

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav Etnologie



Bakalářská práce

Kristýna Jenerálová

Flamenco jako odraz andaluské lidové kultury

Praha 2015

Vedoucí práce: PhDr. Petr Janeček, Ph.D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne května 2015

.....

.Klíčová slova (česky):

Flamenco, cante jondo, cikáni, café cantante, palo, letra, cante, baile, toque, duende, gracia, compás, fiesta

Key words (in english):

Flamenco, cante jondo, gypsies, café cantante, palo, letra, cante, baile, toque, duende, gracia, compás, fiesta

Abstrakt (česky):

Práce pojednává kulturu flamenca v kontextu míst jeho vzniku. Propojuje filologická a etnografická data a způsoby nahlížení na kulturní region jeho vzniku. Zaměřuje se na historii flamenca jako celku i jeho dílčích částí. Jednotlivé části jsou věnovány historii i základním prvkům, participujícím na vzniku a fungování této hudebně taneční kultury Andalusie. Důraz je kladen především na taneční, popř. ústní projev. Na závěr práce je flamenco pojednáno v kulturním kontextu mimo Andalusii, v tomto případě českém.

Abstract (in English):

The aim of the thesis is to treat the topic of flamenco culture in the place of its origins. It interconnects filological and ethnographical data and the manner of perception of the cultural region of its origin. Its main focus is to describe the history of flamenco as a complex as well as its compounds. Its contents are dedicated to the history and the fundamental elements that participate on the formation and function of the culture itself. The emphasis lays on the expression of the dance, and the so called canto. The end of the thesis is dealing with the phenomenon of flamenco outside Andalucía, in this case the czech cultural region.

OBSAH

1. Úvod	7
2. Metodologie	8
3. Co je flamenco?	9
4. Skladba	11
4.1 Hudební složka	11
4.1.1 Cante	11
4.1.2 Toque	12
4.1.3 Stupnice	13
4.3 Baile	14
4.3.1 Struktura tance	16
4.3.2 Taneční struktura sloky	17
5. Kritéria hodnocení	18
5.1 Compás	18
5.2 Duende	18
5.3 Gracia	20
6. Dělení flamencových stylů	21
6.1 Dle compásu	21
6.2 Dle metriky	22
6.3 Dle hudebního původu	22
6.4 Dle oblasti původu	22
6.5 Dle charakteru	22
7. Historie	24
7.1 Andaluské tance	24
7.2 Cikáni	26
7.3 Cikánské tance	28
7.4 Černošské tance	34
7.5 První veřejná vystoupení	36
7.6 První flamencové tance	39
7.7 Cafés cantantes: Na cestě k profesionalisaci	39
7.8 Flamenco na konci 19. století	41
7.9 První polovina 20. století	43

7.10 První polovina 20. století: Gitanerías	43
7.11 Válečná éra	45
7.12 Druhá polovina 20. století	46
8. Flamencová kultura dnes	48
9. Flamenco a film	50
10. Flamenco v českém prostředí	51
11. Závěr	52
12. Použité zdroje a literatura	53

„Zůstanete-li neteční k tanečnímu umění, je to proto, že jste nedospěli chápání nejen nejvyššího projevu života tělesného, nýbrž i svrchovaného symbolu života duševního.“

Havelock Ellis

1. ÚVOD

Tanec je jedním ze základních projevů lidské existence. Je prazákladní formou lidské komunikace. Již v pravěku si lidé uvědomili, že lze komunikovat a vyjadřovat se nejen slovy, ale také gesty a pohyby těla. Již od starověku byl pěstován rozvinutými civilizacemi. Jako takový je záležitostí lidské kultury a měl by být chápán v jejích souvislostech. Tanec byl takřka odjakživa součástí lidské komunikace, ať to byla komunikace mezi ženou a mužem, tedy v souvislosti s plodností páru, či komunikace v liturgickém slova smyslu jako komunikace mezi člověkem a transcendentálními bytostmi (např. extatické formy tance), či prostředek komunikace mezi lidmi navzájem (např. skupinové rituály, při kterých se utužovala komunita lidí).

Tanec od počátku své existence byl prvním projevem lidských emocí, neartikulovaných, základních lidských emocí. Postupem doby začal tanec plnit úlohu rituálu, v podobě pravidelného opakování symbolických pohybů s určitým záměrem (za účelem např. spojení se s předky, božstvy...). Záhy se také přidaly hudební nástroje. V hinduismu dokonce existuje mýtus o Šivově tvoření světa tancem, na čemž lze vidět, že vše je jistým způsobem vír a neustálá znovu se obnovující energie hmoty částic, které vytvářejí skutečnost. O tanci referuje také Bible, kdy při aktu předávání Archy Úmluvy král David v čele družiny tančí tak divoce, až si ostatní lidé myslí, že začal trpět psychickou poruchou. Tanec hrál významnou roli také pro dějiny lidstva, kdy součástí diplomatických jednání byly plesy. Zdatnými tanečníky tak byli např. rakouský kancléř Metternich či ruský car Alexandr I.

Folklorní či tanec byl vždy jistým sebevyjádřením (a do jisté míry snad lze říci i opakovaným sebestvořením) národa či etnika. Tanec je a vždy byl jistým návratem člověka k sobě samému, ke své přirozenosti. Na tanec lze proto nahlížet nejen jako na projev, ale i jako na důkaz života. Je i projevem svobody člověka. Dá se jím i poodhalit i smýšlení tanečníka. Proto byl i opakovaně zneužit k projevům politického vyjádření. Předmětem bakalářské práce Flamenco jako odraz andaluské lidové kultury bude především forma tance lidového.

2. METODOLOGIE

Předkládaná studie Flamenco jako odraz andaluské lidové kultury si klade za cíl seznámit českou akademickou obec a čtenáře vůbec se svébytnou hudebně taneční kulturou jižního regionu Španělska, Andalusie. Studie vznikla na základě dlouhodobého autorčina zkoumání a bádání v této kulturní oblasti a především v andaluském kulturním prostředí. V průběhu svého bádání se autorka zaměřila především na zmapování historických událostí spojených s kulturou flamenca, a jejich reflexi v dnešní podobě flamenca. Na následujících několika stranách bakalářské práce Flamenco jako odraz andaluské lidové kultury si autorka studie klade za cíl obeznámit zainteresované publikum s fenoménem svébytné jihošpanělské /andaluské/ hudebně taneční kultury, flamencem, jeho náležitostmi, jeho historickým a kulturním kontextem, a na tomto podkladě předložit výsledky dlouhodobého zkoumání v oblasti této kulturní sféry. Z hlediska složek či prvků bude potom kladem důraz především na složku flamencového tance, jeho formy a historický vývoj. Ve své studii i obecně ve svém badatelském počínání se autorka snaží především fakticky propojit historické události a syntézy, které ve svém důsledku vedly ke vzniku flamenca, s formou tak, jak je známá v dnešní době. Studie si tak klade za cíl podat alespoň stručně jakýsi ucelený pohled na teorii a historii této specifické kultury. Na základě fakt se potom snaží o jakousi syntézu a konklusi. Co se týče literatury, opírá se autorka především o monografie *El baile flamenco: Una aproximación histórica*, autorů Eulalie Pablo a José Luise Navarry, dále potom *Figuras, pasos y mudanzas: Claves para conocer el baile flamenco* týchž autorů. V neposlední řadě také *Sobre Flamenco y Flamencología*, Gerharda Steingresse, sevillského profesora dlouhodobě se zabývajícím tematikou. Jako druhotný pramen sloužila také beletristická či krásná literatura, především pak dílo Federica Garcíi Lorcy, která autorce pomohla s dotvářením obrazu společnosti v době vzniku flamenca.

3. CO JE FLAMENCO?

„Flamenco se zpívá a tančí a brnká na guitarrách; tleská se to dlaněmi a vyklepává se to kastanětami a dřevěnými podpatky a ještě se do toho pokřikuje. A Flamencos jsou zpěváčkové, tanečníci, bailarinky a guitarristi, kteří tak od půlnoci nahoru provozují v nočních lokálech své kejkle.“, píše Karel Čapek ve svém Výletu do Španěl (Čapek, K.: Výlet do Španěl, Firma Fr. Borový, Praha 1940).

Flamenco je druhem jihošpanělské hudební a taneční kultury, který nevychází z akademických kruhů, nýbrž z transformace původní lidové tradiční/folklorní hudby. Ve flamencu se zachovalo mnoho folklorních prvků, ale bylo také postupem času velmi znatelně transformováno. Je v něm nesmazatelná stopa Andalusie, kde se v průběhu staletí mísily rozličné kultury. Zajímavým je také fakt, že tato transformace se uskutečnila za zachování metrických struktur folkloru původního, tedy andalusického, o němž bude řeč ještě několikrát později v průběhu této studie. Flamenco nevzniklo na akademické půdě, nýbrž téměř doslova na ulici, vzniklo míšením mnohdy velmi odlišných druhů hudby a pěveckých či tanečních projevů, především typu původního či tradičního. Takto to ve své knize *Flamenco: Que sais-je?* Popsal francouzský historik Alain Gobin. Právě Gobin je jedním z mála, který ve své knize poskytuje komparaci flamenca a lidové hudby. Právě on je snad jedním z mála, který odděluje tyto dva prostory. Flamenco vzniklo ve své podstatě transformací andalusického folkloru a přidáním prvků vlastních cikánům a prvků obecně platných jako estetických.

Španělský historik Julián Mariás jednou řekl, že pokud je ve Španělském království něco opravdu odlišného, je to Andalusie, jestli je něco opravdu svého a neslučitelného se zbytkem Španělska, je to právě složitý jižní region. Andalusii je opravdu možné označit za region, jehož kultura je opravdu až diametrálně odlišná od zbytku Španělského království. Ve spojitosti s tímto tvrzením je důležitým fakt, že Andalusie se nikdy nechtěla oddělit a vytvořit samostatný region, na rozdíl od mnoha ostatních španělských autonomních oblastí, z nichž asi nejtoužebněji po samostatnosti volá soustavně několik let tímto již notoricky známý region Katalánska.

Fakt, že flamenco je něco speciálního a odlišného, je patrné i z běžné řeči, tedy konkrétně odlišného pojmenování interpretů, tedy interpretů složky pěvecké a taneční (obě tyto budou podrobněji pojednány dále). Ve španělštině existují dvě různá vyjádření pro zpěváka a tanečníka. Prvním je běžné španělské označení zpěváka/zpěvačky (*cantante/cantante*) a tanečníka/tanečnice (*bailarín/bailarina*), tím druhým je označení pro tzv. *flamencos*, tedy souhrnné pojmenování pro umělce z flamencové branže. Tanečník/tanečnice flamenca jsou označováni výhradně jako

bailaor/bailaora. Stejná situace nastává pro zpěváka a zpěvačku, kteří jsou odlišováni od běžných zpěváků označením *cantaor/cantaora*.

4. SKLADBA

Flamenco se skládá ze tří základních složek. Těmito jsou hra na kytaru (*toque*), zpěv (*cante*), a tanec (*baile*). Každá z nich má své specifické expresivní prostředky a estetické klíče/kódy, které tuto hudebně taneční kulturu odlišují od jiných a tvoří ji tím tak specifickou. K již výše zmíněným se ještě připojuje tzv. *jaleo*, pod čímž rozumíme rytmický doprovod, především tlesky a perkusi, která se do flamenca s postupem doby začíná čím dál více inkorporovat. *Jaleo* popisuje v první polovině dvacátého století Karel Čapek ve svém Výletu do Španěl: „*Palmoteo* čili tleskání. Zatím co jeden z tlupy tančí, sedí ostatní kolem a tleskají do dlaní takt, jako by nemohli vydržet ten rytmický příval řinoucí se v kaskádách *guitarr*. A křičí. A dupají. A *guitarristi* se zmítají na židličkách, dupají a pokřikují. A do toho *kastanety*.“ Někdy se do složky *jaleo* také řadí tzv. *zapateado*, tedy rytmické dupové sekvence, které jsou téměř nepostradatelnou součástí tance. Jak již zmiňuje Čapek, do této čtvrté složky se můžou zařadit i *kastanety*, perkusivní nástroj, který se do flamenca inkorporoval postupně skrze aragonskou *jotu*. Ve většině případů se však pod tímto pojmem rozumí především rytmické tlesky, které doprovázejí interprety. V současné době, která přeje nejrůznějším druhům fúzí, je trend do flamenca inkorporovat také jiné hudební nástroje, jako např. housle, flétnu, piano či elektrickou kytaru.

4.1 Hudební složka

4.1.1 Cante

Hudební složka se ve flamencu skládá ze zpěvu a hry na kytaru. Každá ze složek má své specifické estetické kódy. Za melodickou složku je považován zpěv, za harmonickou kytarový doprovod. Flamencový zpěv je charakterisován mnoha různými výrazovými prostředky. Především je to drsný „nádech“ a jakýsi chraplavý přídech, nezřídka až na poslech nepřijemný. Také výslovnost zpěváků je ne vždy zcela zřetelná. Dále pak by pěveckému projevu neměla chybět *melismata* (způsob zpěvu, kdy je řada tónů zpívána na jedné slabice) a tzv. *adornos*, tedy jakési vokální „ozdoby“, natahování a zkracování hlásek, důraz na tóny (zvláště při zpěvu *por seguiriyas*, čehož si všiml a teoreticky popsal skladatel Manuel de Falla, který společně s básníkem Federicem Garcíou Lorcou uspořádal v roce 1922 soutěž v tomto „hlubokém“ zpěvu), a jisté vzdálení se obvyklé intonaci. Obyvatelé andaluského regionu jsou všeobecně známí svým těžko srozumitelným dialektem, kdy vypouštějí či zaměňují hlásky. Často je také dikce flamencových zpěváků značně nejasná, pro tento typ kultury velmi typická. Zvláště patrné je to především u obyvatelstva cikánské komunity. Dalším typickým rysem tohoto typu projevu je prožívání zpěvu, výrazový zpěv mnohdy

téměř až celým tělem, což zpěvu dává specifickou rytmickou a melodickou elasticitu a přispívá opravdovosti projevu. Jako všechna hudba, v níž převažuje orální tradice, nelze – či velmi obtížně – lze flamencovou hudbu přenést do klasických hudebních partitur, tedy neexistují k ní téměř noty. Velmi důležitou kapitolou je ve složce zpěvu tzv. *cante jondo* či *cante grande*, hluboký nebo velký zpěv. Je to právě onen vážný, „rozervaný“ zpěv, který pojednává a rozebírá ve flamencu ta nejhlubší témata, je spojen s těmi nejhlubšími a nejniternějšími city a emocemi. Poesie krátkých letras tohoto stylu zpěvu nejčastěji rozebírá téma utrpení cikánů, o jejich represi majoritním obyvatelstvem, o chudobě, smrti a neopětované lásce. V tónech *cante jondo* zaznívá podtón melancholie, nostalgie, ale občas i pocitů hněvu. Jsou zpívány velmi naléhavě. Nejčastěji jsou to *cante por seguiriyas* (*livianas, toná...*), *soleares* (*debla, cabal, martinete, polo...*), *tientos*, *cante de Levante* (*mineras, carceleras, tarantos, tarantas...*). Styly *cante jondo* jsou vůbec nejtěžšími flamencovými styly k interpretaci. Pro odlehčení a představu lze přidat citaci z Čapkova výletu do Španěl, kde popisuje mimo jiné také poznatky z andaluského regionu a své vjemy a zážitky: „*Takový lidový zpěvák se obyčejně jmenuje Pepíček z Cádizů nebo Chromec z Málagy, Piknosý z Valencie nebo Hoch u Utrery; bývá to často cikán a jeho sláva se šíří přes hranice provincií podle toho, jak dovede táhnout trylky.*“ (Čapek, K.: *Výlet do Španěl*, Firma Fr. Borový, Praha 1940)

4.1.2 Toque

Poslední chybějící složku flamencového projevu tvoří tzv. *toque*, tedy hra na kytaru. Dlouhou dobu, konkrétněji ještě na konci osmnáctého století se ve Španělsku nerozlišovala klasická kytara (u nás známá jako „španělka“) od flamencové kytary. Rozlišení těchto dvou typů nástroje přináší jejich výrobce Antonio de Torres Jurado, který poprvé stanovuje rozdíly mezi oběma nástroji. Flamencová kytara tak jak ji známe dnes, je o něco drobnější a lehčí než klasická „španělka“, protože je vyrobena z lehkého dřeva (brazilské růžové, indické růžové – *palosanto*, německé jedlové...). Na rozdíl od klasické kytary s kovovými kolíky, flamencová disponovala často více dřevěnými, což opět snižovalo její hmotnost a usnadňovalo emisi tónů; Otázkou může být zda si flamencovní umělci nenechávali vyrábět kytary s dřevěnými kolíky pro jejich nižší cenu, avšak toto téma nyní ponechme stranou, jelikož vývoj, kvalitu a muzikálnost kytary samotné neovlivnilo. Vzhledem k tomu, že využívá techniku úderů do ozvučné desky (*golpes*), je nezbytné, aby měla dva tzv. *golpeadores*, tenké chrániče dřevěného povrchu, nalepené kolem ozvučného otvoru nástroje. Tuto techniku zároveň usnadňují níže položené struny flamencových kytar. Jedním ze základních kritérií hodnocení kvality flamencové kytary je rychlý a jasný nástup tónu po úhozu (tedy struně

nesmí příliš dlouhou dobu trvat než rozezvučí tělo) a zároveň je nutné, aby měl tón rychlé odeznění (v opačném případě by to ovlivnilo kvalitu technik hraní). Dále je pak od tohoto typu konstrukce vyžadován zvuk ostrý, daný rytmikou stylů. Tento typ kytary je vhodný především k doprovázení zpěvu a tance. Postupný proces emancipace flamencové kytary a její povýšení na samostatný koncertní nástroj, dalo vzniknout tzv. koncertní flamencové kytaře, která nemá takové nároky na rychlost odeznění zvuku. Tento typ kytary se dá dále klasifikovat na dvě kategorie podle materiálů přední a zadní části konstrukce. Těmito jsou flamenca blanca (bílá) a flamenca negra (černá). U tzv. bílé je použito lehčí dřevo (cypřiš, cedr), zatímco u tzv. černé dřevo hustší (palisandr, palosanto), a je charakteristická především výraznějšími basovými tóny a jemnějším zvukem. (Informace o flamencové kytaře z www.flamenco.cz). Právě kytara je základním prvkem, který vytváří původní compás (samozřejmě nejedná-li se o tzv. cante a palo seco, viz v následující kapitole).

