

Nejstarší tanec na světě

Karol Henderson Hardingová

Tanec, který je v Evropě a v USA znám pod názvem břišní tanec, má mnoho dalších názvů. Ve francouzštině se jmenuje "dance du ventre" nebo-li tanec žaludku. Francouzi byli první běloši, kteří břišní tanec objevili. V Řecku je tento tanec znám jako "cifte telli" (tak se také jmenuje jeden turecký rytmus). V Turecku se nazývá "rakkase" a v Egyptě je znám pod jménem "raks šarki". Obyvatelé Blízkého Východu ho nazývají "orientální tanec", aby jej odlišili od venkovských tanců (baladi).

Tento tanec se dlouhá staletí vyvíjel v různých oblastech různě a i dnes se neustále vyvíjí. Když se poprvé objevil na světové výstavě v Chicagu na počátku 20. století, Američané ho nazvali podle jeho francouzského jména "břišní tanec". V literatuře se ale používají oba názvy, jak orientální, tak břišní tanec.

Jako neustálená forma určitého typu improvizovaného tance je ale břišní tanec ve všech kulturách pojímán odděleně od mnohých forem jiných lidových tanců, které se vyvíjely v týchž oblastech. Nezávisle na hranicích a kulturách je břišní tanec samostatnou kapitolou. Existuje několik hlavních aspektů, které jej právě od těch ostatních tanců odlišují.

Břišní tanec má tradiční vazby jak na náboženské, tak erotické prvky. A to právě způsobilo, že je někde oslavován, jinde haněn a jinde zase milován. Je velmi pravděpodobné, že jeho počátky tkví v kultech plodnosti starověkých kultur. Lidé odjakživa přisuzovali svým bohům lidské slabosti a naopak bohové se pyšnili těmi nejlepšími z lidských kvalit. Kultury plodnosti jsou známy ve všech starobylých civilizacích. Matka Bohyně byla pod různými jmény známá jako Militta, Isis, Aštoret, Ištar, Afrodíté, Venuše, Párvatí atd. Hlavní funkcí těchto bohů byla plodnost, nejen v omezeném lidském slova smyslu, ale i na planetární úrovni. Zajišťovaly cykličnost ročních sezón a dostatečnou úrodu obilovin. Byly zodpovědné i za zachování lidské rasy, prosperitu měst a vesnic. Žádná z nich samozřejmě nežila v celibátu a v celibátu samozřejmě nežily ani kněžky těchto kultů. Protože rozmnožovací funkce bohů byla ve zmenšené formě představována ženskými pohlavními orgány, bylo asi přirozené uctívat bohyně službou dívek a panen.

Tak asi začala praxe chrámových prostitutek, které byly v tehdejší době velmi uctívány. Důkazy nalézáme v dílech Sokrata, Apollodora, Arnobia, Justina a Eusebia a posvátná prostituce byla známa na Blízkém Východě, v západní Asii, v Řecku, v Egyptě, na Kypru a v severní Africe. Dívky byly do chrámu posílány jako důsledek jisté zbožné přísahy. Někdy sloužily jak bohyni, tak úmyslu vydělat si prostředky na svatbu. Integrální součástí jejich povinností byl také posvátný tanec, speciálně ten typ tance, který oslavuje břicho, zdroj plodnosti bohyně.

Ještě v dnešním Egyptě panuje zvyk najímat si břišní tanečnici na svatbu. Ženich a nevěsta se pak vyfotí s rukama na břiše tanečnice. Jedna marocká tanečnice a učitelka tance udává, že byla najata saudsko-arabskou ženou, aby vystoupila v rámci berberského kmenového porodního rituálu. Při tomto rituálu se všechny ženy shromáždily ve velkém stanu, zatímco muži čekali venku. Uprostřed byla vyhloubena jáma, do které si rodička sedla. Všechny ostatní ženy rodičku v kruzích obklopily a tančily tanec, při kterém neustále opakovaly břišní pohyby, dokud žena neporodila.

Tatáž saúdsko-arabská žena se ovšem velmi divila, když od tanečnice zjistila, že tytéž pohyby jsou dnes vyučovány v rámci kursů břišního tance. Tento tanec byl totiž berberskými ženami považován za posvátný a tedy zakázaný mužům.

Břišní tanec se tradičně tančí bosky. Stejně se samozřejmě tančí i jiné tance, ale většinou jim pak schází některé další aspekty, které budeme probírat později. V současnosti některé slavné egyptské tanečnice tančí na vysokých podpatcích, ale to je jen jistý způsob, jak ukázat velmi chudému publiku, že si mohou dovolit drahé oblečení a obutí. Nemá to žádný vliv na tradiční důvod, proč jsou tanečnice bosé. Bosá noha pomáhá tanečnici pomáhat propojit se s Matkou Zemí.

Břišní tanec vznikl v rámci tradice východních druhů hudby. Ačkoli moderní břišní tanečnice využívají hudbu se spoustou západních vlivů, rytmické prvky hudby Blízkého Východu vytvořily hudební formu, která je značně odlišná od toho, co se vyvíjelo na západě. Hudebník Izhaq ibn Ibrahim (767 - 850) řekl: "Pokud někdo udělá nějakou chybu, je pořád náš přítel, pokud prodlouží nebo zkrátí melodii, je pořád náš přítel, pokud ale i nevědomky splete rytmus, už nikdy nemůže být naším přítelem." Někteří muzikologové vysvětlují tuto rozdílnost v totální absenci harmonie ve východní hudbě. Západní hudba používá přirozený smysl pro rovnováhu mezi napětím a uvolněním pomocí pravidelného rytmu a melodií, které se vyvíjejí v akordy. Naproti tomu východní hudba je založena převážně na rytmu, který vede melodii, jenž se vyvíjí do různých vzorů. Většinou např. začíná nerytmickými úvody, často mění tempo atd. zatímco západní rytmus se skládá nebo dělí, takže čtyřčtvrt'ový rytmus je prostě dvakrát tak dlouhý jako dvoučtvrt'ový.

