silně synkopická. Choreografie se skládá z pohybů klasického tance, ale principiálně se blíží ke stylu moderních tanečních technik. Můžeme zaznamenat systém spirály a opozice, která je vidět zejména v oblasti zad. Méně intenzivní, ale také znatelné jsou principy kontrakce a uvolnění. Paže jsou vedeny jiným způsobem než v klasickém tanci, což nastává v důsledku využívání již zmíněné opozice v zádech. V určitých částech choreografie jsou evidentní vlivy afrických tradičních tanců, jejichž přenesené formy choreografka studovala a v rámci své tvorby použila. Konkrétně jde o rytmické pohyby hrudníku a pánve v kleku i ve stoje.

To, jak Katherine Dunham stylizovala společenské tance a přesouvala je na divadelní jeviště se ukázalo na představení *Chorus*, jež mělo premiéru v lednu **1944** v Torontu. Scénicky zpracovala square dance, společenský tanec, jež byl v Americe ve 30. letech velice oblíbený, avšak choreografii vytvořila v brazilském stylu. Se skupinou se objevili v nejproslulejších klubech, jako je Chez Paree v Chicagu či Ciro v Hollywoodu. Svou *Tropical revue* představili v Clevelandu v divadle Hanna Theater, kde sklidili zajímavou odezvu. Kritik William F. McDermott se do Clevelandského deníku *Plain Dealer* vyjádřil, že Katherine Dunhamová je ve svém projevu troufalá a její pohyb je zuřivý. Přesto je však obsah představení podáván obratně a s jemností, která je založená na disciplíně, sebekontrolě a inteligenci. Uznal, že Katherine Dunhamová okazuje, že je profesionálkou jak ve svém projevu, tak v tvorbě.[18] Abychom však nenabýli mylného dojmu samé chváli a nadšení, jiné prameny naopak absolutně diskreditovaly její práci sexistickými poznámkami a narážkami. Dunham však nadále vytrvale a seriózně usilovala o to, aby veřejnost pochopila africkou tradici, která přijímá lidskou sexualitu otevřeněji a vyjadřuje ji též prostřednictvím tance. Kritika však nikdy nestála daleko a nešetřila komentáři dotýkajícími se jejích antropologických studií v kombinaci se smyslými pohyby v choreografiích. Ani vlivný taneční kritik John Martin se neostýchal do *New York Times* napsat: „As an anthropologist the gist of Miss Dunham's report seems to be that sex in the Caribbean is doing all right.“¹³

V témže roce byla také otevřena škola tance a divadla *The Dunham School of*

13 FOULKES, Lulia L.: *Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. The University of North Carolina Press. Chapel hill London.© 2002

Dance and Theater v Caravan Hall v New Yorku, na místě, kde původně měla své studio Isadora Duncan.

Rok **1945** znamená pro školu Katherine Dunham stěhování, stále však zůstává v New Yorku a zůstává zde až do roku 1957. Premiéru má hudební hra (musical play) *Carib Song* o dvou jednáních a třinácti scénách, která je postavená na literární předlohu Williama Archibalda¹⁴ s hudbou Baldwina Bergersena.

Ve finále prvního jednání se objevuje choreografie s názvem *Sharon*, která byla jevištním zpracováním rituálního tance Vodun z Haiti, o kterém jsem se již zmínila a která se posléze stala trvalou součástí repertoáru. V roce 1945 byl John Pratt odveden do Armády Spojených států amerických, což pro Katherine znamenalo další starost s kostýmní a scénografickou tvorbou.

Katherine napsala vzpomínkový článek *Goombay* do časopisu *Mademoiselle* o své cestě na Jamajku a původních obyvatelích, Marónech (Maroon people).

V lednu **1946** měla premiéru choreografie *Nañigo* a *La Camparsa*. *Nañigo* byla z prostředí Kuby a zachycovala mužské náboženské kultury, *La Camparsa* byla náladovou scénou, kdy osamělá žena bloudí v časných ranních hodinách po ulicích a potkává tři muže, z nichž jeden se zdá být jejím manželem.