Opět pro odlehčení a přiblížení středoevropské, potažmo přímo české vizi, je možná citace z jednoho z nejvýraznějších českých autorů uplynulého století, a jeho Výlet do Španěl: „*Guitarra zní naprosto jinak, než jak si ji tady představujeme; zvučí kovově jako zbraně, řinčí bojovně a drsně; nebrouká, aniž vrká, cukruje nebo ševelí, nýbrž drnčí jako tětíva, rachotí jako bubínek, zatřeskne jako plech; je to mužný a bouřlivý nástroj, na který hrají chlapi podobní loupežníkům z hor, rvouce struny prudkými a úsečnými hmaty.*“ (Čapek, K.: Výlet do Španěl, Firma Fr. Borový, Praha 1940)

4.2 Stupnice

Co se týče stupnic, velmi málo flamencových stylů využívá durovou stupnici, v této jsou interpretovány především písně skupiny *alegrías*, dále potom např. *martinetes*, *cabales*, *saetas carceleras*, a čtyřdobé styly *garrotín* a *colombiana*. Znatelně více flamencových palos využívá stupnici molovou. Ze skupiny molových palos jsou to čtyřdobá *farruca*, folklorní *campanilleros*, *vidalita* a dvanáctidobá *bamblera*. Dále potom flamenco relativně zřídka využívá modus mixolydický (vychází ze stupnice durové, zahráné od pátého stupně). Pravděpodobně jediným stylem, používajícím tento modus je dvanáctidobá *guajira*. Nejvíce využívaná stupnice je ve flamencu tzv. frygická, někdy též označovaná přímo jako stupnice andaluská (podobně jako modus mixolydický, je sled tónů ze stupnice durové, zahráný od jejího třetího stupně). Příkladem můžou být skupina *soleares*, *fandangos* (*fandango*, *rondeña*, *malagueña*, *verdiales*...), *saeta* či čtyřdobá *mariana* (o typovém rozdělení jednotlivých palos /stylů/ bude pojednáno v následující kapitole). Jisté tedy je, že na rozdíl od současné hudby, kde převažuje modus La, ve flamencové hudbě je to modus Mi, což z flamenca dle musikologů dělá hudbu mnohem delší tradice. Právě tento fakt podle

některých usnadnil míšení s ostatními původními zpěvy, kterými jsou např. ty berberské.

4.3 Baile

„Bailar. Andaluské tance jsou většinou sólové; to břinknou guitarry prudkým a drnčícím preludiem, sedící tlupou to začne šít, dupají do taktu, tleskají, začnou mlátit kastanětami, najednou to jednoho z nich zvedne, ruce vzletí nahoru a nohy začnou vydupávat zuřivý tanec. To byste musili vzít odzemek, černošský cat-walk, tango du rêve, kozáčka, apačský tanec, záchvat zuřivosti, manifestní smilstvo a jiné frenetické pohyby, rozžhavit je do běla a začít do nich třískat kastanětami a křičet pak by se to začalo kroutit, jako se kroutit tanec flamenco, s vášnivými melodickými a tanečními prodlevy za ohlušujícího rytmování kastanět.“ Tak popisuje flamencový tanec ve svém cestopise Čapek. Následující podkapitola si klade za cíl objasnit laickému publiku základní premisy taneční složky flamencové kultury. Flamencový tanec je systémem množství expresivních prostředků a symbolických vyjádření lyriky sloky pohybem. Je především sólový. Pro hodnotný taneční projev je potřeba, aby tanečník ovládal techniku na dobré úrovni, a znal do hloubky strukturu tance, a jednotlivé styly. Podobná úroveň přirozeně vyžaduje mnoho technických, rytmických a balančních cvičení. Důležité jsou samozřejmě také přesné a rytmické a především koordinované pohyby, a napětí mezi každým z nich. Předpokládá se, že dobrý tanečník všechna tato kritéria splňuje. Jak uvidíme později, velmi důležitý je i výraz, bez kterého se kvalitně interpretovaný tanec neobejde. Koneckonců správně, hodnotně a kvalitně interpretovaný tanec přináší potěšení nejen divákovi, ale také samotnému tanečníkovi či umělci všeobecně. Zpět však nyní k základní technice tance. Kouzlo flamencového tance spočívá i v oddělení jednotlivých pohybů, které se zároveň navzájem neovlivňují, ale obě jsou v souladu s rytmem interpretovaného stylu.

Flamencový tanec rozděluje tělo tanečníka v pase na dvě poloviny. Pro horní polovinu těla je důležité především tzv. braceo, tedy práce paží, a rukou, a také prstů rukou, všechny tyto části by se měly pohybovat ladně a elegantně. Ramena tanečníka vždy musí zůstat dole, lokty nikdy nesmí klesnout níže než zápěstí. Co se týče práce ramen, nepohybují se nijak zásadně než do tří stran horizontálně (dopředu, dozadu a do strany) a nahoru a dolů vertikálně. ve většině případů nezávisle na zbylých částech paže. Ruce od zápěstí po konce prstů opisují půlkruhové pohyby dovnitř (por dentro) a ven por fuera), při nichž se pohybují jednotlivé prsty ve směru torze; při tomto pohybu by měly zůstat v klidu jak předloktí, tak i lokty. Dalším aspektem v horní polovině těla jsou pohyby trupu. Zde je nutné zmínit hrudní záklony, které se uplatňují především při rotacích

(*vuelta quebrada, vuelta de pecho...*). Co se týče rotací, tyto mohou být různého typu, lišící se technikou. Vedle klasického dělení na rotace *en dedans* (dovnitř) a rotace *en dehors* (ven) se základní rotace dělí na *vueltras atrás* (dozadu) a *vueltras adelante* (dopředu) Techniku flamencových rotací podrobně rozebírají ve své publikaci *Figuras, pasos y mudanzas: Claves para conocer el baile flamenco* José Luis Navarro a Eulalia Pablo (viz Navarro, J. L. a Pablo, E. *Figuras, pasos y mudanzas: Claves para conocer el baile flamenco* Almuzara. Córdoba 2009). Dále potom lze rozdělit flamencové rotace na již zmíněné *quebradas, de pecho*, piruety, a další, které pro potřebu této práce nehrají roli.

Dostáváme se nyní do roviny od pasu dolů. I zde je relativně pestrá škála pohybů. Základní pohyby boky jsou především krouživé, vycházející i z historických tanců a předchůdců flamenca. Avšak pohyb boky není nijak striktně daný. Pohyb boky je však prvkem zejména ženského tance. Kolena při tanci bývají zpravidla pokrčená, umožňující mobilitu především kotníkům a chodidlům. Nyní se dostáváme k technice tzv. *zapateada*, tedy dupových částí. Ve flamencu se rozlišují čtyři druhy úderů: *planta* (špička nohy/přední část chodidla), *tacón* (podpatek), *golpe* (celá plocha chodidla) a *punta* (vrchní část špičky nohy). Podle počtu úderů a jejich kombinace se potom dupy dělí na dvoj- až šestidupy. Ačkoliv nemá vlastní nomenklaturu, roli hraje i síla úderu. Stejně jako pravděpodobně v každém tanci na dobré technické i estetické úrovni, hraje důležitou roli i hbitost, mrštnost a ohebnost jeho interpreta. Ze všeho výše popsaného vyplývá, že improvisace je možná, avšak je velmi limitována, jelikož je nutná hloubková znalost rytmu a struktury jednotlivých tanců.

Co se týče tradičního oděvu flamencových tanečniců, i ten má svá specifika. Lze však říci, že základem je dlouhá sukně či šaty, často s mnoha volány, doplněny vrškem, fakultativně také s volány v případě tanečnice, a dlouhé černé kalhoty, bílá košile a často vesta v případě tanečnicka. Tyto bývají doplněny někdy šátkem kolem krku v případě muže; u ženy je umístění šátku fakultativní. Ženy často nosí kolem krku korále či třásně. Co se týče doplňků, tyto jsou také ženskými interprety velmi preferovány. Téměř nutností jsou výrazné náušnice, dále potom fakultativně náramky, ap. Co se týče barev, jsou preferovány až v excesivním množství, což vede mnohdy až k dojmu kýčovitosti. Co se potom týče vzorů, jednoznačně preferenčně převládají tradiční puntíky. Dalším specifikem ženské varianty flamencového šatníku je tzv. *bata de cola*, sukně či šaty s dlouhou vlečkou, která dává tanečnici manipulační prostor k předvedení práce nohou (kopy sukně, rotace těla, apod.). Také účes je v případě tanečnice specifický. Tradičními jsou dlouhé vlasy, stažené na temeni hlavy do pevného drdolu, do kterého bývají zapíchnuté květiny a po stranách či na týle hřebínek */peine, peineta/*. Posledním specifikem flamencového oblečení je obuv.

Flamencová obuv je vyráběna ručně z kůže. Má silný dřevěný podpatek, kulatou špičku, a typicky přezku přes nárt. Spodní část podpatku a vepředu okolí špičky jsou pobity roztlučenými hřebíčky, aby byl realizovatelný zvuk dupových sekvencí.

4.3.1 Struktura tance

Pokusme se nyní charakterisovat o strukturu tance. Na začátek je třeba říci, že struktura je flexibilní, a záleží pouze na tanečnickovi, jak choreografii postaví. Jednoznačně prvním krokem je tzv. *salida*, tedy příchod tanečnicka na jeviště. Ten variuje v závislosti na choreografii. Tanec může začít již s prvními tóny kytary, tzv. *falsetou*, tedy melodickou kytarovou částí. Tato část je zpravidla pomalá. Tanečník zde sleduje a svými výrazovými prostředky zvýrazňuje kytarovou melodii. Tato část může obsahovat rotace, práci rukama, tělem, jemné a precizní pohyby. *Falsetu* končí zpravidla tzv. *llamada* (krátká, zpravidla dupová sekvence na minimálně jeden takt; etymologicky doslova zvolání – tanečník dává zpěvákovi signál, že může začít zpívat) či (pokud falseta obsahuje dupovou sekvenci) tzv. *subida*, krátká dupová sekvence, v jejímž průběhu se zvyšuje tempo, a kterou vždy zakončuje tzv. *cierre*, tedy uzavření nejen dupové, ale i části celku, signál, že může začít další část (např. druhá sloka). Jinou možností je když tanečník začne tancovat před nástupem zpěvu. Zde může začít opět *llamadou* či na počáteční slabiky zpěvu. Zde je třeba zmínit, že běžnou praxí je fakt, že zpěvák nezačíná ihned zpívat sloku, ale pouze se „rozezpívává“, . Poté jsou běžná vsuvková slovíčka bez významu, tzv. temple - „*ay*“, „*tiriti trán*“, „*lei lei*“, „*lere*“ apod, variuje podle stylu. Tato část nemá dlouhé trvání, počítá se pouze s pár taktů. Je ovšem nutno podotknout, že skladba zpěvu záleží na zpěvákovi, pokud nedošlo ke dřívější domluvě s tanečnickem. V této druhé variantě si může tanečník vybrat, zda vyjde ze zákulisí na scénu v průběhu těchto pár taktů, nebo v klidu vyčkává a nastoupí rovnou již zmíněnou *llamadou*. Po skončení tohoto jakéhosi zpěvákova rozezpívání se, následuje jako moment překvapení tanečnickova *llamada*, kterou upozorňuje zpěváka, že může začít zpívat první strofu či *tercio*. Třetí možný příchod tanečnicka na jeviště je po začátku zpěvu, nejčastější možnou metodou je tanečnickův nástup po první zazpívané sloce. Při tomto nástupu se tanečník objevuje na scéně překvapivě či se zvedne ze židle, a nakonci první sloky provede tzv. *remate*, tedy krátkou rytmickou, často dupovou sekvencí, která uzavírá zpívanou část první sloky. V tomto momentě může pokračovat krátkou dupovou sekvencí či provést *llamadu* jako znamení, že může začít druhá sloka.

4.3.2 Taneční struktura sloky

Přikročme nyní k taneční struktuře sloky. Sloka je souborem veršů, jejichž délka variuje podle stylu. Sloky, španělsky *letras*, jsou základem flamenca. V průběhu interpretace leter tanečník mimo nezbytného následování rytmu také vnímá obsah jejich slov a interpretuje texty svými pohyby. Je zvykem, že interpretované sloky bývají dvě až tři. Náplní slok jsou tzv. *marcaje* a *paseos*, části, ve kterých tanečník následuje tempo zpěvu a udává rytmické důrazy nohama a pohyby paží, aniž by však zpěv rušil silnými dupy, majíc pro účely dupů k dispozici tzv. *descanso*, prostor mezi jednotlivými strofami a nádechy zpěváka, pohybujíc se buď na místě nebo po prostoru.

Na konci první sloky má tanečník několik možností. Může nyní přejít do druhé sloky krátkou rytmickou sekvencí, provede *remate* pro zakončení první sloky, a *llamadu* na začátek druhé, provede *remate* na konci první sloky a *llamadu* a začne tzv. *escobillu* (výhradně dupová část s postupně stoupající rychlostí, která má své zažité formy, zakončená *cierre* či *llamadou*; v průběhu tance mohou být i dvě), anebo zatancuje *falsetu* (instrumentální část), provede *cierre*, a pokračuje do druhé sloky. Druhá sloka může být provedena jako tzv. *letra valiente* či *letra alta*, tzn. zpívaná výše, intenzivněji a naléhavěji. Po druhé sloce ve většině případů následuje závěr. Ten je charakterisován postupným zrychlováním tempa a často následným rychlým, překvapivým závěrem. Zpěvák zpívá poslední sloku, závěrovou, odchodovou. Tato odchodová letra má různá pojmenování (*macho*, *estribillo*, *coletilla*...), která variují opět podle jednotlivých stylů. Každý styl zakončuje jiný typ sloky. *Alegrías* a styly dvanáctidobé skupiny *soleares* se často (pro svůj smutný nádech) zakončují odlehčujícími slokami stylu *bulerías*, čtyřdobé styly jako *taranto*, *farruca* a *tiento* je zvykem zakončovat slokami *tangos*. *Coletillou* může být zakončena např. *alegría*, *estribillem bulería*. Tzv. *macho* je specifickou částí, kterou bývají zakončovány *seguiriyas*, *caña* a *polo*. *Macho* zachovává compás daného stylu, ale je živější.

5. KRITÉRIA HODNOCENÍ PROJEVU

5.1 Compás

Ve flamencu existují tři kritéria hodnocení. Prvním z nich je tzv. *compás*, tedy složka rytmická. Compásem se ve flamencu rozumí pravidelný rytmický celek. Rytmus je pro flamenco jedním z nejdůležitějších aspektů. Pro většinu stylů je zřetelný a pravidelný compás nezbytnou nutností, kterou je nutno udržet. Podřizuje se mu i pěvecký a instrumentální projev. Tento neustále přítomný rytmus lidské tělo jistým způsobem až „nutí“ pohybovat se podle něj. Mnoho lidí dokonce považuje compás za nejvíce distinktivní aspekt této hudebně taneční kultury, protože compás je v podstatě i jedna z podmínek flamencového projevu (tedy nemluvíme-li o tzv. *palos libres*, tedy stylech bez compásu). Zvláště připojuje-li se ke zpěvu i taneční projev, je compás je při představení obligatorně přítomen, jelikož je stejně tak důležitý jako melodické frázování. V hudební složce flamenca se nevyhnutelně tvoří napětí mezi rytmickou flexibilitou a přesností compásu. Vlastní compás musí mít každý jednotlivý člen flamencových „*cuadros*“ či „*compañías*“, tedy skupin či kapel. Kouzlo, a do jisté míry také obtížnost, flamenca spočívá právě v kombinaci kreativní svobody a striktně daného compásu. S nadsázkou by se dalo říci, že flamencovní umělci musí téměř i dýchat do compásu. Tedy pro upřesnění, interpretace hudby či tance není v závislosti na compásu, nýbrž compás je nástrojem hudby /a tance/. V poslední době se compásu někdy přikládá taková důležitost, že se v moderní praxi mnohdy mluví až o „compásové tyranii“.