Východní rytmy jsou složeny z malých vzorů a nedají se pravidelně dělit. Např. sedmidobý rytmus je složen z trojdobého a dvou dvojdobých, desetidobý rytmus je složen z čtyřdobého a dvou trojdobých.

Tanečnice často užívají nějaký typ rytmického nástroje, buď aby pomohly hudebníkům, nebo aby se samy doprovázely při tanci. Ruční činely se vyskytovaly už v Thébách 200 let př. Kr. Někdy byly sestaveny na určitých typech držadel, jindy, jako např. sestava nalezená v Pompejích (50 po Kr.), jsou činelky svázané provázkem nebo řetízkem.

Španělští cikáni, kteří jsou podle mínění mnohých odborníků odpovědní za rozšíření východních typů tanců původně žádné kastaněty nepoužívali. Tanečnice musela používat pro podporu rytmu tance své vlastní tělo, např. tleskáním rukama (*palmas*), luskáním prstů (*pitos*), mlaskáním jazykem. Tanec ještě dále zdobily různými výkřiky (*gritos*) a výraznými posunkami, které naznačovaly kouzlo okamžiku (*duende*). Později ale i cikánské tanečnice začaly používat kastaněty. V současné době jsou prstové činelky navlékány na prostředník a palec.

Břišní tanec je určen pro ženské tělo s důrazem na pohyb břicha, boků a pánve. Vyznačuje se stabilitou a spojením se zemí, hladkými plavnými a procítěnými pohyby horní části těla, navíc s prvky třesení a vrtění. Východní tance jsou někdy označovány jako tance svalů, na rozdíl od evropských tanců kroků. V rámci tradičního břišního tance se tak koleno nikdy nedostane výš než na úroveň boků. Jsou známy i varianty v rámci sezení na podlaze.

Římský spisovatel Martial (1. stol.) zmiňuje taneční představení s charakteristickými prvky břišního tance. Zmiňuje, že tanečnice z Cadizu byla tak okouzující, že muž, který ji původně koupil jako otrokyni, ji pojal za manželku. I Vergilius se v jedné popise hospodské tanečnice zmiňuje o velmi výrazném tanci s párem kovových kastanět, který nemohl být ničím jiným, než břišním tancem.

Pokud sledujeme dále tuto myšlenku zpět do minulosti, je snadné si představit, že tyto pocitové tance vznikly v rámci řeckých mystérií, při kterých tanečnice také hrály na různé prstové činelky. Jiná cesta tohoto typu tance do Evropy může pocházet z Indie, odkud cestovali cikáni přes Persii do Evropy.

Někdy se používaly i další propriety, např. hadi, meče, závoje a svíčky, které měly magickou ochrannou funkci, a které lze dodnes nalézt v některých lidových tancích.

Diváci platili tanečnicím přímo tak, že házeli mince nebo peníze na podlahu nebo je zastrkávali za oděv tanečnice. Tento způsob není spojen s žádným jiným tancem. Ve starém Řecku někdy ženy z velmi chudých rodin opásaly své boky a tančily na tržištích. Diváci po nich házeli malými zlatými mincemi, které si pak tanečnice našívala na boční pás jako dekoraci, protože to také bylo nejbezpečnější místo. Tento typ bokového pásu, pošítoho mincemi, dodnes tanečnice používají. Za čtvrté dynastie v Egyptě (2500 př. Kr.) byly tanečnice odměňovány zlatými náhrdelníky. Ještě v 19. století byly někde tanečnice nuceny zvrátit tělo dozadu tak, aby jim diváci mohli peníze umístit na obličej.

Ačkoli se břišní tanec vyvinul z lidového tance, stal se tancem profesionálním, který mohli provozovat jen trénované sólistky. Vyvinul se ve velmi komplexní typ, vyžadující značné tréninkové úsilí, buď jako sólový tanec, se značným procentem improvizace, nebo jako skupinový tanec dvou až tří tanečnic s připravenou choreografií. Tak se původně z náboženské sféry přes tanec jako podívanou vyvinul až k tanci pro zábavu. Zároveň se ale různé formy tohoto tance dodnes užívají jako tanec s léčebnými a náboženskými motivy.

Egypt

Pro dávné Egyptany byl tanec základní součástí jejich kultury. Hudbě a tanci se věnovali lidé ze všech vrstev. Dělníci pracovali v rytmu a zvuku písní a bubnů, pouliční tanečnice bavily kolemjdoucí. Lidé si najímali různé taneční skupiny k vystoupením na různých slavnostech, banketech, hostinách a dokonce i v chrámech. Pro hudbu a tanec byly školeny některé ženy z harémů. Žádná ze vznešených Egyptanek by se ale neodvážila tancovat někde na veřejnosti. Pro tyto účely existovaly otrokyně. Podobné to bylo i ostatních zemích středního a předního Východu - čím byla žena vznešenější, čím vyšší postavení zaujíkala, tím méně tančila. Tancovala pak jen při příležitosti zasnoubení dcery nebo syna, aby tak dala najevo oficiální souhlas. Egypt je přitom považován odborníky za zemi původu břišního tance.

Tance se v Egyptu rozdělovaly na šest základních druhů: náboženské, nenáboženské festivalové tance, tance pro bankety, harémové, souborové a pouliční tance.

O pouličních tancích existují jen okrajové zmínky. Přesto se zachovala zajímavá legenda z období 5. dynastie o tom, jak se bůh Ra stal otcem trojčat. Matkou byla Ruditdidit, žena kněze Rausira. Ten netušil, že otcem trojčat byl jeho bůh Ra. Když Ruditdidit slehla, Ra jí poslal na pomoc čtyři bohyně a jednoho boha. Aby zůstaly nepoznány, bohyně se proměnily v pouliční tanečnice a nabídly se rodině, že zmírní bolesti rodičky.