Škola byla v tomto roce přejmenována, nově začala používat jméno *Katherine Dunham Dance School of Art and Research* a byla rozdělena do třech odvětví – Dunham School of Dance and Theatre, The Department of Cultural Studies a Institute for Caribbean Research.

V rámci Dunham School of Dance and Theatre vyučovali tito pedagogové:

- balet – Todd Bolender
- step a boogie – Marie Bryant
- moderní tanec – José Limón
- technika Dunham – Tommy Gomez, Archie Savage, Lavinia Williams a Syvilla Fort, která vyučovala i balet

- herectví – Herbert Berghof
- scénografie – John Pratt
- historie divadla a scénáristika – Karl Vollmoeller

14 William Archibald byl scénárista a tanečník, který v letech 1938-1939 tančil v Humphrey-Widman school. Je autorem mnoha tanečních scénářů, mimo jiné *On My Mother Side* Charlese Weidmana nebo *War Lyrics* José Limóna.[22]

Katherine Dunham také nadále pokračovala v sepisování svých zážitků z cestování po Jamajce z uplynulého roku a rozšířila své vzpomínání o knihu *Journey to Accompong*. Zároveň se v tomto roce Katherine Dunham Dance Company podaří zaujmout evropské producenty hudebně-tanečním revue *Bal Nègre*, které má premiéru 7. prosince 1946 v divadle Balesco v New Yorku. Recenze byly až podezřele oslavující. Kritik Robert Sylvester pro periodikum Daily News v listopadové recenzi roku 1946 napsal: ...*"Katherine Dunham je nejlepší tanečnicí v Americe..., je talentovanější než jakákoliv jiná tanečnice, která tančí na amerických jevištích,... jako choreografka stoupá k vrcholu,...její tanečníci se po jevišti pohybují s takovou obratností a rychlostí, že to na diváka působí, jako by jich na jevišti bylo dvakrát tolik..."*¹⁵

V roce **1947** má premiéru *Caribbean Backgrounds* ve Washingtonu, *Wingy City* v Chicagu a *Rhumba Trio* v Mexiku.

Následujícího roku Katherine Dunham neúnavně pokračovala v tvorbě. Premiéru měla choreografie *Angelique, Blues Trio* a z této sezóny nejslavnější dílo *Veracruzana*, které bylo postaveno pro příležitost zásnub v hollywoodském klubu Ciro. Dalším filmem, ve kterém se Katherine Dunham se svou skupinou objevila, byl *Casbah*. Jde o hudební remake filmu *Algiers* z roku 1938 a Katherine pro něj vytvořila choreografii do dvou scén-*Ramadan festival* a *Casbah Nightclub*. Důležitou událostí pro Katherine Dunham Dance Company se stalo turné po Evropě. V Londýně bylo uvedeno tanečně-hudební revue *Caribbean Rhapsody*, jehož živočišnost konzervativnější Angličany překvapila a nadchla zároveň.[8]

Turné po Evropě pokračovalo i v roce **1949**. Katherine Dunham se skupinou vystoupila v Bruselu v Alhambra theater, s choreografií *Jazz in five moments* navštívili Théâtre National de l'Opéra v Paříži a podíleli se na vzniku italského filmu *Botta e risposta* a během pobytu v Římě Katherine Dunham vytvořila dvě nové choreografie - *Afrique* a *Adeus Terras*. V osobním životě se Katherine Dunham udály dvě významné události, jedna z nich byla radostná, druhá přinesla smutek. Se svým manželem Johnem Pratterem adoptovali osmnáctiměsíční dceru Marie-Christine. Tou nešťastnou zprávou bylo úmrtí Katherinina bratra Alberta, který po letech boje s psychickou chorobou naposledy vydechl v nemocnici *Saint Elizabeth's ve Washingtonu, D.C.*

V roce **1950** se taktovky opět chopil impresárió Sol Hurok a představil skupinu ve večerním revue brodwayského divadla, které obsahovalo díla: *Afrique*,

15 LIBRARY OD CONGRESS, 2013. [17]

Choros, Adeus Terras, Batucada, Veracruzana, Flaming Youth, Barrelhouse Blues, Jazz in five moments a L'Ag'Ya. Barrelhouse blues a Afrique byla později z programu vyškrtuta a nahradily je *Rites des Passage a Shango*.

