

Dominika Beňaková

SVETOVÉ OSOBNOSTI MODERNÉHO TANCA 1

VŠMU

VYSOKÁ
ŠKOLA
MÚZICKÝCH
UMENÍ

Dominika Beňaková

SVETOVÉ
OSOBNOSTI
MODERNÉHO
TANCA 1

Dominika Beňaková

SVETOVÉ
OSOBNOSTI
MODERNÉHO
TANCA 1

VŠ  MU

VYSOKÁ
ŠKOLA
MÚZICKÝCH
UMENÍ

Dominika Beňaková

Svetové osobnosti moderného tanca

Vydala Vysoká škola múzických umení v Bratislave

Ventúrska 3, 813 01 Bratislava, 2023

Editorka Valéria Koszoruová

Jazyková redakcia Soňa Murániová

Foto GettyImages

Foto (portrét autorky) Adrián Gombala

Grafický dizajn Milan Machajdík, akad. mal.

1. vydanie

Recenzovali

Doc. Mgr. art. Jozef Meričko, ArtD.

Mgr. Art. Danka Skacalová

Copyright © Vysoká škola múzických umení v Bratislave 2023

ISBN 978-80-8195-125-1



9 788081 951251

Predslov

Vznik tejto publikácia výrazne ovplyvnila autobiografia José Limóna, ktorá zmenila môj pohľad na jednotlivé súvislosti týkajúce sa jeho tvorby a vnímania tanečnej techniky. To sa stalo podstatou mojej snahy, ktorej výsledok práve držíte v rukách – objasniť súvislosti medzi životom a tvorbou jednotlivých tvorcov moderného tanca. Priblížiť udalosti, ktoré ovplyvnili vývoj ich tvorby.

Výskum, na základe ktorého publikácia vznikla, podporil Fond na podporu umenia. Bez tejto podpory by realizácia projektu nebola možná, za čo patrí organizácii moja vďaka. Informácie som čerpala z literatúry v anglickom jazyku, pričom som sa usilovala o zhromaždenie všetkých dostupných zdrojov. Jednotlivé pramene som následne porovnávala, a ak som narazila na rozpor, uviedla som všetky informácie i s menami autorov, ktorí ich uvádzajú.

V prvej časti môjho výskumu som sa zaoberala generáciou amerických tvorcov moderného tanca nazývanou aj pionierskou. Životy jednotlivých osobností sú fascinujúce, a zároveň inšpirujúce. Vďaka ich nekonečnej snahe, vytrvalosti a odvahe môžu povzbudiť tvorivé ambície aj súčasnej generácie mladých umelcov. V neposlednom rade treba poznamenať, že dostupnej literatúry o tanci je v slovenčine zúfalo málo. Dúfam, že bez ohľadu na dôvod, pre ktorý ste sa po tejto knihe rozhodli siahnuť, vám bude dobre slúžiť.

Obsah

Moderný tanec v USA a jeho prví predstavitelia	7
Loïe Fuller	11
Loïe Fuller – zhrnutie	35
Výber z tvorby	38
Isadora Duncan.....	45
Isadora Duncan – zhrnutie	77
Výber z tvorby	79
Ruth Saint Denis.....	87
Ruth Saint Denis – zhrnutie.....	118
Výber z tvorby	121
Ted Shawn	131
Ted Shawn – zhrnutie	152
Výber z tvorby	155
Záver	156

Moderný tanec v USA a jeho prví predstavitelia

Moderný tanec delíme na dve vetvy: americkú a európsku, v oboch je viacero generácií. V Amerike do prvej generácie patria tanečnice Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis a Ted Shawn, po ktorej nasledovala druhá, mimoriadne silná a zásadne formujúca tanečné umenie (najmä kodifikované tanečné techniky vyučované dodnes), do ktorej patria Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman a Humphreyovej žiak, José Limón. V prvej európskej (resp. nemeckej) generácii to boli najmä Rudolf von Laban, následne Mary Wigman a Kurt Joss. Jazzový tanec sa v Amerike vyvíjal samostatne: vznikol fúziou rôznych etnických (afroamerických, indických, latinskoamerických) a spoločensko – populárnych tancov.

Táto kniha sa zaoberá prvou generáciou amerických tvorcov. Za akých podmienok sa tam moderný tanec formoval? Na konci devätnásteho storočia bolo už v Spojených štátoch amerických mnoho úspešných vaudevilových show a divadiel, v ktorom sa uvádzal tento typ predstavení. Tanečné vystúpenia boli prevažne zábavného charakteru, a ďalej také, v ktorých sa ženy tzv. odhaľovali, napríklad tance s volánovými sukňami podľa francúzskej módy, pri ktorých boli tanečnicami vidno nohy. Mimo divadiel sa tancovali spoločenské tance, zvyčajne importované z Európy, alebo aj pôvodné (square dance). Klasický tanec dominoval v Rusku a na európskej scéne, v Amerike nemal svoju základňu, hoci mnoho umelcov tam hosťovalo.

Prvou osobnosťou moderného tanca bola Loïe Fuller, ktorá sa postupne od menších hereckých rolí posunula k sólovému tancu; vychádzala z tanca so sukňou, ktorý ale odčlenila od akejkolvek prezentácie tela, a vďaka svetelným efektom vytvorila vizuálnu formu umenia. Na jej úspech nadviazali neskôr aj Isadora Duncan a Ruth St. Denis. Ich štýl a prejav boli veľmi odlišné. Fuller stavala na vizuálnych efektoch, v ktorých popierala svoje fyzické telo, v mohutných kostýmoch sa stávala zosobnením prírody a jej javov. U Isadory Duncan dominovala sila tanečného prejavu postavenom na improvizácii a zdôraznení výberu dramatickej hudby, i revolúcia tanečného kostýmu, ktorý zjednodušila. St.

Denis tiež improvizovala, ale snažila sa vytvoriť ilúziu exotických tancov, ktorú doplnila hudba, kostýmy a neskôr aj ďalší tanečníci. Hoci vizuál mal populárne prvky, podstatou bol jej postoj k tancu ako k náboženskému rituálu. Napriek americkému pôvodu si obidve vybudovali kariéru sólových umelkýň v Európe. Ruth St. Denis bola prvou, ktorá pôsobila v Amerike, hoci aj jej na začiatku kariéry výrazne pomohli predstavenia v Európe.

Za akých okolností vznikal moderný tanec? Na konci devätnásteho storočia sa moderná kultúra ocitla v kríze. Formy náboženstva a umenia, predovšetkým kresťanské, zlyhávali. Neboli schopné poskytnúť, predovšetkým ženám, inšpiráciu a vedenie v rýchlo sa meniacej dobe. Vychovávali ich k odmietaniu svojho tela a všetkého s ním spojené. Renesancia vo vnímaní vlastnej fyzickosti sa stala doslova nevyhnutnou, napriek ešte pomerne vysokej miere rasovej neznášanlivosti predsa len, dovtedy puritánska Amerika smerovala k otvorenosti, túžbe ľudí oslobodiť sa z konvencií a aj ženy začínali mať v spoločnosti tzv. silnejší hlas. Bolo to aj vďaka hierarchii v spoločnosti; na rozdiel od Európy, v ktorej prirodzenými patrónmi umenia boli už od antiky aristokrati, sa v Amerike dostávali do popredia rodiny priemyselných magnátov. Spojenie amerického slobodného ducha a podpory umenia v Európe priniesli pre revolúciu tanečného umenia potrebné podmienky. Ruth St. Denis a Ted Shawn nadviazali na novovzniknutý tanečný smer, ktorý v USA budovali takmer od nuly. Fuller a Duncan tam boli skôr hosťujúcimi umelkýňami, keďže pôsobili najmä v Európe. St. Denis a Shawn vďaka svojej vytrvalej práci dali americkému modernému tancu pevné základy – v prvom rade propagáciu a uznanie, že moderný tanec je formou vysokého umenia, s edukačným rozmerom. Vďaka tomu, a vyčerpávajúcim turné po celom území, vytvorili pre moderný tanec publikum. Ich škola Denishawn, ktorá mala okrem svojej základne v Kalifornii mnoho pobočiek, poskytla tanečné vzdelanie pre ďalšie generácie tanečníkov a tanečníčok. Ich prínos je obrovský, ale bez pilierov, ktoré postavili Fuller a Duncan, by neuspeli.

Prínos každej z týchto osobností je enormný. Vďačíme im za vznik moderného tanca; pre nich to znamenalo život na pokraji chudoby, vyčerpávajúce, nikdy nekončiace turné, mnoho obetí v súkromnom živote, no napriek tomu povýšili vyšší cieľ nad všetko ostatné. Ich životy a umelecké kariéry sú plné zvrátov, ale v každom z nich dominuje nekonečné odhodlanie.

QUEEN of all DANCERS



Loïe Fuller

22. 1. 1862 – 2. 1. 1928

” *Voľakedy bola najslávnejšou tanečnicou na svete, hoci niektorí sa zamýšľali, či to, čo predvádzala, bol skutočne tanec. Aj ona sama mala o tom pochybnosti. Bola to ručná manipulácia s objemnými vlnami hodvábu, na ktorom žiarili farebné svetlá a ktorá jej priniesla slávu. Možno nebola skutočnou služobníčkou Terpsichory, ale bezpochyby naučila svetlo tancovať.*

V skutočnosti urobila omnoho viac, než len to. Porušila pravidlá tradičnej choreografie (hoci nemala žiadne tanečné vzdelanie) a otvorila cestu zrodu moderného tanca. Pomohla nástupu tanečnice Isadory Duncan a stala sa zosobnením štýlu art nouveau (secesie). Inšpirovala mnohých umelcov, ktorí si z nej urobili idol a stvárňovali ju častejšie, než iné slávne umelkyne toho obdobia.¹

Detstvo a divadelné začiatky

Fullerovej rodičia sa zosobášili v časoch zlatej horúčky, v roku 1850, keď mala jej mama Deliah devätnásť, a otec Reuben dvadsaťtri rokov. Reuben sa na dva roky pridol k zlatokopom. Len tesne sa mu podarilo uniknúť smrti, keď na lodi, ktorou cestoval, vypukol veľký požiar. Domov prišiel s istým obnosom peňazí, za ktorý kúpil veľkú farmu neďaleko mesta Fullersburg. Zaujímal sa o dostihové kone, šľachtil ich a trénoval. Mal vzťah aj k umeniu, bol skvelým hráčom na husle a tanečníkom, príležitostne sa staral o reštauráciu v meste Fullersburg (patrila jeho otcovi). V januári 1862, keď mala Deliah čoskoro porodiť, klesli teploty hlboko pod bod mrazu a farmu bolo nemožné dostatočne vykúriť; pôrodné lôžko jej pripravili v spomínanej taverne. Tam sa narodila Marie Louise, neskôr prvá priekopníčka sólového moderného tanca, ktorú poznáme pod umeleckým menom Loïe. Silné mrazy, ktorým musela hneď po narodení čeliť, sa podpísali na jej zdraví do konca života – trpela chronickou nádchou.²

Železničná spoločnosť umiestnila novú trať a stanicu mimo mesta, v ktorom žila rodina Fullerovcov. Železnica prirodzene lákala množstvo ľudí, ktorí tam prichádzali z Fullersburgu. Loïe mala dva roky, keď sa jej otec pod vplyvom okolností rozhodol presťahovať rodinu do Chicaga, kde kúpil dom. Fullerovci v Chicagu nezvykli navštevovať nedelňé omše, chodievali ale na stretnutia Progresívneho lýcea, kde v tzv. Nedelnej škole pravidelne vystupovali deti so svojimi básňami. Počas jedného takéhoto stretnutia vyliezla malá Loïe na pódium, poklonila sa ako iní recitujúci, a predniesla báseň, ktorú odriekavala pred spaním. Prítomných tým veľmi pobavila a rodičov zaskočila. Malému dievčatku, ktoré po schodíkoch liezlo štvornožky, sa všetci smiali. O týždeň opäť predstúpila pred ľudí so svojím prednesom.³ Loïe Fuller vo svojej autobiografii spomína, že toto vystúpenie si uchovávala v mysli ako najcennejšiu spomienku.

V divadle účinkovala prvý raz už keď mala štyri roky. Predstavila sa v dramatickej úlohe *en travesti*, prezlečená za chlapca Reginalda. Bolo to v hre *Was he right?* v Chicago's Academy of Music. Divadlo sa pre ňu stalo životnou vášňou, vyrástla z nej zanietená čitateľka Shakespearových hier.

Keď mala päť rokov, zapísali ju rodičia do školy. Bola bystrá, pomerne rýchlo sa učila, no bola veľmi živé dieťa. Keď mala sedem, narodil sa jej brat Delbert. Rodine sa darilo, aj napriek masívnemu požiaru, ktorý v tých rokoch zachvátil Chicago.

V septembri 1873 však nastala finančná kríza, ktorá sa rozšírila po celých Spojených štátoch a rodina sa musela opäť presťahovať. Presídli sa do mesta Monmouth, kde otec kúpil miestny hotel a pracoval v ňom ako manažér. Hotel sa stal pre rodinu novým domovom, bývali v ňom. Loie bola zvyknutá na veľkomesto, preto sa v malomeštiackom prostredí rýchlo osmelila a zapojila do rôznorodých komunitných aktivít, pridala sa aj k miestnym prominentným dámam pri zbieraní peňazí na podporu nezamestnaných. Nacvičovala aj úlohu v predstavení miestneho dramatického a literárneho klubu *Ten Nights in a Bar Room*. Žiaľ, v deň premiéry ochorela a v predstavení neúčinkovala.⁴

Vyhrala tanečnú súťaž na mestskom bále v maskách. K tancu ju priviedol otec, ktorý založil v januári 1876 Monmouth Dancing Academy. Vyučoval tam dva razy do týždňa, mal dvadsať žiakov. Loie mala prirodzený pohybový talent a hudobné cítenie. Ani tanečné aktivity ani hotel však nedokázali jej otca udržať v meste dlhšie, než dva roky. Odišiel s rodinou do Westville, malého mesta pri hranici územia pôvodných obyvateľov (Indiánov). Po roku, ktorý tam strávili, sa opäť vrátili do Chicaga.

Loie zo všetkého najviac zaujímalo divadlo. Keď mala len pätnásť rokov, pridala sa v Chicagu k divadelnému súboru Felix A. Vincent Comedy Company. So súborom absolvovala svoje prvé turné, ktoré trvalo deväť mesiacov. Prvú väčšiu rolu však získala až keď mala devätnásť rokov. William F. Cody, známy ako Buffalo Bill, prišiel do mesta so svojou populárnou drámou *The Prairie Waif*. Herečka, ktorá hrala hlavnú ženskú úlohu, bola po škandále prepustená, a Loie ju nahradila. S predstavením absolvovala turné, ktoré vyvrcholilo v Brooklyne, neskôr cestovala po krajine s jej autorským predstavením *Larks*. Niekoľko rokov navštevovala hodiny spevu, prvý raz sa ako speváčka predstavila v zbore v rámci letného hudobného festivalu v Chicagu. Spievala pomerne dobre, no jej honorár bol veľmi malý, bola chudobná.⁵

Fullerovej veľkým snom bolo spievať v opere, ale získala hlavnú rolu v predstavení *Our Irish Visitors*, kde musela spievať i tancovať. O rok neskôr nasledoval jej debut v New Yorku – v predstavení *Humbug* divadla Bijou Opera House. Svojím výkonom upútala pozornosť Nata C. Goodwina, najlepšieho komika toho obdobia, ktorý ju obsadil do svojej hry *Little Jack Sheppard*. Stvárnila tam hlavnú rolu – chlapca Jacka. Neskôr účinkovala vo viacerých Goodwinových hrách.⁶

V roku 1878 mala Fuller šesťnásť rokov, oficiálne si zmenila meno z Marie Louise na Loie (francúzske „i“ si k menu pridala neskôr). Spolu s mamou a bratom sa presťahovala do New Yorku.⁷

Nasledovali ďalšie viac-menej úspešné divadelné úlohy, ako dvadsaťšesťročná už mala vybudovanú celkom slušnú kariéru, najmä vďaka spoluprácam s mnohými prominentnými hercami.