To nastoluje zajímavou otázku. Opravdu občas pouliční tanečnice posloužily i jako porodní báby? To by byl, vzhledem k původu břišního tance, docela přirozený vývoj. Tyto tanečnice se pak často objevovaly, nezvány, na ulicích a tržištích a pravidelně tančily pro zájemce.

Nahota byla běžnou součástí egyptské společnosti. Ženy nosily krátké sukně a často tančily nahore bez, nebo, kromě šperků a bederního pásu, celé nahé. Jedinou jejich ozdobou bylo tetování nebo malba henou. Tradiční svatba v Turecku dodnes sestává i z obřadu zdobení nevěsty henou.

Ženy z harému se nazývaly "obdivované" a jejich funkcí bylo potěšit svého pána. Stejně jako některé vznešené ženy procházely výukou hudby a tance. Učily se hrát na lyru, loutnu, harfu a především na rytmický náboženský nástroj sistrum. Tanečnice na banketech a v harémech byly zcela jistě vzdělanější a sofistikovanější, než tanečnice pouliční. Tančily jak sólové tance, tak tance ve dvojicích, trojicích a ve skupinách. Jinak řečeno, vytvářely choreografii, nebyla to jen improvizace. Měly svůj systém označení jednotlivých kroků a pohybů. Gesta a pozice měly názvy jako "telátko", nebo "správné nalodění na člun", "chůze podél zvířete", "dokonalé uchopení krásy" atd.

Naštěstí pro choreografy a moderní badatele byly akrobatické a párové tance starého Egypta popsány mladým mužem ze Syrakůs, který navštívil Memfis na konce 4. století a napsal o tom ve svém dopise:

"Pak jsem spatřil skupinu hudebníků, kteří přicházeli s nejrůznějšími nástroji ve svých rukou, rozeznal jsem harfu, kytaru, lyru, píšťaly, tamburínu a činely. Byli jsme zaplaveni písněmi, které byly odměněny publikem hlasitým potleskem. Pak se uprostřed místnosti objevil tanečník se svou partnerkou a dřevěnými klapačkami v rukou. Začali tančit a rytmicky se klapačkami doprovázet. Tančili každý zvlášť ale i v páru, vždy velmi synchronizovaně. Tanečnice běhala za partnerem a vyjadřovala touhu, a potom se točila, kroužila kolem něho a unikala jeho snahám ji zachytit."

Podobné klapačky, dnes bychom je nazvali kastaněty, se dochovaly a jsou např. v berlínském muzeu. Má se za to, že žádné vyobrazení se nedochovalo proto, protože kastaněty byly tak malé, aby se vešly do dlaně, a při tanci tak nebyly vidět.

Ze studia kreseb z hrobů se podařilo určit jeden ze základních tanečních kroků - "dolů". Bok jde dolů, zatímco noha se zvedne. Přitom země se nejprve dotkly palce a teprve potom pata. Tento pohyb je dodnes typickým krokem egyptského tance.

Tančilo se bosky a pohyby byly přirozené. Používala se celá řada pohybů: všechny typy poskoků, kroků a piruet. Pohyby rukou byly obvykle měkké, zklidněné a otevřené, i když se občas vyskytovaly i jiné pozice rukou. Zjednodušeně řečeno, dávné egyptské tance používaly mnohem širší rozsah pohybů, než dovoluje tradiční břišní tanec. Jak ale egyptská civilizace rostla, byla ovlivňovaná i jinými kulturami. Objevily se vlivy Féničanů, Syřanů, Palestinců, Núbijců, Súdanců, Etiopanů a beduínů. Do Egypta se dostávaly cizí zvuky a okolo roku 1500 př. Kr. se objevily bajadéry, elegantní chrámové tanečnice z Indie. Jak popisují dobové texty, tance přestaly být pochodové a začaly být více elegantní. Měkčí a příjemnější. Tanečnice se už nepohybovaly a neohýbaly tak prudce a nálada plynoucí z tance byla více povzbudivá a vášnivá, i když byly pohyby méně intenzivní.

Následné invaze z Lybie, S)dánu a Asýrie a Persie samozřejmě Egypt také ovlivnily. V roce 30 př. Kr se Egypt stal římskou provincií. Římský spisovatel Martial v 2. pol. 1. stol. napsal, že do Říma přicestovaly tanečnice z Egypta. Egyptská kultura, jejíž vývoj byl ovlivněn jejími sousedy, tak zpětně ovlivnila římské impérium.

Asi nejstarší záznam taneční smlouvy byl nalezen v archívech řeckých papyrů (z majetku Cornellovy university) pochází z roku 206: "Isadoře, kastanětové tanečnici z Artemisie u Filadelfie. Rád bych si tě najal se dvěma jinými kastanětovými tanečnicemi, abys v mém době šest dní tančila v rámci festivalu, který začne 26. května (v originále 24. dne měsíce painy). Obdržíš jako plat 36 drachem, chléb a my ohlídáme všechny zlaté ozdoby a zlaté náramky, které s sebou přineseš. Poskytneme ti také dva osly, pokud budeš chtít navštívit město." Tanečnice Isadora je v této smlouvě označována jako "protalystria", zatímco obvyklý řecký termín pro tanečnice zněl "orchestria". Je tedy jasné, že Isadora byla specialistka na kastanětový tanec. Byla otrokyní, takže jí určitě nebylo dovoleno o podmínkách svých smluv vyjednávat. Jako tanečnice ale měla možnost přinést s sebou své kolegyně. Co se týče platu, zedník si tehdy vydělal dvě a půl drachmy za den, zkušená tkadlena sedm drachem za den, takže 36 drachem pro tanečnici byl velmi vysoký plat. Kastaněty už tehdy vypadaly podobně jako vypadají ty dnešní španělské kastanuely. Byly jen plošší. Nej kvalitnější pocházely z Řecka a z Fénicie. V Egyptě byly nalezeny také páry prstových činelků, které jsou identické s podobným párem nalezeným v Pompejích.