Katherine Dunham se v tu dobu dostala na vrchol své kariéry. Důkazem toho se stalo světové turné po Jižní Americe, Evropě a severní Africe v letech 1951-1953. Pro tuto příležitost Katherine přichystala velice kontroverzní celovečerní taneční představení o dvou jednáních pod jménem *Southland*. Hudbu zkomponoval skladatel Dino Di Stefano a kostýmního zpracování se ujal John Pratt. Šokující obrazy utrpení a šikany vůči černochům, které při premiéře v Santiagu roku 1951 diváci shlédli, vrhly na Ameriku tehdejšího světa velice špatné světlo. Představení zobrazilo křivé usvědčení bělošské ženy, která úmyslně označila černošského muže za násilníka a poštvala tak na něj běsnící dav, který jej surově ubil a pověsil. Choreografka tímto chtěla vyjádřit protest proti nerovnému zacházení s Afroameričany, které v Americe stále přetrvávalo, i když ne v takto extrémních formách. Před zahájením večera předstoupila před publikum s těmito slovy:

*"Though I have not smelled the smell of burning flesh, and have never seen a black body swaying from a Southern tree, I have felt these things in spirit . . . Through the creative artist comes the need . . . to show this thing to the world, hoping that by exposing the ill, the conscience of the many will protest. . . . This is not all of America, it is not all of the South, but it is a living, present part."*¹⁶

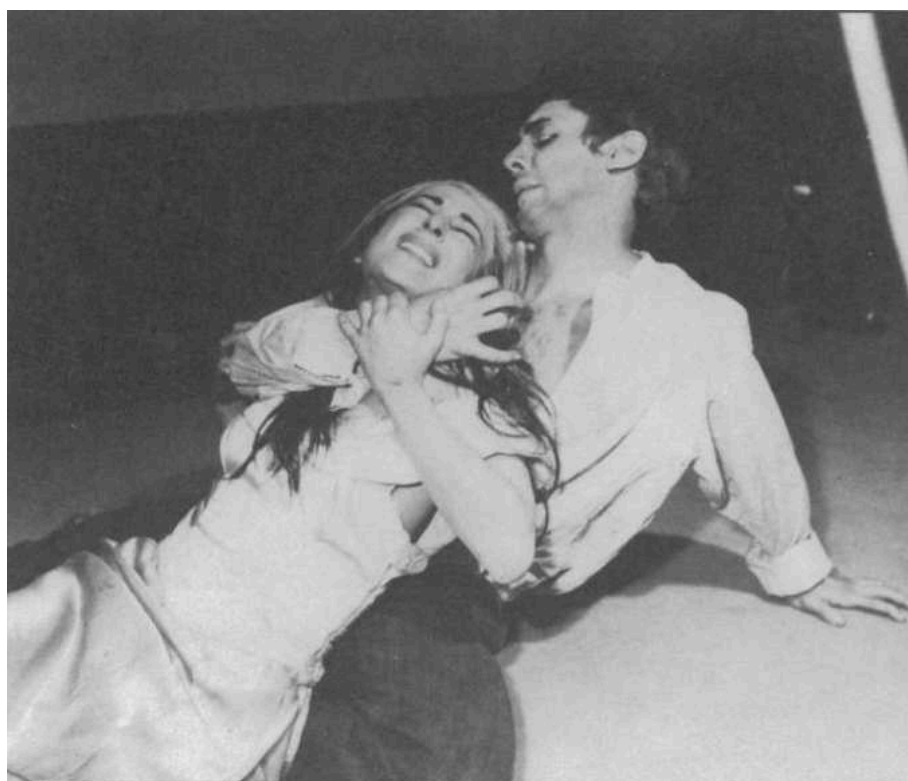
(Katherine Dunham, Teatro Municipal, Santiago, 1951)

Po představení Katherine Dunham obdržela zprávu z amerického velvyslanectví v Chile, že její myšlenky jsou protiamerické a že by své představení neměla dále uvádět. Přesto se Katherine Dunhamová rozhodla dále šířit protest proti bezpráví páchaném na Afroameričanech a 9. ledna roku 1953 uvedla *Southland* v Paříži v Pallaiss de Chailot. V ten okamžik ztratila přízeň Ministerstva zahraničí USA, čímž přišla o finanční podporu a dotace, které potřebovala pro svoji uměleckou činnost.