V roku 1883 absolvovala turné s už spomínaným Williamom Buffalo Billom, s predstavením *Wild West Show*. Hra bola pre divákov mimoriadne atraktívna, pretože priniesla detailne prepracované obrazy zo života ľudí na tzv. divokom západe, a stvárňovala príbehy z čias kolonizácie území amerických indiánov. Bola to čiastočne i vojenská prehliadka so strelbou. V snahe o čo najväčšiu autenticitu najal režisér veteránov jazdeckva a dokonca sa mu podarilo obsadiť i slávnych indiánov Sediaceho býka a Geronima, ktorí stvárňovali samých seba. Buffalo Bill šou označoval za „výchovno-vzdelávaciu prehliadku“.⁸

Na jeseň roku 1887 účinkovala Loie v predstavení *Aladdin*, v ktorom boli použité najveľkolepejšie svetelné efekty vo vtedajších dejinách amerického divadla. Loie ako Aladdin trením lampy vyvolala zázračné zmeny scén a svetiel. V hre bolo štrnásť tanečných čísel, ktoré sa odohrávali za dymovou clonou, pričom na tanečnicu svietilo mnoho rôznofarebných svetiel. Nikdy nepriznala, do akej miery ju táto skúsenosť v jej vlastnej kariére ovplyvnila, no môžeme sa domnievať, že vplyv bol zásadný. Bola to veľmi cenná lekcia práce so svetlom, ktorú zúročila pri svojej neskoršej tvorbe.⁹

Neprávoplatný sobáš a neúspech v Londýne

Keď mala dvadsaťsedem rokov, vydala sa, resp. si to myslela. Jej „manžel“ sa stal bohatý právnik a obchodník na burze, Colonel William B. Hayes. Zoznámili sa, keď Loie žiadala o pôžičku na novú hru, ktorú produkovala spolu s populárnym hercom Williamom Morrisom. V januári 1889 Hayes Loie požiadal o ruku. Bol už ženatý, no tvrdil jej, že kým sa vráti z chystaného turné po Jamajke, bude rozvedený. Dokument, ktorý mal byť potvrdením jeho rozvodu, jej naozaj ukázal. Požiadal ju však, aby mali len tichú ceremóniu, mimo očí verejnosti, pretože bol veľmi známou osobnosťou a nechcel na seba priťahovať pozornosť. Žiaľ, jediným dokumentom potvrdzujúcim uzavretie manželstva, bol papier podpísaný jej mamou Deliah, ktorá pristavovala, aby išla dcére za svedka.¹⁰

Loie sa potom umelecky osamostatnila a prišla s odvážnym plánom – prezentovať svoju hru londýnskejmu publiku. Myslieť si, že hra *Caprice*, ktorá neuspela na Jamajke, uspeje v Londýne, bolo naivné. Jej „manžel“ ju však v tom podporoval, najmä finančne. Londýnska premiéra *Caprice* sa konala 22. októbra 1889. Po niekoľkých týždňoch bolo jasné, že bez úspechov. Zámožný „manžel“ prestal posielat financie a jeho listy prichádzali čoraz menej, až sa úplne odmlčal. Loie väčšinu času trávila v Londýne, v spoločnosti matky. Jej otec sa v rovnakom období stretol v New Yorku s Hayesom, prosil ho o pôžičku. 5. júna 1890 však Reuben Fuller nečakane, za nejasných okolností, zomrel.¹¹

Skoro rok sa Loie pokúšala uspieť v Londýne, ale práce bolo veľmi málo. Napriek tomu sa jej podarilo získať úlohu v Gaiety Theatre, tam boli obľúbené predovšetkým tanečnice s dlhou sukňou; konkurencia bola veľká. Každá mala svoj vlastný štýl, pričom ich

spájala ručná manipulácia s dlhým kostýmom. Loïe tam našla inšpiráciu pre tanec, ktorý neskôr zdokonalila natoľko, že ním „ovládla“ Paríž.¹²

Snahu o úspech v Londýne vzdala, v lete 1891 sa vrátila domov. Krátko nato získala úlohu v predstavení *Quack, M. D.*, ktorá bola pre ňu zlomom v jej kariére. V hre stvárňovala mladú vdovu, ktorú doktor zhypnotizoval. Na scénu prišla v nezvyčajne dlhej sukni a vo večernej premiére spontánne pridala tanec v rámci stavu hypnózy. Recenzenti hru zavrhlí, no ocenili vystúpenie bezmennej zhypnotizovanej tanečnice. Tak sa zrodil jej slávny tanec.¹³

Úspechy na domácej pôde

O pôvode sukne, či materiálu, z ktorého bola vyrobená, rozprávala Fuller mnoho príbehov. Raz to bol dar od dôstojníka slúžiaceho v Indii, inokedy ju našla vo svojom šatníku medzi starými kostýmami. Každopádne, sukňa bola taká dlhá, že prirodzene musela jej okraje držať v zodvihnutých rukách, aby si na ňu nestúpala. Keď sa prvý večer ladne pohybovala po javisku (k efektu prispeli i zelené lampy, ktoré svietili z predného okraja scény), diváci kričali: „Aha, motýl! Nie, je to orchidea!“. Loïe sa zmietala v hypnotickom stave, stupňovala svoje pohyby, až upadla do extázy. Z vrcholu nechala svoje telo padnúť na zem, pričom sa látka nadvihla a zahalila ju ako oblak.¹⁴

Loïe mala celkom nový úspešný druh tanečného vystúpenia, no nemala ho kde predviesť. Hoci ju poznalo mnoho newyorských agentov, brali ju ako herečku a speváčku, nie ako tanečnicu. Príležitosť dostala len od jedného. Bol ním Rudolph Aronson z Casino Theatre. Keď prišla v dohodnutý čas, aby sa mu predviedla na javisku, bolo osvetlené len jednou plynovou lampou a k dispozícii nebol ani korepetítor. To ju ale neodradilo. Obliekla si kostým a tancovala bez hudby. Loïe sa vynárala z tmy, keď sa priblížila k lampe a opäť mizla, vo veľkom finále dvihla sukňu do výšky a spolu s ňou dopadla na zem, k manažérovým nohám. Ten, nadšený, nazval jej tanec *Serpentine Dance* a pridal ho do už existujúceho varieté. Loïe absolvovala s varieté turné v zime, v rokoch 1891 – 1892. Na veľkých scénach, kde bolo možné bohatšie osvetlenie, Fullerovej tanec vyvolal senzáciu a tanečnica varieté mnohonásobne predstihla, recenzie boli skvelé.¹⁵

Erotické, spirituálne a tajomné spojenie ženy, haliacej sa do objemnej látky, prežíva v kultúre storočia. Od rímskych ceremoniálov prešiel v devätnástom storočí k tancu so širokou sukňou odhaľujúcou nohy. Fuller však toto spojenie radikalizovala, vrátila mu tajomné čaro a svoje telo v ňom úplne skryla do objemnej látky.¹⁶

Po úspechu a počiatku novej kariéry sa začal ozývať aj Hayes, ktorý Loïe rátal medzi svoje milenky. Ešte keď bola v Anglicku, dostala list, v ktorom sa jej vyhrážala Hayesova manželka, že ak sa neprestane predstavovať ako pani Hayesová, zažaluje ju. A práve to Loïe Hayesovi urobila. Pred súd priniesla papier podpísaný jej matkou v deň

fiktívneho „obradu“. V súdnej sieni stretla skutočnú pani Hayesovú, ale neuspela. Istej satisfakcie sa jej však dostalo, keď Hayesa obvinila z bigamie ďalšia žena. Hayes sa v jej prípade vydával za vdovca, zosobášil sa s ňou, a mali spolu tri deti. Hayes krivo vypovedal a skončil vo väzení. Pre Loïe to bola dvojitá výhra. Jej popularita sa totiž týmto škandalom iba znásobila a Hayes sa jej verejne ospravedlnil.¹⁷

Loïe sa pustila do ďalších troch súdnych sporov, kvôli imitátorkám, ktoré sa objavili po jej úspechu a následných udalostiach. Spory o autenticite jej tanca v americkom právnom systéme vyhrať nemohla, pretože ho nebolo možné patentovať. Následná frustrácia bola tým, čo ju presvedčilo o odchode do Európy.

Predstavenia v Európe

Do Paríža ju nasmeroval šéf rumunského orchestra, s ktorým spoluúčinkovala na jednom z benefičných predstavení. Povedal jej, že parížske publikum dokáže jej umenie skutočne oceniť. Nato jej manažér divadla German Theatre v New Yorku ponúkol turné, ktoré malo začať v Berlíne. Loïe okamžite súhlasila.¹⁸

Po príchode do Nemecka však prišlo veľké sklamanie; nevystupovala vo veľkých operných domoch, ale v tretotriednych kabaretoch. V Berlíne si ju diváci neoblúbili ani po mesiaci intenzívneho vystupovania, a tak s ňou manažér spoluprácu ukončil. Finančne bola v koncoch a ledva jej zostalo dostatok prostriedkov na zaplatenie účtu za hotel. Našťastie stretla anglicky hovoriaceho divadelného agenta Martena Steina, ktorý jej vybavil predstavenia v Hamburgu a Kolíne. Tam však vystupovala v cirkuse, medzi číslami so zvieratami – cvičeným somárom a slonom. Okrem sklamanie sa cítila byť aj maximálne ponížená¹⁹

Paríž zostal jej poslednou šancou. Preto sa rozhodla napísať riaditeľovi Ópery de Paris a bez čakania na odpoveď sa koncom októbra 1892 vydala na cestu. V hoteli ju zastihla riaditeľova zamietavá odpoveď. Fullerovej manažér Stein však pohotovo prišiel s inou možnosťou – Folies-Bergère. Bol to najlepší kabaret v meste, ktorý sa kedysi preslávil ako cirkus s cvičenými zvieratami, klaunami a akrobatmi. Pod vedením manažéra Eduarda Marchanda prechádzal transformáciou a stával sa veľkým „vaudevillovým“ divadlom, so širokou ponukou rôznych vystúpení. Keď Loïe s matkou dorazili do Folies-Bergère, šokoval ich plagát propagujúci „serpentínovú tanečnicu“. Manažér sa s nimi mohol stretnúť až po show, a tak ich usadili do lôže. Loïe bola nahnevaná, frustrovaná a výstup svojej konkurentky očakávala s veľkým napätím. Ako sa ukázalo, obávala sa zbytočne, pretože vystúpenie jej konkurentky nemalo Fullerovej originalitu v práci so svetlom a kostýmom. Potom, ako Loïe ukázala svoje číslo, ju Marchand hneď najal a s jej predchodkyňou ukončil spoluprácu.²⁰

Vítazný Paríž

Dni pred veľkou parížskou premiérou strávila Loïe intenzívnym nácvikom a inštruovaním osvetľovacích technikov. V jeden deň ju Marchand predstavil novinárom a editorom z *Le Figaro*. Predviedla štyri tance, ktoré chystala pre Folies-Bergère: *Serpentine*, *Violet*, *The Butterfly*, *White Dance*. Prítomní žurnalisti si svojim potleskom pýtali prídavky a Loïe tancovala 45 minút, až do úplného vyčerpania. Novinárov si súkromným vystúpením okamžite získala a v článkoch ju oslavovali ako autorku serpentínového tanca.²¹

Loïe nikdy tanec neštudovala. Všetky pohyby, ktoré počas vystúpenia robila, vytvorila preto, aby umocnila efekt práce so sukňou. Pohyby pozostávali z rotácií, dvíhania a klesania rúk, malých skokov, kľakov, záklonov, drobných rýchlych krokov po javisku a behu.²²

V rukách mala tyče z ľahkého materiálu, najčastejšie to bol bambus alebo hliník. Tie siahali do dĺžky až niekoľkých metrov. Jej šaty mali rôzne strihy. Najviac využívala kruhovú látku s otvorom na hlavu v jej strede, pričom ruky spolu s tyčami pod ňou schovávala. Pohybmi rúk, rotáciou a behmi manipulovala s materiálom, ktorý vo vzduchu vytváral rôzne vzory. Neskôr si dala patentovať podstavec zo skla, v ktorom sa nachádzalo osvetlenie. V tme vyzerala, akoby sa vznášala. Javisko bolo prázdne a zahalené v tme, svetlo sa premietalo iba na tajomnú postavu, ktorá pôsobila takmer nadpozemsky.

Paríž nikdy predtým nezažil to, čo nasledovalo. V sezóne 1892 - 1893 pritiahla do Folies-Bergère obrovské davy divákov a vznikol okolo nej doslova kult nadšencov. Vďaka tomu, že lákala okrem bežných divákov i celebrity, pomohla transformovať kabaret na divadlo najvyššej úrovne. 26. januára 1893 oslávila vo Folies-Bergère svoje sté predstavenie a 5. marca už stopäťdesiate. Každý večer pokrývali javisko kytice kvetov od nadšených obdivovateľov. Spolu so štyridsaťčlenným orchestrom uvádzala tieto štyri tance: *La Serpentine (Serpentine)*, *La Violette (Violet)*, *Le Papillon (The Butterfly)*, *XXX*. Na zmluve bola uvedená ako „La Loïe Fuller“. Člen „la“ bol pridaný preto, aby všetci vedeli, že ide o tú jedinú a originálnu Loïe. Francúzske „i“ do mena vložili preto, lebo loïe znamená vo francúzskom jazyku „husia, husacia“. Francúzsku verziu svojho mena si uchovala ako svoj podpis do konca života.²³

Pomohla rozšíriť publikum Folies-Bergère o rodiny, ktoré navštevovali popoludňajšie matiné. O lístky sa uchádzalo také množstvo ľudí, že na prvé matiné sa údajne nedostalo viac než tisíc z nich. Fuller sa stala členkou parížskej smotánky a ako hosť vystupovala v ich prestížnych salónoch. Tancovala aj na recepcii jedného z francúzskych ministerstiev. Často sa však venovala aj charite a vystupovala na rôznych benefičných galavečeroch. Každý týždeň, okrem každovečerných predstavení, vystupovala tri, či štyrikrát aj dopoludnia, čo bolo fyzicky mimoriadne náročné. Od manipulácie s ťažkou látkou mala nepretržité bolesti rúk a neprospievalo jej ani to, že po skončení vystúpenia,

vyčerpaná a rozhorúčená, išla do hotela peši. Na začiatku zimy ochorela, mala silnú chrípku. Marchand jej preto následne zariadil apartmán v budove, ktorá mala s kabaretom spoločnú stenu, ktorú prebúral. V budove sa však nachádzali dve dlhé schodiská. Keď bola Loïe príliš unavená, museli ju po nich vynášať dvaja silní muži. V apartmáne bývala spolu s matkou, ktorá bola jej stálou spoločníčkou.

Loïe Fuller sa stala múzou mnohých umelcov. Básnici o nej skladali básne a maliari i sochári ju stvárňovali vo svojich dielach. V najluxusnejších obchodoch predávali sukne pod jej menom, rovnako ako klobúky, mašle a topánky. Hoci sama sa o módu nezaujímalá, pôsobila skôr nedbanlivo, tento záujem o ňu a hojné využívanie jej mena na reklamné účely najlepšie dokazuje mieru jej popularity a senzáciu, ktorú vyvolala.²⁴

Slávu získala aj vďaka žurnalistom, umelcom, ktorí sa ňou inšpirovali, i obchodníkom. Nadväzovala však aj nové priateľstvá s vplyvnými ľuďmi, napríklad s Rogerom Marxom, ktorý pracoval ako inšpektor pre provinčné múzeá, pod záštitou francúzskej vlády. Ten o nej napísal článok do prestížneho intelektuálneho časopisu *La Revue encyclopédique*.²⁵

Loïe sa ako tridsaťročná prezentovala ako cudná umelkyňa, ktorá svojimi kostýmami kompletne popierala svoju identitu a telo. Zotrela jeho fyzické hranice pomocou svetelných efektov a extrémne širokých sukni.²⁶

Dovtedy neslýchaná popularita sólovej umelkyne priniesla množstvo imitátoriek. Niektoré sa dokonca vydávali za samotnú Loïe. Preto sa začala chrániť patentmi. Síce si nemohla dať patentovať svoj tanec, ale kostýmy, nové postupy a inovácie v osvetlení áno. Aby zabránila kopírovaniu jej kostýmov, šli ich v absolútnej tajnosti, viacero krajčirov na nich pracovalo tak, aby ani jeden z nich nepoznal celý hotový produkt, ktorého sa nikto nesmel dotknúť).²⁷

Ruské problémy

Vo Folies-Bergère dostávala Loïe obrovské honoráre. Žiaľ, s financiami nehospodárila rozumne. Jedným z problémov sa stala zmluva na predstavenia v Rusku, ktoré boli plánované na jar 1893. Podpísala ju krátko po svojom debute a keď prišiel čas na cestu, jej mama veľmi vážne ochorela. Keby Loïe porušila kontrakt, musela by vzniknutú finančnú stratu druhej strane nahradiť. V deň, keď mali s mamou nastúpiť na vlak, dostala jej mama mŕtvicu. Loïe ju prirodzene nechcela nechať osamote, ale manažér sa jej vyhrážal a prinútil ju nasadnúť do vlaku. Pri prvej príležitosti však z vlaku vystúpila a ponáhľala sa nazad za svojou matkou. Marchand Loïe pohrozil, že ak okamžite nenastúpi do vlaku, môže sa jej stať, že pôjde do väzenia, a tak z donútenia nastúpila druhý raz. Niekde za ruskými hranicami však dostala telegram, že mama umiera a, napriek obrovským problémom,

nakoniec dorazila do Paríža. Zdravotný stav jej matky sa síce začal zlepšovať, ale ruský manažér na ňu podal žalobu o ušlý zisk. Všetok svoj zárobok z Folies-Bergèr musela vyplatiť Rusovi, celý dlh to však nepokrylo.²⁸

Keďže kabaret bol počas leta zatvorený, Loïe mala naplánované predstavenia v Londýne, tentoraz veľmi úspešné. Po Londýne nasledovalo šesť týždňov v USA. Jej umelecká povosť ju predbehla a miešala sa so starým škandalom, spojeným so súdom s „nemanželom“ Hayesom, čo záujem o jej predstavenia ešte vystupňovalo. Od 15. augusta do 3. septembra 1893 vystupovala medzi dejstvami hry *Panjandrum* v Broadway Theatre a čoskoro účinkovala i v ďalších divadlách. Plán vystúpení bol však taký preplnený, že ju to takmer zničilo. Malo to však veľké pozitívum. Keď sa vrátila do Paríža, podarilo sa jej takmer úplne vymazať svoj dlh.²⁹

V novej sezóne pokračovala Loïe vo Folies-Bergère. V Paríži roku 1893 predstavila prvú z verzií „zrkadlovej izby“, neskôr si ju dala patentovať. Zrkadlá vytvárali oktagon, ktorý bol vpredu otvorený. Vďaka mnohým odrazom bolo pre diváka ťažké určiť, ktorý obraz je Loïe a čo je len optický klam.³⁰

6. januára 1894 tam oslávila svoje tristé predstavenie. Edouard Marchand pridával do jej programu nové čísla. Prevažovali účinkujúce, ktoré svojím vystúpením skôr znižovali úroveň celej show, než zvyšovali. Pár z nich si však divákov získalo natoľko, že zosadili Loïe z pozície prvej hviezdy. O to viac túžila vystupovať v umeleckom divadle. Po ruskom neúspechu boli s matkou často na hranici chudoby. Na konci sezóny 1893 – 1894 sa Folies-Bergère rozhodla opustiť.