Otomanská říše

Turci přišli do oblasti střední Anatólie pravděpodobně ze střední Asie. Tam také žili po celá staletí, než si podmanili i další části Anatólie, včetně Istanbulu a než začali rozšiřovat svou říši do Evropy, Afriky a Asie. Anatólský poloostrov je mostem mezi Asií a Evropou, po kterém procházely všechny slavné směry migrací. Po období více než 2000 let na tomto území žili představitelé různých civilizací, např. Chetitě, Frygijci, Lydijci, Kapodačané a Byzantinci, abychom zmínili alespoň některé. Ačkoli neexistuje jeden typický turecký národní tanec, několik tisíc lidových tanců převzalo prvky ze všech zmíněných kultur. Islámská prohibice ovlivnila spíše městskou populaci, ale nedotkla se života rolníků v izolovaných vesnicích. Odborníci dokazují, že mezi tureckými lidovými tanci a tanci jiných balkánských zemí (Srbsko, Rumunsko, Bulharsko, Řecko) existuje mnoho podobností. Některé studie tureckých lidových tanců se pokoušejí interpretovat smysl některých standardních tanečních pohybů, které jsou používány břišními tanečnicemi. Např. v rámci tureckého svatebního obřadu existuje slavnost heny, která zahrnuje také kolektivní kruhový tanec, jehož účastnice drží na podnosech rozsvícené svíce. Jak malba henou, tak svíce mají magickou ochrannou funkci. Tyto henové slavnosti jsou jiné pro ženicha a jiné pro nevěstu. A v různých oblastech se mírně liší. Podobný druh tanců lze nalézt i v jiných zemích, které byly vystaveny muslimskému vlivu, např. v Persii, severní Africe a v Malajsii, kde se podobný tanec nazývá *menari hinej*. Při některých svatebních tancích se také jako magická ochrana používá i meč. Mečový tanec je prováděn před svatebním procesím. Turecké tance se obvykle dělí do tří kategorií: náboženské, lidové a spektakulární. V rámci náboženských tanců se uvádí samozřejmě súfijské tance s dlouhou a uznávanou historií. Tanec byl ale i součástí života obyčejných lidí, kteří tančili pro své vlastní potěšení. Profesionální tanec byl ale již velmi rozvinut.

Turecké tance se vyvíjely ve dvou rozdílných kulturních podmínkách. Istanbul jako hlavní město Otomanské říše a několik jiných větších měst, co se týče jedné roviny a vesnice na straně druhé. Geografická izolace vzdálených vesnic pomohla uchovat tisíce lidových tanců,

z nichž některé pocházejí ze středověku, z nomádských dob. Jiný důležitý vliv na rozvoj tance měl dvůr. I ty nejběžnější události na dvoře mohly ovlivnit celou populaci: narození nového prince, svatba a ustanovení nového vládce nebo třeba jen pasování sultánova meče. To vše vyžadovalo uspořádat slavnost.

Takovéto slavnosti a festivaly se pořádaly velmi často a vždy zahrnovaly hodně podívané, různá cirkusová představení, závody na koních, ohňostroje, tanec a hudbu. Zachovala se např. jedna miniatura, ukazující jakýsi tanec hochů na vodě.

V Istanbulu se tyto festivaly často pořádaly ve stejném hippodromu, kde byly organizovány všechny ostatní slavnosti, pořádané v tehdejší byzantské impérii, jako byly různá výročí, náboženské a vlastenecké svátky atd. Při všech se samozřejmě tančilo. Tančili jak amatéři, tak profesionální taneční skupiny. O jejich tancích je bohužel známo jen velice málo. Informace pocházejí až z 16. - 19. stol., protože teprve tehdy začali tyto tance popisovat návštěvníci z ciziny.

Tanečnice a tanečníci byli na předním Východě velmi uznávanou institucí. Byli to slavné osobnosti tehdejší doby. Bohužel tehdejší vzdělanci považovali tanec jen za nevhodný a neřestný sport a slovo, které tanečnický označovalo, by se dalo přirovnat asi k dnešnímu významu slova cikán. Většina z nich skutečně byli cikáni. Okolo roku 1600 prý bylo v Istanbulu kolem 3000 takovýchto tanečnicků a tanečnic přibližně v 12 větších společnostech. Většinou to byli cikáni, Arméni nebo Židé, protože pro Turky se tato degradující profese nehodila. Tanečníci a tanečnice byli ale publikem obdivováni a básníci opěvovali ve verších jejich fyzickou krásu a jejich dovednost.

Tanečníci byli většinou mladí chlapci a jejich tanec a vnější vzhled naznačoval ženskost. Někteří nosili velmi dlouhé vlasy a zdobili se ornamenty a ozdobnými klobouky. Někdy se dokonce oblékali jako dívky. Tančili, dokud si uchovali ženský vzhled a nezačali jim růst vousy. V tehdejší společnosti, kdy se muži nesměli veřejně stýkat se ženami tak byli tito mladí tanečníci bezpečnou náhradou za tančící ženy a dívky.

Samozřejmě ale tančily i dívky. Byly prý velmi populární a krásné. Taková taneční skupina se obvykle skládala z dvanácti tanečnic a čtyř hudebníků, z nichž jeden hrál na housle, druhý na dvojitý buben zvaný *nekkare* a zbylí dva hráli na tamburíny. Jejich tanec byl popisován jako sugestivní, s četnými pohyby břicha, otáčením těla, poklekáním a prohýbáním dozadu, aby tak odvážní diváci mohli na čelo tanečnicka položit minci. Někdy předváděli i pantomimu fyzické lásky s výrazem hluboké vášně.