5.2 Duende

Se znalostí jednotlivých stylů souvisí jedna z dalších základních premis flamencového projevu, kterou je na tomto místě nezbytné pojednat, a druhé hodnotící kritérium. Tím je výraz. To je opět spojeno zpravidla se znalostí každého jednotlivého stylu, a souvisí z části i se třetím kritériem, které bude podrobněji rozebráno níže. Výraz je aspektem pro flamenco velmi typickým. Již bylo řečeno, že výraz velmi úzce souvisí s interpretací jednotlivých stylů. Měl by reflektovat vlastní pocity a osobní prožitek interpreta, který vnímá jak instrumentální, tak pěvecký aspekt hudební složky. Zde se dostáváme k dalšímu kritériu hodnocení flamencového projevu. Tím je tzv. *duende*, pod čímž se rozumí silný emocionální prožitek jak diváka, tak interpreta, hloubku a čistotu interpretova projevu. *Duende* se vztahuje na všechny tři základní složky flamencového projevu, tedy jak na pohybovou, tak na hudební.

Nejznámějším teoretikem, který se pokusil o vysvětlení pojmu *duende*, byl granadský básník Federico García Lorca ve své stati *Duende v teorii a v praxi*. Lorca se ve svém poetickém i

dramatickém díle vracel k rodné Andalusii, v mládí chtěl být i hudebníkem, a spolupracoval se skladatelem Manuelem de Fallou, se kterým v roce 1922 uspořádal soutěž v „cante jondo“, tedy v „hlubokém“ projevu; Nemůže překvapit, že je jedním z teoretiků tohoto tématu. Ve své eseji o formě a podstatě duende tento jev zkoumá a komparuje s podobnými prožitky a teoriemi jiných evropských umělců a teoretiků (např. Goethe, Nietzsche). Personifikuje ho a mluví o duende jako o jakémsi démonickém duchu, tajemné síle, kterou lidé cítí, ale neumí vysvětlit, něco co člověka kompletně prostoupí: *„Duende znamená sílu a nikoli tvorbu, projevuje se zápasem a nikoli myšlenkou. Slyšel jsem od starého mistra kytaristy: „Duende nesedí člověku tadyhle v krku, ale stoupá od chodidel nahoru do celého těla.“ To znamená, že to nemá co dělat se schopnostmi, ale že je to věc živosti podání, to znamená krve, to znamená prastaré kultury, sebestvoření při výkonu.“* Zde lze vidět spojitost právě s nejstaršími rituály, oním stvořením světa či člověka rituálním tancem. Básník zde stylem poetické prosy sobě vlastním, srovnává duende, múzu a anděla. Anděla přisuzuje umělcům německým, múzu potom italským. Je toho názoru, že anděl vede a řídí, střeží a hlídá, a umělci „uštěďruje svou přízeň, a člověk pak uskutečňuje bez námahy své dílo, tlumočí city nebo půvabné pohyby.“ Naopak múza podle Lorcy diktuje, napovídá a probouzí inteligenci; Inteligence je však často na obtíž, neboť nutí umělce k napodobování a potlačuje tak jeho vlastní tvorbu. Rozdíl mezi výše zmíněnými entitami vidí autor v tom, že anděl i múza přicházejí k autorovi venku, *„démonického ducha duende musí však básník probudit v nejhlubších slojích své krve. A musí vyhnat anděla a nakopnout múzu (...)*“ Duende nevyžaduje dlouhé a složité dupové sekvence či velké množství rotací a vybroušenou techniku, ale jakousi vnitřní kulturu těla, napětí pohybů a prožitek. Dokud v sobě umělec neprobudí duende, podotýká Lorca ve své stati, není možné, aby někoho svým vystoupením uchvátil.

Duende vyžaduje únik z reálného světa a předpokládá vítězství umění nad materiálem a spojení s Bohem. Na to navazuje presentací premis, které jsou potřeba splnit pro dosažení duende: *„Má-li se dostavit duende, předpokládá to vždy radikálně skoncovat s navyklými koncepcemi, podávat věci naprosto neotřele a nově, jako čerstvě utrženou růži, jako zázrak, který je pak také schopen vyvolat téměř náboženské nadšení.“* (Lorca, F. G.: Duende v teorii a v praxi, Disk, březen 2003) V této souvislosti zmiňuje také onen *jaleový* pokřik „olé“ a jeho možnou souvislost s arabským „Alláh“. Zde už se dostáváme mírně na rovinu filosofie náboženství a její koncept umění jako něčeho, co je božské, čímž se do jisté míry vracíme k prvotnímu aktu opětovného sebestvoření člověka tancem. To může být námětem navazujících studií na toto téma. Lorca uzavírá slovy: *„(...) duende se může uplatnit v každém umění, nejširší pole působnosti má ovšem v hudbě, v tanci a v*

mluvené poesii: ty totiž potřebují k interpretaci živého člověka, rodí se z přítomného okamžiku a v něm umírají.“ (Lorca, F. G.: Duende v teorii a v praxi, Disk, březen 2003)

5.3 Gracia

Dostáváme se tímto k poslednímu kritériu hodnocení flamenca. Tou je estetika tance. Zde je měřítkem tzv. gracia, tedy pojem relativně mezinárodní. Gracia je právě onou ladností a elegancí především tedy tanečního a pohybového projevu. Bylo by příliš striktní omezovat složku gracie pouze na flamencový tanec, avšak ve flamencovém projevu je gracie mírně odlišná. Znamená a předpokládá kromě ladnosti pohybů tanečníka i jistou důstojnost tomuto typu tance velmi vlastní, a v neposlední řadě také napětí mezi pohyby, i jistou schopnost interpretace daného stylu.

Pro flamenco je nezbytné, aby všechny tyto složky a součásti spolu utvářely rytmický celek. Proto je pro tzv. flamencos důležité, aby mezi sebou dokázali řádně komunikovat. Především pak komunikace mezi hudebníky a tanečníkem, zvláště mezi zpěvákem a tanečníkem. Pro nezbytnost komunikace je hned několik důvodů. Těmito mohou být např. změna rytmu či změna z taneční sekvence na dupovou. Tato komunikace předpokládá hloubkovou znalost struktury stylu, na níž se ve své podstatě zakládá. Chybí-li znalost základních struktur a povahy jednotlivých stylů, představení zpravidla nemá velkou uměleckou hodnotu.

6. DĚLENÍ

Flamenco v sobě zahrnuje několik desítek nejrůznějších stylů, které jsou označovány pojmem *palos*. Pod tímto slovem se rozumí každý flamencový styl či varianta. Existuje asi stovka nejrůznějších variant či stylů. Za ty základní by se daly označit *alegrías* (ze šp. *alegría*, radost; veselý, elegantní dvanáctidobý tanec původem z Cádizu a okolí), *tangos* (veselý čtyřdobý tanec), *sevillanas* (původně sevillský folklorní čtyřslokový párový tanec), *bulerías* (ze šp. *burla*, žert; veselý a rychlý, dvanáctidobý tanec původem z Jérezu de la frontera, kterým se většinou zakončují flamencová vystoupení či oslavy) a (různé druhy) *fandangos* (základem je veselý folklorní třídobý tanec, který se ale vyskytuje ve více modalitách). Nejčastěji interpretovanými tanci jsou mimo výše popsané ještě smutné, melancholické, dvanáctidobé *soleá* (ze šp. *soledad*, samota) a *seguiriya* (deformace původního „*seguidilla*“; smutný, tragický styl), a jiné.

6.1. Dle compásu

Některé jsou zpravidla pouze instrumentální, jiné i taneční. Typově lze *palos* klasifikovat v podobě několika sdružených tanců do rozličných skupin na základě různých kritérií či faktorů. Prvním z nich je dělení dle metriky hudby /*compás*/. Podle tohoto zařazení je možné flamencové *palos* dále klasifikovat na tři až pět skupin. První skupinou je metrika ternární, tedy třídobá, kam se řadí původní andaluské folklorní styly, tedy především (metrické varianty) *fandangos* (především de Huelva, tedy z provincie Huelva) či (původní *seguidillas*), dnešní *sevillanas*, a venkovské *verdiales*. Ternární metrika je metrikou původních andaluských *bailes de candil*, *bolera*, a jiných folklorních tanců, které daly těm dnešním vzniknout. Druhou skupinou jsou styly s metrikou binární, která zahrnuje všechny styly čtyřdobé (*tango*, *rumba*, *garrotín*, *farruca*, *taranto*, *tiento*, *zambra*, *colombiana*, *mariana*, *milonga*). Třetí je potom dvanáctidobá metrika (*compás de amalgama*, tedy smíšený), kterou je možné dále dělit na *compás stylů odvozených od stylu soleá* (skupiny *cantiñas*, *soleares*, *bulería*, apod.), a na *compás skupiny stylů řadících se do metrické skupiny seguiriya* (*seguiriya*, *serrana*, *liviana*, *liviana*, *toná*), která má trochu jiné uskupení dob. Další, čtvrtou skupinou, jsou polyrytmické *tanguillos* a *zapateados*, kde rytmus alternuje. Poslední skupinou je skupina sdružující styly bez hudební metriky, tedy volné, kam se řadí především volná *fandanga*, osobní, lyrické – např. *cantes de las minas* (z hornického prostředí), a zvláštní a pomezí styly (např. příležitostné styly, které se váží ke konkrétním obdobím roku) jako *saetas* (které jsou spojeny s obdobím velikonočním).

6.2 Dle metriky

Další možný způsob klasifikace je z hlediska délky a metriky písňových slok /*coplas*, *letras*/. Takto se dají styly dělit na tři velké skupiny. Těmito jsou romance (osmislabičná tři nebo čtyřverší, využívající především asonanční rým), *seguidillas* (pěti až sedmislabičná tři či čtyřverší), a poslední, *fandango*, které využívá metriku sedmi až osmislabičných pětiverší.

6.3 Dle hudebního původu

Jiným možným způsobem dělení je klasifikace dle hudebního původu. Dle tohoto rozdělení můžeme rozlišit sedm různých skupin. Těmito jsou romance a *seguidillas*, *fandanga*, tradiční andaluská hudba 18. století a *coplas* (písň andaluského folkloru), andaluské vesnické písně, taneční *cantiñas* (skupina tanců typu „alegrías“), písně černého amerického obyvatelstva (především *cantes de ida y vuelta*, jako *guajira*, *rumba*, *vidalita* či *milonga*), a poslední skupinu, styly vycházející ze španělského folkloru, tedy ne andaluského (jako jsou třeba *garrotín* či *farruca*).

6.4 Dle oblasti původu

Dále se potom mohou flamencové palos dělit dle svého původu na tance původem z oblasti Cádizu (především skupina *cantiñas*, dále pak nejrůznější typy *alegrías*, *caracoles*, *romera*, *mirabrás*...), Granady (granaína, tangos de Granada...), Sevilly (*sevillanas*), Málagy (*malagueña*, *tangos de Málaga*...), Córdoby (např. *alegrías de Córdoba*), Levante /*cantes de las minas* či *cantes mineros*, kam se řadí např. *taranto*, *taranta*, *minera*, *cartagenera*, *carcelera*, *debla*.../, a tzv. *cantes de ida y vuelta* (tedy styly, které se zrodily ve Španělsku, „vycestovaly“, a vrátily se do andaluského folkloru zpět; např. *milonga*, *guajira*). Další možná klasifikace je na dvě velké skupiny dle hudební struktury. Většina stylů mají hudební doprovod, jsou ale i specifické palos, které mají pouze pěveckou a taneční či pouze pěveckou stránku. Jsou zpívány takzvaně „*a palo seco*“, tedy bez hudebního doprovodu. Těmito jsou např. *toná*, *martinete*, *carcelera*, *debla*, *pregón*, *trillera* či *saeta*.

6.5 Dle charakteru

Poslední způsob klasifikace zavádí publikace córdobského básníka Ricarda Moliny a sevillského flamencového zpěváka Antonia Maireny, *Mundo y formas del cante flamenco* /Svět a formy flamencového zpěvu/, kteří flamencové palos rozdělují dle témat slok na dvě velké skupiny, *flamenco chico* (lehké, folklorní) a *flamenco jondo* („hluboké“, vyjadřující nejniternější pocity, a tedy, dle Moliny a Maireny téměř výhradně cikánské).

Dalším možným nahlížením by se daly flamencové styly rozdělit na rychlé, případně středně rychlé, a pomalé, avšak tato klasifikace je vzhledem k měnící se rychlosti i několikrát v průběhu jedné skladby, poněkud vágní a nikdy nemůže být považována za zcela přesnou.

7. HISTORIE

Nyní přistupíme k historii utváření flamencové kultury a jejímu historickému vývoji. V následujících několika kapitolách a podkapitolách se pokusíme nastínit a rozlišit etapy historického vývoje flamenca. S rozdělením začneme u hudebních a tanečních vyjádření obyvatel Andalusie.

7.1 Andaluské tance

Miguel de Cervantes při jedné příležitosti řekl: „*No hay mujer española que no salga del vientre de su madre bailaora.*“, tedy není španělské ženy, která by nevyšla z lůna své matky jako tanečnice. Tanec byl odjakživa jednou z hlavních součástí svátků, oslav a slavností na jihu Španělska. Ve skutečnosti téměř vždy, když někdo začal hrát na kytaru, našli se mezi posluchači tanečníci. Tancovalo se na rodinných oslavách, narozeninách, svátcích, svatbách, křtinách, a při velké spoustě dalších příležitostí. Tancovalo se především za dlouhých zimních večerů, kdy venkovské obyvatelstvo nemělo moc práce s hospodářstvím, a to kterýkoliv den v týdnu. Tak vznikla improvizovaná setkání ve velkých sálech hostinců, osvětlených olejovými lampami (*candiles*). Tímto způsobem vznikly mezi šestnáctým a sedmnáctým stoletím takzvané *bailes de candil*, původně andaluské a extremadurské sousedské a krajové slavnosti, které se rozšířily za hranice sousedských komunit.

Asi nejznámějším a nejdůležitějšími typy byly *seguidillas* (lidové popěvky původem z Kastilie, které doprovázel tanec, a které se v různých formách mimo flamenco zachovaly dodnes, naopak se z nich postupně vyvinul folklorní párový tanec *sevillanas*), a *fandango* (které se v různých formách dochovalo do dnešní doby). Pro názvy konkrétních tanců se lze setkat i s názvem *fandangos de candil* či pouze *seguidillas*. Dalšími byly třeba *jácaras*, „pikareskní“ tance, úzce propojené s romancemi, ze kterých se vyvinulo *jaleo* (viz v následující kapitole), ze kterého se později vyvinul styl *bulerías*, který se dodnes těší mezi flamencos velké oblibě; dále potom např. *escarramán* (pravděpodobně typ *jácary*), sevillská *montoya*, *tárraga*, *malagueña* či córdobská *capona*, ze kterých pouze *malagueña* je interpretována dodnes. Tyto tance byly dvorského typu, tancovalo se nejčastěji v párech, vznikly z aktu dvoření se muže ženě. Tedy na těchto hudebně-tanečních večerech participovala hlavně mládež. Ale postupně se díky své uměleckosti rozšířily i mezi ostatní obyvatelstvo, a a takto nechyběly na žádné krajové slavnosti. Takto se tancovalo v hostincích a pensionech, ale i v domech movitých Andalusanů. Tancem se bavily především zrudělé ženy vlivných mužů, a postupně se tanec přesouval i do venkovních prostor. Již v roce 1809 tuto situaci popisuje francouzský cestovatel Étienne Francois de Lantier ve svém díle *Viaje a*

España del caballero Saint-Gervais /Cesta pána Saint-Gervais do Španěl/. *Bailes de candil* byla původně ritualisovaná setkání, měla nepsaná pravidla a části večera, které se dbalo dodržovat. Také první *letry* měly charakter vesnických setkání, opěvování přírody, sousedských vztahů a poměrů, ap.

Tancovalo se samozřejmě i v divadelních představeních. Tance byly předváděny především ve formě krátkých intermez mezi dějstvími her, které byly rázu především veseloher a komedií. Někdy měla fandanga a jiné tance podobu frašky, která byla součástí popěvek ve hře, jindy byly samostatným intermezzem mezi jednotlivými částmi her. Právě pro účely fraškovitosti a komiky her bylo údělem účinkujících zvládat nejen deklamaci textu, ale právě i umět dobře zatancovat *seguidilla* či *fandango*, protože záměrem bylo spojit typy umění v jeden harmonický celek za účelem pobavit obecenstvo. Tímto způsobem vznikla plodný dialg mezi amatérskou vesnickou mládeží a profesionálními umělci Takto začaly být postupně profesionály upravovány a kodifikovány první tance, které venkovská mládež začala napodobovat, ale postupem času zároveň zpracovávat podle svého, ztělesňujíc tak v tanci opět onu lidovou spontánnost, která tance tohoto typu vždy provázela. To komentuje ve svém díle již Cervantes.

V dalším období přichází nový návrat k lidové kultuře, a tedy divadelní profesionálové opět začali čerpat inspiraci v lidovém prostředí, a tedy kopírovat již dvakrát pozměněné způsoby tance. A naopak, vesničané začali znovu napodobovat ladné pohyby profesionálních umělců. Takto to šlo generace po generaci. Některé tance se postupně ztratily v hlubinách času a byly nahrazeny jinými, jiné se rozvíjely, začaly tím žít v podstatě vlastní život. Nicméně je jisté, že tance všech typů oblasti se navzájem ovlivňovaly. Postupně se vyvíjející kroky a pohyby zlepšovaly kvalitu tance celkově.