V lete odišla tancovať do Belgicka a Holandska. V Bruseli vystupovala i na britskom veľvyslanectve a počas festivalu v rámci výstavy tancovala pre egyptského miestokráľa. V Hágu vystúpila pre princeznú Viktóriu, sestru Williama II, nemeckého cisára. Po návrate do Paríža si s matkou prenajali malú usadlosť pri Bolonskom lesíku.³¹

V tom čase mala Fuller už skupinu vlastných technikov. Hlavným osvetľovačom a elektrotechnikom bol jej starší brat Frank. Bol to on, ktorý spolu s Loïe navrhol nový a zložitejší systém osvetlenia. Muži s lampami stáli na rebríkoch rôznej výšky a boli strategicky rozmiestnení. Jeden bol priamo nad Loïe, ďalší pod ňou, keď stála na vyvýšenej platforme so skleneným stropom. Prítomní boli aj osvetľovači s reflektormi. Loïe experimentovala s mnohými variantmi – ako sa svetlá za sebou zapínali a vypínali i s kombináciami farieb. Návrikom s technikmi venovala veľkú pozornosť a množstvo času. Muži sa museli presne naučiť, na aký signál majú svetlo zapáliť alebo zhasnúť. Najčastejším signálom bol úder chodidlom, pričom bola plne zamestnaná manipuláciou s kostýmom. Jeden muž v zákulisí mal za úlohu ju po skončení tanca odniesť z javiska v tme tak, aby to vyvolalo dojem, že zmizla.³²

Medzi Fullerovej vplyvných priateľov patril i francúzsky astronóm Camille Flammarion s manželkou. Camille zdieľal s Loïe záujem o farby. Ďalší slávny muž, ktorého rátaľa medzi svojich priateľov, bol Alexander Dumas mladší, autor *Dámy s kaméliami*. Hoci bol od nej omnoho starší, mimoriadne si rozumeli a prechovávali voči sebe veľké sympatie. Tvrdlo pracovala na svojej francúzštine a udržiavala s ním listovú korešpondenciu. Navštevovala ho často a zdalo sa, že ju považoval za členku svojej rodiny.³³

Divadelné sny

Fuller mala vyššie ciele a väčšinu sezóny 1894 – 1895 strávila prípravou predstavenia, ktorým by svoje umenie povýšila. Jej predchádzajúce sóla boli abstraktné. Pri hľadaní novej inšpirácie chodievala do knižníc študovať literatúru o tanci. Zaujali ju predovšetkým ilustrácie a fotografie z Herkulánea a Pompejí. Námet na nové predstavenie našla v príbehu o Salomé. V pantomickej hre *Salomé* mali byť štyri tance – *Black, Sun, White, Rose a Lily*, pričom trvala na tom, že sú všetky úplne nové, v choreografii i vo svetelných efektoch. Do rolí Heroda, Herodias a Jána najala skúsených hercov. Pierre Berton, manažér parížskeho Théâtre Comédie-Parisienne bol ochotný hru uviesť. Nielen žánre, ale i scéna boli kompletne nové. Na plátne v pozadí bol namaľovaný Jeruzalem, akoby sa diváci dívali von z okna a kostýmy odrážali historické obdobie, v ktorom sa dej odohrával. Pre Loïe to bol zároveň test nového žánru, a ak by uspel, mohla by sa uberať novým smerom. *Salomé* bola jednodejstvom lyrickou pantomímou v piatich obrazoch. Premiéru uviedla 4. marca 1895, pričom trvala len 30 minút. Hra prilákala veľké množstvo divákov a kritikov, no ich reakcie boli zmiešané.³⁴

Jean Lorrain, ktorý len nedávno idealizoval Loïe ako prenádherné dievča s inšpiráciou priamo od bohov, bol sklamaný a znechutený. V priliehavom kostýme, vystavená nemilosrdnému osvetleniu, zrazu divákovi úplne odkrytá, pôsobila podľa neho Loïe ťažkopádne a neelegantne. Po desiatich minútach sa vraj potila tak, že sa jej líčidlá roztekli po tvári. Tým, že prišla o auru tajomstva a nadpozemskosti, hrala konkrétny charakter, nepôsobila jej nízka plnoštíhla postava ani zďaleka ako zvodná Salomé. Fuller sa rozhodla vzdať tradičného zobrazenia Salomé ako zvodkyne. Namiesto toho ju znázornila ako čisté, nevinné a vystrašené dieťa. Jej interpretácia nebola presvedčivá. Predstavenie samotné však pritiahlo primerané množstvo divákov. Najväčšou atrakciou nebola hra, ale druhý tanec v nej, premenovaný na *Sun Dance*, ktorý sa neskôr preslávil ako *Fire Dance (ohnivý tanec)*. V ňom, vďaka svetelným efektom, Loïe počas manipulácie so závoji akoby pohlcovali plamene. Väčšinu jej obdivovateľov predstavenie uspokojilo. Kritikov však nie.³⁵

„S gestami anglického boxera a postavou Oscara Wildea je toto Salomé opitých Yankeeov.“

Lorrain, Poussières.³⁶

Pri oslave Loïenho 550-teho vystúpenia v Paríži jej 24. marca 1895 dopriali študenti školy École des Beaux-Arts krásnu oslavu. Keď sa chystala po predstavení na odchod, vypriahli kone z jej kočiara a sami ho ťahali k nej domov. O necelý mesiac, 27. apríla 1895, mala hra *Salomé dernière*. Loïe mala pôvodne v pláne vziať hru na turné do Spojeného kráľovstva a Spojených štátov. Po pár mesiacoch oddychu síce na cesty vyrazila s matkou, ale celú hru neuviedla. Prezentovala ako samostatné čísla len nové tance, ktoré sa v nej objavili. Londýňčanov rozhodne zaujala a zostala až do vianočných sviatkov v roku 1895. Napriek svojej snahe o udomácnenie v prestížnych divadlách bola späť v hudobných sieňach a kabaretoch.³⁷

Z hry *Salomé* vybrala a upravila týchto päť tancov: *La Danse du nuit (Night)*, *La Danse blanche (White)*, *La Danse du firmament (Firmament)*, *La Danse du feu (Fire Dance)* a *Le Lis du Nile (Lily)*. V tanci noci, *La Danse du nuit*, mala na sebe kostým z čierneho hodvábu s pásmi strieborných flitrov v záhyboch látky. Pomocou osvetlenia dosiahla efekt, ktorý pôsobil ako vychádzajúci mesiac. S prvými lúčmi slnka Loïe postupne zmizla.

Biely tanec, *La Danse blanche*, ostro kontrastoval s tým predchádzajúcim. Mala na sebe objemnejšiu bielu róbu bez ozdôb. Na rozdiel od tanca noci, kde dominovala len jedna farba, na ňu postupne svietilo desať rôznych farieb. V ohnive tanci jej bielu róbu a veľkú šatku postupne pohlcovali plamene spolu s dymovými efektmi.

V tanci ľalie, *Le Lis du Nile*, mala na sebe enormne veľkú látku. Opäť si zvolila ľahký a tenký hodváb, ktorý sa rozpínal do všetkých smerov, až tri metre od jej tela. Po javisku musela utekať a rýchlo pohybovať rukami, aby látku udržala vo vzduchu. Presne nacvičenými pohybmi vytvorila dojem gigantického kvetu ľalie.³⁸

Približne do roku 1895 využívala predovšetkým pomaľované kostýmy, na ktorých boli vyobrazené napríklad hady, motýle, či kvety. V období *Salomé* však pracovala predovšetkým so sukňou zo snehobieleho hodvábu. Sama sa svojim tancom a javiskovými efektmi transformovala do ľalie, či ohňa. Nesnažila sa ich imitovať, ale pokúšala sa ich stvárniť.³⁹

Fuller si bola dobre vedomá toho, že produkt, ktorý ponúka divákovi na javisku, s ňou nemá takmer nič spoločné. Divákovi sprostredkovala nadpozemské divadlo, v rámci ktorého popierala svoju vlastnú identitu. Za všetko hovorí zážitok, ktorý opisuje vo svojej autobiografii. Žena priviedla svoju dcéru do zákulisia, aby spoznala jej idol.

Pri pohľade na ňu dcéra hneď povedala, že táto tučná pani nemá nič spoločné s vílou, ktorú práve videla na javisku. Loïe s ňou súhlasila a vysvetlila, že ju poslala víla, ktorá sa musela vrátiť do kráľovstva, aby jej za ňu odovzdala bozk a povedala jej, ako ju mrzí, že sa nestretli a veľmi ju ľúbi.⁴⁰

Späť do USA

Predtým, než sa s novým repertoárom vydala do Spojených štátov, vrátila sa ešte v januári 1896 do Francúzska. Počas karnevalovej sezóny v Nice odohrala v Municipal Casino desať predstavení. Potom, spolu s matkou a dvomi bratmi, dorazila 22. februára do New Yorku. Šesť týždňov vystupovala v Koster&Bial's Music Hall a pritiahla davy divákov. Zisk však samozrejme musela rozdeliť i medzi technikov. Plánované turné po Európe sa zrušilo pre nevyhovujúcu zmluvu a Loïe sa rozhodla svoj pobyt doma predĺžiť. Absolvovala sériu vystúpení vo veľkých mestách, čo ju mimoriadne vyčerpalo. Keď vystupovala v Buffale, lekár sa vážne obával o jej stav. Z absolútneho vyčerpania upadla do apatie. Okamžitý oddych bol nevyhnutný, bola nútená zrušiť niekoľko predstavení. Následne strávila pol roka v sanatóriu.⁴¹

Priateľka vedy

V priebehu turné po USA navštívila Fuller v roku 1896 i Edisonovo laboratórium, ktoré založil v Menlo Park v New Jersey. Primárne sa v ňom zaoberal rádiáciou. Tam Loïe objavila fosforeskujúce soli, rádioaktivitu a fluoroskop, predchodcu röntgenu. Stala sa svedkom mnohých experimentov. O niekoľko rokov bol Edison nútený laboratórium zavrieť, pretože zamestnanci vplyvom rádioaktívnych látok ochoreli. Ani zrejme zdravotné riziko Loïe neodradilo od založenia vlastného laboratória v Paríži, čo sa jej v roku 1905 podarilo. Camille Flammarion, priateľ-astronóm, jej pomohol premeniť zakúpené priestory na profesionálne výskumné centrum. Sám pre ňu vybral vedcov – optikov, chemikov a fyzikov.⁴²

Predovšetkým okolo rádia sa v tom období strhla veľká vlna popularity. Bez poznania zdravotných rizík sa vo veľkom pridávalo do krémov na tvár. Údajne zaručovalo mladú pokožku. Populárne boli i rádiové kúpele, ktoré mali mať omladzovací účinok. Niet sa čo diviť, že Fuller, milovníčka inovácií, po tomto objave hneď siahla, keď sa dozvedela o fosforeskujúcom účinku jeho solí.⁴³

Objavenie rádia a ďalšie vedecké poznatky Loïe veľmi zaujímali. Predovšetkým práca Pierra a Marie Curie. Keď si Loïe prečítala v novinách o novom žiariacom prvku, napadlo jej vytvoriť nový tanec so sukňou, ktorá by svietila sama. Napísala im, no obratom jej odpovedali, že ide o príliš nebezpečnú látku. Aby sa im zavďačila za odpoveď, ponúkla im súkromné vystúpenie u nich doma. Čoskoro sa z nich stali priatelia. Síce ju odhovorili od použitia rádia, no to jej nebránilo hľadať iný prvok alebo zlúčeninu s rovnakým

efektom. V jej chemickom laboratóriu zamestnanci experimentovali s fosforečnými soľami a ich aplikáciou na rôzne látky.⁴⁴

Jedným z tancov, v ktorých vystúpila v kostýme s aplikovanými fosforečnými soľami bol *The Phosphorescent Dance*. Soli ale nemohli byť nanášané na celú látku, lebo tá stvrdla a stratila ľahkosť; nanášali ich len na pár malých plôšok.⁴⁵ Tanečný kritik Julius Meire-Graefe o ňom napísal: „*Zmizla a všetko halí temnota, ale čosi sa v nej pohybuje, sú to drobné žiariace bodky, ktoré tancujú, je to tanec svetiel žiariacich ako hviezdy. Vytvárajú veľké nádherné kruhy, ktoré sa spájajú do žiariacich hôr vedľa seba, pretínajú sa. Nič, len tieto bodky tancujúceho svetla, ani stopa po ľudskom pohybe, divákovi to berie dych. Je to mystický tanec.*”⁴⁶

Fuller pokračovala v aplikácií solí na látku i potom, čo ju aj Edison varoval a upozornil na potenciálne karcinogénne účinky. V septembri sa Loïe vrátila na javiská. Po New Yorku, Oaklande a San Franciscu pokračovala do Mexika, kam dorazila 12. januára 1897. Absolvovala tam päť predstavení. Novinári ju označili za šarmantnú a očarujúcu, dokonca sa na nádvorí jej hotela zjavila vojenská kapela a zaspievala jej serenádu. Od dojatia dala všetkým hudobníkom aj spevákovi lístky na predstavenie a rozkázala pre nich pripraviť bohaté pohostenie. Cítila sa v tejto krajine takmer ako doma, a to aj vďaka vreľému prijatiu od domácich. Loïe neovládala len davy divákov, ale i novinárov. Current uzatvára, že bola zrejme rovnako dobrou performerkou na javisku ako mimo neho.⁴⁷

Hoci chcela navštíviť Ďaleký východ a v pláne bola aj Austrália, zdravotný stav jej matky bol zlý, a tak sa rozhodla vrátiť spolu s ňou do Francúzska. Loïe bola v obliekaní veľmi striedma. Hoci od svojich obdivovateľov dostávala množstvo šperkov, nikdy žiadne nenasila, mala však záľubu v parfumoch. Reportér z *Chronicle* o nej napísal, že má strohú tvár, ale bystrý mozog a jej jazyk sa hýbe rovnako šikovne, ako jej chodidlá. Takisto mala skvelé konexie vo vyššej spoločnosti.⁴⁸

Francúzi si ju vážili viac ako Američania. Znovu sa to potvrdilo, keď sa 21. októbra 1897 vrátila do Folies-Bergère. Po piatich rokoch od jej debutu ju publikom prijalo rovnako vrelo. Neuspokojila sa s dosiahnutým úspechom, vždy pridávala nové tance a efekty. V Paríži vtedy doviedla svoj starší experiment do dokonalosti, keď sa predstavila obkolesená zrkadlami, pričom prednú časť z pohľadu divákov tvorilo priehľadné sklo. Keď Jean Lorrain videl Loïe v jej novom zrkadlovom tanci, do denníka si napísal, že vyzerá, akoby bola v akváriu. Mnoho zrkadiel spôsobilo zvláštny efekt. Replikované odrazy Loïe pôsobili, akoby mala odseknuté konce končatín. I keď prišla v *Salomé* o rúško tajomna, s novým tancom jej opäť ležal Paríž pri nohách. Hoci sa Marchand naďalej obzeral po nových umelcoch, nenašiel nikoho lepšieho než Loïe. Aj ju patrične ocenil, nie len honorárom, ale i počtom technikov. Žiadala dvanásť a on pre ňu najal osemnásť. Nemusela teda sama platiť celú skupinu.⁴⁹

Parížska múza

Fullerovské dámy sa po návrate do Paríža presťahovali do úchvatného domu a zorganizovali večierok. Medzi asi stovkou pozvaných nechýbali také mená, ako sochár Auguste Rodin, maliar Benjamin Constant, spisovateľ Anatole France, žurnalista a kritik umenia Victor Henri Rochefort. Bola to veľká udalosť roku 1899. V máji však Loïe napadli v jej dome dvaja zloději, ktorým sa bránila, až kým ju neudreli do hlavy a nestratila vedomie. Našťastie mala väčšinu peňazí i šperky bezpečne uložené v banke, no trvalo jej šesť týždňov, kým sa zo zážitku spamätala a bola schopná opäť vystúpiť na javisku. Bolo to akurát včas, keďže sa blížilo podujatie, v ktorom mala byť hviezdou.⁵⁰

Svetová výstava (Paris Nouveau Exposition) roku 1900 bola oslavou jej vplyvu, štýlu a uznaním jej miesta v umení. Loïen dlhoročný priateľ Roger Marx, jeden zo spoluorganizátorov výstavy, hral v jej úspechu dôležitú rolu. Poznali sa z čias debutu vo Folies-Bergère a bola si čoraz bližšia s jeho rodinou. Gabrielle Bloch, jeho sesternica, Fuller nekonečne obdivovala od momentu, kedy ju videla na javisku po prvý raz. Gabrielle mala vtedy štrnásť rokov a zakrátko na to jej umrela matka. So svojím otcom bola len málo. Začala Loïe vypomáhať, tá na nej skúšala kostýmy a javiskové efekty. Gabrielle bola plachá, hovorila po anglicky a pomohla Loïe s francúzštinou. Dámy si boli mimoriadne blízke. Marx zoznámil v lete 1898 Loïe so svojim priateľom Rodinom a ona si s ním vybudovala blízke priateľstvo. V úzkom kruhu okolo Rodina bola aj Emilia Cimino, ktorá spolu s Gabrielle súťažila o Loïeinu pozornosť. Rodin chcel vytvoriť sochu podľa Fullerovej, momentálne najpopulárnejšej parížskej tanečnice. Pre stavbu divadla však nemala dostatok času, aby mohla sedieť Rodinovi modelom. Prácu tak nemohol dokončiť.⁵¹

Loïe portrétovalo viacero prestížnych umelcov. Smer *art nouveau* mal svojimi krivkami a estetikou blízko k ženstvu ako takému, hoci medzi jeho nasledovateľmi dominovali muži. Oplyvnil ho prienik japonskej kultúry, inšpiráciu umelci čerpali i z prírody. Žena-motýľ a žena-lalia v podaní Fullerovej preto perfektne zapadli do koncepcie štýlu. Jej podobizne alebo akési reflexie jej umenia sa nachádzali v rôznych častiach výstavy, nielen v jej vlastnej budove.⁵²

Všetky budovy na výstave fungovali na rovnakom princípe. Výstavbu divadla financoval výbor expozície a Fuller zaplatila vysokú sumu za prenájom, pričom všetky zisky za predaj lístkov pripadli jej.⁵³

Nathaniel Harris⁵⁴ označil vo svojej knihe *Art Nouveau* Loïe Fullerovú za umelkyňu, ktorá predbehla architekta Hectora Guimarda i predajcu umenia Samuela Binga (názov jeho obchodu dal tomuto smeru meno) v iniciácii rovnomenného umeleckého smeru vo Francúzsku. Architektom Fullerovej divadla bol Henri Sauvage. Budova samotná, ako takmer všetky ostatné postavené pre potreby výstavy, bola len dočasná. Loïe sa s ním

čoskoro dostala do konfliktu. Odmietla jeho prvý návrh, potom po mesiaci prác zmenila názor a ani s tretím návrhom nebola spokojná. Na stavbu dohliadala takmer každý deň.

Dokončené

Loïe Fuller Theater bolo menšou vzdušnou budovou, s nádychom narcizmu. Každý milimeter slúžil svojmu účelu, oslavovaniu Fuller. Javisko bolo pomerne malé a v hľadisku boli miesta pre dvesto divákov. Okrem divadla slúžilo i ako múzeum, umelecká galéria. Bolo zaplnené rôznymi objektmi.⁵⁵

„Dojem, ktorý slečna Fuller urobila na svet, nebol dočasný. Aký odkaz tu zanechali veľké tanečnice predchádzajúcich generácií – Taglioni, Fanny Elssler a iné? Žiaden.