Homosexuální tendence mezi tančícími hochy i mezi skupinami tanečnic, které někdy tančily i v lázních, byly časté. Tento speciální tanec se jmenoval *zrefa* a vyznačoval se speciálním symbolickým pohybovým slovníkem. Právě tak jako mladí tanečníci představovali tančící ženy, i tanečnice někdy představovaly muže, zvláště pokud žily dlouho v izolaci harému. Jiným zajímavým aspektem harémových tanců bylo to, že všichni hudebníci, kteří sultánovy harémové tanečnice doprovázeli, museli být slepí. Tanečnice často používaly hedvábný šátek, držíce jeho dva konce v prstech, a hrály buď stydlivou pannu, nebo flirtující kurtizánu. Někdy šátek představoval lano, které se dalo omotat kolem hlavy nebo krku, jindy byl jakýmsi závojem před tváří tanečnice.

První zmínky o tureckém tanci z roku 1583 uvádějí, že již tehdy mnozí tvrdili, že tento druh tance pochází ze Španělska. Je to docela pravděpodobné. Jiný popis tohoto tance z roku 1759

uvádí: "Tanec obsahuje i několik pozic, které ohrožují mravnost. Některé tanečnice tančí ve španělském vlivu s kastanětami v rukou. Kapela sestává z fléten a bubnů různých velikostí,, na které se hraje paličkou a jejich zvuk je pak ještě upravován kulatou nádobou vespod."

V Evropě se tomuto druhu tance začal říkat břišní tanec (*dance du ventre*), ačkoliv rozsáhlé pohyby svalů břišní krajiny a pánve jsou jen jednou z mnoha forem tohoto tance.

Největším přínosem turecké kultury je rytmus. Turecký zvuk luskání prsty byl běžně znám jak na východě, tak mezi cikány. V Turecku se již hodně dlouho předtím vyráběly kovové činely všech velikostí. Činely se dokonce někdy používaly jako válečný nástroj. Někdy se prstové činylky navlékaly na prsty jedné ruky, jindy každá ruka držela jeden činel. Nejběžnější slovo *zil* se i dnes používá v celém světě jako označení činelu (nejznámější firma vyrábějící i dnes činely pro potřeby bubeníků na celém světě se jmenuje ZILDJAN - pozn. překl.). Turecké tance navazovaly na tureckou hudbu, která se vyznačuje velmi komplexními a neobvyklými lichými rytmy (např. 9/8, 9/4, 10/8, 7/8). Devítiosminový rytmus tance *karslima* je dodnes často užíván jako úvodní rytmus vystoupení břišních tanečnic.

Arabská hudba v Persii a Španělsku

Arabská hudba dosáhla svého vrcholu za panování Hárúna al Rašída a jeho následovníků. Žili na dvoře v Damašku a Bagdádu. Pořádali festivaly, na kterých se ke společnému zpěvu shromáždilo i dva tisíce otroků. I jejich následovník Al-Amin v této tradici pokračoval. Hudebník Ibn Sadaka zaznamenal, jak jedné neděle vstoupil do paláce: "Bylo tam dvacet byzantských otrokyň, oblečených do řeckých tóg, s ozdobami na krku a palmovými listy v rukou. Kalíf jim poručil zpívat a hrát. Otrokyňe tančily své rodné tance. A tančily tak dokonale, že se kalíf opil a odměnil je tisíci zlatáky." Stejně tak i bohatí obyvatelé Bagdádu i jiných velkých měst v říši si pro podobné účely platili talentové otrokyňe.

Když roku 711 Arabové vstoupili na španělské území, přinesli s sebou i islámské zákazy hudby a tance. Hrát a tančit mohli pouze otroci a prostí lidé, kteří neměli právo svědčit u soudu. Bylo také zakázáno najmout si dům, ze kterého by se ozývala hudba flétny. Ale stejně jako v jiných částech říše, hudba se nakonec prosadila a zpívat a hrát se ve svých domech učily i velmi vysoce postavené ženy. Profesionální zpěvačky a loutnistky byly např. na dvůr v Cordobě dováženy z Orientu.

Ve 12. století byli na území Španělska putující básníci a hudebníci, kteří cestovali od města k městu tak rozšíření a početní, že se pro ně ujal speciální název *ahdab*. Označovalo to člověka, který umí dělat vtipy, hrát a skládat někdy oslavné, jindy potěšující verše. Když v roce 1492 padla Granada do rukou křesťanů, podobná představení pokračovala, přestože mnozí Maurové, cikáni a židé byli eskortováni do přístavu a odvezeni ze země.

Cikáni a španělské tance

Historie břišního tance je úzce spojena s osudy cikánů, kteří různými směry cestovali napříč krajinou. Přišli z Indie a migrovali do celé Evropy, až dorazili do Andalusie. Snažili si vydělávat peníze, jak jen to šlo, ať už museli pracovat nebo hráli a zpívali. Přivezli kombinace složitých indických rytmů s islámskými melodiemi. Dodnes je v hudbě flamenco slyšet silné arabské vlivy. Tanec flamenco je spojován s andaluskými cikány, ale pravděpodobně vznikl z mnoha tradičních charakteristických prvků i španělského tance, a tak je uchoval.