16 Volně přeloženo: „I když jsem nikdy necítila pach spáleného masa, ani jsem neviděla mrtvé, oběšené tělo černocho, přesto tyto věci cítím. Mám potřebu sdělit to světu v naději, že po silné dávce násilí a zla, které uvidíte, se svědomí mnohých ozve...Toto není obraz celé Ameriky, ani celého Jihu, je to však stále aktuální a žijící součást dnešního světa“



*Ilustrace 10: Julie Robinson Belafonte v roli Juli, usvědčující Richarda ze znásilnění,
Southland, Paris, 1953*



Ilustrace 11: Julie a Lenwood, Paris, 1953

Obrovského nadšení se dočkala Katherine Dunhamová v Dánsku v červenci 1952, obecenstvo bylo nadšené. Turné poté pokračovalo do Barcelony a severní Afriky a v roce 1953 do USA a Mexika.

V letech 1954-1955 Katherine Dunhamová se svoji skupinou vyrazila do Evropy a Jižní Ameriky. V Itálii se podíleli na natáčení filmu *Mambo* režiséra Sivana Mangana a v Německu na filmu *Die Grösse Starparade*, kde se objevili tři Katherininy choreografie (Chorus, Shango a Tropics). V Mexiku pak spolupracují s tanečnicí Carmen Amayou na filmu *Música en la Noche* a po příjezdu zpět do New Yorku se díky producentovi So Hurokovi mohou znovu prezentovat v divadle na Broadwayi.

V letech 1956-1957 cestují do Austrálie a na Nový Zéland a v roce 1958 do východní Asie.

V roce 1959 je publikována její kniha *A Touch of Innocence: Memoirs of Childhood* a se skupinou už po třetí vyjíždí na přehlídky do Evropy (navštíví Dánsko, Německo, Francii a Řecko), které končí ve Vidni. Kvůli nedostatkům financí zůstává skupina v Německu, kde se snaží vydělat na televizních pořadech. V roce 1960 Katherine Dunhamová svoji skupinu rozpouští. Pro další projekty její spolupráce s tanečnicí dále pokračuje, ale už netvoří ucelenou taneční skupinu, která by byla cvičena pomocí techniky, kterou během svého choreografického působení Katherine vytvořila.

6 Taneční technika Katherine Dunham

Technika Katherine Dunham vznikla postupem času sloučením jejích osobních zkušeností z oblasti klasického, moderního, folklorního a kabaretního tance, studia antropologie a duchovního bohatství etnických skupin v karibských oblastech (Malé Antily-Martinik, Velké Antily-Jamajka a Haiti, ostrov Trinidad). Velkou inspiraci při výuce našla Katherine Dunhamová v pohybovém slovníku obyvatel Haiti a Martiniku. Konkrétní příklad inspirace a důkaz osobní zkušenosti nalezneme v choreografii *L'Ag'Ya*. Katherine Dunhamová při stavbě tohoto celovečerního díla využila pohybových principů a sekvencí pouličního bojového umění zvaného *ag'ya*. Z potřeby vyjádřit na jevišti emoce a zprostředkovat divákovi atmosféru ostrovních tradic vytvořila postupně systém výuky, díky kterému byla schopna připravit sebe a celou taneční skupinu na performaci. Podobným způsobem vzniklo několik technických cvičení, která se v názvu často shodují s moderními tanečními technikami José Limóna či Marthy Graham, ale princip jejich provedení a výsledný pohyb vypadá zcela odlišně. Z dostupných zdrojů jsem měla možnost shlédnout výuková videa těchto prvků:

- Breathing
- Contractions
- Advanced second position plié with back leg lift
- Fall and recovery with body roll
- Four position contractions
- Leg swing with single circle
- Leg swing with two circles
- Single step
- Double step or triplets
- Walk slow
- Mahi
- Congo Paillette

Dunham technika je energická, vyžaduje flexibilitu trupu a páteře, využívá pohyblivosti pánve a schopnosti izolovat jednotlivé části těla. Zároveň pracuje s polyrytmickou hudbou a v souladu s ní i polyrytmickými pohyby tanečníka.¹⁷

17 Ukázky všech jmenovaných cvičení jsou k dispozici v příloze na DVD.

6.1 Průběh hodiny Dunham techniky

- Typická lekce Dunham techniky začíná u tyče, kde tanečník získává stabilitu a aktivuje centrum těla, které je umístěno, stejně jako u techniky José Limóna a Marthy Graham, v oblasti pánve. Rolováním zahřívá a protahuje svaly dolních končetin a zad a následně naopak tyto svalové skupiny posiluje pomocí prvků flat-back, plié a hinges.
- Cvičení pokračuje dále na prostoru, kde student pracuje zejména na schopnosti izolovat pohyby pánve, ramen a hrudní a krční části páteře a následuje rozvíjejí těchto prvků pomocí jejich variací v různých tempech a rytmech.
- V pohybu prostorem (po diagonále) student trénuje chůzi (Walk slow, Single step, Double step a Triplet) s důrazem na uvědomění si toku energie prostorem prostřednictvím vlastního těla a posun celé své hmoty pomocí dolních končetin (zejména chodidel, která jsou velice plastická) a trupu, který společně s bradou míří hrdě vpřed a vzhůru. Po diagonálách se také rozvíjí izolace v pohybu.
- V Dunham technice jsou paže většinou drženy ve druhé pozici s dlaněmi otočenými k podlaze a lokty pocitově směřujícími vzhůru.

Během lekcí se studenti učí konkrétní tance, např.:

- Yanvalou - tančí se ve tří-čtvrtečním nebo šesti-osminovém taktu s cílem dosáhnout vlnivých pohybů páteře, paží a boků.
- Zepaules - patří mezi tance Vodun (voodoo) a vyžaduje artikulované izolované pohyby a živě se pohybující ramena s důrazem směrem dolů ke kolenům, přičemž dolní končetiny jsou neusále ohnuté a pohybují se ve stejně rychlém tempu oproti ramenům.

Tato technika je velice dynamická, poměrně všestranná a má vést tanečnice zpět ke kořenům, k vnitřnímu prožitku a cítění rytmu.[8, 23]

7 Přínos Katherine Dunham v oblasti moderního tance

Zabrousíme nyní do období skutečně daleko od Ameriky dvacátého století, kdy se utváří moderní pojetí tance. Vezměme v úvahu fakt, že původní tanec přistěhovalců ze západní Afriky a jejího pobřeží vypadal jinak, než jeho nápodoby na jevištích. Tradiční tanec měl i jiný společenský úkol. Byl v podání domorodců čistě utilitaristický. Tanec v Africe nebyl zábavou nebo uměním, ale přirozeným projevem, jež doprovázel narození dítěte, úmrtí člena kmenu, dospívání i svatby. Taneční formace měly rituální význam, nikoliv estetický. Nikdo z přítomných nebyl pouhým divákem. Tento fakt Katherine Dunham při svých cestách registrovala přesto, že cestovala v 30. letech 20. století a nenavštěvovala původní osady v Africe, nýbrž místa, kam byli titolidé ze své domoviny dovezeni otrokářskými společnostmi.¹⁸ Cit pro rytmus a pohybové projevy se ale přenášely z generace na generaci a oproti např. lidové slovesnosti, se plynutím času přetvářely méně. V tanečních technikách, které se užívají jako vyjadřovací prostředek v divadelním prostředí, jehož úkolem je právě nápodoba, není podstatná absolutní autentičnost. Katherine Dunham díky svým poznatkům z cest a svému původu, který ji umožnil souznít s černochoy a najít v sobě tep jejich krve, nasbírala pohybový materiál a do svých choreografií jej posléze použila. Vzhledem k tomu, že prošla i lekcemi klasického tance, výukou tradičních tanců Španělska a Indonésie a zároveň se nechala ovlivnit kabaretním stylem a jazzem, její technika nutně musela vykrystalizovat ze všech těchto směrů. Zda měla vliv na vývoj moderního tance je bezesporu. V době, kdy v New Yorku působila, byla kritikou srovnávána s předními tanečnicemi amerického moderního tance, což je jejím obrovským úspěchem. Ač působila v polovině 20. století, stále bylo v odvětví umění Afroameričanů o co bojovat. Katherine Dunham totiž začala svou kariéru na poli zábavního průmyslu. Témata jejích představení nebyla závažná a zpočátku ani příliš filozofická. Obecenstvo ale oslovovala. I proto si ji