Niečo však navždy zostane, čo nám bude Loïe pripomínať. Prispela ku vzniku nového štýlu, prišla na scénu v správnom momente.“⁵⁶

Fakticky sa však štýl art nouveau chýlil ku svojmu koncu. Iba tenká hranica delila tento štýl od gýču a tá hranica mizla tým viac, čím viac boli originálne diela napodobňované a masovo sa distribuovali. Po dekáde sa štýl stal zastaraným a Loïein vplyv na jeho vývoj bol viac-menej zabudnutý, až kým ho neskôr znovu neobjavili historici.⁵⁷

Počas Výstavy stála na ulici Rue de Paris budova Palais de la Danse so sochou Loïe na priečelí. Táto budova ukrývala voskové podobizne baletiek a uvádzali sa tam baletné predstavenia. Tance rôznych národov boli prezentované v pavilónoch jednotlivých krajín. Ale žiadne z týchto predstavení podľa Currenta nebolo ani len porovnateľné s tým, čo ponúkala divákovi Fuller. Parížanom chcela priniesť niečo výnimočné, a tak cez japonské ministerstvo v Londýne najala japonský divadelný súbor s hlavnou hviezdou Sada Yacco. Mala dvadsaťosem rokov a kedysi bola gejšou, teraz hrala so svojím manželom. Divadlo teda otvárala 25. júna 1900 japonská dráma spolu s vystúpením Loïe Fuller. Sadu Yacco si kritici hneď obľúbili a Loïe vystupovala v štyroch sólach: *Le Firmament*, *Lumière et ténèbres*, *La Danse du feu* (v ktorom akoby kráčala po plameňoch na dramatickú Wagnerovu Valkýru) a *Le lys*. Oba posledné zmienené tance boli vybrané z predstavenia *Salomé*. Fuller a japonské divadlo vytvorili nádherné protiklady. To, že si ho Loïe trúfla prizvať, a uspieť v priamej konfrontácii, ešte zvýšilo jej popularitu. Vedľa seba stáli japonský realizmus a Loïeina abstrakcia, ktoré navzájom umocnili svoj efekt. Fuller oslávila, počas

jedného z predstavení s Japoncami, svoje tisíce predstavenie v Paríži. Pred koncom expozície boli obzvlášť ocenení účinkovaním v Elyzejskom paláci (Palais de L'Elysée), oficiálnej rezidencii francúzskeho prezidenta.⁵⁸

Svetová výstava vyniesla Fuller do výšin – z kabaretnej tanečnice sa stala svetoznámou a uznávanou umelkyňou, stala sa symbolom Výstavy. Keď bola na vrchole slávy, prvýkrát sa nechala, počas svojho predstavenia, zvečniť na fotografii. Stále totiž čakala, kým technológia dostatočne pokročí a dokáže zachytiť jej pohyb. Lista vo svojom výskume konštatuje, že Fullerovej umenie nemohlo byť dokonale zachytené kamerou, pretože vtedajšie technológie na to nepostačovali. Preto, podľa nej, nemôžeme ani vďaka jestvujúcim videozáznamom precítiť skutočný efekt jej tanca.⁵⁹

Na Svetovú výstavu do Paríža prišla v roku 1900 i Američanka Isadora Duncan, dvadsaťdvaročná tanečnica na začiatku svojej kariéry. Navštevovala Fullerovej divadlo každý večer, obdivovala predovšetkým Sadu Yacco. Raz priviedla spoločná priateľka Loïe do Isadorinho štúdia. Táto mladá dáma na ňu urobila veľký dojem svojim mimoriadne ladným tancom, pričom jej telo halil len grécky chitón. Fuller sa ju rozhodla prizvať na turné. K nej a Japoncom sa pridala neskôr, v Berlíne. Duncan bola veľmi vďačná za pomocnú ruku, ktorú jej už slávna krajanica podala. Fuller si myslela, že si z nej urobí svoju vďačnú chránenkyňu, no prerátala sa. Zorganizovala pre Isadoru súkromné predstavenie, na ktorom ju predstavila umelcom, kritikom, divadelným manažérom. Vďaka tomu jej jeden z prítomných ponúkol zmluvu na predstavenia vo Viedni. V čase, keď boli Fuller a japonskí herci v Budapešti, Isadora nečakane zmizla do Viedne a neplánovala sa k svojej patrónke vrátiť. Na jej telegram odpovedala, že sa vráti jedine vtedy, ak jej Fuller zaplatí vysokú sumu peňazí za spoluúčinkovanie, čo samozrejme neurobila. Duncan ju viac nepotrebovala, jej vlastná kariéra sa úspešne rozbehla.⁶⁰

Znova na cestách

Loïe dostala z Londýna výhodnú ponuku na účinkovanie spolu s japonskými umelcami, ktorí si rozšírili svoj repertoár. Ešte predtým, v januári 1901, dorazila do New Yorku, kde taktiež vystupovala. Vystúpenie v Londýne sa konalo po návrate na starý kontinent. Fuller sa stala manažérkou svojich japonských hercov a starala sa o všetko, od predstavení po cestovanie, ubytovanie a jedlo. Netušila, koľko ju to bude stáť. Turné s tridsiatimi ľuďmi bolo zlyhaním a zisky ledva pokryli náklady. Po zrušení predstavení vo Viedni sa opäť ocitla v strate.⁶¹

V rámci turné vystupovali Fuller a Japonci aj v rumunskom hlavnom meste, Bukurešti. Tam sa zrodilo ďalšie pevné priateľstvo, medzi Loïe a princeznou Marie. Dokonca predviedla svoje tance kráľovskej rodine na súkromnom matiné v paláci. Princezná mala umelecké nadanie a cítenie. Bola obdarená literárnym talentom, maľovala a venovala

sa i dekorovaniu interiérov. Boli si veľmi blízke a roky udržiavali listovú korešpondenciu, stretli sa vždy, keď to bolo len trochu možné.⁶²

Na ďalšom turné po Spojených štátoch plánovala Fuller propagovať aj prácu svojho priateľa, maliara Rodina. Vzala so sebou jeho diela, ktoré mala vo vlastnej zbierke a pár si vypožičala od majstra. Do USA prišla začiatkom februára 1903. Kým vystupovala, pripravovala výstavu umenia, ktorá mala byť v National Arts Club v New Yorku. Keďže klub stále posúval dátum výstavy, Rodin bol sklamaný a nakoniec Loie ďalšie svoje práce odmietol poslať. Svoje rozhodnutie našťastie na poslednú chvíľu zmenil a výstava aj s jeho prácami sa 6. mája otvorila a trvala desať dní. Okrem Rodinových prác vystavovala Fuller i väčšinu diel, ktoré boli v jej divadle počas Svetovej výstavy v Paríži. V rovnakom čase sa v New Yorku nachádzala aj Rodinova partnerka Cimino a majstrovi posielala nelichotivé a nepravdivé správy. Dôvodom jej konania bola zrejme žiarlivosť. Úspešne sa jej podarilo na čas narušiť priateľstvo medzi umelcami. Po výstave sa Fuller vrátila k vystupovaniu a predstavila sa s novými tancami, medzi ktoré patrili aj už spomínaný fosforeskujúci tanec. Po návrate do Európy vystupovala pár mesiacov v Londýne.⁶³

Fullerovej oči trpeli od neustáleho vystavovania prudkému elektrickému osvetleniu. Istý čas sa dokonca bála, že oslepne. Keď jej lekári nedokázali pomôcť, obrátila sa na kresťanských vedátorov a neskôr aj na liečiteľa. Jej zrak však zostal poškodený do konca života. S pribúdajúcim vekom sa zväčšovala aj jej nadváha, čo jej ale nebránilo v tanci. Bola stále žiadanou a iba skutočne veľké divadlá si mohli dovoliť najat' ju. Napriek vysokému honoráru, ktorý žiadala, jej po odčítaní nákladov zostalo len veľmi málo. Časť financií pohltilo i chemické laboratórium a, samozrejme, aj jej technici. Vysoké boli aj náklady na prepravu scény a kostýmov. Napriek tomu bola vždy veľmi štedrá, napríklad voči ľuďom bez domova.⁶⁴

V lete roku 1904 sa predstavila publiku v Strednej a Južnej Amerike, konkrétne vystupovala v mestách Buenos Aires, Montevideo, São Paulo, Rio de Janeiro a Santos. Počas zimy 1905 - 1906 tancovala pred nemeckým publikom. Tam sa, nanešťastie, stala účastníčkou dopravnej nehody. Ako milovníčka nových technológií sa nevyhýbala ani najnovším modelom áut. Jedno vlastnila dávno predtým, než autá nahradili kočiare ťahané koňmi. Sedela za volantom, keď sa auto vo vysokej rýchlosti rútilo dolu strmým zrázom a prevrátilo sa. Našťastie sa šiestim ľuďom nič vážne nestalo.⁶⁵

Fullerová neprestávalo fascinovať Japonsko a napriek predchádzajúcej finančnej katastrofe, keď manažovala japonských hercov, si vzala pod patronát ďalších japonských umelcov. Opäť išlo o bývalú gejšu, ktorá spolu s ďalšími umelcami vystupovala v Londýne a Loie sa na ich predstavenie prišla pozrieť. Žena, ktorá ju zaujala, bola Hisako Hohza a Loie ju volala Hanako. Tentoraz umelcom našla manažéra, ten im zaistil deväťmesačné turné po Európe. To sa znova ukázalo ako stratové a skupina sa rozpadla, Hanako

uviazla v lacnom antverpskom kabarete a nemala prostriedky na odchod. Keď sa to dopočula Loïe, vyslala za ňou svoju sekretárku, aby sa o všetko postarala. Najala ďalších troch japonských hercov a sama im vybavila niekoľko predstavení. Napísala pre nich aj pár divadelných hier. Hanako bývala s Loïe a túto drobnú talentovanú Japonku si obľúbil aj Rodin. Vytvoril podľa krehkej japonskej herečky celkom 53 búst, každú s iným výrazom tváre. Loïe potom súbor vyslala na turné po USA.⁶⁶

Ako ukázala sezóna roku 1907, Loïe ani prinajmenšom neprichádzala o svoju kreativitu. Okrem písania úspešných hier pre Japoncov prišla s novou verziou príbehu o Salomé. V januári pripravila show pre parížsky Hippodrome. Spolu so 120 tanečnicami predviedla šesť scén. V nich sa najprv stratené duše bezcieľne potulovali ako duchovia po nebi. Oblaky menili svoje tvary, hviezdy žiarili, objavovali sa božské bytosti. Poletovali tam i motýle a rozvíjali sa kvety. Loïe potom viedla svoje tanečnice i divákov do hlbín mora, kde sa zjavovali rôzne rastliny a vodné monštrá. Nakoniec všetko sčervenalo, evokovalo peklo a diabla, ktorý si k sebe vzal všetkých hriešnikov. Kritiky boli veľmi lichotivé.⁶⁷

*„Toto nie je tanec, ale čarovanie, takmer náboženstvo... Ona nás pripravila na to, aby sme boli schopní oceniť umenie Isadory Duncan.“*⁶⁸

K téme *Salomé* sa vrátila na základe odporúčania Julesa Clarétieho, keďže sa táto téma tešila v Paríži veľkej popularite. Loïe prišla s novou show pod názvom *The Tragedy of Salomé* a premiéru mala na jeseň v Théâtre des Variétés. Príprava na túto premiéru si vyžiadala mimoriadne veľa plánovania a hodiny práce. Musela dokonca posunúť jej dátum a sama vycestovala do Londýna, aby tam vyzdvihla celkom nový typ projektoru, ktorý vyrobili špeciálne pre ňu. Premiéra bola 9. novembra. Prvý *Dance of the Pearls* bol pomerne mierny, tak ako i *Peacock's Dance*, v ktorom mala na sebe kostým s dlhou vlečkou zdobenou 4500 perami z pávov. Potom, v *Dance of the Serpents*, mala na sukni namaľované dva obrovské nazeleno žiariace hady. V *Dance of Steel* svetelné efekty vyvolali dojem, akoby ju bodali strieborné meče. V *Dance of Silver* bola oblečená do strieborného kostýmu a šperkov. Pomedzi výstupy doniesol černošský muž umelú hlavu Jána Krstiteľa, s ktorou Salomé tancovala, keď ju zrazu premohol úľak a odhodila ju do mora, ktoré jeho krv sfarbila do červena. Salomé sa zrútila k zemi. Spustila sa búrka, v ktorej sa vynorila hlava Jána a Loïe tancovala *Dance of Fear*, ktorý bol tým najkrajším zo všetkých. Toto predstavenie ocenili a chválili nielen diváci, ale i kritici.⁶⁹

Loïe dosiahla nový triumf svojej dlhoročnej kariéry a jeden z kritikov oslavoval jej úspech ako vavrín feminizmu. Predpovedal, že dvadsiate storočie bude storočím žien. Táto hra však neprežila sezónu 1907 – 1908.⁷⁰

Jedna z Fullerovej priateľiek jej navrhla, aby napísala svoje memoáre. Loïe sa toho chytla, keďže ju v tom podporovali i ďalší blízki. Félix Juven, známy parížsky vydavateľ, jej ponúkol kontrakt. Uvedomovala si, že nemá prirodzený spisovateľský talent a čoskoro oľutovala, že zmluvu podpísala. Rukopis mala dodať v angličtine i francúzštine, najneskôr do 31. decembra 1907, za dva mesiace. Poslala Juvenovi zoznam kapitol, ktorý odsúhlasil a kniha dostala názov *Quinze ans de ma vie* (Fifteen years of my life, Pätnásť rokov môjho života). Jej dobrý priateľ, princ Božidar zo srbského panovníckeho rodu, ktorý sám napísal nádhernú knihu o Indii vo francúzštine, sa ponúkol, že následne preloží Fullerovej anglický rukopis. Loïe sa snažila využiť každú voľnú chvíľu a stenografke diktovala text, kým sa chystala na predstavenie, ale i cestou domov. Písala sama, zo všetkých síl. Anglickú verziu ledva stihla dokončiť, no princ nestihol preložiť všetky strany, tak sa v jej dome zišli priatelia, aby v noci 30. decembra spoločne dokončili preklad textu. Len vďaka tomu stihla doručiť všetko v termíne. Vydavateľ neskôr žiadal päťdesiat strán navyše a tak na svojej biografii pracovala ešte začiatkom februára 1908.⁷¹

V tom čase prišla na následky pneumónie o svoju matku a sama ochorela na bronchitídu. Hneď, ako mohla, musela sa vydať do Nemecka, kde mala ďalšie povinnosti, ohľadom prekladu svojej knihy do nemčiny. Ten sa ale nikdy neuskutočnil. Kniha vyšla vo Francúzsku na jeseň 1908 a anglická verzia bola ako seriál na pokračovanie uverejnená v amerických novinách Chicago Record Herald a New York Herald. O päť rokov neskôr vyšla kniha v angličtine v Bostone a Londýne pod názvom *Fifteen Years of a Dancer's Life, with Some Account of Her Distinguished Friends*. Vznikla však prekladom z francúzštiny a značne sa líšila od pôvodného anglického textu, ako uvádza Current. Loïein štýl bol omnoho prostejší a menej distingvovaný.⁷² Každopádne kniha zožala úspech, hoci je v nej veľa chybných údajov a kapitoly ani udalosti nie sú chronologicky usporiadané.

Rozšírenie záujmu

Po pätnástich rokoch úspešnej kariéry sa Loïe začala orientovať na výučbu, ale nezaobdávala ani svoju sólovú kariéru a nové technické vylepšenia svojich čísel. Možno ju k tomu inšpirovala Duncan, ktorá mala už v tom čase svoje tanečnice. Loïe ukázala svojich žiakov v septembri v Londýne v *Ballet of Light*. Dvanásť dievčat vystúpilo pod názvom Les Ballets Loïe Fuller, no divákov nepresvedčili. Podľa všetkého im chýbal tréning. Henry Russell, riaditeľ Boston Opera House, ju požiadal o pomoc pri zariaďovaní svetelného parku novej budovy divadla, ktorá bola práve vo výstavbe. Takisto mala v divadle

účinkovať. No počas zimy 1908 – 1909 Loïe pracovala v Paríži spolu so žiačkami na novom programe. Dievčatá debutovali 28. februára v tanci na Mendelssohn-Bartholdyho hudbu *Sen noci svätôjánskej*. Tentoraz s nimi slávila veľký úspech. Do New Yorku sa vrátila 31. marca a v Bostone strávila celé týždne, počas ktorých pomáhala s budovaním svetelného parku spomínanej novej budovy.⁷³

V tom čase ju často porovnávali s Duncanovou, čomu sa Fuller vždy bránila. Vyjadrila sa: „*Slečna Duncan imituje pohyby tanečníkov zobrazené na gréckych vázach a jej žiaci ju len kopírujú. Ja a moji žiaci interpretujeme pôvodný prirodzený výraz a pohyby, ktoré inšpirovali Grékov, keď vytvárali svoje vázy. Vo svojej kariére som mala, od čias svojich začiatkov, tri rozdielne fázy. Prvá bola venovaná serpente (serpentínovému, krúživému tancu). V druhej som sa posunula k právoplatnému dramatickému tancu. Tretia ma priviedla k tomu, čo nazývam prirodzený tanec – tanec inšpirovaný prírodou.*“⁷⁴

Louis Vauxcells výstižne napísal, že Isadora Duncan je sochárkou a Loïe Fuller maliarkou. Podľa neho je absolútne zbytočné ich porovnávať. Isadora má talent a Loïe má génia, povedal Claude Roger-Marx.⁷⁵

Po návrate do Paríža dostala ešte lukratívnejšiu ponuku, než tú v Bostone. Otto Kahn, člen finančnej skupiny a jeden z členov vedenia Metropolitnej opery (New York Metropolitan Opera) bol práve spolu s manželkou vo Francúzsku na dovolenke a ponúkol jej zmluvu na predstavenia na jeseň. Predstavenia zahŕňali aj jej študentky. Na konci leta bola Loïe hotová s prípravami predstavenia *Ballet of Light*, ktoré rozvinula a obohatila. Mal nasledovné scény: *The Sea, Snowstorm, Typhoon, Volcanoes, The Sweeping Fires, Falling Star, Aurora Borealis, Angels* a *The Unfolding Spirit*. Najkúsenejšie a najzrelšie tanečnice sa ukázali v niektorých zo sôl. Loïe tancovala v *Dance of the Hand*.⁷⁶