Nejstarší známý záznam migrace cikánů se datuje z roku 1000. Perský básník Firdawsí se zmiňuje o dvanácti tisících zpěváků, které jeden princ na žádost jiného poslal z Indie do Persie, aby tak svým zpěvem projasnili život těžce pracujícího lidu. Dostali s sebou zrní a návody na pěstování obilí, aby se tak vždy dokázali uživit. Plán samozřejmě ztroskotal. Lidé snědli zásoby, ale nikdy nepěstovali další obilí. Princ je vyhnal a nařídil jim, že se od teď musí žít jen žebráním a pašováním. Tato příhoda byla v roce 940 potvrzena arabským historikem Hamzou.

Indický původ cikánů byl potvrzen jak etnology, tak lingvisty. To, že cikáni sami o sobě tvrdili, že pochází z Egypta, není pravda. Cikáni dostávali všude tam, kudy procházeli, různá jména. V Balučistánu se jim říkalo Luriové, v Iráku Luliové, v Persii Karakiové nebo Zangové, v Sýrii a Turecku Cinganové nebo Činganové a v Řecku Kacivelojové nebo Cigáni. Lingvisticky je prokázáno, že cikáni se objevili v Persii, v Turecku a Řecku v období mezi 10. a 15. stoletím. Romština obsahuje ale také mnoho přejatých řeckých, tureckých a arménských slov.

Kalderašští cikáni, kteří sami sebe považují za jediné skutečné cikány vyprávějí, že někteří z nich, většinou kováři, následovali tatarská vojska. Je to velmi pravděpodobné.

Cikáni se v jihovýchodní Evropě usazovali celých 600 let. V byzantské říši se objevili kolem roku 855, na Krétě v Srbsku v roce 1348, v Transylvánii a Moldávii v roce 1417, ve Francii roku 1419, v Římě 1422, v Paříži 1427, v Anglii 1430. Do severního Španělska se dostali roku 1447 jižní cestou přes severní Afriku. Je to vysvětlováno skutečností, že cikáni se velmi bojí vody a jak poznamenává historik Clement, vstupují na loď "s největším odporem".

Na území Andalusie našli přátelské prostředí. Jak osamělá místa, kam by mohli prchat před zákonem, tak maurské obyvatelé, kteří se vyznačovali romantismem a orientálním mysticismem. Jak cikáni, tak Andalusané projevovali přehnaný zájem o téma smrti a obě etnika jsou obvykle velmi pyšná na své tradice. Jejich příslušníci vyznávají vyhraněný individualismus a hlubokou oddanost rodině. V této atmosféře se zrodilo flamenco. Zahrnovalo hudbu, tanec a býčí zápasy. Je s podivem, že ačkoli zvláště vůči cikánům bylo vydáno nesčetně nařízení a vyhlásek, španělskou inkvizicí byli dotčeni minimálně.

Cikánská kultura se vyznačuje tím, že její příslušníci komukoli odkudkoli říkají gadžo - cizinec. Ačkoliv si my, gadžové, o nich myslíme, že to jsou veselí a šťastní lidé, hudba, kterou hrají sami pro sebe, je převážně tragická, plná lítosti a pomsty. Pro nás zpívají veselejší písně, protože vědí, že jim dáváme přednost. Jejich soukromý život je oddělen od života veřejného. Ačkoli mají povětšinou a zcela zaslouženou reputaci zlodějů, existují i tradiční cikánská povolání, jako je zpěvák, klempíř, vykladač osudu a koňák. V tom se podobají některým současným a kastám v severní Indii, v nichž existují tradiční řemesla kovářů, klempířů, hudebníků a pouličních zpěváků nebo znalců léčivých bylin - tedy znalostí spojenými s okulními praktikami. Dodnes jsou nomádské ženy na blízkém Východě zdobeny cikánským tetováním na rukou a kotnících, protože to je prý ochrání.

Jsou samozřejmě známy i některé cikánské kmény, které nevyznávají žádnou náboženskou víru, které nemají svou vlastní hudbu. Jejich kultura se však soustřeďuje kolem šamanské víry v duchy, kteří obývají přírodu, právě tak jako zbytky jiných, středoasijských šamanských kultur. Cikáni věří, že každého člověka v jeho každodenním životě ovládají určití démoni a duchové. Např. každý cikánský umělec musí doufat, že přijde jeho osobní *duende* - démon, který mu dodá inspiraci a skutečné mistrovství. Vystoupení pro gadže je pak většinou jen

jakási hra, při které předvádějí, že do nich duch vstoupil, ačkoli tomu tak ve skutečnosti není. Tak v Andalusii vznikly, na rozdíl od lehčích písní, *canto flamenco*, i hlubší písně, *cante jondo*. Tance se poněkud podobají klasickým perským tancům s prvky tanců ze střední Asie, zvláště pokud se týká nevýrazného pohybu paží nebo vycentrování trupu. Zatímco moderní arabské tance soustřeďují své pohyby do oblasti břicha, přičemž ruce udržují převážně v oblasti ramen, perské tance a flamenco věnují pozornost pozici zad a maximálně používají prostor okolo hlavy pro půvabné a efektní pohyby rukou a dlaní. Cikánské tance nikdy nejsou provozovány jen pro tance samotné. Vždy to je součást daleko širšího a významnějšího neverbálního slovníku cikánské komunikace a chování. Je to srdce jakési základní transformace, transcendentálního stavu, útěku z reality všednodennosti do vzrušujícího a více uspokojujícího stavu mysli. To je důležité mít na mysli, protože orientální břišní tanec se přímo v různých kontextech odvíjí jak od náboženskosti, tak od erotičnosti. Moderní flamenco si vyvinulo svůj vlastní styl a kulturu, jejíž kořeny jsou však stejné i pro břišní tanec. Odborníci zmiňují např. *kocek*, tanec tureckých cikánů, který je vždy spojován s dosažením transcendentních stavů. Dodnes v Istanbulu existuje cikánská čtvrť, známá jako *sukule*.