Později ve století sedmnáctém bylo již pro herce naprostou nutností znát jisté pensum tanců, především však těch, které byly právě v módě. Kroky a pohyby se postupně stávaly preciznějšími a vytvářela se tak pravidla pro každý tanec, z amatérských tanečníků se ti rychlejší stávali profesionály a začali sami učit tanečním pohybům. Ve století devatenáctém vznikla španělská škola bolera, které se okamžitě začalo těšit velké oblibě a jeho představení naplnila divadla postupně na území Španělského království, ale i za jeho hranicemi (viz později např. rakouská romantická balerína Fanny Elssler se svou interpretací *cachuchy*). Bolero bylo oblíbenou zábavou především u dvora. Avšak po smrti krále Ferdinanda VII a následujícím uzavření Královského divadla si umělci museli hledat jiné platformy. To vedlo k velké secesi španělských umělců do Paříže, kde svými výkony od roku 1833 ohromovali publikum. Tímto způsobem se začal šířit andaluský tanec do zbytku Evropy. Na počátku této éry stáli Dolores Serall a Mariano Camprubí. Z pařížských scén se

bolero rozšířilo do divadel londýnských a petrohradských. Nejpopulárnější z andaluských tanců byly v té době cachucha a jerezske jaleo. O jejich popularisaci se zasloužily především sevillské tanečnice Manuela Perea *la Nena* a Petra Cámara, a také Jerezanka Josefa Vargas.

Jistou zůstává skutečnost, že tyto tance vždy přitahovaly pozornost jak cizinců, tak místních. Španělský historik/antropolog a lingvista minulého století Julio Caro Baroja dokonce mluví o prosazování a vyzdvihování andaluského folkloru na úkor folkloru ostatních částí země. Andalusani vždy byli považováni za temperamentnější obyvatele poloostrova. Otázkou zůstává proč to tak vždy bylo. Jak je možné, že oblast tak jiná od zbytku země, s tak výrazně odlišnými rysy byla považována za reprezentativní ukázkou kultury země? Z historických záznamů se dozvíme, že tak tomu bylo takřikajíc odjakživa.

7.2 Cikáni

Protože cikánské obyvatelstvo na území Španělského království je s flamencovou kulturou spjato nejvíce, je na úvod třeba říci stručně něco k dějinám cikánského etnika na území Španělska. První zmínky o přítomnosti cikánů ve Španělsku jsou známy z právních spisů takzvaného Zlatého období. Dle oficiálních pramenů je třeba hledat původ cikánů na severu Indie, kolem oblasti Punjab, odkud byli zřejmě nuceni emigrovat z dosud neznámých důvodů. Dle oficiálních pramenů do Španělska první cikáni přišli z území Francie jako skupina poutníků v patnáctém století, konkrétně v roce 1477 přes Barcelonu. Avšak je zde i možnost, že předkové andaluských cikánů se do Španělska dostali jinak. Historici se shodují, že cíl cesty cikánů při jejich diaspoře, byl bezesporu Egypt. Také etymologicky: Předpokládá se, že termín cikán jako označení příslušníka severoindického nomádského etnika, španělsky *gitano* vznikl ze slova *egiptano*, jelikož se věřilo, že přišli z Egypta. Takto se přes Libyi, Tunisko, Alžírsko a Maroko dostali přes Gibraltarskou úžinu do Španělska. Počítáme-li s možností, že cikáni přišli jako skupina poutníků, byli přijati s pohostinností. Podle středověkých tradic chování k poutníkům, chudým a potřebným, vycházejících z pravidel Řehole Benedikta z Nursie (pro klášerní mnichy), měl středověký mnich i běžný člověk povinnost vždy poutníkovi pomoci, poskytnout mu přístřeší a pohostinství. Tento typ chování se k chudým vycházel z tradic Bible, kde je výslovně řečeno, že k chudým a potřebným se má správný člověk zachovat stejně, jako by se zachoval, kdyby k němu přišel žádat o přístřeší Kristus (Cokoliv člověk udělá pro druhého, nemocného či postiženého, jako by pro Krista udělal.)

Dle názoru doktorky Sánchez Ortega z Universidad Autónoma de Madrid můžeme rozlišit čtyři etapy života cikánů ve Španělsku (In Sánchez Ortega, M. Los gitanos españoles. Evolución y

contexto histórico de una minoría. In: Entre la marginación y el racismo. Editado por Teresa San Roman. 2. vyd. Alianza Editorial. Madrid. 1987 s. 13-61.). První etapou je označováno období mezi lety 1425 (ze kdy jsou známy první zmínky o cikánském etniku na území Španělska) a 1499. O tomto období v životě cikánů na poloostrově, se mluví jako o poutnickém či idylickém. Adjektivum "idylické" se odkazuje na situace prvních cikánů ve Španělsku. Byli samotnými Španěly přivítáni a vždy podarováni almužnou. Avšak po pohostinném přijetí, které souvisí i s rapidním nárůstem jejich populace na území Pyrenejského poloostrova, přichází i změna vnímání tohoto etnika na území Iberského poloostrova. S jejich dlouhodobým pobytem na území Španělska postupně ztrácí veškerá pomoc či almužna význam ve smyslu štědrosti vůči bližnímu. Původní obyvatelé brzy začala nezištná štědrost k nekončícímu poutnictví unavovat. Právě v tomto zlomovém okamžiku začíná problém cikánského etnika s okolním světem. Nomád ke svému životu potřebuje kočovat, pohybovat se z místa na místo, aby přežil. Dle mínění doktorky Sánchez Ortega, je nasnadě, že cikáni přicházející do Evropy jako nomádská skupina, dřív nebo později budou muset vstoupit do konfliktu s místními obyvateli. Takto postupně začali být cikáni místními vytlačováni, protože nechtěli skončit se svým navyklym způsobem života a přizpůsobit se tím tomu místnímu.

Na tuto etapu navazuje logicky období expulze cikánů z Iberského poloostrova, které trvalo od roku 1499 do roku 1633. Právě v této době tvoří a o cikánech píše Miguel de Cervantes. Ve Španělsku tohoto období vládli ve světě tolik známí katoličtí králové, *reyes católicos*, tedy Isabela Kastilská a její manžel Ferdinand Aragonský, kteří započali proces reconquisty, jenž trval až do počátku šestnáctého století, a ve kterém byli postupně náboženské menšiny z území Španělska vytlačovány za účelem dosažení jak jazykové, tak i náboženské homogenity obyvatel. Jako řešení otázky náboženské a řečové plurality Iberského poloostrova se nabízelo postupné sjednocení a smazání rozdílů, nikoliv přijetí jiného. Čtvrtého května 1499 dokonce vstoupila v platnost první španělská proticikánská pragmatická sankce. V důsledku toho byly menšinám nabídnuty následující dvě možnosti: přizpůsobit se prostředí, ve kterém žijí, což by pro příslušníky cikánského etnika znamenalo usadit se a začít pracovat, anebo nepřizpůsobit se a být vyhoštěni ze země. V případě, že by si nevybrali ani jednu z nabízených možností, čekal je trest v podobě zmrzačení – zbičování, amputace některé z končetin (či jiné části těla), nezřídka i smrt (Primera Pragmática contra gitanos. In Cabanes Hernández, J., Vera García, L., Bertomeu Martínez, M. I. Gitanos: Historia de una migración. Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social. č. 4. Universidad de Alicante. Escuela Universitaria de Trabajo Social. 1996.) Muži byli ve velkém posíláni na galérách do Nového světa, ženy a staří lidé byli odsouzeni k žebrotě. Děti byly oddělovány od matek a drženy v hospicích do

svých osmi či deseti let, kdy byly schopné začít sloužit jako otroci za stravu a jedny šaty ročně. Pro cikány to znamenalo nechat se pokřtít a přijmout katolickou víru, usadit se a vzdát se své svobody nomádského života. Avšak katolickými králi jim nebyl zakázán pouze kočovný život, ale i způsob interpretace jejich hudby a tance, jejich způsob oblékání a dokonce i právo mít potomky.

Poté přichází třetí etapa soužití cikánského obyvatelstva s původním španělským, období násilného průzpusobení se životu zde, období mezi léty 1633 a 1783. Z této doby jsou známy nejkřutější události spojené s persekucí cikánského etnika ve Španělsku. Postupem času se španělská říše stávala více a více jednotná a život cikánů zde se stával obtížnějším. Opět to bylo období, kdy se z cikánů měli stát nekočovní, produktivní křesťané, kteří se nijak neodlišovali od většiny obyvatel. Toto období bylo zřejmě obdobím nejhoršího teroru pro všechny cikány žijící ve Španělsku. Příkladem toho může být rok 1749, kdy byli do vězení zavřeni všichni příslušníci tohoto etnika, ženy byly odděleny od mužů, děti od svých matek, mnoho jich bylo posláno do různých nápravných zařízení, kdy mnohdy zůstávali mnoho let a museli nastoupit nucené práce.

Dostáváme se ke čtvrté etapě vztahu cikánů a Španělů, období od roku 1783, které doktorka Sánchez označuje za období začlenění do společnosti a rovnoprávnosti. Právě v roce 1783 vydává španělský král Karel III dekret, který vyhlájuje, že cikáni jsou součástí jeho poddanstva a že se již dále nebudou takovým způsobem persekuovat, mají stejná práva jako ostatní, původní obyvatelé Iberského poloostrova. Od roku 1783 se už nevydávají žádné proticikánské zákony, a je také zakázáno zmiňovat cikánský národ v jakýchkoli úředních dokumentech. Tak pomalu začalo období klidné asimilace cikánského etnika mezi Španěly. Již z dřívějšíka jsou zmínky o tom, že některé cikánské klany či rodiny se usadily a usídlili na jednom místě a tím přestaly kočovat. Také pomalu začali zastávat různé práce a tím si i zvykat na jakýsi běžný režim, což bylo v této době žádoucí.

7.3. Cikánské tance

Co se týče vztahu cikánů a počátků flamencové kultury, tato se začala mezi cikány poprvé v historii utvářet v počátcích především vznikem tzv. *troupes flamencos*, tedy flamencových skupin (z fr. *troupe*, skupina, ale i společnost či skupina umělců), které se začaly postupně utvářet na jihu Španělska a tím pokládat základní kameny konceptu, který je znám jako *flamenco* v dnešní době. V zásadě ovšem šlo o to, že cikáni, putující různými zeměmi světa, si svým kočovným způsobem života, doslova „okoukali“ a osvojili folklor každé země, ve které se v průběhu svého putování na nějaký čas usadili. Cikáni velmi rádi prohlašují, že flamenco je čistě jejich záležitost. To se jim nedá upřít, avšak v dnešní době již je jisté, že to nebyli cikáni, kdo flamenco v pravém slova smyslu

vytvořil. Měli samozřejmě velikou zásluhu na šíření flamenca mimo Andalusii a vůbec jeho přežití do dnešní doby, avšak na tomto místě je třeba podotknout, že flamenco jako takové, a původní, jak již bylo jistě dříve zmíněno, není výhradním produktem jihošpanělské cikánské komunity. Toto téma velmi ilustrativně a citlivě popisuje dokumentární film francouzského režiséra romského původu, Tonyho Gatlifa *Latcho drom*. Film, složený téměř výhradně z hudebních scén, je tak jakýmsi ohlédnutím za cestou, kterou prošli od počátku emigrace z již zmíněné jejich domoviny, oblasti Punjabu na severu Indie. Celý tak dokument umělecky mapuje toto (jejich) putování. Název byl proto také zvolen příznačně, slovní spojení *latcho drom* znamená v romštině „Šťastnou cestu!“. *Latcho drom* provází diváka cestou od severní Indie přes Egypt, Turecko, Rumunsko (zde se tradičně uvádí, že se oddělila dnešní jihoevropská větev Romů), Maďarsko, Slovensko, Francii, odkud se dostává národ *caló* do Španělska, kam se postupně dostává až na jih, tedy do několikrát již zmiňovaného regionu Andalusie /Andalucía/. Na tomto lze vidět, že tedy Cikáni či Romové nikdy nepřinesli do zemí, kde se postupně usazovali svoji původní kulturu, nýbrž přebírali folklor tamnějších původních obyvatel té které země, a tedy repertoár cikánských tanců sestával z folklorních tanců jednotlivých zemí a regionů, které si postupně upravili a vtiskli jim svůj osobitý ráz a výraz a postupně také své vlastní prvky až do té míry, kdy se z jednotlivých tanců postupně stal jejich vlastní projev a předmět obchodu, jak se tomu stalo právě v souvislosti s flamencem.

Právě cikáni pro svůj velký smysl pro musikalitu a rytmičnost vtiskli flamencu jeho osobitý ráz, z jejich tendence vše dramatisovat a přehánět, se zrodily tzv. letry, tedy písňové sloky zpívané dle příležitosti. Rádi tvrdí, že flamenco je pouze jejich zásluhou, avšak cikáni byli v tomto smyslu pouze jakýmsi katalyzátorem, který do flamenca vstoupil. Avšak jako takové flamenco vzniklo smíšením mnoha rozličných kultur lidí, které v průběhu staletí španělských dějin prošly Iberským poloostrovem. Flamenco vzniklo jako hudebně-taneční kultura lidu. Kulturní prvky se předávaly z generace na generaci, flamencoví umělci byli paradoxně nejčastěji tou nejvíce marginalisovanou skupinou lidí. Lze se potom domnívat, že možná i právě pro svou marginalisaci, nemluvě o odlišném etniku, byli zvláště cikáni často pro ostatní, tedy původní španělské obyvatelstvo, a zvláště pak pro např. šlechtické vrstvy, tak exotičtí. Jako nositelé této kultury jsou andalusští cikáni bezpochyby zodpovědní za přežití umění/folklóru vzniklého z této směsice odlišných vlivů. Země byla téměř osm století řízena Maury a tedy muslimským obyvatelstvem, které samo o sobě nepředstavovalo jednotnou skupinu, jelikož Arabové, kteří překročili v devátém století Gibraltarskou úžinu aby se začali postupně usazovat na jihu Evropy, byli původem skupinou složenou nejen z Arabů jako takových, ale také z obyvatel severní Afriky, tedy Berberů a jiných.

Téměř po celý čas bylo arabské obyvatelstvo, které v té době bylo u moci, tolerantní ke všem etnickým skupinám, obývajícím andalusii, tedy především křesťanské obyvatelstvo – iberské, keltské a visigótské – stejně tak jako potomky řeckých kolonistů na území země, původní římské legionáře, a v neposlední řadě také sefardské Židy, Tartessy (předrománský národ, který obýval především západ Andalusie, oblasti kolem řeky Tartesso – dnešní Guadalquivir, konkrétněji dnešní provincie Cádizu, Sevilly a Huelvy. Dodnes se o tomto národu neví mnoho.), Kartágince, a Féničany v okolí Cádizu (kteří platili za dobré tanečníky již za dob Římského impéria). (Totton, R. *Song of the outcasts: an introduction to flamenco*. Amadeus Press. 2003, s. 11-12) Cikáni, jak už bylo zmíněno výše, začali přicházet a usazovat se na území Pyrenejského poloostrova zhruba od století jedenáctého. Cikáni tak za dobu svého dlouhého putování vlastně začali s vytvářením jedné z historicky prvních fúzí, a to nejen na území Španělska, ale (jak je patrné např. z již zmíněného filmu *Latcho Drom*) i v dalších částech Evropy, tedy především v Rumunsku, dále pak např. ve Francii, na Slovensku, apod., ale i v Africe (Egypt) a Asii (Turecko). Konkrétně v Andalusii tím způsobem, že vtiskli vlastní, osobitý ráz a styl vyjadřování – a tím i svůj punc „cikánskosti“ lidovým tancům původní.

Jak už bylo dříve řečeno, ve flamencu dnes rozlišujeme tři hlavní složky, zpěv, hru na kytaru, a tanec /cante, toque, baile). Tak tomu bylo již v jeho počátcích v polovině devatenáctého století. Již od svého začátku si umělci rozdělovali role. Někdo hrál na kytaru, někdo zpíval, a postupně se rozšiřující publikum oslňovaly svými smyslnými pohyby mladé cikánské dívky (viz Navarro, J. L. a Pablo, E. *El baile flamenco: Una aproximación histórica*, druhá edice, Almuzara 2010, s. 13). Tyto všechny *troupes* byly řízeny nejčastěji tou nejschopnější, většinou stařešinou rodu, které se říkalo *La Capitana*, tedy kapitánka, která měla na starost zařizování vystoupení a vytěžení co nejvíce zisku pro cikány. Popis jedné z těchto kapitánek lze nalézt i v jedné z Cervantesových Příkladných novel, příznačně nazvaných *La Gitanilla*, tedy *Cikánečka*.

Tyto troupes si vydělávaly na živobytí jako pouliční umělci, organisovaly svá umělecká vystoupení často na náměstích, tedy otevřených prostranstvích, kam se mohl každý přiblížit, obdivovat cikánské dovednosti, a případně jim i přispět drobnou almužnou. Při svých veřejných uměleckých vystoupeních dokázali přitáhnout pozornost někdy až dvou set lidí (viz Navarro, J., Pablo, E. *El baile flamenco: Una aproximación histórica*, druhá edice, Almuzara 2010) Díky těmto pouličním kouskům se stali cikáni pověstnými a tím začala poptávka po jejich zábavě i mimo veřejná prostranství, a tedy soukromé vystoupení přímo pro vybranou společnost. Začali být nezřídka zváni i do soukromých domácností měšťanstva, především pak lidí ve společnosti nějakým

způsobem vlivných. Hráli, zpívali a tancovali také v průběhu náboženských procesí */procesiones/* a vůbec na všech typech náboženských i světských oslav. Co se týče náboženských slavností a oslav, tyto byly pořádány na oslavu nejrůznějších katolických světců, často především patronů měst či oblastí. Proto také mnoho flamencových písní má náboženský text, oslavující vedle Boha jako takového především Pannu Marii a Ježíše Krista. Tak začali cikáni tancovat i na hromadící se četné žádosti vyšších autorit na určených slavnostech, ze kterých je možné zmínit třeba katolický svátek tzv. Božího těla (*Corpus Cristi* či pouze *Corpus*) či o svátcích vánočních.