Pre finančné problémy sa jej takmer nepodarilo odcestovať. Mala dlhy a cesta so súborom, kostýmami a scénou bola veľmi nákladná. Okrem vystúpení v Bostonskej a Metropolitnej opere mali dohodnuté viaceré vystúpenia na rôznych miestach. Zakrátko boli však vystúpenia v Metropolitnej opere posunuté a ich počet zredukovaný. Keďže tam mali mať najväčšie zisky, prišli o veľa a nebolo dosť času na dohodnutie predstavení v inom divadle. Bostonská opera taktiež predstavenia odložila. Tanečníci sa teda vydali do Montrealu, kde sa proti nim vyjadroval v tlači miestny arcibiskup. Tvrdil, že Fullerovej tanec je nemorálny a ilegálny. Šou však diváci privítali s nadšením. Následne sa súbor predstavil v Baltimore a Washington. V Springfielde si Loïe vyvrtla členok, takže ju musela nahradiť jedna z jej tanečníc. Po oddychu a Vianociach sa v januári 1910 predstavil súbor v Bostone. Napriek úspechom sa však Fullerovej dlhy len hromadili. Tri z jej tanečníc odišli tancovať sólovo do Plaza Theatre v New Yorku, čím porušili zmluvu a Loïe ich zažalovala.⁷⁷

Na turné, ktoré prebiehalo v zime a na jar 1910, vycestovalo s Loïe len sedem alebo osem tanečníc. Boli nútené tancovať vo vaudevilloch, namiesto veľkých a slávnych divadiel, ako predtým. Diváci, ktorí tieto show navštevovali, ich však milovali.⁷⁸

Loïe trvalo nejaký čas, kým sa spamätala z amerického zlyhania, predovšetkým po finančnej stránke. Na konci zimy v roku 1910 a začiatkom jari roku 1911 bola v Londýne, kde pre jednu hru navrhla svetelný dizajn a do inej vytvorila choreografiu. Mala vtedy už 48 rokov a jej súbor sa rozrástol na štyridsať tanečníkov, ale bez sólistiek. Tanečníci mali 5 - 15 rokov. Súčasťou nového repertoáru boli tance: *Ultraviolet Dance*, *Dance of Steel*, *Pansy Dance*, *Black Dance* a *Bluebird*. V Paríži sa opäť dočkali vreleho prijatia. Od januára do apríla 1912 účinkovali v Španielsku, Portugalsku a na juhu Francúzska. Na jeho konci bola Loïe opäť v strate, pretože taký mohutný súbor bol mimoriadne nákladný. Straty nepokryli ani vypredané predstavenia.⁷⁹

Loïe mala vždy nablízku svoju vernú spoločníčku Gabrielle a v roku 1912 sa rozhodli, že budú bývať spoločne.⁸⁰

Nasledujúcu sezónu 1912 - 1913 zostala Fuller v Paríži, kde pre súbor vytvorila program s novými i staršími tancami: *Little Trifles*, *Great Black Bird*, *Great Veil*, *Cavalcade*, *Nell Gwyn*, *Ballet of Light*, *Wandering Souls*, *Dance of Hands*, *Flecks of Light Furies*, *Fire Dance* a *Butterflies*. Na jar sa predstavili v Théâtre des Champs Elysées s programom *Nocturnes* na hudbu Clauda Debussyho. V decembri 1913 sa im dostalo veľkej pocty, keď sa na dvoch matiné predstavili v divadle Odéon. Vo februári 1914 vystupovali na galavečere sponzorovanom kráľom Grécka, benefičnej akcii pre vojnové obeť. Následne vystúpili v amfiteátri v Aténach, kde Loïe svojimi vizuálnymi efektmi priviedla k životu grécku sochu okrídleného víťazstva. Po návrate do Paríža sa súbor predstavil v programoch *One Thousand and One Nights* (Tisíc a jedna noc) a *The Orchestration of Colours*.⁸¹

Fuller zápasila o pozornosť a popularitu nielen s Isadorou Duncan, ale i s ruským revolučným baletom (Ballets Russes), ktorý v parížskom intelektuálnom publiku rozpútal vlnu baletománie. V rovnakom čase začala stúpať i hviezda filmového priemyslu, a to na úkor živých predstavení.

Obdobie vojny

Ako mnohým iným, i Fullerovej skomplikovala život a kariéru prvá svetová vojna. Musela zrušiť naplánované turné po Európe a preorientovala sa na Spojené štáty. Ešte pred odchodom, na jar 1914, spoznala Američanku Almu Emmu Charlotte Corday le Normand de Bretteville, ktorej manžel úspešne obchodoval s cukrom. Do Paríža sa vydala na nákup starožitného nábytku do domu, ktorý práve zariaďovala. Nevedela po francúzsky, a tak jej spoločnosť rodáčky Loïe prišla vhod. Tá ju predstavila i Rodinovi

a pomáhala jej pri výbere nábytku. Na nasledujúcu sezónu mala už množstvo kontraktov vo Viedni, Švajčiarsku a v Nemecku, takže budúcnosť sa javila byť jasná a plná nádeje. Keď v júni zavraždili Františka Ferdinada d'Este, život v Paríži sa ani len nepozastavil. Pri oslave slnka tancovala Loïe na vrchnom poschodí Eiffelovej veže prominentným hosťom svoju verziu egyptského slnečného tanca, medzi nimi bol jej priateľ, popredný astronóm Flammarion.⁸²

Loïe bola na ceste do Montrealu, keď sa v auguste pasažieri dozvedeli, že Rakúsko-Uhorsko je vo vojne so Srbskom. Ďalšie krajiny nasledovali krátko na to. Loïe vycestovala do San Francisca za Almou a povzbudzovala ju s jej nápadom – založiť v meste múzeum. Po pár týždňoch sa Fuller vydala do Paríža, aby priniesla viac prác od Rodina, ktoré sa mali v múzeu vystavovať. Dostala sa však len do New Yorku, kde jej cestu do Európy, pre pretrvávajúcu vojnu, vyhovorili. Celé európske turné stroskotalo.

V San Franciscu sa v roku 1915 pripravovala veľká výstava na počesť otvorenia Panamského kanála. V septembri Fuller podpísala zmluvu, podľa ktorej sa tam mala ďalšie leto predstaviť so svojím tancom, v rámci výstavy. Nakoniec sa vydala do Anglicka, kde ju plánované predstavenia a získavanie Rodinových diel pre múzeum zaneprázdnilo na celú zimu 1914 – 1915. Takisto sa vo veľkej miere pustila do rôznych benefičných zbierok pre Francúzsko a Belgicko. Loïe musela v zime nasledovať Rodina do Ríma, kde sa jej podarilo získať osem významných bronzových sôch. Všetky boli načas odoslané do San Francisca, kde boli vystavené.⁸³

Po návrate do Paríža sa venovala finančným zbierkam pre vojnu postihnuté krajiny. Nakazila sa veľmi silnou nádchou a po ceste do Londýna ju choroba pripútala na lôžko. Za oceán vycestovala po týždni, a to napriek zákazu lekárov. Až do vystúpenia musela platiť svojim tanečniciam, čo bolo náročné. Popri nácviokoch programu pomáhala Alme s charitatívnou činnosťou. Po mesiaci predstavení vystúpili so súborom aj v Los Angeles, kde ich neprijali tak vrelo ako v San Franciscu. Okrem zlyhania u kritikov ju opäť postihla finančná strata. Stále však myslela na zbieranie peňazí pre vojnu zasiahnuté krajiny a prišla s plánom, ktorý zahŕňal turné po USA, ktoré by bolo spojené s ukázkami výučby. To však nedovolila Gabrielle, Fullerovej tanečnice sa v januári 1916 museli na nahlietanie rodičov vrátiť do Londýna a Loïe ich zakrátko nasledovala, aby zozbierala ďalšie Rodinove práce.⁸⁴

V roku 1917 vyšiel Marinettiho *Futurist Manifesto of Dance*. Fullеровú doň zaradil potom, ako sám videl jedno z jej predstavení a oslavoval ju pre jej unikátnu a novátorskú prácu s osvetlením. Označil ju za tanečnicu, ktorú futuristi preferujú. Stephen Kern ju vo svojej knihe *The Culture of Time and Space* nazval žijúcou futuristickou maľbou. Jej koncept mechanizácie inšpiroval mnoho umelcov, nielen futuristov, ale i napríklad herca a scénografa Gordona Craiga, či svetelného dizajnéra Adolphea Appiu.⁸⁵

Fuller cestovala v priebehu rokov 1917 – 1918 do Štátov a naspäť ešte dva razy, celkovo počas prvej svetovej vojny absolvovala dvanásť ciest. Mala plné ruky práce s charitatívnou činnosťou a to nielen pre Francúzsko a Belgicko, ale i Rumunsko, keďže rumunská kráľovná Marie bola jej blízkou priateľkou. Dokonca sa pokúsila žiadať americkú vládu o pôžičku pre Rumunsko, ale neúspešne. Nakoniec pomohol Červený kríž, ktorý poslal krajine peniaze. V Spojených štátoch sa vrhla na ďalšiu prácu pre múzeum. To v Clevelande malo len rok od svojho otvorenia a potrebovalo rozšíriť zbierku. Loïe mala medzi svojimi priateľmi mnoho európskych umelcov a bola ochotná pomôcť. V tom čase spoznala ďalšieho bohatého podnikateľa, Sama Hilla, ktorého tiež nahovorila, aby vybudoval múzeum. Sídlilo v jednej z jeho budov v Maryhille. Proces trval celých dvadsaťtri rokov. Keď Rodin koncom roku 1917 zomrel, hodnota jeho diel závratne stúpila. O to viac sa Fuller snažila pre múzeum získať čo najvyšší počet z nich. Popritom, spolu s Gabrielle, neprestávali pracovať pre charitu. Loïe však ochorela na bronchitídu, jej stav bol veľmi vážny.⁸⁶

Po ceste z New Yorku do Liverpoolu, 19. decembra 1918, začala Loïe v Londýne s produkciou rozprávky *The Lily of Life*, ktorej autorkou bola rumunská kráľovná Marie. Loïe chcela jej rozprávku zhmotniť nielen na javisku, ale nechať ju aj sfilmovať. Dúfala, že tak pritiahne pozornosť ľudí k finančným problémom vojnou zdevastovaného Rumunsku. Žiaľ, jej zdravotný stav sa čoraz väčšími zhoršoval a začiatkom marca 1919 mala Loïe vodu v pľúcach. Stalo sa jej to počas ciest po Európe, na ktorej sa stretávala s potenciálnymi sponzormi. Keď sa vrátila do Paríža, bola pripútaná na lôžko. Za svoju prácu pre Rumunsko dostala Loïe od kráľovnej kríž s kráľovskými znakmi. To znamenalo, že konala z poverenia samotnej kráľovnej.

Fullerovej súbor medzičasom vystupoval v kasíne YMCA a mal šesť až osem vystúpení denne. Hoci už sama nevystupovala, jej tanečnice ďalej udržiavali repertoár tancov a priebežne pre ne Fuller tvorila nové. V máji mala Loïe vystúpiť v Londýne, no jej zdravotný stav sa zhoršil a tak zostala v Paríži, kým sa neuzdravila. V lete začala pracovať na nových choreografiách s použitím hodvábu. Počas zimy 1919 – 20 bola však opäť vo veľmi zlom stave.⁸⁷

V apríli začala pracovať na *The Lily of Life*. Predstavenie malo premiéru 1. júla 1920 v opere v Paríži a novinári ju v New York Times označili za najlepšie predstavenie v opere od predvojnových čias. Časť zo zisku poslala vojnovým sirotám v Rumunsku. Jeseň a zimu 1920 – 1921 venovala natáčaniu rovnomenného filmu, pričom s tým nemala absolútne žiadne skúsenosti. Bol zážrak, že ho spolu s Gabrielle vôbec dokončili. Premiéru mal 26. februára 1921 a dostalo sa mu od parížskych filmových kritikov pozitívnych ohlasov. U divákov však absolútne prepadol, hoci bol premietaný v Európe i za Atlantickým oceánom, bol ďalšou finančnou katastrofou. Našťastie Fullerovej súbor naďalej vystupoval

a v podstate fungoval samostatne, aspoň ten jej prinášal stabilné zisky. Predstavil sa divákovi v Španielsku a Anglicku.⁸⁸

Fullerovej umenie bolo cenené a brané vážne. Vnímali ju ako parížsku intelektuálku. Riaditeľ a prezident univerzity v Paríži ju pozval na recepciu pre Nicholasa Murraya prezidenta Kolumbijskej univerzity. Na Sorbonne sa ženy podobných udalostí zúčastňovali len výnimočne.⁸⁹

10. júna 1922 zažiarila Fullerovej choreografická hviezda ešte jasnejšie, keď sa jej žiačky predstavili v Théâtre des Champs Élysées. Nové predstavenie bolo také úspešné, že sa v Paríži a v zahraničí uvádzalo celé tri sezóny. Takýto úspech Loïe nezažila už pár rokov. V septembri 1923 malo v opere premiéru predstavenie *Samson and Deliah*. Po Paríži sa opäť vydali na turné a podľa všetkého sa v sezóne 1924 - 1925 predstavili aj divákovi v Československu.⁹⁰

Fuller si pred cestou za kráľovnou Marie do Bukurešti nahmatala hrčku na ľavom prsníku. Mala tvar vajca a bola ohraničená, lekári sa domnievali, že nádor nie je zhubný. Spôsoboval jej však časom bolesti, a tak Gabrielle, vďaka známostiam s Marie Curie vybavila pre Loïe lekára z rádiového centra. Ten bol najlepším odborníkom v tomto odvetí, a tak Fuller 9. januára 1923 operovali a nádor vybrali. Zo zákroku sa ale zotavovala pomerne dlho.⁹¹

Múzeum v San Franciscu, ktoré pomáhala vybudovať, otvorilo svoje brány 13. apríla 1924. Loïe sa však otvorenia nezúčastnila. Naďalej pracovala, ale venovala sa maľovaniu a batikovaniu hodváb. Pruhy látky vešala na steny ako tapisérie. Riaditeľ sekcie dekoratívneho umenia Louvru jej navrhol výstavu v múzeu. Tá prebehla od 22. februára do 22. marca a vystavených bolo 24 jej prác. Niekoľko znalcov jej umenie ocenilo.⁹²

Uznaním jej profesionálneho génia bolo aj to, že ju pozvali, aby v roku 1925 otvorila Medzinárodnú výstavu dekoratívnych umení v Paríži. Dominoval nový umelecký štýl, *art déco*, ktorý vytlačil staršiu secesiu (*art nouveau*). Hoci to bolo v čase, keď Paríž prevalcovala Joséphine Baker, Parížania boli umením Loïe stále uchvátení a ona ich nesklamala. Vytvorila famóznou show pod názvom *Sur la mer immense (On the mighty sea)*, na skladbu *La Mer* od Clauda Debussyho. Premiéra sa konala 16. júna 1926. Predstavenie sa odohralo na schodisku Grand Palais, ponad ktoré bol natiahnutý hodváb obrovských rozmerov. Pod ním bolo ukrytých 75 dievčat, ktoré s látkou manipulovali podľa detailne nacvičenej choreografie, spolu s efektným osvetlením. Paríž opäť žasol.⁹³

Od konca prvej svetovej vojny sa Loïe túžila vrátiť do USA. Príležitosť prišla, keď ju pozvali na oslavu 75. výročia založenia San Francisca. Pre túto príležitosť nacvičila predstavenie s miestnymi tanečnicami. V jej choreografiách sa tanečnice predstavili

počas siedmich večerov a jedného matiné od 7. do 13. septembra. Z devätnástich čísel jej repertoáru to boli napríklad: *The Gigantic Lily*, *The Fantastic Shadows*, *The Famous Fire Dance* a vrcholom bolo *On the mighty sea*. Potom si jej súbor objednali v New Yorku, kam pricestovali interpretky z Európy.⁹⁴

Koniec bez poézie

Počas posledných dvoch rokov života, napriek zhoršujúcemu sa zdravotnému stavu, vo svojom pracovnom tempe nespomalila. V roku 1926 napríklad sprevádzala rumunskú kráľovnú Marie na jej ceste po USA. Do Paríža sa vrátila spolu s Gabrielle mimoriadne vyčerpaná. Plánované americké turné, ktoré malo byť pre dve skupiny jej tanečníčok, sa nakoniec na Fullerovej obrovské sklamanie nekonalo. Spolu s Gabrielle začali s natáčaním nového filmu *Visions de rêve* (Dream visions). Stav Loïe sa prudko zhoršoval. Celoživotné problémy s dýchacími cestami si vybrali svoju daň, i preto film podľa Gabriellinho scenára nikdy nedokončili. Fuller naďalej zbierala umelecké diela pre múzeum v Maryhille. Veľmi ju nahnevalo, keď sa jej dostal do rúk rukopis Duncanovej autobiografie, ktorá sa jej týkala a bola podľa nej vzdialená od pravdy. Kým však kniha vyšla, Isadora Duncan bola mŕtva a Loïe tiež nezostávalo veľa času. Ku koncu života takmer úplne stratila hlas. Upadla do kómy a 1. januára 1928 zomrela.

Pohrebný obrad pre verejnosť sa konal 4. januára. Jej posledným želaním bolo spopolenie, keramickú urnu uložili v kolumbáriu parížskeho cintorína Père-Lachaise neďaleko jej rivalky Isadory Duncan.⁹⁵

Fuller pomohla otvoriť dvere modernému tancu. Stala sa slávnou anti show girl. Hoci na ňu historici majú rôzne názory, nepopierateľne bola prvou sólovou tanečnicou, ktorá svoje tanečné recitály pozdvihla z kabaretov do prestížnych divadiel. Získala tak pre tanec, oslobodený od baletnej estetiky, nielen pozornosť divákov, umelcov a kritikov, ale začala jeho novú éru. Jej tanec, ktorý bol jedinečným spojením najnovších technológií a pohybu, sa zásadne líšil od nasledujúcich sólových amerických umelkýň – I. Duncan i St. Denis, ktoré našli svoj tanec v slobode a rituáli. Z puritánskej americkej spoločnosti sa zrodila túžba po slobode. Sloboda v pohybe hýbala väčšou časťou tanečných dejín dvadsiateho storočia.