18 V tomto případě tzv. West Indies (Haiti, Martinik i Jamajka). Samozřejmě, že zde potkala i mnoho domorodců, pak ale nemluvíme o Afroameričanech, ale v případě Jamajky o tzv. Marónech, o nichž se Katherine Dunham zmiňuje ve svých memoárech. Na Haiti je situace jiná, tam původní obyvatelstvo Španělé vyhladili úplně a nahradili ho dovezenými otroky z Afriky. Podobně tomu bylo na Martiniku.

všimli producenti komerčních společností a představili ji filmovému světu, kde se ji i její skupině velice dařilo.

V jejích pozdějších pracech a tvorbě je znát příklon k duchovnímu bohatství člověka. Postupně upouští od kabaretní tvorby a směřuje k vážnějším tématům.

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo prozkoumat okolnosti vzniku afroamerické kultury a její vliv na umění a tanec obecně a seznámit se s historickým kontextem, který se významně podílel na tom, jak se do oblasti tanečního umění otiskla.

V průběhu práce s dostupnými materiály jsem měla možnost na záznamech konkrétních choreografií Katherine Dunhamové vysledovat, jakým způsobem se prvky afrických tradičních tanců a pohybových projevů přenesly do prostředí performativního umění. Katherine Dunhamová se zaměřila na ostrovy Karibského moře – Martinik, Jamajku a Haiti – a důkladným studiem a nezbytnou osobní zkušeností s místními etnickými zvyklostmi byla schopná velice věrně tanečnickům své skupiny předat pohybovou informaci a společně s nimi pak vytvořit působivá díla. K nalezení správných principů jí při pedagogické a metodické práci s tanečnicí pomohla technická cvičení, která na základě poznatků z cest sestavila a během tréninků využila. Myslím si, že pokud chceme v rámci svého osobního rozvoje udělat krok vpřed, není špatné se ohlédnout do minulosti, nechat se inspirovat nebo proniknout až k samé podstatě pohybu nebo principu. Tanec nevznikl sám od sebe a pro podívanou. Je výrazem lidské duše a myslím si, že i potřebou.

Ráda bych touto bakalářskou prací vytvořila základ pro své další studium, neboť jsem během jejího psaní neustále zjišťovala nové a zajímavé informace, které nemají konce. Myslím, že mi mohou být inspirací i při výuce dětí, protože rytmus a primitivní tanec v tom dobrém slova smyslu ony dobře chápou a nemají problém s přirozeným projevem.

Prameny a literatura:

- [1] O'CONNOR, Barbara. *Katherine Dunham: pioneer of black dance*. Minneapolis: Carolrhoda Books, c1999. ISBN 15-750-5353-5.
- [2] ASCHENBRENNER, Joyce. *Katherine Dunham: dancing a life*. Urbana: University of Illinois Press, c2002. ISBN 02-520-2759-0.
- [3] LAMOTHE, Daphne Mary. *Inventing the new Negro: narrative, culture, and ethnography*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, c2008.
- [4] LIMÓN, José. a Lynn. GARAFOLA. *José Limón: an unfinished memoir*. Hanover, NH: University Press of New England, 1998. Studies in dance history. ISBN 08-195-6374-9.
- [5] DORŮŽKA, Lubomír. *Panoráma jazzu*. 1. vyd. Ilustrace Jiří Šlitr. Praha: Mladá fronta, 1971. Máj (Mladá fronta). ISBN 80-204-0092-3.
- [6] CAYOU, Dolores Kirton. *Modern jazz dance*. [1st ed.]. Palo Alto, Calif.: National Press Books, 1971. ISBN 08-748-4139-9.
- [7] COHEN, Selma Jeanne (ed.). *International encyclopedia of dance: a project of Dance Perspectives Foundation, Inc*. 1st pbk. ed. New York: Oxford University Press, 2004. ISBN 0-19-517590-5.
- [8] CLARKE, Mary a David VAUGHAN. *The Encyclopedia of dance & ballet*. London: Pitman, 1977. ISBN 0273010883.
- [9] MANNING, Susan. *Modern dance, Negro dance: race in motion*. Minneapolis: University of Minnesota Press, c2004. ISBN 0816637377.

Internetové zdroje:

[11] GLENN, Martina. Harlemská renesance. [online]. [cit. 2015-11-10]

Dostupné na webu:

http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=146

[12] FIALA, Jaroslav. Obrození z ghetta, Nový prostor č. 339. [online].

[cit. 2015-12-12]. Dostupné na webu:

<http://www.novyprostor.cz/clanky/339/obrozeni-z-ghetta.html>

[13] Ústava Spojených států amerických. In: *Wikipedia: the free encyclopedia*

[online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2016-01-05].

Dostupné na webu:

http://cs.wikipedia.org/wiki/%C3%9Astava_Spojen%C3%BDch_st%C3%A1t%C5%AF_americk%C3%BDch

[14] DĚJINY BÍLÉ RASY. Kapitola 52 : tři pětiny člověka – historie otroctví.

[online]. [cit. 2015-1-1]. Dostupné na webu:

<https://dejinybilerasy.wordpress.com/category/kapitola-52-tri-petiny-cloveka-historie-otroctvi/>

[15] KUNST, Jan. Konec starých časů – Velké výročí 60 let od konce segregace v USA. [online]. [cit. 2016-02-20]. Dostupné na webu:

<http://ebschool.cz/konec-starych-casu-velke-vyroci-60-let-konce-segregace-usa/>

[16] JASOBRECHT. Bert Williams & George Walker: The First African-American Superstars. [online]. [cit. 2016-02-20]. Dostupné na webu:

<http://jasobrecht.com/bert-williams-george-walker-african-american-superstars/>

[17] VOGEL, Shane. Performing "Stormy Weather": Ethel Waters, Lena Horne, and Katherine Dunham. 2008. s. 93-113. [online]. [cit. 2016-04-16]. Dostupné

na webu: <http://www.jstor.org.ezproxy.amu.cz/stable/40040021>

[18] RISNER, Vicky; ALDRICH, Elizabeth: Special Presentation: Katherine Dunham Timeline. [online]. [cit. 2016-03-12]. Dostupné na webu: <https://memory.loc.gov/diglib/ihas/html/dunham/dunham-timeline.html>

[19] Afroameričané. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2016-02-05]. Dostupné na webu: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Afroameričané>

[20] SELECTIONS FROM THE KATHERINE DUNHAM COLECTION. Notes to Cabin in the Sky. [online]. [cit. 2016-04-12]. Dostupné na webu: <https://memory.loc.gov/diglib/ihas/html/dunham/dunham-notes-cabininthesky.html>

[21] MILLER, R.Baxter. Café de la paix: Mapping the Harlem Renaissance. [online]. [cit. 2016-03-12]. Dostupné na webu: www.jstor.org.ezproxy.amu.cz/stable/3201812

[22] George Balanchine. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2016-02-05]. Dostupné na webu: https://cs.wikipedia.org/wiki/George_Balanchine

[23] PLANTATION, Archive, Stage: Trans(post)colonial Intimations in Katherin Dunham's L'Ag'ya and Little Black Sambo. [online]. [cit. 2016-01-19]. Dostupné na webu: <http://www.modernmoves.org.uk/wp-content/uploads/KD-for-PLI-PDF.pdf>