Co se týče tance samotného, nejčastěji se realizovaly tance ve dvojici (srov. původní andaluské *bailes de candil*), nicméně meze nebyly kladeny ani odvážným jednotlivcům, kteří chtěli realizaci svého sóla vystoupit z davu, vyniknout, a tím i demonstrovat svoji virtuositu (viz např. již zmíněná Cervantesova postava mladé cikánky Preciosy v novele *Cikánečka*, titulní novele autorových *Příkladných novel*).

K tanci potom jako hudební doprovod byly používány především kytary, které zůstaly neoddělitelnou součástí flamencové trojice *cante-baile-toque*, tedy zpěv, tanec a hra na kytaru, až do dnešních dní, dále pak kastaněty (do flamenca přešly z aragonské joty, kde se dodnes hojně používají), které tvořily a stále tvoří rytmický doprovod tance, bubínky, tamburíny, chřestidla a jiné rytmické a perkusivní nástroje; stejně tak jako tlesky, dupy a ostatní rytmické pohyby do rytmu, který konkrétní tanec vyžadoval. Převážně z té doby je známo mnoho umělců, kteří zpívali a tancovali zároveň, což bylo jevem relativně běžným, a dodnes je možno setkat se s umělci, kteří dělají obě dvě věci najednou, i když, pravděpodobně i vzhledem k náročnosti obou disciplín, se dnes tato tendence opouští. Co se týče struktury tance samotného, obsahoval již v té době velké množství otoček. Známé byly rotace na všechny strany, vyskočené, rotace boků, zakloněné, hrudní záklony, a množství jiných.

Již z této doby je jisté, že cikáni pro své umění byli často i napodobováni, například na prknech divadelních scén. Z informací získaných z dobových záznamů máme také přehled o celém repertoaru cikánských tanců. Především to byly tzv. *romance*, a tzv. *seguidillas*, dobový národní tanec *par excellence*, tanec, který byl presentován ve všech divadlech v zemi, a který byl i zároveň odrazem tanců všech lidových vrstev. Tyto byly tance, které se v průběhu času modifikovaly nebo se postupně ztratily či byly nahrazeny jinými. Jako další z tanců, předváděných cikány lze uvést tance s původem africkým, transformované cikánským obyvatelstvem tehdejšího španělského státu. Nejvýraznějšími zástupci těchto stylů jsou tance s názvy *chacona* a *zarabanda*. Zmiňované styly slavily mezi publikem velký úspěch. Do dnešní doby se už ovšem ve své původní formě

nedochovaly, nicméně existují záznamy o jejich existenci. Z některých tanců existujících v té době se dochovaly do dnešní doby i kroky charakteristické pro některé tance, a způsob jejich provedení. Z těchto je možné jmenovat například zapateado (což je názvem velice příznačným, jelikož zapateado jako tanec v současné době již není běžné vidět, avšak slovo zapateado přešlo – snad i pro způsob jeho provádění – do běžně užívaného registru flamencové mluvy s mírně posunutým významem, jelikož nyní se jako „zapateado“ ve flamencu označuje dupovou sekvenci, sloveso zapatear znamená dupat). Ze způsobu vyjadřování prvních „flamencos“ se zachoval do současné doby i velký počet nejrůznějších slok či částí slok. Některá lze dohledat také v literatuře Cervantese i jiných dobových spisovatelů.

Později, v polovině století osmnáctého již lze dohledat i písemné zprávy o konkrétních cikánkách, říkalo se jim „autoras de danzas“, které se živily vytvářením choreografií a jejich interpretací. Asi nejobsáhlejší zprávu o tomto tématu podává Jerónimo de Alba y Diéguez ve svém svazku *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*, knize o cikánech z Triany (čtvrť v andaluském hlavním městě Seville) z let 1740 až 1750 kterou napsal Bachiller Revoltoso, a která se neměla tisknout, nicméně spatřila světlo světa v roce 1995. Díky Bachilleru Revoltovi máme zmínky o uměleckých aktivitách trianských cikánů. Ti ve své době nevynechali jedinou příležitost pořádat tzv. fiesty či večírky, ať už pro své sousedy či pro návštěvníky Triany. Také se velmi snažili postupně své umění komercialisovat a dostat se s ním na programy oblastních slavností pořádaných při nejrůznějších příležitostech. Známa jsou dokonce jména prvních flamencových cikánských tanečnic. Tyto záznamy jsou dokladem popularity, které se flamenco již ve svých počátcích těšilo, nejen mezi vrstvami lidovými, ale i mezi vlivnými osobami.

Jednou z nejznámějších a nejšíkvnějších byla cikánka zvaná Vnučka Balthasara Montese. Pro ni chodili poslí bohátých a vlivných pánů až do Triany. Právě o ní se zmiňuje don Jerónimo de Alba. Ráda chodívala se svojí skupinou /zpěvák, kytarista, bubeník/ (cuadro) do domů bohátých, a zde je svými pohyby oslňovala. Revoltoso zmiňuje i přesné datum jednoho z večírků pořádaných v roce 1746 donem Jacintem Márquezem, t.č. regentem královské audience, kde Vnučka Balthasara Montese tancovala na přání přítomných dam jeden z „nestydatých“ tanců černého obyvatelstva, manguindoy. Donu Jacintovi jeho postavení regenta královské audience dovolovala pozvat si k vystoupení ke dvoru cikány, a tedy bylo i Vnučce Balthasara Montese dovoleno tancovat tento odvážný tanec, který provázely velké ovace všech přítomných. Z tohoto vystoupení je popsán jeden z prvních pokusů o jev, který později přejde do povědomí jako tzv. „quejío“, flamencový nářek

(prostředek zpěváka k vyjádření žalu). Toto quejío vzniklo v době zotročování černého obyvatelstva Evropany.

Zhruba o dvacet let později, konkrétně v roce 1781, už se objevují i první plakáty, oznamující, že někde budou tancovat cikáni. V té době již obcházeli/objížděli autoras de danza se svými skupinami hostince a pensiony. Jedna z přesných zmínek je z devátého června téhož roku z Caparrós, hostince na předměstí města Lebrija. Z tohoto vystoupení je známo, že vystupovaly čtyři páry mužů a žen, kteří tancovali již zmíněnou *zarabandu* a dosud nezmíněný tanec *mojiganga del caracol* (karnevalový tanec typu fraška/burleska, který se na některých místech zachoval až do dnešní doby, tancován při příležitosti slavností různých typů). Tuto troupe vedla Andrea la del pescao. Tato autora de danza evidentně velmi dobře znala vkus tohoto typu publika, a tím pádem prostřednictvím tanečnic nabízela celou škálu pohybů boky, které byly nahlíženy jako lascivní a d'ábelské. Andrea své „zboží“ dokonce prodávala podmanivými slovy: „Dábel spí v těle ženy a probouzí se při zarabandě.“ Zarabanda se od té doby stala velkým lákadlem pro publikum, a byla tancována malými troupes na trzích ještě mnoho let poté (viz Serafín Estébanez Calderón: *Álbum del imparcial de Barcelona* z roku 1842). Dalšími ryze cikánskými tanci byly jaleo a již zmíněné zapateado. Tyto byly tance umělci nejvíce favorizované. Zmínky o nich si lze přečíst v sevillském listu *El Porvenir*. Díky těmto zprávám známe názvy prvních tanců, ze kterých se později vyvinulo flamenco takové, jak ho známe v dnešní době. Z jalea se v průběhu doby vivinula rodina tanců obsahujících soleá a bulerías, které zůstaly jedněmi ze základních a také nejvíce oblíbených tanců dodnes. Jaleu vtiskli již tehdy cikáni charakteristické rysy, které se počítají mezi jeho umělecké výrazové prostředky i dnes. Svůj název jaleo zřejmě získalo i pro svoje cikánské charakteristiky, jelikož jaleo znamená v překladu povyk. Jak jaleo, tak zapateado jsou tanci povahy veselé, lehké, žertovné, a tedy v jejich provedení se oceňovala především lehkost, legrace, vtip a spontánnost. Byly tancovány jak muži, tak ženami, bez rozdílu pohlaví. Zapateado svou povahou, jak už bylo zmíněno výše, obsahovalo taktéž dupové sekvence. Co se týče těchto, snažili se umělci nejčastěji napodobovat veškeré pohyby, které vedly pobavení publika, především pohyby toreadorů. Pro své napodobování *tauromaquie* (umění býčích zápasů) bylo zapateado známo mezi lidmi i jako *el torito* (býček). Cikánské taneční tradice zmiňuje ve svém díle *Tanec v nás i mimo nás*, i uznávaný taneční kritik Emanuel Siblík, který píše následující: „*Orientální tradice taneční zahrnila se u potulných kmenů gitanes v tělesném rytmu tak živelném, že vybičuje nervy diváků až do třešticího nadšení.*“ (Siblík, E.: *Tanec mimo nás i v nás. Historické poznatky a estetické soudy*, Nakladatelství Václav Petr, Praha 1937)

7.4 Černošské tance

Na počátku kapitoly o tancích černého obyvatelstva Andalusie je opět třeba nastínit, alespoň rámcově, dějiny černošského obyvatelstva na Pyrenejském poloostrově. První černé obyvatelstvo přišlo do Španělska v patnáctém století přes Sevillu, která byla obchodním centrem s Afrikou, a zároveň také centrem obchodu s otroky. Černé obyvatelstvo bylo do Španělska dováženo od století čtrnáctého. Většinou se usazovali v Granadském království, a z něj později přicházeli do ostatních oblastí poloostrova, později začali sídlit především v oblasti nížiny kolem řeky Guadalquivir, a v cádizském regionu. Přesný počet černých obyvatel v této části poloostrova je však těžké odhadnout.

Za vlády Jindřicha III (1393-1406) mělo černošské obyvatelstvo povoleno scházet se ve sváteční dny, a slavit své svátky zpěvem a tancem. Tehdy byly „mekkami“ černošského obyvatelstva Sevilla a Jerez de la frontera. Z Jerezu máme zmínky z patnáctého století, konkrétně z roku 1464, o černošských slavnostech na předměstích, kde se pilo, tancovalo a hrálo na bubny. Avšak tyto oslavy, ve spojení s alkoholem, začaly být příliš hlučné a tím přítěží pro okolní obyvatelstvo, a tedy městská rada byla nucena zakročit. Avšak černošské tance nebyly zakázány zcela, neboť ještě v roce 1477, na oslavu příjezdu královny Isabely Kastilské do Sevilly, tuto černošské obyvatelstvo vítalo oslavnými tanci a hrou. Stejně jako cikáni, se černošské obyvatelstvo jak v Seville, tak v Jerezu, účastnilo procesí a obecních svátků slavností, jak náboženských, tak světských. Po roce 1479, po bojích o nástupnictví na trůn v Kastílii, převzal monopol na obchod s otroky Lisabon, který dovážel otroky především ze západního pobřeží Afriky (Guinea, Angola) a centrem obchodu s nimi (a zároveň městem s druhým největším počtem afrického obyvatelstva v Evropě) se stala Sevilla. V aktech z roku 1565 nalézáme údaj o počtu černých obyvatel v Seville až 6500, tedy zhruba sedm procent z celkové populace města, Cádiz počítá mezi lety 1597-1650 s deseti procenty otroků z celkové populace, z čehož 8-9% bylo černé obyvatelstvo. V polovině šestnáctého století začalo být patrné i procento amerického černého obyvatelstva původem z Antil.

Již v té stejné době se začali objevovat osvobození otroci, většinou propouštění na tzv. propouštěcí list či po smrti svého pána. Platili za učenlivé a energické jedince, a často zůstávali v rodině a starali se o děti či zastávali jiné práce. Tak získali relativní možnost volného pohybu. Někdy se stávalo, že pánové černochoů už si z ekonomických důvodů nemohli dovolit platit za jejich služby, a proto byli propouštěni. Ve většině případů však končili na ulici a tím postupně v podsvětí, což způsobilo vydání dekretu (1522), který propuštěným černochoům nařizoval žít za zdmi měst. Hlavními centry marginalisovaného andalusického obyvatelstva byly městské části Calzada, Campo de los Mártires, barrio de la Mar, a především Triana v Seville, a čtvrť Santiago a San Miguel v

Jérezu. Ve druhé polovině patnáctého století začínají vznikat i náboženská bratrstva kajícníků, spojená s černým obyvatelstvem. První vzniká v sevillské Trianě, další potom v Jérezu, Cádizu a Granadě, a postupně se rozrůstají a jejich počet se zvyšuje; Tato tradice se však postupem času více zakoření mezi cikány.

Od počátku sedmnáctého století už se počet černochů na území Iberského poloostrova nezvyšuje, spíše naopak, stagnuje, a pomalu začíná klesat. Ve druhé polovině století se nakonec dokonce dramaticky sníží, pravděpodobně příčinou morové epidemie v roce 1649, která se rozšířila především mezi chudým obyvatelstvem měst, a vyžádala si až 60 000 obětí. Na přelomu sedmnáctého a osmnáctého století už demografická data mluví o velmi malém podílu černošského obyvatelstva mezi španělskou populací. Zvyšují se počty naopak cikánů a mulatů (jako důsledek sexuálních vztahů mezi Španěly a černými otrokyněmi). Také začaly být běžné sňatky poddaných odlišné rasy, především pak černých a cikánů. Jako pozůstatek tohoto míšení je patrné po mnoha generacích zachování kudrnatých vlasů, a také původ příjmení Moreno (tmavý či snědý), které zůstalo až dodnes velmi rozšířeným v západní části Andalusie.

Co se týče prvních a původních tanců, tyto měly rituální podobu tanců plodnosti, obsahovaly mnoho aluzí na sexuální akt, tedy především mnoho pohybů boky. Tyto byly nezbytné, jelikož zajišťovaly budoucnost komunity. Obyvateli Pyrenejského poloostrova byly však považovány za nepřipustné, lascivní a vulgární, proto se, především církve, snažila o jejich potlačení. S postupující globalisací Španělského království, integrací a potlačením nešpanělské kultury se z tanců vytratil náboženský a rituální charakter, a začaly být přetvářeny a přizpůsobovány akademickému prostředí. Mezi šestnáctým a devatenáctým stoletím, stejně tak jako většina tanců, procházely konstantní evolucí, některé tance byly zapomínány a nahrazovány, jiné v nejrůznějších modifikacích přetrvaly, apod. Z počátku, když jich byl ještě ve Španělsku větší počet, byly tancovány černým obyvatelstvem a mulaty, později, když už se jejich počty snížily, byly předváděny také nalíčenými bělochy či cikány profesionály, díky nimž tyto tance přežily až do devatenáctého století.

Nejznámějšími z těchto typů tanců jsou guineo (nejstarší z tanců; zmínky jsou o něm již ze šestnáctého století; tanec rychlý, s mnoha úklony), zarabanda (jejíž název je odvozen od jména bantuské bohyně plodnosti; původně afrokubánský karnevalový, třídobý tanec, populární mezi šestnáctým a sedmnáctým stoletím, v roce 1620 již však považován za vyšlý z módy, vytlačován populární andaluskou *seguidillou*, nicméně který byl pozdějšími choreografy také zpomalen, a těšil se velké oblibě i na prknech evropských divadel). Zmíněna byla již *zarabanda*, je třeba zmínit také *chaconu* /jelikož byly populární ve stejné době a měly stejný rytmus/, která se tancovala s

kastanětami, a stejně tak jako *zarabanda*, se dostává ke konci sedmnáctého století na prkna divadel, a putuje do Francie, kde se mezi nižší třídou obyvatelstva tancovala až do osmnáctého století. Dalšími zástupci těchto stylů jsou v sedmnáctém století *zarambeque* či *zumbé*, kolektivní veselý tanec s nepravidelným rytmem, jehož existence byla zaznamenána v roce 1732, nicméně později se již začíná vytrácet. Jako další lze zmínit *zambapalo*, tanec, z jehož skupiny tanců později vznikne samba; *paracumbé* (které se dostává do Andalusie v sedmnáctém století přes Lisabon přímo z Angoly), nebo již zmíněný *manguindoy*, tanec populární především v oblasti Cádizu, převzatý později cikány.

7.5 První veřejná vystoupení

V průběhu prvních dekád devatenáctého století začíná růst zájem o cikánské tance takovým způsobem, že se svými „večírkami“ poutají stále více pozornosti. Cikáni, kteří je pořádají, tančí a zpívají na nich, jsou nazýváni „nadšenci“. Co se týče pramenů, cikány a jejich styl života a zábavy zmiňuje již z počátku devatenáctého století, v roce 1841 anglický romantický spisovatel/cestovatel V této době (pohybujeme se ve třicátých letech devatenáctého století) se poprvé objevuje slovo flamenco. Použil ho právě George Borrow ve svém díle *The Zincalli – An account of the gypsies in Spain* (vydáno 1841). Avšak v tomto kontextu není spojeno s hudební kulturou, ale jako termín označující jistou sociální třídu a způsob jejího vyjadřování. Použití slova flamenco definující hudebně taneční kulturu se potom ujalo až o třicet let později. Borrow se ve svém díle pouští právě do oněch „nadšenců“. Říká, že tito byli fascinováni cikány do takové míry, že často přebírali do svého idiolektu/jazykového registru i slova z *caló*, tedy jazykové varianty romštiny, užívané středomořskými cikány. Fascinace těchto lidí zašla až tak daleko, že dokonce začali skládat písňové texty psané umělým *caló* a s kastilskou metrikou, kterým neznámá ani sami rodilí uživatelé jazyka nerozuměli. Z dalších potom zprávu o situaci andaluzských cikánů v první polovině devatenáctého století podává také o pár let později, v roce 1845 hispanistický cestovatel Richard Ford ve své příručce pro cestovatele Andalusíí.