Loïe Fuller – zhrnutie

Fuller bola americká sólová tanečnica, ktorá začala svoju umeleckú kariéru ako herečka. Vďaka skúsenostiam z divadla a viacerým inšpiračným zdrojom spojila tieto elementy a vytvorila jedinečný druh vizuálneho umenia, ktorý má svoje korene v slobodnom, neakademickom pohybe, no svojou komplexnosťou tanec presahuje.

Práve preto ju časť tanečných historikov nepovažuje za priekopníčku a prvú osobnosť moderného tanca. Dosiahla však úspech, uznanie a rešpekt ako sólová umelkyňa. Na ten neskôr nadviazala Isadora Duncan. Fullerovej tanec vychádzal z tradície tancov so sukňou. Erotické, spirituálne a tajomné spojenie ženy haliacej sa do objemnej látky prežíva v našej kultúre storočia. Fuller však toto spojenie radikalizovala, vrátila mu tajomné čaro a svoje telo v ňom úplne skryla do objemnej látky. V rukách mala tyče z ľahkého materiálu, najčastejšie to bol bambus alebo hliník. Tie siahali do dĺžky až niekoľkých metrov. Najviac využívala kruhovú látku s otvorom na hlavu v jej strede, pričom ruky spolu s tyčami pod ňou schovávala. Pohybmi rúk, rotáciou a behmi manipulovala s materiálom, ktorý vo vzduchu vytváral rôzne vzory. Neskôr si dala patentovať podstavec zo skla, v ktorom sa nachádzalo osvetlenie. V tme tak vyzerala, akoby sa vznášala. Javisko bolo prázdne a zahalené v tme, svetlo sa premietalo iba na tajomnú postavu, ktorá pôsobila nadpozemsky.

Fuller nikdy tanec neštudovala. Všetky pohyby, ktoré počas vystúpenia robila, vytvorila preto, aby umocnila efekt práce so sukňou. Pohyby pozostávali z rotácií, dvíhaní a klesania rúk, malých skokov, kľakov, záklonov, drobných rýchlych krokov po javisku a behu. Vo svojej tvorbe porušila pravidlá tradičného pohľadu na choreografiu, otvorila cestu zrodu moderného tanca.

Zlomovým bolo jej vystúpenie v hre *Quack, M. D.*, (1891), kde hrala postavu upadajúcu do hypnotického stavu. Vďaka manipulácii s objemným kostýmom, za využitia tlmeného osvetlenia, sa jej podarilo zaujať publikum natoľko, že to odštartovalo jej sólovú kariéru tanečnice. Zlomom v jej kariére bolo podpísanie zmluvy s parížskym Folies-Bergère na sezónu 1892/93. Jej popularita stúpala s každým rokom účinkovania na parížskej scéne i po mnohých turné po USA, Európe a Latinskej Amerike. Po pokuse o zmenu, dramtizáciu svojho tanca, v diele *Salomé* (1895), sa definitívne vrátila k tancu ako modernému vizuálnemu umeniu a svoj jedinečný štýl vylepšovala aj vďaka novým technológiám v osvetlení, javiskovým efektom a fosforeskujúcim látkam. Vo svojej kariére mala tri zásadné fázy. Prvá bola venovaná tzv. serpentínovému tancu. V druhej sa posunula k dramatickému, dejovému tancu. Tretia ju priviedla k prirodzenému tancu inšpirovanému prírodou, kvetmi, prírodnými javmi.

Fuller sa stala múzou mnohých umelcov. Básnici o nej skladali básne a maliari i sochári ju stvárňovali vo svojich dielach. Svetová výstava v Paríži roku 1900 bola oslavou jej vplyvu, štýlu a uznaním jej miesta v umení. Loïe Fuller zachytilo viac prestížnych umelcov, než ktorúkoľvek inú ženu, stala sa zosobnením secesie (štýlu *art nouveau*). Z kabaretnej tanečnice sa stala svetovo známou a uznávanou umelkyňou.

Táto inovátorka a propagátorka moderných technológií a výskumu rádioaktivity bola aj filantropkou a podporovateľkou umenia, práce sochára Rodina propagovala

v USA. Stala sa patrónkou japonských umelcov pôsobiacich v Európe – Sada Yaco, Hanako. Zaslúžila sa o vznik múzea a pomáhala finančne podporovať obeť prvej svetovej vojny. Čiastočne podporila aj sólovú kariéru Isadory Duncan.

Výber z tvorby:

- 1892 *Serpentine, Violet, The Butterfly, White Dance, La Serpentine (Serpentine), La Violette (Violet), Le Papillon (The Butterfly), XXX*
- 1895 *Salomé: štyri tance – Black, Sun, White, Rose a Lily, Radium Dance, Fire Dance*
- 1896 *Lily of the Nile, The Phosphorescent Dance*
- 1907 *The Tragedy of Salomé (Dance of the Pearls, Peacock's Dance, Dance of the Serpents, Dance of Steel, Dance of Silver, Dance of Fear)*
- 1908 *Ballet of Light*
- 1913 *Nocturnes, The Orchestration of Colours*
- 1923 *Samson and Deliah*
- 1926 *Sur la mer immense (On the mighty sea)*

Poznámky

- 1 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 4.
- 2 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 6 - 7.
- 3 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s 14 - 16.
- 4 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s 16 - 21,
- 5 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s 14 - 16.
- 6 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s 16 - 21,
- 7 GARELICK R. K.: *Electric Salome; Loie Fuller's Performance of Modernism*. New Jersey : Princeton University Press, 2007, s. 23.
- 8 GARELICK R. K.: *Electric Salome; Loie Fuller's Performance of Modernism*. New Jersey : Princeton University Press, 2007, s. 24.
- 9 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 20 - 21.
- 10 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 24 - 26.
- 11 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 26 - 29.
- 12 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 29 - 31.
- 13 GARELICK R. K.: *Electric Salome; Loie Fuller's Performance of Modernism*. New Jersey : Princeton University Press, 2007, s. 28.
- 14 FRANCE, A.; FULLER, L.: *Fifteen years of a dancer's life; with some account of her distinguished friends*. Boston : Small, Maynard & Company, 2015, s. 31 - 32.
- 15 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 33.
- 16 LISTA, G.: *Loie Fuller and Her Serpentine Dance: Between Photography and Cinematography*. In CASADO, S.; FULLER, L.; HERRERA GOMÉZ, A.; PINET, H.; LISTA, G.; PERÉZ WILSON, S.; La RIBOT; RON SANCHÉZ, J. M.: *Body Stages; The Metamorphosis of Loie Fuller*. Milano : Skira Editore S. p. A., 2014, s. 29.
- 17 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 36 - 40.
- 18 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 40 - 44.
- 19 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 46 - 47.
- 20 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 46 - 47.

- tern University Press, 1997, s. 47 – 48.
- 21 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 48 – 50.
- 22 GARELICK R. K.: *Electric Salome; Loie Fuller's Performance of Modernism*. New Jersey : Princeton University Press, 2007, s. 33.
- 23 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 50 – 51.
- 24 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 53 – 55.
- 25 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 55.
- 26 GARELICK R. K.: *Electric Salome; Loie Fuller's Performance of Modernism*. New Jersey : Princeton University Press, 2007, s. 19.
- 27 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 58; 61 – 62.
- 28 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 63 – 64.
- 29 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s.. 64 – 70.
- 30 GARELICK R. K.: *Electric Salome; Loie Fuller's Performance of Modernism*. New Jersey : Princeton University Press, 2007, s. 45.
- 31 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s.. 72 – 77.
- 32 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 96 – 98.
- 33 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 85 – 90.
- 34 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 78 – 81.
- 35 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 83 – 84.
- 36 GARELICK R. K.: *Electric Salome; Loie Fuller's Performance of Modernism*. New Jersey : Princeton University Press, 2007, s. 99.
- 37 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 84
- 38 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 98 – 99.
- 39 GARELICK R. K.: *Electric Salome; Loie Fuller's Performance of Modernism*. New Jersey : Princeton University Press, 2007, s. 35.
- 40 FRANCE, A.; FULLER, L.: *Fifteen years of a dancer's life; with some account of her distinguished friends*. Boston : Small, Maynard & Company, 2015, s. 141 – 142.
- 41 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern

- tern University Press, 1997, s. 100 – 103.
- 42 HERRERA GOMÉZ, A.: *Loïe Fuller : Art in Movement*. In CASADO, S.; FULLER, L.; HERRERA GOMÉZ, A.; PINET, H.; LISTA, G.; PERÉZ WILSON, S.; La RIBOT; RON SANCHÉZ, J. M.: *Body Stages; The Metamorphosis of Loïe Fuller*. Milano : Skira Editore S. p. A., 2014, s. 14 – 15.
- 43 RON SANCHÉZ, J. M.: *Loïe Fuller : Dance as Science*. In CASADO, S.; FULLER, L.; HERRERA GOMÉZ, A.; PINET, H.; LISTA, G.; PERÉZ WILSON, S.; La RIBOT; RON SANCHÉZ, J. M.: *Body Stages; The Metamorphosis of Loïe Fuller*. Milano : Skira Editore S. p. A., 2014, s. 80.
- 44 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loïe Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 153 – 155.
- 45 GARELICK R. K.: *Electric Salome; Loïe Fuller's Performance of Modernism*. New Jersey : Princeton University Press, 2007, s. 39.
- 46 Lista, Danseuse, 328, In GARELICK R. K.: *Electric Salome; Loïe Fuller's Performance of Modernism*. New Jersey : Princeton University Press, 2007, s. 39.
- 47 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loïe Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 110 – 111.
- 48 In CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loïe Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 109
- 49 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loïe Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 111 – 112; 114.
- 50 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loïe Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 115 – 117.
- 51 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loïe Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 120 – 125.
- 52 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loïe Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 125 – 128.
- 53 GARELICK R. K.: *Electric Salome; Loïe Fuller's Performance of Modernism*. New Jersey : Princeton University Press, 2007, s. 88:
- 54 Nathaniel Harris, *Art Nouveau*. In CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loïe Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 120 – 125.
- 55 GARELICK R. K.: *Electric Salome; Loïe Fuller's Performance of Modernism*. New Jersey : Princeton University Press, 2007, s. 90.
- 56 Anet, *Loïe Fuller in French Sculpture*. In CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loïe Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s.139.
- 57 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loïe Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 140.
- 58 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loïe Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 140 – 144.
- 59 LISTA, G.: *Loïe Fuller and Her Serpentine Dance: Between Photography and Cinematography*. In CASADO, S.; FULLER, L.; HERRERA GOMÉZ, A.; PINET, H.; LISTA, G.; PERÉZ WILSON, S.; La RIBOT; RON SANCHÉZ, J. M.: *Body Stages; The Metamorphosis of Loïe Fuller*. Milano : Skira Editore S. p. A., 2014, s. 30 – 32; 38.
- 60 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loïe Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern

- tern University Press, 1997, s. 148 - 151.
- 61 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 146 - 148.
- 62 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 151 - 152.
- 63 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 156 - 162.
- 64 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 163 - 165.
- 65 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 168 - 169.
- 66 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 171 - 175.
- 67 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 175 - 176.
- 68 *L'Echo de Paris*, 07.01.1907. In CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 177.
- 69 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 178 - 180.
- 70 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 182.
- 71 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 186 - 187.
- 72 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 189 - 191.
- 73 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 194 - 195.
- 74 In CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 196.
- 75 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 210.
- 76 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 196 - 199.
- 77 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 200 - 203.
- 78 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 204.
- 79 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 205 - 207.
- 80 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 214.
- 81 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 214.

- tern University Press, 1997, s. 208.
- 82 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 222 – 227.
- 83 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 227 – 232
- 84 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 234 – 243.
- 85 GARELICK R. K.: *Electric Salome; Loie Fuller's Performance of Modernism*. New Jersey : Princeton University Press, 2007, s. 199 – 202.
- 86 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 246 – 262.
- 87 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 268.73.
- 88 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 274 – 282.
- 89 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 289.
- 90 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 292 – 293,
- 91 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 298 – 300.
- 92 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 301 – 302.
- 93 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 303.
- 94 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 304 – 307.
- 95 CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA : Northeastern University Press, 1997, s. 310 – 333.



Isadora Duncan

27. 5. 1877¹ – 14. 9. 1927

” *Jedným z dôvodov jej ohromného úspechu bol fakt, že sa nikdy nesnažila, aby sa páčila. Nebolo jej zámerom okúzľovať, ale chcela, aby diváci pri jej tanci verili, že krása žije. A tí, ktorí ju videli, boli o tom okamžite presvedčení.*

Philippe Soupault

Angela Isadora Duncan sa narodila v San Franciscu. Vyrastala v chudobnej rodine, bez dozoru vychovávateľiek; mohla sa správať spontánne a slobodne, čo preniesla aj do svojho tanca a tvorby.²

Rozporuplné detstvo

Isadoriným otcom bol Joseph Charles Duncan, ktorý sa snažil o vybudovanie kariéry vo finančníctve. Príležitostne písal poéziu; bol veľmi spoločenský, čo bolo dôvodom neúspechu jeho prvého manželstva. S druhou manželkou Mary Dorou mali štyri deti: Mary Elizabeth (1871), Augustina (1873), Raymonda (1875) a nakoniec Isadoru. Krátko po jej narodení, banka, ktorú Joseph Duncan vybuďoval, skrachovala. Vznikla s pomocou rôznych nečistých machinácií, bankrot bol len otázkou času. Už vtedy žili manželia oddelene, ale k rozvodu došlo až o tri roky. Nebolo tajomstvom, že mal množstvo prominentných priateľov, vďaka ktorým vyviazol z niekoľkých žalôb. Ďalším podnikateľským zámerom Josepha Duncana boli nehnuteľnosti³

Isadorina matka, Mary Dora, vychovaná v katolíckej viere, sa po rozvode od viery odvrátila a začala sa intenzívne zaujímať o učenie populárneho agnosika Roberta G. Ingersolla, ktorého práce predčítala aj svojim deťom.⁴

Na konci devätnásteho storočia sa moderná kultúra ocitla v kríze. Formy náboženstva a umenia, najmä kresťanské, zlyhávali. Neboli schopné poskytnúť, predovšetkým ženám, inšpiráciu a vedenie v rýchlo sa meniacej dobe. Boli vychovávané k odmietaniu svojho tela a všetkého s ním spojeného. Renesancia vo vnímaní vlastnej fyzickosti sa stala doslova nevyhnutnou. Isadorina progresívna a rôznym filozofiám otvorená mama ju od detstva viedla k slobode. Isadora sa neskôr v tvorbe snažila o znovuobjavenie druhu tanca, ktorý by obnovil stratené hodnoty harmónie duše a tela⁵

„Ak má byť moje umenie symbolom len jedinej veci, potom je to sloboda ženy a jej emancipácia proti úzkoprsým konvenciám, ktoré sú tkaninou obopínajúcou novoanglické puritánstvo.“⁶

Isadorina matka často svojim deťom recitovala poéziu, no ich život bol menej poetický, bol skôr kočovný. Bola hudobníčkou a živila sa ako učiteľka klavíra. V Isadorinom živote chýbala disciplína. Deti nemali pevný denný režim. Matka nedokázala rozumne zaobchádzať s peniazmi a tak v domácnosti často chýbali. Vždy, keď ich mala, nerozvážne ich minula na bohatú večeru, namiesto toho, aby z nich zaobstarala stravu na celý týždeň. Isadora, odvážna už v detskom veku, chodievala k mäsiarovi a pekárovi, keď rodina nemala čo jesť; tovar si pýtala na dlh⁷

Bola milým a dobrým dieťaťom. Jediné, s čím mala závažný problém, bola škola. Pokladala ju za zväzujúcu, čo dávala najavo svojim správaním. Jej záujem o tanec sa ukázal už veľmi skoro. Keď mala šesť rokov, vzala niekoľko malých detí zo susedstva,

posadila si ich pred seba a učila ich tancovať. Jej mamu to veľmi pobavilo a tak sadla za klavír a sprevádzala dcéru pri výučbe. Táto detská hra však mala pokračovanie. Rodičia deti privádzali k Isadore pravidelne, a dokonca jej aj zaplatili malú sumu peňazí. Keď mala Isadora desať rokov, oznámila mame, že je škola stratou času, pretože jej lekcie sa rozrástli a mohla by radšej zarábať peniaze. Vlasy si vyčesala nahor a začala tvrdiť, že má šesťnásť rokov. Keďže bola na svoj vek veľmi vysoká, ľudia jej uverili. Jej staršia sestra Elizabeth, ktorú vychovávali starí rodičia, sa vrátila domov a pomáhala s vyučovaním.⁸

Umelecké začiatky

Treba poznamenať, že tanec nebol rodine úplne cudzí. Podľa Petra Kurtha navštevovali najmladší Duncanovci tanečné hodiny približne od roku 1885, kedy pre nich ich mama zorganizovala prvú domácu súkromnú hodinu. Vyučoval profesor Jay Massborn a náplňou hodiny boli populárne spoločenské tance ako napríklad waltz, polka a mazurka.⁹

Duncanovci sa rozviedli, keď bola Isadora malé dieťa, otca si nepamätala. Vide-la ho, až keď mala sedem rokov, neskôr sa stretávali dosť sporadicky, najmä v období, keď sa venoval prevažne poézii. Isadora vďaka negatívnemu príkladu z vlastnej rodiny na manželstvo zanevrela a rozhodla sa, že sa nikdy nevydá. Pridala sa na stranu emancipovaných žien a hlásala ich právo na samostatnosť.¹⁰

Potom, ako sa Joseph Duncan začal po dlhej odmlke zaujímať o svoju rodinu, kúpil im veľký dom s veľkou stajňou. V nej Isadorin brat Augustin otvoril divadlo. Stávalo sa čoraz populárnejším a preto rodine napadlo spraviť malé turné po pobreží. Isadora tancovala, Augustin recitoval básne a potom spolu s Elizabeth a bratom Raymondom zahrali komédiu. Predstavili sa v okolitých mestách, dokonca s pomerne slušným úspechom.¹¹

Tanečná škola sa rozrástla, stávala sa známou, hoci nenasledovala žiaden systém, učilo sa v nej podľa Isadorinej kreativity. Jej mame odporučili, aby poslala dcéru k pedagógovi klasického tanca. Nedopadlo to však najlepšie.