Cikánky jsou západní kulturou považovány za necudné, protože se nikdy nestyděly odhalovat svá prsa při kojení. Přesto i ony vyznávají ve spojení s dolní částí těla spoustu tabu. Jeho odhalení, ať už veřejně nebo v soukromí, je považováno za velmi vážný přečin. Tradičním oděvem cikánek je proto silně zdobená obtočená sukně, vyžadující až čtyři metry látky. Existují také tabu, co se týče společného manželského použití stejného mýdla nebo ručníků, stejného nádobí atd. Cikánky již od dob, kdy tančily v jeskyních ve Španělsku, nosí velkou sukni a krátkou halenku, která nedosahuje ani do pasu. Tento typ oděvu je velmi podobný dávným dvorským indickým kostýmům.

Zákazy a perští tanečníci

Přestože islám tanec a hudbu zakazoval, nikdy se mu nepodařilo je eliminovat ani z vlastní kultury na předním východě. Súfisté, méně konzervativní skupina, hledali přímý kontakt s bohem a vnímali tanec tolerantněji. Súfijský teolog a učenec Al-Ghhazali uváděl určité podmínky, za kterých byla hudba a tanec akceptovatelné: "melodie, které přinášejí pocit pohody, radosti a příjemné emoce, ať už jsou vyjadřovány v poesii, zpěvu, v tanci a pohybu, jsou chvályhodné." Vyzvedává, že v těchto souvislostech člověk musí brát zřetel na čas, místo, sociální použití a tanečnickovu dovednost. Diskutoval dokonce o stavu mysli tanečníka během tance a poznamenal, že jen skutečná extáze tanečnickovy pohyby prosvětlí a zkvalitní.

Súfijské tance jsou naprosto odlišné, co se týče formy. Při súfijských obřadech jejich účastníci chtějí ztratit svou individualitu a přiblížit se mystickému sjednocení s dokonalou Jednotou. Během tance všichni následují vůdce. Když např. začne šejk tancovat a dovolí, aby mu turban spadl na zem, zbytek dervišů ho musí napodobit. Některé sekty používají jako hudební doprovod flétny, jiné používají také bubny. V některých sektách se obřadu mohou účastnit i ženy.

Klasický perský tanec nejvíce naplňuje původní islámský záměr. Dnes už je bohužel téměř naprosto ztracen, protože v moderním Íránu není povolen. Přežívá jen ve vzdálených částech Afghánistánu. Pohyby vycházejí především z ramen a jsou delikátní a oduchovnělé. Více používají prostoru okolo hlavy, zatímco boky se nehýbou. Odtud pramení styl, kterému se říká "perské paže" nebo hadí paže, a který je znám v břišním tanci. Při klasickém perském tanci si tanečnice neuvědomuje své publikum. Předpokládá se, že vždy je ve stavu transu, ve

stavu, kdy komunikuje s bohem. Pohyby paží se nabízí bohu. Není to oficiální islámský tanec, ale pracuje s obrazy a záměry perské klasické poesie. Při zvláště živých představeních může občas tanečnice dát svému publiku jako přídavek příležitostné pohledy nebo krátký úsměv. Nikdy to ale nemá nic společného s upřímnějšího sexualitou tradičního břišního tance. Představitelé islámu věří, že vzrušení škodí duši, zatímco upřímná hudba je může přivést blíže k bohu. Tanečnice klasického perského tance tak symbolizuje skutečný koncept krásy a duše, která se pozvedává k bohu. Tento tanec byl právě pro své mystické kořeny předváděn většinou privátně.

Ve střední Asii existuje tradice mladých tanečníků (*batchas*), kteří byli pro potřeby různých slavností oblékáni jako dívky. Jejich tance prý byly směsí tance, gymnastiky a zpěvu, rytmu kastanět, to všechno v poněkud obscénním hávu. Někteří z těchto tanečníků byli bezpochyby ukradeni svým rodičům násilím a ačkoliv požívali velmi nízký sociální statut, žili většinou docela přepychově. Byli prý velmi spontánní, s dokonalým smyslem pro rytmus. Fyzicky byli velmi silní a trénovaní, zároveň ale neuvěřitelně pružní.

Perští muslimové měli také své kurtizány. Podle některých byly všechny tanečnice kurtizánami a např. v hlavním městě Isfahanu tančilo až čtrnáct tisíc registrovaných žen. Tyto krásné a bohaté mladé ženy byly většinou přepychově oblékány, zdobeny šperky a dokázaly své umění využívat ke svým vlastním účelům. Používaly svá umělecká jména, která se většinou odvíjela od výše odměny, kterou vyžadovaly od svých klientů (deset tomanů nebo osm tomanů - toman = perská zlatá mince). Tyto kurtizány byly běžnou součástí života tehdejší společnosti až do 18 století, kdy se moci ujal jeden šíita, který tanec zakázal a na veřejnosti se nesměla objevit žádná žena.

V moderním Íránu byla hudba a tanec muslimskými fundamentalisty zakázány. Přesto se mezi lidmi žijícími poblíž zálivu udržuje jeden zvláštní tanec míchající perské a arabské vlivy. Tanec *bandari* tančí oddělené řady mužů a žen. Zahrnuje pohyby rukou nad hlavou, pohyby do kruhu, spojené s pohyby boků. Je to divoký, oslavný tanec.

Transovní tance

Transovní tance se samozřejmě netančí pro pouhou zábavu. Jsou součástí náboženských rituálů, jejichž účelem je např. léčit nebo vyhnat z člověka d'ábla. Je samozřejmě možné a velmi dramatické tančit např. tanec *zar* pro zábavu, ale skutečný *zar* je náboženskou ceremonií.

Využití tance k dosažení stavu transu se datuje až do dob Dionýsa a pohanských kultů. To málo, co o těchto kultech známe, se velmi podobá kultu, který je dodnes praktikován etiopskými křesťany v některých oblastech Súdánu a na Středním Východě. Tento typ transu je také spojován s chůzí přes oheň, tak jak je dodnes praktikován v Thrácii. Také tanec dervišů v Turecku přivádí tanečnický do podobného typu transu.