Dalším z těch, kdo se zajímali o cikánskou kulturu zvenku, byl státní funkcionář Serafín Estébanez Calderón, známý pod pseudonymem *El Solitario* (samotář), který zastával funkci guvernéra v Seville a Cádizu. Tento chodil od roku 1838 často mezi cikány, na jejich oslavy, znal spoustu cikánských výrazů. Tyto své návštěvy do Triany popisuje ve své knize *Escenas andaluzas* (Andaluské výjevy), sbírce kostumbristických povídek (z nichž o protoflamencových oslavách se dozvídáme především z povídky *Un baile en Triana*, vydané v roce 1842. V tomto svém díle

čtenáře seznamuje především s nejvýznamnějšími zpěváky této éry. Z těch známějších to byli El Planeta (původem cádizský zpěvák, usazen v Seville; považován za vůbec prvního flamencového zpěváka moderního typu), El Fillo, z těch pozdějších potom Juan de Dios, a María de las Nieves.

Co se týče instrumentálního složení, bylo především strunného typu, tedy několik kytar, několik strunných nástrojů typu loutny (tiorba, vihuela, dvě bandurie), z nestrunných nástrojů potom činely, a další nástroje, které se již do dneška nezachovaly. Z repertoárového výběru to byla cádizská *fandanguilla*, *bolera*, *tany*, *malagueñi*, *caleseras*, *zoronga*, *cachirula*, *rondeñi*, *hierbabueny*, *zapateada*, *charandé*, *olé*, *granaíny* a *seguidilly*, z nichž některé se v modifikovanějších či méně modifikovaných verzích dochovaly do dnešních dní. Co se týče složení stylů zpěvu, byly to v polovině devatenáctého století *caña* (kterou El Solitario považoval za jednu ze základních), *corrido*, *serrana*, *tonada de los panes*, *polo de punta polo de Tobalo*, *tonada sevillana*, *jabera a petenera*. Opět se některé zachovaly podnes. Je také patrné, že některé styly (*palos*) byly dříve zpívány i tancovány, dnes se třeba zachovaly již pouze ve zpívané podobě, právě tak jako naopak, některé styly se dříve zpívaly i tancovaly, jejich texty se dnes zachovaly pouze díky tanci. Již v této době existovala základní trojice ve složení flamencového tance zpěv-kytara-tanec. Složky pěvecké a taneční interpretace a techniky se v průběhu celého vývoje modifikovaly. Také je historicky popsána diferenciací stylů, dělení na styly, které se interpretovaly před širokou veřejností, a ty, které byly interpretovány pouze pro cikánské publikum. Tento fakt potvrzuje pomalý vývoj a zpřístupňování této hudebně taneční kultury širokému publiku a postupné se otevírání veřejnosti. Tato transformace se děla převážně na úrovni hospodských platforem. Jedním z důvodů proč se tyto styly nepředstavovaly publiku, je ten, že mnohdy svou expresivitou, monotonií či vážností ve srovnání s majoritní kulturou publikum spíše odrazovaly. Kromě složení se lišil také způsob podání, tedy amatéři od profesionálních tanečnicků. Pro svoji zábavnost to byl právě tento typ tanců, který měl šanci přežít (a v mnoha případech i přežil) do pozdějších let. Zajímavá samozřejmě byla i dualita a paradox, kd profesionál interpretoval lidový tanec. Tato lidová kultura byla později profesionály kanonizována.

Právě z této doby jsou známí první nadšenci, kteří sbírali lidové písně, popěvky, strofy a sloky. Z těch nejznámějších je to folklorista/antropolog Antonio Machado Álvarez „Demófilo“, který již ve druhé polovině devatenáctého století, konkrétně v roce 1881, vydává knižně první výsledky svého bádání v podobě sesbíraných písní, zapsaných přímo v lidovém prostředí, mezi umělci, především pak ve spolupráci s význaným zpěvákem své doby, Silveriem Franconettim. Tento folklorista zastává názor ten, že flamenco (nebo alespoň jeho nejčistší podoba) je umění

původně lidové, vlastní cikánům, vzniklé v tavernách a hospodách, které navštěvovala cikánská komunita. Tuto svoji tezi ještě podpořil Franconettiho výpovědí, že se, ač necikán, naučil flamencovému zpěvu od cikánů. Ve chvíli, kdy se prý „cantaor“ požádal, aby zazpíval cikánsky, začal téměř vždy na notu flamencové *seguiriyi*.

Byl to také Demófilo, který rozšířil přísné dělení čistě flamencových stylů od těch ostatních (v té době např. *debla* či *martinete*). V této chvíli začíná zájem o flamenco ještě více růst, a nastává problém, který zmiňuje již Demófilo, tedy rozdělení na umělé a čisté flamenco, a s ním nezadržitelně se blížící úpadek čistého flamencu. Oponentem této Demófilovy teorie byl jeho akademický kolega, Francisco Rodríguez Marín. Tento sevillský folklorista právě naopak zastával názor, že ta nejčistší forma andaluzského folkloru, upadala ve prospěch rychle se rozšiřující nabídky flamencu v nejrůznějších tavernách, hospodách a tabláích. V Rodríguez Marínovu pohledu na svět flamencu převládala obava, že akademické flamenco co nejdříve vytlačí flamenco v jeho nejčistší, tedy venkovské formě, mimo jiné pro velkou poptávku po flamencu ze strany romantických cestovatelů.

Tyto dvě teze podrobil zkoumání italský spisovatel Mario Penna, a přinesl třetí, zřejmě nejpravděpodobnější tezi. Italský teoretik tvrdí, že andaluzská hudební tradice, která vždy zároveň čerpala z té majoritní a zároveň majoritní hudbu obohacovala, se v jistém okamžiku rozdělila, aby vytvořila dvě samostatné větve folklorních tradic. Tou první, tvrdí Penna, je původní, všeobecná andaluzská, která vznikla na bodu setkávání kultury města (jehož kultura si zachovávala tradice španělské hudby) a kultury venkova (který zachovával starší hudbu). Druhá je potom kultura minoritní, tedy marginalisovaných skupin, z nichž cikáni byli skupinou, která se vůči majoritnímu obyvatelstvu nejmarkantněji prosadila, kultura vzniklá v soukromí této minority, kultura, jejíž manifestace byla limitována členy skupiny. Bodem setkání těchto dvou kultur a hudebních tradic byly právě ony hospody, místo kulturního setkávání *par excellence*. Setkání nositelů těchto dvou odlišných kulturních tradic a jejich vzájemná interakce, umožnily vznik něčeho tak unikátního, čím je právě kultura flamencová. Je však těžké říci, zda se tato kultura zrodila vycházejíc pouze z intimního prostředí cikánské komunity. Pokud připustíme tento fakt, je nasnadě se zeptat proč tedy vznikla právě na území Andalusie. Dalším aspektem, na který je třeba brát zřetel, je fakt, že cikáni vždy imitovali hudební a taneční kulturu místa, kam přišli, snažíc se zalíbit publiku a vydělat tím na základní životní potřeby. Navíc hudba andaluzské větve cikánů je zcela odlišná od hudby ostatních skupin evropských cikánů. Dalším faktem, ke kterému je třeba přihlídnout je ten, že flamenco jako takové (nehledě na dřívější vývoj) vzniklo v průběhu devatenáctého století, tedy velkého rozkvětu

romantismu, kdy cikáni, jako zástupce marginalisované skupiny lidí, dalo by se říci, byli na výsluní zájmu, především ze strany akademiků, a tedy jejich spontánní způsob jednání a vyjadřování, a přirozenost jim vlastní, byl velmi oceňován. Avšak odhlédneme-li na okamžik od hledání etnických a kulturních pramenů kultury tak rozmanité jakou flamenco je, uvidíme především vynikající interprety substrátu kultur, a tedy pravděpodobný důvod, který vynesl tuto původně marginální kulturu až na jevištní prkna celého světa.

7.6 První flamencové tance

Úplně první flamencové tance se začaly tancovat v sevillských salonech, a byly to již zmíněné jaleo (bailes de jaleo), juguetillos, a soledaes. Do skupiny jaleos byly ještě řazeny vito a panaderos. Všechny tyto tance byly tancovány za zpěvu a doprovodu kytary. V těchto prvních vyloženě flamencových tancích už se mísily prvky živelné cikánské kultury s prvky precisního a střídmějšího bolera.

Již zmíněná základní skupina juguetillos je svou hravostí (jak již název říká) a veselostí předchůdcem jednoho ze základních kamenů dnešního flamenca, alegrías de Cádiz. Původně samotné juguetillos tvořily skupinu stylů, do níž byly řazeny aranditos, panaderos, amorano, alianas a romera (ta se zachovala jako samostatný hudební i taneční styl dodnes). První zmínka o juguetillos jako o tanci se objevuje na programu již též zmíněného Salón de Recreo z desátého srpna 1867, kde je za zpěvu Juana *el Malagueño*, Eleny Virilo a El Quiquiho tančili Isabel Jiménez, Angustias Cruz, Antonio *el Pintor* a José García *el Quiqui*. Dalším stylem, který byl v této době interpretován, byly soledaes, dnes známé jako skupiny soleares. Tyto byly interpretovány těmi nejšikovnějšími tanečnicemi, převážně ze školy bolera. Již z roku 1855 je známé pojmenování jednoho z tanců „soleá“. V této době ovšem tyto soleares byly interpretovány mnohem živěji než jak jsou známé dnes. O tehdejší způsobu interpretace těchto stylů mluví ve svém díle *Cantes Flamencos* tak řečený Demófilo, jeden z prvních flamencologů.

7.7 Cafés cantantes: Na cestě k profesionalisaci

Poté, co začal být o flamenco čím dál tím větší zájem ze strany široké veřejnosti, začala se nabízet snaha o institucionalisaci hudebně tanečních večerů, pořádaných už nejen cikánským obyvatelstvem, nýbrž i profesionálními tanečníky. Prvním krokem k jisté institucionalisaci flamenca byly tzv. cafés cantantes, tedy kavárny, které nabízely pravidelná představení flamenca profesionálních či poloprofesionálních umělců. Vůbec první z nich byl založen v nynější sevillské

čtvrť Arenal v roce 1842. Vznikl pod institucí nevěstince. Informace o něm nám podává zpěvák Fernando de Triana. Název *cafés cantantes* byl převzat z francouzského *cafés chantants*, což byly typ podniku velice prosperující v době francouzské tzv. *belle époque*. Inspirace je zde tedy zjevná. Protože však o podniku na ulici Lombardes Fernando de Triana mluví téměř o století později, nemůžeme si být jisti, zda už v této době šlo o autentické *café cantante*. V průběhu druhé poloviny devatenáctého století se tradice kaváren zpěvu rozšířila po celém regionu Andalusie, a od roku 1870 se začala šířit i za jeho hranice.

Zřejmě nejznámější z těchto kaváren byla původní *Salón del Recreo* v Seville, jejíž vedení se v roce 1871 ujal již dříve zmíněný Silverio Franconetti y Aguilar. Od tohoto období se již repertoár tohoto zařízení stává čistě flamencový. V roce 1880 podnik přechází do vlastnictví Franconettiho a jeho obchodního partnera Manuela Ojedy, jehož známe pod pseudonymem *El Burrero*. Ten zde od roku 1881 zůstal sám, a bar převzal jeho jméno a začal být známý jako *El Burrero*. Za dobu jeho existence se na jevišti kavárenského zařízení vystřídaly desítky mladých nadějných umělců, z nichž jako jednoho z nejznámějších lze jmenovat zpěváka dona Antonia Chacóna, kterého Franconetti považoval za dědice své tradice. Dalším, ve své době velmi známým a oblíbeným byl Juan Breva z madridského *Café de la Bolsa*, který zpíval kratší sloky, a tedy více srozumitelné a přijatelné pro publikum z řad široké veřejnosti. Avšak nejznámějším i nejnadanějším i nadále zůstává Silverio, jehož styl byl o něco odlišnější.

Interiérem byly *cafés patia* či velké síně s bílými zdmi, které byly osvětlovány opět olejovými lampami či plynovými svícnami. Po stranách byly lóže pro bohatší návštěvníky. Na většině prostoru byly divákům k dispozici borovicové stoly s rákosovými židlemi. Na jedné straně bylo jeviště, kde visela velká zrcadla. Další věcí, kterou jeviště disponovalo, byly postranní závěsy, které oddělovaly jeviště od jakéhosi zákulisí. Ty se po skončení veřejného představení zatáhly, a večer pokračoval formou soukromé zábavy. Z některých *cafés* jsou dostupné dokonce fotografie interiérů.

Uměleckým složením byly tyto předchůdci *tablaí* v podstatě stejné jako v dnešní době, tedy jeden tanečník, obklopen čtyřmi tanečnicemi, dále pak zpěvák, kytarista, a skupina dívek, které tleskaly do rytmu. Co se potom repertoáru samotného týkalo, tento musel být, z důvodu zachování přízně publika, často přizpůsobován tomuto, a nejráději se představení tvořila i na zakázku, což samozřejmě ovlivňovalo i kvalitu těchto. Nejčastějším návštěvníky těchto zařízení byli venkovští lidé a kupci, kteří se chtěli po čas strávený ve městech trochu pobavit. Často se zde odehrávaly rvačky a půtky. Vzhledem k faktu, že se zde podával i alkohol, který byl nejžádanějším zbožím, a samozřejmě i nejdražším, začaly být *cafés cantantes* nazývány centry nemravnosti či domy

mravního úpadku.

Příznivou službou, kterou tyto kavárny pro flamenco vykonaly, bylo vydvihnutí talentovaných jedinců, a umožnění těmto předvést svůj talent mimo zdi svého domova. Svůj přínos přinesly *cafés cantantes* také v hudební složce flamenca, kde se s jejich rozmachem a tedy rostoucí poptávkou, diferenciovala a vytvořila pevně stanovená kritéria pro flamencovou kytaru. Avšak s postupem času do dvacátého století kvalita a úroveň těchto kaváren začala upadat, až nakonec byla uzavřena i ta poslední z nich.

7.8 Konec devatenáctého století

Na konci devatenáctého století se ještě setkáváme s *cafés de cante*, avšak už se pomalu třibil repertoár stylů tak jak ho známe z dnešní doby. Hrály, zpívaly a tancovaly se především styly *alegrías*, *soleares*, *zapateado*... Nepřestaly dominovat styly veselé a lehké. Opět podle pravidel *cafés* neměly dlouhého trvání aby nenudily publikum. Preferovala se odvaha vystoupit a ukázat své vlastní umění, jelikož byla potřeba variability. Ženy tancovaly veskrze bez rozdílu *alegrías*, každá však měla za úkol vtisknout mu svoji osobnost. Dalším důležitým faktem této doby byla neprostupná hranice, oddělující mužský a ženský tanec. Ženský tanec se měl odehrávat především v horní polovině těla, tedy od pasu nahoru. Byly pro něj důležité ladné a přesné pohyby rukama, jak pažemi, tak zápěstími, a vlastně i prsty, úklony, otočky, houpavé pohyby boků, velmi jemná či téměř žádná práce nohama – co se dupů týče, velká expresivnost/ita/výraz? ve tváři, apod. Naopak mužský tanec byl velmi střídavý, odehrával se především od pasu dolů, s rovným postavením, a vyznačoval se velice přesnou prací nohou.

Nyní se zaměříme krátce na hudební a taneční styly, se kterými se nejčastěji publikum setkávalo. Téměř s jistotou můžeme říci, že jak již bylo výše podotknuto, zřejmě nejpoutavějším tancem pro obecnost byla *alegría*. Mezi diváky *cafés* či jiných událostí byla nejpoblíbenější také vzhledem ke své veselé povaze. Byla interpretována hojně i díky svému znatelnému (avšak přesto ne jednoduchému) rytmickému základu, pro svoji lehkost a svěžest, se kterou byla nezdědka interpretována, i pro své lehké a srozumitelné vyjádření slok a jejich textů. Již tehdy existovaly její mnohé modifikace a způsoby tancování i zpěvu. V mnoha případech byla interpretace *alegrías* i složitějším kouskem, jelikož některé interpretky ji zároveň tancovaly i zpívaly, což byl obdivuhodný výkon.

Dalším stylem, který byl pro *cafés de cante* klíčový, byly již zmíněné *soleares*. Tyto stály proti veselým tancům skupiny *alegrías* a dávaly svým nádechem a texty interpretovanému

materiálu hloubku, a svými pohyby eleganci, vážnost a důstojnost. Vzhledem k faktu, že soleares byly tance, kterými se především měly vyjadřovat pocity, které v tanečnicích zpěvákův drásavý zpěv probouzel, omezovaly se tyto na pouze ženské interprety. Stylem obsahovaly soleares prvky jaleos. Nejznámějším *jaleem* typu *soleares* byly *Soleares de Arcas*, které jsou takřka přímým předchůdcem dnešní skupiny *soleares*. *Soleares* měly i mnoho společných prvků, kroků i pohybů s *alegrías*, avšak proti *alegrías* byly pomalejší a monotónnější, o čemž svědčila i nižší popularita tanců tohoto typu.