[24] CLARK, Vèvè A. *Katherine Dunham's Tropical Revue*. Black American Literature Forum 16.4 (1982): 147–152, [online]. [cit. 2015-02-02]. Dostupné na webu: <http://www.jstor.org/stable/2904223>

[25] MEGLIN, Joellen A. *Choreographing Identities Beyond Boundaries: La Guiablesse and Ruth Page's Excursions into World Dance (1926-1934)* [online]. [cit. 2015-09-09]. Dostupné na webu: <http://www.jstor.org.ezproxy.amu.cz/stable/25598121>

[26] DĚJINY A SOOČASNOST. Otroctví v novém světě. [online]. [cit. 2015-02-02]. Dostupné na webu: www.dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/10/otricvi-v-novem-svete/

[27] DANCE STUDIO LIFE. Dunham, Limón, Horton, Graham, and Cunningham demystified. [online]. [cit. 2015-11-02]. Dostupné na webu:

<http://www.dancestudiolife.com/common-ground-5-modern-techniques-for-the-21st-century/>

[28] DANCE HERITAGE COALITION. Master Juba. [online]. [cit. 2015-02-02]. Dostupné na webu: <http://www.danceheritage.org/juba.html>

[29] BRENDA DIXTON GOTTSCHILD. Reviewed Work: Free to Dance, Dance in America/Great Performances Series by Madison Davis Lacy. Vol. 34, No. 1 (Summer, 2002), pp. 109-112 [online]. [cit. 2015-12-15] Dostupné na webu: <http://www.jstor.org.ezproxy.amu.cz/stable/1478142>

[30] Otrokářství. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2016-04-27]. Dostupné na webu:

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Otrok%C3%A1%C5%99stv%C3%AD>

[31] LIBRARY OF CONGRESS. Politics and dance. [online]. [cit. 2015-10-02]. Dostupné na webu: <https://www.loc.gov/exhibits/politics-and-dance/exploring-national-roots.html>

[32] HOSPODÁŘSKÉ NOVINY. Vzpomínka na černošský boj za rovnoprávnost a jeho Krále. [online]. [cit. 2016-04-30]. Dostupné na webu:

<http://mazak.blog.ihned.cz/c1-61972000-vzpominka-na-cernossky-boj-za-rovnopravnost-a-jeho-krale>

Seznam ilustrací

Ilustrace 1: Hudebně-taneční revue In Dahomey, Londýn, 1903.....	6
Ilustrace 2: Cotton Club, Harlem, New York.....	8
Ilustrace 3: Hemsley Winfield a Frances Atkinsová, Jungle Wedding (1931).....	10
Ilustrace 4: Pearl Primus, 1939.....	12
Ilustrace 5: Pearl Primus, 1939.....	12
Ilustrace 6: Katherine Dunhamová.....	13
Ilustrace 7: Katherine Dunhamová a Tommy Gomez,.....	16
Ilustrace 8: Cabine in the Sky, 1940.....	18
Ilustrace 9: Rites de Passage, San Francisco, 1941.....	20
Ilustrace 10: Julie Robinson Belafonte v roli Juli, usvědčující Richarda ze znásilnění, Southland, Paris, 1953.....	26
Ilustrace 11: Julie a Lenwood, Paris, 1953.....	26

Přílohy:

DVD nosič

Ukázky z Dunham techniky:

- Breathing
- Contractions
- Advanced second position plié with back leg lift
- Fall and recovery with body roll
- Four position contractions
- Leg swing with single circle
- Leg swing with two circles
- Single step
- Double step or triplets
- Walk slow
- Mahi
- Congo Paillette

Videozáznamy z terénního výzkumu Katherine Dunham:

- Ag'Ya Martinik, 1936_1
- Ag'Ya Martinik, 1936_2
- Ag'Ya Martinik, 1936_3

Úryvky z představení *L'Ag'Ya*

- Ag'Ya Fight from L'Ag'Ya
- Charm dance from L'Ag'Ya
- K.D. on Ag'Ya
- K.D. on Mazouk from L'Ag'Ya
- Mazouk from L'ag'ya
- Pas De Deux from L'Ag'Ya