Kult *zaru* zahrnuje i několik skupin, ve kterých se vyžaduje, zvláště od žen, iniciační proces. Tanečníci v transu zosobňují různé duchy a často do značných detailů hrají jejich role. Každý takový duch se vyznačuje charakteristickými pohyby (*gurri*), zahrnujícími i sérii rychlých otáček. Smyslem těchto rituálů není vyhnat d'ábla, ale přizpůsobit se mu.

Tyto společnosti poskytují ženám jak zábavu, tak náboženskou útěchu a jejich kultury přžívají i přes tradiční islámskou víru. Kult *zar* se v Súdánu vyskytuje jak ve městech, tak na

venkově, i když městské skupiny bývají lépe organizovány. V Chartúmu a Omdurmanu existuje větší počet profesionálních tanečnicků, jak mužů, homosexuálů, tak žen, které jsou za své služby placeny.

Ceremonie *zar* vypadá takto: Když se hudebníci a účastníci shromáždí, je přiveden pacient. Jsou zapáleny vonné tyčinky a začne bubnování. Aby se uklidnili duchové, jsou používány speciální písně a rytmy. Někdy je duchem posedlých více žen a mohou se společně obřadu účastnit. Když se pacient identifikuje s duchem, který ji posedl, začne dialog. Používá se také zvířecí oběť, aby ducha usmířila. Následující ráno se pak všichni odeberou k Nilu (nebo k místní řece či jakékoli vodě) se zbytky obětních jídel a nástroje a účastníci se ve vodě očistí.

Berbeři, kteří jsou původní obyvatelé Maroka, se neztotožňují s marockými muslimy. I oni ale věří v duchy. Zdá se, že cílem většiny berberských tanců je také dosáhnout stavu transu. Přestože obecně nejsou jako transovní tance vnímány. Vyznačují se neustálým opakováním a velmi hlasitou hudbou, která vytváří jak co se týče tanečnicků, tak diváků, hypnotický efekt. Pocit lehkosti a extáze někdy vede až k totálnímu vyčerpání. Náhlý kolaps tanečnice na konci tance *guedra* je pro mnohé starobylé marocké tance charakteristický. Oni věří, že pokud tanec neskončí absolutním uvolněním, tanečnice se nezbaví nemoci a smůly.

Starobylé umění orientálního tance má dlouhou a pohnutou historii. Začíná v mnohých kultech plodnosti starého světa a v chrámech starobylé Indie. Existence nejrůznějších nomádských skupin profesionálních bavičů a zejména cikánských skupin pak přispěla k vzájemné kulturní výměně a rozšíření těchto tanců. Přestože existují regionální variace, popularita toho, co je všeobecně známo jako orientální nebo břišní tanec je i dnes v moderním světě přední Asie, pokračuje i dnes. Tento tanec se v různých zemích vyvíjel různě a přesto si zachoval své charakteristické vlastnosti. Uchoval se i přes nejrůznější kulturní a morální výhrady.

Když lidé chtějí něco oslavovat, obvykle se dají do tance. Moderní tanečníci a tanečnice už nepředstavují hlubší vztah k těmto starým kultům, než když jdou děti na velikonoce si vykoledovat nějaká vajíčka nebo když věší jmelí o vánocích. Všechno to jsou už jen jakési neurčité pohanské symboly. Ženy dnes tančí už z mnohem praktičtějších důvodů: protože je to baví, protože to je výborné cvičení těla, protože je to příležitost setkávat se. Jinými slovy tančí pro zábavu, dobrou kondici a dobré vztahy.

Skutečnost, že tento tanec přežil až do současnosti a navíc se nadále rozvíjí, potvrzuje jeho původní kvalitu. V moderní západní kultuře je ženství často prezentováno negativně, destruktivně a je často zneužíváno. Naproti tomu orientální tanec je představuje ve vhodné atmosféře jako pozitivní výraz krásy, síly a graciéznosti ženskosti. Byl to tanec vymyšlený ženami a tančený pro ženy. Pro ženy žijící v Orientu má poněkud odlišný význam, protože je tančen výhradně mezi ženami. Tehdy posiluje schopnost ženy udržet si svou krásu a tedy i svou moc nad mužem a přibližuje se tak znovu k pradávným kultům plodnosti. Na středním Východě je plodnost ženy stále tím nejdůležitějším faktorem, co se týče jejího ocenění. Novomanželka nemá žádné postavení, dům řídí mužova matka.

Orientální břišní tanec, tak jak se dnes stále častěji tančí v klubech a na scénách v USA a v Evropě, je většinou sólový. Kostýmy jsou velmi výrazné a ozdobené. Bohužel tak vzniká

dojem, že tančit může jenom ta žena, která je mladá a krásná a že je určen jen k potěše mužů. Je to ovšem nedorozumění a nepochopení smyslu tohoto tance.

Břišní tanec nebyl nikdy klasicky školenými západními tanečnicemi brán vážně, a tak dlouhou dobu nebyl respektován. Západní tanečníci také nedokázali ocenit jak jeho tradici, tak svobodu, plynoucí z improvizace. Vnímali jen jeho erotickou příchut'. Některé společnosti, které se tímto druhem tance začaly profesionálně zabývat, se snaží zdůrazňovat jeho pozitivní hodnoty. Tanec se stává více improvizovaný, neformální, často je tančen jen pro přátele. Kostýmy jsou spíše etnické a nezáleží na kráse či věku tanečnice. Domnívám se ale, že stále více lidí přichází tomuto starobylému tanci na chuť a že tak i oni pochopí energii a radost, kterou vyjadřuje.