Třetím nejčastějším typem tanců, které se těšily v *café cantantes* velké oblibě, byla čtyřdobá skupina *tangos*. Styl *tangos* vychází především prvků původu kubánského. *Tangos* byly stejně jako *alegrías* tanci a stylem veselé, vtipné, krátké, komické, a především smyslné tance, což opět omezovalo skupinu jejich interpretů na ženské pohlaví. Právě pro svoji smyslnost (která vycházela především z *manguindoy* a obecně tanců černošského obyvatelstva) byla skupina *tangos* vždy považována za tance velice odvážné, až neslušné. Někteří badatelé své doby v tomto směru dokonce tvrdí, že velice málo žen se odvážilo je tancovat. Pro jejich nezřídka interpretaci cikánkami je někteří označovali jako cikánské tango.

Posledním typem tance, který byl v této době populární, je *zapateado*. *Zapateado* je, jak interpretací, tak často i osobou interpreta, opakem k *soleá*. Předváděn byl především mužskými interprety, a byl založen na virtuositě práce nohou tanečnicka. Tato se odrážela v technice úderu nohou, rychlosti a přesnosti. Techniku nohou tvořily pohyby a údery špičkou a patou boty, což ve své podstatě vytvářelo jistý typ perkuse.

Trochu jiným typem představení, které *café cantantes* hostily, byly tzv. *torerías* (od slova *toro* – býk), které byly pantomimami napodobujícími býčí zápasy, téma, které se promítalo i v již zmíněném vitu. Byl to v jistém slova smyslu typ parodií, vyjadřující svým pohybovým složením dění v aréně. První zmínka o těchto fraškách se datuje do šestého března roku 1853, kdy byl tento typ pohybového divadla představen Franciscem Ruizem el Jerezanem. Existovaly nejrůznější typy realizace tohoto pohybového divadla. Jeho interpretace záležela pouze na interpretovi samotném, jeho pojetí a personalisaci představení. Někteří tanečníci podoby tereadorů pouze napodobovali zařazením do svého programu pohybů či prvků, které bylo lze v aréně při zápasu spatřit, jiní svým způsobem předváděli imitaci coridy od začátku do konce. Některé z těchto pantmim měly dokonce takový úspěch, že s nimi později jejich interprety vystoupili v evropských metropolích jakou byla např. Paříž. Avšak postupem času jejich obliba začala upadat, až zcela zmizely z repertoáru.

7.9 První polovina dvacátého století

Po roce 1900 už je existence svébytné andaluzské hudebně taneční kultury známé jako flamenco, neoddiskutovatelná. V průběhu této doby se rozšiřuje základní počet flamencových stylů a tanců. Ze začátku století především o styly *garrotín*, *farruca* a *guajira*. Na sloky většiny stylů se tancuje, protože to je v této době módní a publikum to vyžaduje. V této době ještě přežívající *café cantantes* jsou již renomovanými a vyhledávanými podniky, a jejich majitelé je proto začínají přejmenovávat módními jmény francouzského a anglického stylu. Hvězdami ve svém oboru jsou v této době především tanečnice známé jako La Macarrona a La Malena.

Vraťme se nyní trochu k novým stylům. Jak již bylo na tomto místě řečeno, nově vzniklémi styly jsou především *garrotín*, *farruca* a *guajira*. První dvě *palos* jsou plodem spolupráce trianského tanečníka Francisca Mendozy Ríose „Faíca“ a madridského kytaristy Ramóna Montoyi. Tyto dva styly měly okamžitý úspěch, díky nimž se Faíco stal téměř ze dne na den hvězdou mezinárodních rozměrů. Jako jeden z prvních ji tančil jeho synovec Manuel Ríos *el Mojigongo*, který zároveň vynikal v *zapateadu*. I *garrotín* měl velký úspěch a mnoho interpretů a postupem času i modifikací (*bolero garrotín*). Do popředí začal vystupovat i styl dnes tak klasický, jakým je *bulería*. Tento dříve spadl do kategorie *jaleos*, a nyní se dostává do povědomí již svým dnes klasickým názvem *bulerías*. Posledním stylem, který se v této době dostává do popředí, je *guajira*, jeden z tanců ze skupiny stylů, které jsou ve flamencu známy pod názvem *palos de ida y vuelta*. Není příliš jisté, kdy se tento styl dostal do popředí, avšak lze se domnívat, že jej pro účely *café de cante* zpopularisovala tanečnice María López. *Guajira* má svůj původ podobně jako tango, na Kubě, nepřekvapuje tedy proto fakt, že obsahuje také mnoho pohybů boky.

7.10 První polovina dvacátého století: Gitanerías

Situace flamenca na počátku dvacátého století byla po nějakou dobu poměrně tristní. Sláva takzvaných *café cantantes*, především od roku 1910 po několika dekádách působení již opadala, a ty se buď zavíraly či transformovaly do jiných typů podniků, často dostávaly název podle západního vzoru *music-hall*. Flamenco či tance ryze španělského původu (*alegrías*, *jaleos*, *torerías*...) byly nahrazeny zábavou evropských metropolí, a to především Paříže. Nejčastěji bylo možno v kavárnách a zábavních podnicích vidět kankán a varietní představení, což byla forma velice variovatelná, do které se vešly všechny typy pohybového divadla. Ovšem byl to opět důsledek módy a pozměněného vkusu diváka. Další skutečností, která ovlivnila nabídku a poptávku po zábavě v této době byl nepochybně hrozící světový konflikt. Lidé vyhledávali zábavu, aby

nemuseli myslet na děsy hrozícího rozsáhlého ozbrojeného konfliktu. Takzvaná belle époque holduje erotice a lechtivosti, na prknech divadel a zábavních podniků kavárenských typů tak sklízí úspěch především zábava pompézní a značně pokleslá. Španělskými hvězdami se v této době stávají tanečnice Carolina Otero, kupletistka La Chelito a chansoniérka La Fornarina. Pro taneční umění to byly časy značné dekadence.

Poměry se proměnily, když na scénu madridského Teatro Lara přichází patnáctého března 1915 skladatel Manuel de Falla a tanečnice Pastora Imperio se svým dílem *Gitanerías*, první verzi známé hry Čarodějná láska, příběhem inspirovaným andaluskými cikány, k němuž libreto napsala v andaluském nářečí María de la O Lejarreta. *Gitanerías* bylo dílo, které bylo na svém místě a přišlo v pravý čas. Sklidilo obrovský úspěch, protože bylo vtipnější a nápaditější než obvyklá varietní vystoupení. První verze Čarodějně lásky vytvořila jakousi fúzi v tehdy teprve krátce existujícím vážném tanci (*danza jonda*), a spustila tak „kaskádu“ versí následujících. Bezprostředně následující byla verze uvedená o deset let později, 25. května 1925 v Paříži na žádost francouzské tanečnice Marguerite Bérizy. V této zazářila v hlavní roli cikánky Candely Antonia Mercé, La Argentina, která se zároveň ujala role choreografky celého představení, představitel avantgardního proudu, Vicente Escudero, a Falla dirigoval symfonický orchestr. Dílo mělo opět obrovský úspěch, a to díky všem složkám, tedy jak choreografií, tak scénografií, i poutavému tématu lásky v cikánském prostředí.

Od roku 1925 mělo představení mnoho repríz na významných evropských scénách, a dokonce i v Buenos Aires. Ve Španělsku mělo premiéru 28.4. 1934 v Teatro Español de Madrid, kde se setkala s úspěchem srovnatelným, jaký mělo na prknech divadel evropských. Tentokrát bylo speciální tím, že se na jevišti setkaly dvě hvězdy jako Antonia Mercé a první představitelka Candely, Pastora Imperio (pro kterou autor dílo napsal). Další pokračovatelkou této linie byla tanečnice Encarnación López *La Argentinita*. Ta ve Fallově díle zazářila poprvé desátého června 1933 v cádizském *Teatro Falla*, a poté oslnila publikum v Madridu. Novinkou tehdy byla tzv. cykloráma (panoramatická kresba s modrým pozadím a dvěma osvětlenými síťovými sloupy). Encarnación López stvořila choreografii k mnoha Fallovým hudebním počínům.

Méně známější tanečnicí interpretující ve své době Fallovo dílo, byla Laura de Santelmo, která dílo choreograficky zpracovala na žádost *Gran Teatro de Liceo de Barcelona* a v divadle uvedla 23. listopadu téhož roku. Dalším, kdo dílo uvedl na prkna divadla, tentokrát newyorského Radio City Music Hall, byl o dva roky později již zmíněný Vicente Escudero, který s dílem opět sklídl velký úspěch. Ve čtyřicátých letech se role choreografky Čarodějně lásky ujala jedna z nejslavnějších tanečnic všech dob, katalánská cikánka Carmen Amaya. Ta představení uvedla opět v

New Yorku, tentokrát v Carnegie Hall, dvanáctého ledna 1942, a o rok později i za spolupráce symfonického orchestru Los Angeles.

Dalším, který se choreografie Fallova díla zhostil, byl Antonio Ruiz Soler z dua Antonio a Rosario, jehož verze byla poprvé představena roku 1955 v divadle Saville v Londýně, a později v pařížském divadle Champs Élysées a v milánské La Scala. V této době se také objevují první pokusy přenést Fallovo dílo na filmové plátno. Jeho realizací se o několik let později proslavil Antonio Gades ve spolupráci s Carlosem Saurou. Avšak této předcházela v Gadesově podání v roce 1962 divadelní inscenace, opět pro milánskou operu. Následuje verze z roku 1966 pod režijní taktovkou Francisca Roviry Beleta, a v roce 1969 jedna pro chicagskou operu. V roce 1985 přichází již zmíněná nejznámější verze, lehce pozměněná filmová spolupráce Gadesa a Saury. Poslední ze známých verzí byla choreografická práce córdobského tanečníka Maria Mayi, který hru nastudoval a interpretoval moderně, ve stylu starořecké tragédie nejprve roku 1987 pro benátský festival, a později ji uvádí se svou skupinou v Córdobě v roce 1992. Mayova verze je odlišná využitím světla, symbolisujících duševních stavů postav, a také vynikající prací se skupinovou choreografií.

Právě díky těmto umělcům, kteří znovu oživilí a svým uměním proslavili tuto část Evropy, opět začal stoupat zájem o španělský tanec, a umělci z celé Evropy se jím začali inspirovat a spolupracovat se španělskými umělci. Nepřekvapí fakt, že tyto skupiny se utvořily především v mekce umění, tedy Paříži. Zde je řeč především o Antonie Mercé, Argentině, která začala vystupovat ve vyprodaných sálech Paříže, Bruselu, Monte Carla. Po první světové válce, v roce 1920 se konala v Paříži mezinárodní taneční soutěž, kterou vyhrál Vicente Escudero, jenž zaujal ruského podnikatele Diaghileva, který s ním a pár dalšími umělci obnovil roku 1921 představení typu *café cantante*, se kterým se skupina presentovala nejen v Paříži, ale i v Londýně, kde tato společnost opět oslnila publikum. Později byl zájem o španělské tance přesunut i do bývalých kolonií, především do La Habany a do Mexika. Jméno zde měly a utvářely především Pastora Imperio a Antonia Mercé La Argentina, která umění španělského tance přenesla v roce 1929 i do země s kulturou tak odlišnou, jakou je Japonsko, a kde se již od této doby začala utvářet vášeň pro tuto kulturu.

7.11 Válečná éra

Po první světové válce, od roku 1920 do roku 1955 se flamencová představení odehrávala pod názvem opera flamenca často v býčích arénách, což byla ekonomická strategie, jelikož opera byla méně nákladná než varietní vystoupení. Flamenco se v této době rozšířilo z rodné Andalusie do

divadel po celém Španělsku. Do popředí se opět dostaly veselé a lehké tance na úkor melancholičtějších a střídmejších. Na vrcholu byly skupina *cantiñas*, skupina stylů „*de ida y vuelta*“, a nejrůznější formy *fandangos*. Flamenco již v té době bylo rozděleno na dva tábory lidí, ty, kteří se domnívali, že flamenco je formou lidového folkloru, a ty, kteří byli názoru, že flamenco je samostatné umění. Právě největšími puristy byli Manuel de Falla a básník Federico García Lorca, kteří uspořádali v roce 1922 soutěž *cante jondo* (vážného zpěvu), která však neměla příliš velký úspěch, a spor nerozřešila.

Poslední dekáda první poloviny dvacátého století je ve znamení válečného napětí. Postupně se dostává k moci extrémní pravice a s ní tvrdý režim následujících let. V této době většina umělců před režimem prchá do ostatních částí Evropy či světa, hlavně Ameriky. Úkolem těch, kteří zůstali, bylo rozptýlit obecnost vzpamatovávající se z otřesů války. Tito byli často protěžováni. Případem byl sester Encarnación a Pilar López, a tanečnický pár Rosario a Antonio, kteří byli často placeni stejně jako uklízečky. Důvodem tohoto výsledku situace je jistá nedůvěra režimu k flamencu z hlediska příspěvků k budování národní identity. Avšak tato otázka byla brzy rozřešena, a flamenco zařazeno mezi faktory budující národní suverenitu.

7.12 Druhá polovina dvacátého století

Druhá polovina dvacátého století je zároveň obdobím vzniku nových palos. Flamenco je tak obohaceno o čtyři nové styly tance: *seguiriyu*, *martinete*, *taranto* a *cañu*. O vznik a rozvoj těchto tanců se zasadili především tanečníci Vicente Escudero, Carmen Amaya a sestry Encarnación a Pilar López. Zároveň v této době vznikají *tablaas*, tedy bary s taneční produkcí. V *tablaích* ovšem mají tanečníci limitované možnosti, z důvodu improvizovaných prostor těchto. Dalším mezníkem tance této epochy je formulace tzv. *Desatera* mužského tance Vicenteho Escudera.

V roce 1957 se uskutečňuje první flamencový festival v Utreře. Tanec zde stojí sice v pozadí, ale excelovaly ty nejlepší flamencové hlasy a kytary doby. Obecně lze říci, že tanec v této době nehraje hlavní roli. Konkrétně co se týče festivalů, tyto mohly trvat celé hodiny, v průběhu nichž tanec byl pouze jakýmsi intermezem hudební produkce. Nutno ovšem podotknout, že ač možná o něco menší, tanec se nepřestal těšit oblibě. V této době „vycházejí“ již zmíněné hvězdy jako Carmen Amaya, sestry López, Matilde Coral, Vicente Escudero, Mario Maya, Merche Esmeralda, Milagros Mengíbar či Manuela Carrasco, jejichž sláva zůstane zachována až do dnešních dní.

Dalším počinem flamencových umělců byla divadelní představení, která byla počinem ve

své době relativně revolučním. V těchto to byla zpravidla jediná osoba, která stála za scénářem, dramaturgií i choreografickým zpracováním. Prvním z těchto nových divadelních představení se stalo *Quejío* granadského tanečníka Maria Mayi, které mělo premiéru patnáctého února 1972 v Madridském Nezávislém divadle, a které se v době svého uvedení stalo spíše politickým manifestem proti fašistickému režimu země. V roce 1974 přišla první část světoznámé trilogie, vycházející ze spolupráce Saura-Gades, *Krvavá svatba*, na motivy Lorcovy tragédie. Důležitým režisérem byl pro tuto dobu také Salvador Távora, který již dříve spolupracoval s Mayou na *Quejiu*. Jeho prací byly např. *Los palos* (1975), reflexe posledních dní Federica Garcíi Lorcy. O rok později následovalo *Camelamos naquerar*, symbolické představení Maria Mayi, kde se snaží znovu pozdvihnout cikánskou kulturu. Zde se při svém tanci *por martinete* (jeden ze stylů *cante jondo*) snaží vymanit z držení dvou zpěváků a tím se symbolicky osvobodit ze jha útisku. Toto slavné *martinete* se později objevilo také v díle Carlose Saury, ve filmu *Flamenco*. Následovalo Mayovo *Ay, jondo!* (1977), ve kterém se snažil opět upozornit na útlak andalusského obyvatelstva, tentokrát na vykořisťování rolnictva, na což v tomtéž roce navázal Távora uvedením svého *Herramientas* (Nářadí), kde upozorňuje na dominanci strojů nad pracovníky. Távorovými dalšími počiny byly roku 1979 *Andalucía amarga* (Hořká Andalusie), která pojednává téma emigrace, roku 1985 *La piel de toro* (Býčí kůže), pojednávající témata andalusské kultury, *Alhucena* (1988; rituální obřad historické Andalusie). Dalšími jeho režisérskými počiny byly *Picasso andaluz o la muerte del minotauro* 1992 (Andaluský Picasso nebo smrt minotaura) a 1995 *Identidades* (Identity), o setkání andaluské lidové kultury s katalánskou lidovou. V roce 2002 pokračuje Antonio Gades ve spolupráci s Josém Granerem v tomto stylu scénického představení se svým projektem *Don Juan*, který ovšem utrpěl slepou kritikou, a nevstoupil příliš do povědomí. Dalším choreografem a tvůrcem těchto scénických představení byl již zmíněný José Granero, který vedl soubor národního baletu, se kterým v roce 1984 uvedl na scénu představení inspirované Euripidovou tragédií *Médea*. Dalším z řady představení zpracovávajících nějaká témata, byla Távorova *Kronika ohlášené smrti*, inspirovaná stejnojmenným dílem Gabriela Garcíi Márqueze. Revolučním byl *Ovčí pramen* Antonia Gadesa, kde vypíchl několik nejdůležitějších momentů dramatu, a ty zpracoval choreograficky. Tradice tohoto typu tanečně divadelních představení se zachovala až do dnešní podoby flamencových vystoupení.