„Keď mi učiteľ povedal, aby som sa postavila na špičky, opýtala som sa ho prečo. On na to, lebo je to pekné. Ja som mu však odpovedala, že je to škaredé a proti prirodzenosti, a po tretej hodine som odišla.“¹²

Po odchode zo školy si Isadora naďalej pestovala vzťah k literatúre, dokonca pracovala v novinách ako editorka a prispievala do nich svojimi článkami. Okrem výučby detí mali spolu so sestrou v škole aj starších žiakov, ktorých vyučovali spoločenské tance ako waltz, mazurka a polka.¹³

Túžba stať sa profesionálkou

Isadora sa v roku 1895 rozhodla skúsiť šťastie ako tanečnica v progresívnom Chicagu. Prišla tam aj so sestrou, zatiaľ čo zvyšok rodiny zostal v San Franciscu. V prípade

úspechu ju mala rodina nasledovať neskôr. Predstavila svoj sólový tanec viacerým manažérom, no všetci jej povedali, že jej vystúpenia sú síce pekné, ale nehodia sa do divadla, ale skôr do kostola.¹⁴

Po čase zúfaleho hľadania sa jej podarilo dohodnúť prvé vystúpenie v poprednom divadle na streche, kde sa hralo najmä varieté, Masonic Temple Garden. Vystupovala na skladbu *Spring Song* od Mendelssohna-Bartholdyho.¹⁵ Zarobila si, no rýchlo si uvedomila, že chce robiť skutočné umenie a nie len zabávať publikum v štýle vaudeville; po troch týždňoch prestala v Masonic Temple Garden účinkovať.

Chcela sa presunúť do New Yorku, preto oslovila Augustina Dalyho, ktorého súbor práve účinkoval v Chicagu. To bol skutočný zlom v jej kariére. Ponúkol jej malú pantomimickú rolu v chystanom predstavení s tým, že sa má v októbri hlásiť na skúškach v New Yorku. Peniaze na cestu si musela požičať.¹⁶

Po troch týždňoch skúšania v New Yorku sa súbor vydal na turné. Od Dalyho dostala aj ďalšiu pracovnú ponuku. Mala tancovať v *Sne noci svätajánskej*, v scéne s vílami. Hoci sa predstaveniu dobre darilo, Isadora bola veľmi nešťastná, pretože nezapadla do šablóny, akú si šou vyžadovala. Daly ďalej uvádzal predstavenie *Geisha*, v ktorej Isadora účinkovala ako jedna z kvarteta speváčok, len však otvárala ústa a usmievala sa.¹⁷

Vo svojich memoároch sa vyhla akejkol'vek zmienke o jej prvej návšteve Spojeného kráľovstva, ktorú absolvovala spolu so súborom v lete roku 1897. Účinkovala v predstavení *Ako sa vám páči*. Navštevovala aj tanečné hodiny Katti Lanner, klasickej tanečnice, členky Empire Theater.¹⁸

Rovnako sa nezmienila ani o tanečnom tréningu, ktorý absolvovala ako členka súboru. V New Yorku, stále pod Dalyho vedením, Isadora cvičila s tanečnými majstrami Carlom Marwigom a Marie Bonfanti (jej baletné štúdio si Daly prenajímal).¹⁹

Objavila sa ešte v ďalších troch predstaveniach *Much Ado About Nothing*, *Meg Merrilies*, *Witch of Ellangown*. Tento rýchly divadelný život ju však nenapíňal. Pokúsila sa teda postaviť na vlastné nohy: prenajala si malé štúdio v Carnegie Hall, kde sa nasťahoval aj zvyšok rodiny, okrem brata Augustina, ktorého prijali do jedného z divadelných súborov.²⁰

Začiatky s tancom

Isadora začala študovať Gluckove opery, tvorila i na hudbu od Mendelssohna-Bartholdyho, ale aj na Straussove valčíky či hudbu skladateľa Ethelberta Nevina (skladby *Narcissis* a *Ophelia*). Jej prvé vystúpenia ako sólovej tanečnice začali vďaka náhodnej udalosti. Raz, keď nacvičovala, vtrhol do miestnosti mladý muž a kričal:

„Počujem, že tancuješ na moju hudbu!
Zakazujem ti to! Zakazujem ti to! Nie je to žiadna
hudba na tanec! Nik na ňu nesmie tancovať!“²¹

Isadora ho usadila a povedala, že mu zatancuje, a ak sa mu to nebude páčiť, už to nikdy neurobí. Z jej vystúpenia bol unesený.

Z tejto náhodnej udalosti vznikla skvelá spolupráca, sám Nevin navrhol, aby spolu vystupovali. Hneď prvé spoločné vystúpenie bolo veľkým úspechom a nasledovali ho ďalšie, ktoré v New Yorku vyvolali vlnu senzácie.²² V hľadisku sedelo aj veľa dám z bohatej spoločnosti. Po koncertoch sa s nimi zoznamovala, čo viedlo k ďalším menším vystúpeniam. Medzi jedno z jej prvých slávnych sól patrí *A Dance of Wandering*, na hudbu Ignaca Paderewského. Objavila sa ako duša blúdiaca lesom, vystrašená z každého zvuku a pohybu lístia. Vystúpenie v Delsartovskom štýle sprevádzalo predčítanie poézie jedným z jej súrodencov. Tancovala aj na básne zo zbierky *The Ruáiyát of Omar Kahayyám*, s ktorými vystúpila v salónoch bohatých rodinných domov. (Kahayyám bol perzský astronóm, matematik a básnik jedenásteho storočia).²³

Následne pracovala na tzv. Gréckom programe na motívy Theokritových básní – *The Happier Age of Gold*.²⁴

Medzičasom sa tanečná škola, ktorú založila Isadorina sestra Elizabeth, rozrástla a vyžiadala si presťahovanie do nových väčších priestorov. Sestry ich našli na prízemí hotela Windsor. Ten však nanešťastie krátko na to vyhorel a sestry prišli o mnoho vecí, vrátane oblečenia, takže sa ocitli tak, ako do New Yorku prišli, s prázdnyimi rukami. „*Je to osud, povedala som. Musíme odísť do Londýna.*“²⁵

Isadora sa potom pustila do zháňania peňazí na cestu, boli to prevažne finančné dary od bohatých dám. Posledný americký koncert pred odchodom sa odohral v apríli 1899, odcestovali v máji. Po príchode však Isadora, Elizabeth, Raymond a ich mama akoby zabudli, že ich financie sú obmedzené a vydali sa na prehliadku Londýna a okolia. Až po niekoľkých týždňoch si uvedomili, že peniaze sa minuli. Tri dni a tri noci sa potíkali ulicami mesta s prázdnyimi vreckami. Ďalej im pomohla náhoda, keď Isadora pri vysedávaní pri kostole zdvihla zo zeme noviny, v ktorých zbadala známu tvár, dámu, pre ktorú v New Yorku tancovala. Išla za ňou, do jej londýnskeho domu. Dáma práve organizovala večernú zábavu a Isadorino vystúpenie ako obohatenie programu sa jej veľmi pozdávalo. Na klavíri ju sprevádzala mama a Elizabeth predniesla báseň. Od toho večera prichádzalo veľa pozvaní na podobné účinkovania, hoci nie za všetky dostala honorár, niekedy len večeru.²⁶

Túžba po kalokagatii

Väčšiu časť dní trávil Isadora so svojim bratom v Britskom múzeu. Raymond prekresloval reliéfy z antických váz a ona v nich hľadala inšpiráciu pre svoj tanec. Nesnažila sa ich však kopírovať, ale ponoriť sa do nich a odhaliť emóciu, či prírodnú silu, ktorá ich vyformovala.²⁷

V hľadaní vzoru pre svoje umenie Isadora vždy vzhliadala ku gréckemu ideálu, aby: *„vyjadрила, čo je najmorálnejšie, najzdravšie a najnádhernejšie v umení, to je úlohou tanečníka a tomu zasväcujem svoj život.“*²⁸

V roku 1903 napísala: *„...grécki bohovia nie sú ničím iným než predstaviteľmi prírodných síl a sú vždy zobrazení v pózach, ktoré vyjadrujú koncentráciu a evolúciu týchto síl. Preto je grécke umenie nie umením národa alebo charakterovým umením, ale bolo a bude umením ľudstva až naveky vekov. Preto, keď tancujem nahá na našej Zemi, prirodzene zrkadlím grécke pózy, pretože grécke pózy sú pózami Zeme.“*²⁹

O tanci mala svoju vlastnú teóriu, nevidela sa ako novátorka. *„Ja som tanec nevynašla, existoval predom mnou, ležal ľadom v driemotách. Ja som ho len odkryla a prebudila.“*³⁰

V Isadorinom prejave by sme nenašli žiadne akrobatické triky. Nechala sa viesť emóciami a predstavami, ktoré sa zhmotnili do jednotlivých pohybov. Keď hovorila o prirodzenom pohybe, mala na mysli ten, ktorý dokáže urobiť netrénované telo.³¹

Filozofiu jej celoživotnej práce tvorilo okrem nadviazania na grécku tradíciu i návrat k prírode, a k jej skúmaniu.

*„Všetka energia sa prejavuje prostredníctvom vln. Či sa zvuk nešíri vo vlnách, a čo svetlo? A keď prideme k pohybu organickej podstaty, nadobudneme taktiež dojem, že všetok prírodný pohyb pochádza zo zákona vlnového pohybu. Let vtákov, napríklad, a celá zvieracia ríša. Všetka energia sa pohybuje vo vlnách.“*³²

Súvisí to so zemskou príťažlivosťou: *„Všetok pohyb na Zemi je pod nadvládou zákona príťažlivosti ... príťažlivosť a odpudivosť, odpor a podvolenie sa, to vytvára rytmus tanca.“*³³

Nikdy však u nej nešlo o imitáciu pohybu v prírode, ako sa mnohí mylne domnievajú. Isadora hľadala podstatu pohybu, a tú pretransformovala do pohybu svojho tela. Ďalej sa usilovala o harmóniu medzi pohybom a jeho formou. Telo sa má stať prostriedkom, prostredníctvom ktorého pohyb voľne preteká a tvaruje ho do určitej formy. Tanec musí však byť pohybom, ktorý voľne plynie z prebudenej duše.³⁴

Prvé úspechy v Londýne

V septembri sa Elizabeth rozhodla vrátiť späť do Ameriky, zarobiť nejaké peniaze s úmyslom vrátiť sa k rodine, keď sa Isadorina kariéra rozbehne. Otvorila si tam tanečnú školu a darilo sa jej veľmi dobre.

Isadorina situácia sa tiež zlepšila, keď ju na odporúčanie jednej z dám, u ktorých vystupovala, kontaktovala George Wyndham. Zorganizovala pre ňu vystúpenie vo svojom dome, na ktorom sa zúčastnili úspešní lokálni umelci a medzi nimi i muž, ktorý mal na Isadorine umelecké začiatky pozitívny vplyv. Bol to Charles Hallé, v tom čase riaditeľ galérie New Gallery, kde vystavoval diela maliarov, ktorí boli predstaviteľmi moderných smerov. Ponúkol Isadore tento priestor, pričom následné ohlasy v médiách boli plné entuziazmu. Vďaka tomu získavala ďalšie pozvánky na sólové predstavenia v domoch vplyvných Londýňčanov.³⁵

Isadoru dokonca počas jednej z recepcií predstavili aj princovi z Walesu, neskoršiemu kráľovi Eduardovi VII. V máji 1900 pre neho tancovala svoj program, inšpirovaný talianskou renesanciou na hudbu Lullyho a Monteverdiho. V Londýne spoznala miestnu intelektuálnu i umeleckú smotánku. Vďaka týmto konexiám a vystúpeniam si finančne značne prilepšila a mohla si dovoliť prenajať väčšie tanečné štúdio. Na istý čas sa pridala k Benson Company, divadelnému súboru zameranému na produkcie Shakespearových hier. Vystúpila v hre *Henrich V.* a neskôr v hre *Sen noci svätajánskej*. Jej herecká kariéra však bola len druhoradá, nikdy sa nedostala ďalej, ako po rolu hlavnej víly.³⁶

Hoci sa jej podarilo očariť mnohých známych mužov, manažéri divadiel zostali voči jej umeniu chladní. Koncom roka 1900 sa vo veľkej miere vzdala prednesu poézie, ktorý bol dovtedy súčasťou jej sólových vystúpení. O to viac sa opierala o hudbu.³⁷

V sóle *Angel with a Viol* Isadora vôbec nepohybovala chodidlami, používala len pohyby torza, predovšetkým poklony a žehnanja. Jej obľúbený Botticelliho obraz ožil v rovnomennom sóle *Primavera*, kde stvárnila nielen jednu postavu z obrazu, ale všetky: Venušu, Flóru, Zefýra, Merkúra, Amora, tancujúce Grácie: Aglaiia, Tália a Eufrosyné. Tancovala oblečená v kostýme Flóry so zlatými sandálmi, za zvukov benátskej skladby pre lutnu zo šestnásteho storočia.³⁸

Paríž

Brat Raymond sa vydal do Paríža, po krátkom čase sestre posielal telegramy, v ktorých chválil mesto a prosil ju, aby sa spolu s mamou k nemu pridali. Pricestovali na konci leta roku 1900, aj s Isadoriným priateľom Charlesom Hallé, ktorý navštívil Svetovú výstavu v Paríži (známe aj ako EXPO). Keďže musel zakrátko odísť, predstavil jej svojho synovca, ktorý Isadore odvtedy robil sprievodcu a spoločníka, Charlesa Noufflardu.³⁹

Opäť si prenajala štúdio a pustila sa do práce. Noufflard ju uviedol do miestnej prominentnej spoločnosti, účinkovanie v salóne Madame de St. Marceau, manželky sochára, bolo veľkým úspechom.⁴⁰ Isadora naďalej pracovala na rozvíjaní svojho pohybového štýlu a filozofie. Klasický tanec nekompromisne odmietala.

„Baletná škola učí svojich žiakov, že pôvodcom pohybu je chrbát, so základňou v chrbtici. Zo svojej osi, tvrdia baletní majstri, sa ruky, nohy a trup hýbu slobodne, čo vyvoláva efekt dobre artikulovanej bábky. Táto metóda produkuje umelý a mechanický pohyb, nehodný duše. Ja, na druhej strane, hľadám zdroj vyjadrenia ducha, ktorý prúdi kanálmi v tele a naplňuje ho vibrujúcim svetlom, centrifugálna sila, ktorá odráža spirituálny obraz. ... Spirituálny obraz, nie zrkadlo mysle, ale duše.“⁴¹

Snažila sa hľadať takzvaný primárny pohyb, ktorý by bol zhmotnením emócie, napríklad strachu, z ktorého by ďalší pohyb slobodne plynul bez zásahu jej vôle. Vytvorila niekoľko takýchto štúdií, ktoré vznikli bez hudobného podkladu, ten pridala neskôr, napríklad skladby od Chopina alebo Glucka.⁴²

Isadora prijala pozvanie účinkovať v salóne kontesy Greffulhe, ktorú považovali za kráľovnú parížskej spoločnosti. V Isadorinom umení videla znovuzrodenie gréckeho umenia, ktoré študovala počas návštev múzeí a knižníc. Okrem antiky hľadala aj informácie o tanečnom umení ako takom, od starovekého Egypta až po koniec devätnásteho storočia.⁴³

Medzi jej obdivovateľky sa zaradila aj princezná de Polignac, ktorá zorganizovala Isadorino predstavenie vo vlastných priestoroch a rozhodla sa ich otvoriť verejnosti. Tým chcela zvýšiť záujem o tvorbu tejto novátorky. Isadora následne sprístupnila verejnosti aj svoje štúdio, kde začala organizovať koncerty.⁴⁴

Napriek úspechom jej finančná situácia nebola dobrá, práve naopak. Mnohokrát sa bála, ako zaplatí nájom za štúdio. Hoci boli jej životné podmienky veľmi biedne, odmietla ponuku účinkovať v Berlíne, pretože tam namiesto účinkovania v renomovaných divadlách mala tancovať spolu s akrobatmi a cvičenými zvieratami.⁴⁵

Už v roku 1902 videli Isadoru popíjať alkohol nielen po predstavení, ale aj pred ním a v šatni mala často fľaše značky Moët&Chandon. Podľa jej priateľky, Mary Desti, tancovala bosá po prvý raz na parížskom recitáli pre Georgesu Clemenceaua. Dôvod bol jednoduchý - alkoholom si poliala sandále. Práve takáto náhoda sa postarala o senzáciu. Pre vtedajšiu spoločnosť boli bosé chodidlá šokujúce, vyvolalo to ešte väčší záujem, preto sa v tom rozhodla pokračovať.⁴⁶

Jedného dňa priviedla jedna priateľka do Isadorinho štúdia Loïe Fuller – v tom čase už slávnu umelkyňu. Isadora pre ňu tancovala, a po vystúpení jej, tak ako to mávala vo zvyku, vysvetlila svoju tanečnú filozofiu. Loïe jej navrhla, aby sa k nej pridala na turné po Nemecku. Pre Isadoru to bola veľká pocta, neváhala ani chvíľu. Fuller

k nej bola počas spoločných vystúpení veľmi štedrá, často ju pozývala na bohaté večere. Už vtedy však Fuller trpela silnými bolesťami chrbtice, ktoré tlmila obkladmi s vreckami ľadu.⁴⁷

Isadora obdivovala silu jej interpretácie a silu ilúzie svetelnej hry, ktorú dokázala vytvoriť.⁴⁸

Po predstaveniach v Berlíne ju nasledovala do Lipska a Mníchova. Tam Isadoru uvidel maďarský impresáριο Alexander Gross a ponúkol jej tridsať sólových predstavení v Budapešti. Bolo to prvý raz, čo dostala kontrakt na verejné vystúpenia.⁴⁹

Rakúsko-uhorské úspechy

Do mesta pricestovala v polovici marca roku 1902 a po mesiaci nácvikov sa prvý raz predstavila publiku 19. apríla v divadle Urania. Na programe boli *Primavera*, *Angel with a Viol* a z tzv. Gréckeho programu vybrala *Orpheus*, *Pan and Echo*, *Bacchus and Ariadne*, *Alcestis Farewell*. Priebežne do programu pridala päť choreografií na hudbu Chopina a Straussov valčík *Na krásnom modrom Dunaji*.⁵⁰

V Budapešti vyvolala absolútnu senzáciu, každé jedno predstavenie bolo vypredané do posledného miesta. Pochvaľovala si aj miestnych ľudí, ktorí ju prijali za svoju a v ich spoločnosti sa cítila uvoľnene a spokojne.⁵¹

Tam vznikol aj jej vášnivý románik s miestnou hereckou hviezdou, Beregim. Hoci Isadora manželstvo tvrdohlavo odmietala, mala s ním milostný pomer.