8. FLAMENCOVÁ KULTURA DNES

Dodnes vznikají především osobní představení tanečníků, kde formou pohybového divadla vyjadřují. Ze soudobých tanečníků lze jmenovat např. dceru Maria Mayi, Belén Mayu a projekty její společnosti umělců, *Compañía Belén Maya*, *Dibujos* (Obrázky), *Invitados* (Hosté) a jiné. Dále potom lze zmínit např. sevillskou tanečnici Pastoru Galván s projekty jako *&dentidades* (&dentity), *La francesa* (Francouzka) či *Pastora baila* (Pastora tančí). Přední tanečnicí je také Rafaela Carrasco se svými projekty, na kterých spolupracuje se svou společností umělců *Compañía Rafaela Carrasco*. Z jejích projektů lze zmínit např. *Vamos al tiroteo* (Pojďme pod palbu), *La música del cuerpo* (Hudba těla) či moderní představení *150 gramos de pensamientos* (150 gramů myšlenek). Na tomto místě nelze nezmínit další z excelentních žen současného flamencového tance, Saru Baras, která je také hlavní protagonistkou vlastní flamencové skupiny, *Compañía Sara Baras*. Je autorkou představení a projektů, z nichž lze uvést např. *Voces* (Hlasy), *Sueños* (Sny), *Sabores* (Chutě), *Mariana Pineda*, *Juana la loca: Vivir por amor* (Johana Šílená: Žít láskou), *Esencia* (Podstata), aj. Dalším předním tanečníkem je sevillský rodák Ángel Muñoz, z jehož tvorby lze zmínit *Ángel: Del blanco al negro* (Od bílé k černé). Soudobou tanečnicí, která vychází z technik flamenca a kombinuje a propojuje ho s jinými tanečními styly, především s moderním tancem, je Sevillanka Rocío Molina. Z jejích posledních děl je možno jmenovat *Bosque ardora* (Hořící les), *Afectos* (Záliby), či *Oro viejo* (Staré zlato). Další vyjímečnou mladou tanečnicí, oceněnou také mnoha cenami, je granadská tanečnice Patricia Guerrero, která si v posledních letech hraje např. s kombinací prvků flamenca a vážné hudby. Z jejích projektů je třeba zmínit recitál *Desde el Albaicín con Matisse* (Z Albaicínu s Matissem) představení *Látidos del agua* (Kapky vody).

Pravděpodobně nejzajímavější postavou současného flamencového i moderního tance je bratr již zmíněné Pastory Galván, Israel. Israel Galván je bezesporu jedním z nejlepších a nejkontroverznějších tanečníků vůbec. Za sebou má projekty mnoha různých typů. Z jeho práce lze zmínit *Los zapatos rojos* (Červené boty), vzpomínku na avantgardu dvacátého století, s jejím hlavním představitelem, Vicentem Escuderem; dále pak projekt, ve kterém rozpracovává kafkovské téma, s názvem *Metamorfosis*, tedy Proměna; či jeho poslední projekty *Torobaka* (studie flamenca a indického *kathaku*, na němž spolupracuje s anglickým tanečníkem Akramem Khanem) či představení, kterým zvedl ze židle v roce 2014 publikum sevillského flamencového bienále, *Flacomen*. Galván vychází z pohybů flamenca, které si svým, velmi kreativním způsobem transformuje, rozbíjí v nich zaběhlé tradice, a šokuje nejen kreativitou, ale i podáním a bravurní technikou pohybů těla.

Všeobecná tendence současného flamenca je odklon od na první pohled již vyčerpaných tradic. Prosazuje se především snaha o dialog mezi tanečními kulturami a vytváření nejrůznějších typů fúzí. Příkladem tohoto typu umělců může být právě již zmíněný Israel Galván (z jeho tvorby např. výše zmíněný projekt Torobaka, přední sevillská tanečnice Rocío Molina, tanečnice Eva Yerbabuena, středoevropská tanečnice María Serrano se svým projektem *Flamentango*. Z hudební scény lze zmínit předního flamencového kytaristu Vicenteho Amiga či zpěváky José Mercého nebo Miguela Povedu. Ze světa flamencové fúze pak nelze opomenout baleárskou zpěvačku Conchu Buiku.

9. FLAMENCO A FILM

Od druhé poloviny dvacátého století flamenco začalo expandovat i na kinematografická plátna. S filmem a filmovými režiséry však spolupracovali flamencoví umělci již od počátku století. Předními tanečníky a choreografy byli Pastora Imperio (*La danza fatal* /osudový tanec/, první film, ve kterém tancovala, byl vydán dokonce 1915). Filmy z její tvorby jsou kromě již zmíněného Osudového tance ještě italský film *Flor de otoño*, Podzimní květ, z roku 1916, ve kterém je možno vidět mladou Encarnación López, alias Argentinitu; či *La reina de una raza* /Královna jedné rasy/, z roku 1917, kde hraje se svým bratrem Víctorem Rojasem.

Dalším významným protagonistou flamencového tance ve světě filmu byl ve třicátých letech Vicente Escudero se svojí scénou ve filmu Alfreda E. Greena, *Here's to romance*. Avšak pro své neshody s ostatními protagonisty filmu, už se ke spolupráci s americkými filmaři nevrátil. Neméně významnými tanečníky ve světě filmu v první a na začátku druhé poloviny dvacátého století byly katalánská cikánská tanečnice Carmen Amaya, La Argentina, La Argentinita, a také taneční pár Antonio a Rosario. Později, v šedesátých letech natáčí Francisco Rovira Beleta ve spolupráci s tanečnicí Carmen Amayou a tanečníkem Antoniem Gadesem film *Tarantos*, který je uveden na filmovém festivalu v Cannes, a také na montrealském filmovém festivalu, a byl nominován na Oscara v kategorii cizojazyčných filmů. Pro flamenco má tento film velkou hodnotu, jelikož jsou v něm zaznamenány poslední taneční čísla Carmen Amayi, a také nahrávky tarantos, které Amaya vymyslela a uskutečnila spolu s kytaristou Sabcasem. Za zmínku dále stojí *La ley de una raza* /Zákon jednoho rodu/ z konce šedesátých let, choreografický počín Antonia Ruize Solera.

Jednou z nejznámějších po celém světě však je pravděpodobně spolupráce režiséra Carlose Saury a alicantského tanečníka Antonia Gadesa, ze které vzešla mezi lety 1981-1986 asi nejznámější trilogie flamencových filmů, Krvavá svatba (na motivy Lorcovy tragédie *Bodas de sangre*), Carmen (adaptace stejnojmenné novely Prospera Meriméeho) a nové nastudování již zmíněné Fallovy hry Čarodějná láska. Zde lze vyzdvihnout kromě jiných především autory choreografií, tanečníka Antonia Gadesa a jeho dlouholetou taneční partnerku, sevillskou tanečnici Cristinu Hoyos, a v neposlední řadě představitele moderní/koncertní flamencové kytary, algeciraského mistra Paca de Lucíu. Co se týče další filmové produkce, již zmíněná dokumentární umělecká tvorba Carlose Saury je asi v dnešní době nejznámější a zároveň nejvýznamější. Co se týče flamenca v jeho tvorbě, lze mimo slavnou trilogii zmínit ještě *Flamenco* (1995), *Iberia*, *Sevillanas*, *Flamenco flamenco* (2010) a *Flamenco hoy* (Flamenco dnes, 2012).

10. FLAMENCO V ČESKÉM PROSTŘEDÍ

V českém kulturním prostředí flamenco nemá příliš velkou tradici. Na druhou stranu lze říci, že povědomí a popularita této svébytné kultury zde narůstá. Z českých umělců lze zmínit flamencový projekt Flamenco Element, tanečnice Jany Drdácké ve spolupráci především se slovenským kytaristou Stanislavem Kohútkem (Morenito de Triana) a tanečníkem Eduardem Zubákem. Z této spolupráce vyšly např. stejnojmenný projekt, tedy Flamenco Element (ve spolupráci s madridskou zpěvačkou Gemou Caballero), dále potom projekty „Ted“ (studie prvků improvisace ve flamencu; ve spolupráci se sevillským zpěvákem Josém Carmonou), či představení „Ana a Sára: Vypravěčka“ (propojení flamenca a kathaku, ve spolupráci s tanečnicí Anežkou Hessovou). Jana Drdácká pracuje i na přenesení tradice/kultury andaluských tablaí do českého prostředí, kdy pořádá ve svém tanečním studiu pravidelné večery s flamenkem. Z dalších předních tanečnicků, pohybujících se v českém prostředí, lze zmínit madridskou tanečnici Virginii Delgado, která uvedla na českou scénu projekty jako *Vuelvo por mis alas* (Vracím se pro svá křídla; studie vztahu básní Federica Garcíi Lorcy a flamenca) či projekt *Mujeres* (Ženy; ve spolupráci se svojí flamencovou taneční skupinou). Pravidelně také pořádají obě tanečnice představení svých studentů. Všeobecně lze říci, že flamencová kultura v českých zemích je na vzestupu. Tento fakt dokazují i stále se rozrůstající počty „*flamencos*“ i vzrůstající počet studentů, kteří se tomuto tanci učí.

11. ZÁVĚR

Jako hudebně taneční kultura má flamenco velmi mnoho aspektů a tudíž existuje velmi mnoho úhlů pohledu na něj. Tyto úhly pohledu a názory variují v závislosti na disciplíně, pod jejímž prismaem je tato hudebně taneční kultura zkoumána. Všeobecně se dá říci, že vyžaduje proto speciální nahlížení na něj. Je zkoumáno a analyzováno téměř od jeho vzniku a vymezení. Zkoumáno bylo již prismaem mnoha oborů mnoha odborníky. Názor téměř každého, kdo jej zkoumá, se nějakým způsobem liší. Flamenco je kultura, která se zrodila ze soužití mnoha etnik na jihu Španělska. Je proto třeba se na něj dívat prismaem ne jedné, ale hned několika kultur a folklorních prvků. Reflektuje prvky a aspekty mnoha různých tradic, především potom marginalisovaných kultur. Cante jondo vzniklo především ze syntézy žalostných zpěvů persekuovaných lidí. Těmi, kdo převzal a přetvořil prvky jednotlivých kultur, byli cikáni, kteří díky svému nomádkému způsobu života, byli vždy schopni „nasát“ a svým způsobem transformovat prvky každé z kultur. Právě cikáni vtiskli flamencu jeho osobitost a energii. Není však jejich původní kulturou. Tak je třeba jej nahlížet. Také flamenco není synonymem cikánské kultury, na což je třeba brát při zkoumání flamenca zřetel.

Jisté je, že od svého vzniku v devatenáctém století prošla tato kultura jižního Španělska mnoha postupnými transformacemi, než se dostala na místo, kde je nyní. Za klíčovou etapu by se dala považovat éra již zmíněných *cafés de cante*, která přinesla flamencu povědomí lidí, a velký rozkvět. O popularitu flamenca se potom postaraly ve své umělecké tvorbě klíčové osobnosti flamenca dvacátého století jako Mario Maya, Antonio Gades, Cristina Hoyos, Paco de Lucía či Camarón de la isla. Ačkoliv ve flamencu nepřestává koexistovat velká spousta nejrůznějších tendencí, vždy zůstane prostředkem k vyjádření celé škály nejzákladnějších lidských emocí. Právě vyjádření emocí je jednou z manifestací/demonstrací folkloru, který je formou lidového umění.

Použité zdroje a literatura:

Bibliografie

- Álvarez Caballero, A.: El baile flamenco, Alianza Editorial 1998
- Arranz del Barrio, A.: El baile flamenco, Librerías Deportivas Estaban Sanz 1998
- Avalle-Arce, J. B.: La Gitanilla, Cervantes: Bulletin of the Cervantes society of America, The Cervantes Society of America. 1981. s. 9-17
- Barrios, M.: Ese difícil mundo del flamenco, Universidad de Sevilla 2000
- Berlanga Fernández, M. A.: Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales: Otra visión de los fandangos. Diputación provincial de Málaga. Málaga 2000
- Cabanes Hernández, J., Vera García, L., Bartomeu Martínez, M. I.: Gitanos: Historia de una migración, Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social. č. 4. Universidad de Alicante. Escuela Universitaria de Trabajo Social. 1996. s. 87-97.
- Čapek, K.: Výlet do Španěl, Firma Fr. Borový, Praha 1940
- Gobin, A.: Flamenco: Que sais-je?, vydání 1588, Presses Universitaires de France 1975
- Hidalgo Montoya, J.: Cancionero de Andalucía, Tico Musica 2000
- Iribarren, M. C.: Gitanos y payos. Dos mundos y dos ideas en la Gitanilla, Thémata. Revista de filosofía. č. 40. Soka University of America, Aliso Viejo, California. 2008, s. 187-196.
- Kröschlová, J.: Základy pohybové průpravy tanečnicka a herce, Orbis-Praha. Praha 1956
- Leblon, B.: Gypsies and Flamenco: The Emergence of the Art of Flamenco in Andalusia. University of Hertfordshire Press 2003
- Lorca, F. G.: Poema del Cante Jondo, Editorial Comares. Granada 1998
- Lorca, F. G.: Duende v teorii a v praxi, Disk, březen 2003
- Machado, A., Álvarez "Demófilo": Colección de cantes flamencos, Portada Editorial 1996
- Maurer, C.: La representación de los gitanos andaluces en la literatura de Cervantes, Borrow y Starkie. Přednáška Universität zu Köln „Los “valores“ en la literatura contemporanea en España e Hispanoamerica“, Köln am Rhein, srpen 2008
- Navarro, J. L. a Pablo, E. El baile flamenco: Una aproximación histórica, segunda edice. Almuzara. Córdoba 2010
- Navarro, J. L. a Pablo, E. Figuras, pasos y mudanzas: Claves para conocer el baile flamenco Almuzara. Córdoba 2009
- Ríos Ruiz, M.: Ayer y hoy del cante flamenco, ISTMO 1997

- Sánchez Ortega, M.: Evolución y contexto histórico de los gitanos españoles In: Entre la marginación y el racismo. Editado por Teresa San Roman. 2. vyd. Alianza Editorial. Madrid. 1987 s. 13-61.
- Siblík, E.: Tanec mimo nás i v nás. Historické poznatky a estetické soudy, Nakladatelství Václav Petr, Praha 1937
- Steingress, G.: Sobre Flamenco y Flamencología (Escritos escogidos 1988-1998), Signatura Ediciones de Andalucía, S.L. 2004
- Steingress, G.: Sociología del cante flamenco, Signatura Ediciones de Andalucía, S. L., Sevilla
- Totton, R. Song of the outcasts: an introduction to flamenco. Amadeus Press 2003
- Washabaugh, W.: Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture. Oxford, GBR: Berg Publishers 1996

Internetové zdroje

- Flamencopolis, descubre el flamenco. 2011. *Flamencopolis* [online]. [cit. 2015-04-22]. Dostupné z: <http://www.flamencopolis.com/>
- El Flamenco: Arte Musical y de la Danza. 2015. *Universidad Granada* [online]. [cit. 2015-04-23]. Dostupné z: <http://www.ugr.es/~berlanga/>
- El Flamenco. 2015. *Junta de Andalucía* [online]. [cit. 2015-01-15]. Dostupné z: <http://www.juntadeandalucia.es/educacion/webportal/web/portal-de-flamenco/el-flamenco>
- Prehistoria del Flamenco. 2011. *Hasta el siglo XVII* [online]. [cit. 2015-03-22]. Dostupné z: <http://flamenco001.blogspot.cz/>
- PROTOHISTORIA DEL FLAMENCO. 2011. *Desde el siglo XVII a las primeras grabaciones* [online]. [cit. 2015-03-27]. Dostupné z: <http://flamenco002.blogspot.cz/>
- LA EDAD DE ORO DEL FLAMENCO. 2011. *Historia del Flamenco Antiguo* [online]. [cit. 2015-03-30]. Dostupné z: <http://flamenco003.blogspot.cz/>
- Flamenco.cz. 2006. *Flamenková kytara* [online]. [cit. 2015-02-02]. Dostupné z: <http://www.flamenco.cz/>
- Flamenco. 2005. *Historie a vývoj* [online]. [cit. 2015-02-17]. Dostupné z: http://www.flamencheco.cz/cs/html/pages/flamenco_historie.php
- Flamenco. 2005. *Hudba* [online]. [cit. 2015-02-17]. Dostupné z: http://www.flamencheco.cz/cs/html/pages/flamenco_hudba.php
- Flamenco. 2005. *Tanec* [online]. [cit. 2015-02-17]. Dostupné z: http://www.flamencheco.cz/cs/html/pages/flamenco_tanec.php
- La gitanilla. 1981. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America 1.1-2 (1981): 9-17*. [online]. [cit. 2015-04-15]. Dostupné z: <https://www.h-net.org/~cervant/csa/articf81/avalle.htm>
- Evolucion y contexto historico de los gitanos españoles. 2015. SÁNCHEZ ORTEGA, María Helena. *Capítulo 1* [online]. [cit. 2014-12-10]. Dostupné z: <http://www.uned.es/fac-histo/personal/pdf/evolucion.pdf>