V jeden večer Alexander Gross zorganizoval galavečer v budapeštianskej opere a Isadora sa po programe na Gluckovu hudbu predstavila v strhujúcom finále. Priviedla na javisko malý miestny rómsky orchester a tancovala na skladby tamojších Rómov. Vystúpenie zakončila Rákocziho maršom, v ktorom sa predstavila v červenej tunike, čím vzdala hold hrdinom maďarskej revolúcie.⁵²

Gross pre ňu následne zorganizoval turné naprieč Uhorskom, počas ktorého na počesť siedmich popravených revolučných generálov vytvorila tanec s hudbou Franza Liszta.⁵³

Isadora mala okrem ďalších miest tancovať i v Bratislave a Košiciach, no z neznámych dôvodov predstavenia zrušila. Gedeon Dienes, ktorý napísal článok o jej uhorskom debute, prišiel so zaujímavou teóriou. Sama vo svojej autobiografii uvádza, že vo Viedni „zaľahla“ a Alexander Gross ju umiestnil na jednej klinike. Dienes vidí inú príčinu, než len tragický rozchod s jej prvou veľkou láskou, Beregim, maďarským hercom (nútil ju, aby sa vzdala svojej kariéry). Na historickej fotografii, kde sú milenci zachytení spolu, sa i napriek širokej nariasenej sukni zdá, že je tehotná. Dienes sa domnieva, že na klinike vo Viedni absolvovala umelé prerušenie tehotenstva a následne sa liečila v kúpeľoch na území dnešného Česka.⁵⁴

V júli a auguste roku 1902 vystupovala v týchto troch mestách: Františkovy Lázně, Mariánske Lázně a Karlovy Vary. Túto informáciu overila pani Gremlicová v archívoch miestnej tlače.⁵⁵

Vyvracia tak tvrdenia Petra Kurtha, ktorý píše, že to bolo až v septembri. Kurth však vo svojej knihe ďalej uvádza, že prišla o dieťa, hovorí ale o spontánnom, mimovoľnom potrate.⁵⁶

Po návrate do Viedne sa k Isadore pridali matka i sestra Elizabeth. Jej meno už bolo slávne po celej krajine a lístky na predstavenia, hoci boli dosť drahé, sa vypredali v priebehu jednej hodiny. Tam začala pracovať na tvorbe sóla inšpirovaného antickou Ifigéniou. Použila hudbu z dvoch Gluckových oper – Ifigénia v Tauride a Ifigénia v Aulide. Výsledkom bolo mimoriadne dramatické sólo, v ktorom stvárnila svoje sklamanie z nešťastnej lásky.⁵⁷

Z Viedne sa Isadora presunula do Mníchova. Prvý koncert v Künstlerhaus sa konal 15. novembra 1902. Spoznala sa tam aj so Siegfriedom Wagnerom, synom slávneho skladateľa, ktorý sa stal jedným z jej najbližších priateľov. Ľudia boli jej vystúpením takí nadšení, že sa zhromaždili pod oknami hotela, kde spievali, až kým im dolu nezhodila kvet alebo vreckovku. Turné v Nemecku trvalo až do jesene 1903. Z Nemecka rodina odcestovala do Florencie, kde navštívili staré záhrady a galérie; tancovala aj pre miestne umelecké kruhy na Verdiho hudbu.⁵⁸

Opäť sa však ocitli vo finančnej tiesni, z ktorej im pomohol Alexander Gross – poslal im peniaze a pripravil Isadorin sólový debut v Berlíne. Keď sa spolu s rodinou ubytovali v hoteli Bristol, čakalo na ňu množstvo miestnych novinárov, ktorým poskytla interview. Isadora aj tam dosiahla obrovský triumf, po dvojhodinovom predstavení publikum odmietlo opustiť priestory Opery a dožadovalo sa ďalšieho a ďalšieho prídavku, až v návale eufórie prišli za ňou priamo na javisko. Potom ju diváci odniesli do kočiara, z ktorého vypriahli kone a ťahali ju mestom až do hotela. To sa ešte mnohokrát zopakovalo.⁵⁹

V Grécku

Po náročných vystúpeniach nasledovala oddychová cesta do Atén, po ktorej Isadora túžila. Rodina Duncanovcov si mesto a krajinu tak obľúbili, že sa tam chceli usadiť a vybudovať chrám podľa antických predlôh. Zakúpili pozemky na vrchu Kopanos, ktorý ležal na rovnakej úrovni ako Akropola v Aténach. Raymond začal s kreslením plánu, pričom pracoval podľa modelu Agamemnónovho paláca. Materiál na stavbu chceli brať z rovnakého kameňolomu, z ktorého stavali stĺpy Parthenonu. Pri pokladaní základného kameňa sa pridržali miestnych tradícií a zorganizovali ceremoniál vedený kňazom.⁶⁰

Zistili však, že na Kopanose nie je žiaden zdroj vody; najbližší prameň bol vzdialený niekoľko kilometrov. Zavolali odborníka na výkop studní, no hoci to prinieslo niekoľko archeologických nálezov, vodu žiadnu.⁶¹

Zatiaľ rodina zostávala v Aténach a Isadora prišla s myšlienkou založiť chlapčenský chór podľa antického vzoru. S pomocou mladého kňaza vybrali počas konkurzu desiatich chlapcov s najlepšimi hlasmi, začali nácviky spevu. Isadora trávila hodiny vytváraním pohybu a gest, ktoré odrážali hudbu a slová skladieb.⁶²

V tom čase prebiehal spor medzi mladými študentmi a kráľovskou rodinou, o to, aká verzia gréckeho jazyka sa bude používať, či antická alebo novodobá. Keď sa Duncanovci vracali z Kopanosu, študenti obklopili ich kočiar a keď zbadali, že majú oblečené tuniky, vzali ich so sebou na pochod. Vďaka tomuto stretnutiu študenti spontánne zorganizovali predstavenie, na ktorom chór spieval piesne z Aischyla a Isadora tancovala. Kráľ, ktorý sa o tom do počul, si vyžiadal reprízu predstavenia v Royal Theater, no kráľovská rodina a štátnici reagovali len chladne, chýbala im bezprostredná radosť mladého publika. Po predstavení Isadora zistila, že jej úspory sa minuli, rodina musela Grécko po roku opustiť a vrátiť sa do Viedne.⁶³

Neodišli však sami, vzali so sebou aj chlapčenský grécky chór, aby ho predstavili Rakúšanom. V Karlstheater zožali úspech; i keď chór divákov vôbec nezaujal, záverečným tancom – Straussovým valčíkom *Na krásnom modrom Dunaji*, si Isadora získala srdcia divákov. Presunula sa, spolu s chórom, do Mníchova, kde chlapci vyvolali rozruch v intelektuálnych kruhoch a ohromili mladých študentov. Berlín bol menej nadšený. Publikum zaujímal iba Isadorin záverečný tanec a valčík *Na krásnom modrom Dunaji*.⁶⁴

Chlapci sa však ďaleko od domova a bez dozoru začali správať nekontrolovateľne. Keďže im chýbala disciplína aj v nácviku spevu, ich hlasy sa postupne rozladili. To si všimlo aj publikum. Isadora sa preto rozhodla poslať ich späť domov s tým, že chór obnovia po jej návrate do Grécka. Následne začala študovať Christophera Glucka – jeho dielo Orfeus.⁶⁵

V máji 1904 sa vrátila do Paríža, kde sa publiku predstavila s interpretáciou Beethovenovej *Siedmej symfónie*. Vybrala si tri z jej štyroch častí a pridala sonáty *Moonlight* a *Pathétique*. Po tretí raz sa predstavila v Paríži a až teraz sa dostavil úspech.⁶⁶

Wagner a Craig

Dostala ponuku na účinkovanie v Hamburgu, Hannoveri a Lipsku, kde ju očakávalo entuziastické publikum. No Isadora myslela len na výskum, tvorbu a svoj najväčší sen, veľkú tanečnú školu. V jeden večer ju však navštívila vdova po Richardovi Wagnerovi, Cosima

Wagner, ktorá nevidela dielo svojho manžela v interpretácii klasických tanečníkov, ale práve v modernom pohybe Isadory Duncan. Na žiadosť vdovy odišla do malého mesta Bayreuth, kde začala študovať dielo *Tannhäuser*, časť *Bakchanale*. S pani Wagnerovou sa pravidelne stretávala pri spoločných obedoch a večeriach.⁶⁷

Vdova jej jeden večer doniesla manželov nepublikovaný zápisník, ktorý okrem iného zachytával konkrétne predstavy o bakchickom tanci. Isadora dostala od nej plnú podporu a slobodnú ruku pri tvorbe. Prvým dielom, ktoré však nakoniec stvárnila, bol *Parsifal*. So slovníkom v ruke čítala Duncanová diela Hegela, Kanta, Goetheho, Nietzscheho a Ernsta Haeckela, zoológa, ktorý popularizoval Darwinove teórie v Nemecku. Pozvala ho do Bayreuthu, čo veľmi pohoršilo pani Wagnerovú, oddanú katolíčku, ktorá nepodporovala teóriu evolúcie.⁶⁸

Prvé Isadorino predstavenie *Tannhäusera*, v priesvitnej tunike, však vyvolalo pohoršenie u prítomného publika aj u Wagnerovej vdovy. Cez prestávku poslala za Isadorou jednu zo svojich dcér s dlhou bielou košeľou a prosbou, aby si ju obliekla, čo odmietla. Viac než o tanci sa diskutovalo o jej kostýme.⁶⁹

Isadora si sama v októbri 1904 zorganizovala turné po Nemecku, potom vystúpila v Budapešti a po prvý raz i vo Varšave. Na jeseň zakúpila veľkú trojposchodovú vilu v Grünewalde pri Berlíne, v ktorej neskôr vznikla jej prvá tanečná škola.⁷⁰

V Berlíne stretla Gordona Craiga, pravdepodobne najplyvnejšieho západného scénografa dvadsiateho storočia. V tom, že ho v Anglicku čakala jeho zákonitá manželka, nevidel ani jeden z nich zásadnú prekážku. Manželka Elena Meo, huslistka s talianskymi koreňmi, čakala v tom čase už ich tretie spoločné dieťa.⁷¹

Ani pre Isadoru nebol Gordon Craig jediným mužom. Jedného milenca zanechala v Bayreuthe a muži jej začali komplikovať život. Umenie sa postupne dostávalo na druhé miesto.

Rusko a Stanislavskij

Našťastie zasiahol jej manažér, ktorý prišiel so zmluvou na turné po Rusku a Isadora ponuku prijala. Turné začínalo v Petrohrade, ale nezaobišlo sa bez komplikácií.⁷²

Vlak mal dvanásťhodinové meškanie a na stanici Isadoru nikto nečakal. Cestou v koči sa stala svedkom smútočnej procesie. V dlhom zástupe sa tiahlo množstvo truhiel, čo vo vtedajšom Rusku nebolo nič mimoriadne. Na Isadoru to veľmi hlboko zapôsobilo a zaprisahala sa slúžiť nevinným a utláčaným ľuďom.⁷³ Napriek tomu, že miestne publikum bolo zvyknuté na balet, hneď úvodný Isadorin tanec vyvolal veľký potlesk. Dokonca sám Ďagilev neskôr prehlásil: „*Za inšpiráciu sme dlžní americkému dievčaťu. Ak by Isadora Duncan nikdy neprišla do Ruska, pravdepodobne by nebol žiaden Ďagilevov balet. Ona nám ukázala cestu, ktorú sme nasledovali.*“⁷⁴

Skutočná miera Duncanovej vplyvu je otázná, predovšetkým na choreografa Fokina, no Ďagilevove slová sú veľkým ocenením. Fokin o nej povedal: „*vo svojich tancoch stvárnila celú škálu ľudských emócií... a ... najväčší americký dar umeniu.*“⁷⁵

Je pravdou, že po jej príchode sa balet v Rusku výrazne zmenil, no nikto netvrdí, že autori tejto zmeny nehľadali nové postupy už pred jej príchodom. Po predstavení ju v mene ruského baletu prišla do zákulisia privítať primabalerína Matilda Kšešinská a pozvala ju na gala predstavenie v Opere.⁷⁶

*„Som nepriateľkou baletu, ktorý považujem za nepravdivý a priečiaci sa zdravému rozumu, fakticky za hranicou umenia. Ale bolo nemožné netlieskať Kšešinskej, ktorá sa ľahučko ako víla pohybovala po javisku, skôr ako nádherný vtáčik alebo motýl, než ľudská bytosť.“*⁷⁷

O niekoľko dní ju prišla navštíviť aj Anna Pavlova, ktorá jej priniesla lístok na predstavenie *Giselle*. Duncan opäť vo svojej knihe píše, ako sa napriek svojmu názoru na klasický tanec, nadchla jej vystúpením.

Duncanová navštívila aj miestnu Cársku baletnú školu, kde videla: „... *malých žiakov, stojacich v radoch, ktorí prechádzali mučivými cvičeniami. Stáli na špičkách celé hodiny, ako obeť krutej a zbytočnej inkvizície.*“⁷⁸

Po týždni v Petrohrade sa Isadora presunula do Moskvy, kde spočiatku obecenstvo neprejavilo prílišné nadšenie. Mimoriadne sa jej však podarilo okúzliť hereckého génia a novátora Stanislavského, ktorý svojim nadšeným potleskom strhol miestnu umeleckú elitu. Zvyšok obecenstva sa následne pridala tiež.⁷⁹ Ich obdiv bol vzájomný. Isadora sa vyhýbala klasického baletu, no Stanislavského divadlo obdivovala. Vo svojom umení sa stretli v nezvyčajnom porozumení. Stanislavského metóda nie je ničím iným, než spôsobom, ako prebudiť dušu, ktorá motivuje Isadorine tanečné vystúpenia. Vďaka schopnosti racionalizácie učil Stanislavskij nenaučiteľné a naplňal to, o čo sa Isadora pokúšala vo svojej tvorbe.⁸⁰

Povinnosti z predchádzajúcej zmluvy Isadoru donútili vrátiť sa späť do Berlína, kde sa znovu stretla s Craigom. Ešte pred odchodom však podpísala ďalšiu zmluvu na predstavenia v Rusku. Tie sa mali uskutočniť začiatkom roku. Vtedy už do Ruska prišla

v sprievode Craiga.⁸¹ Predstavila ho Stanislavskému, s ktorým neskôr, v roku 1912, spolupracoval na predstavení *Hamlet* v Moskovskom umeleckom divadle.⁸²

Tanečná škola

V Grünwalde sa pustila do realizácie svojho celoživotného sna. Tým bolo vytvorenie školy, ktorá by bola malým umeleckým domovom pre štyridsať detí.⁸³

Škola otvorila svoje brány 1. decembra 1904, no prví žiaci prišli až v januári 1905. Boli vo veku od štyroch do dvanástich rokov. Za základ výchovy tanečníkov považovala Duncan gymnastiku, až potom nasledoval tanec. Hlavným princípom a ideou školy bola sloboda. Jej duchu sa prispôsobovalo aj oblečenie detí, tvorili ho voľné tuniky. Deti behali po dome i vonku slobodne, pohyb bol pre ne rovnako samozrejmým, ako slová. Ich štúdium tanca nebolo limitované jednotlivými druhmi umenia, ale hľadaním pohybu v prírode. Učili sa tieto pohyby pozorovať a použiť ich v tanci. Keď sa Duncan pýtali na pedagogický program školy, odpovedala: „*Nechajte nás najprv naučiť deti ako dýchať, ako vibrovať, ako cítiť a ako nájsť súzvuk s pohybmi v prírode. Nechajte nás stvoriť nádhernú ľudskú bytosť, tancujúce dieťa.*“⁸⁴

Jej princípy edukácie predbehli slávnu školu Márie Montessori, v ktorej si deti sami určujú svoj smer, o celé tri roky. Isadora sa snažila deti inšpirovať, nie učiť. Museli napríklad kresliť prírodu, čo bol prvý krok k jej pozorovaniu a stvárneniu. Deti Isadoru zbožňovali, no väčšinu času trávili s jej sestrou Elizabeth. Isadora sa ukázala ako veľmi netrpezlivá učiteľka. Jej výučba, podľa spomienok jednej zo žiačok, spočívala v demonštrovaní pohybu, zvyčajne išlo o dlhšiu a komplikovanú frázu. Očakávala, že ju študenti zopakujú bez vysvetlenia. V tomto období nemala žiadnu pedagogickú metódu.⁸⁵

Medzi rokmi 1905 až 1909, keď Isadora žila v Paríži, absolvovali jej žiaci viac než sedemdesiat vystúpení v Nemecku, Holandsku, Švajčiarsku, Rusku, Fínsku, Anglicku i Francúzsku. Buď tancovali spolu s Duncanovou, alebo vystupovali sami.⁸⁶

Z Kopanosu prišli od Raymonda znepokojivé správy. Kopanie studne sa predražilo a nádej, že objavia vodu sa stávala čoraz mizivejšou. Duncanovci ďalšiu výstavbu zastavili.⁸⁷

Škola fungovala uspokojivo a deti dosiahli pekný progres. Duncanovej popularita v Berlíne nadobudla nečakane veľké rozmery, nazývali ju „Göttliche Isadora“ – Božská Isadora.⁸⁸

Na jar 1905 sa konalo Duncanovej prvé turné po Holandsku. Premiérové predstavenie, ktoré sa konalo 12. apríla, bolo vypredané do posledného miesta. To sa stalo pravidlom pre každé mesto, v ktorom sa predstavila po prvý raz. Program tvorilo *Dance Idylls*, so snovými menuetmi, musettes a tamburínami. K tomu pridala suitu tancov z Gluckovej opery *Orfeus a Eurydika* a večer uzavrel tanec *Na krásnom modrom Dunaji*.

Na druhý deň sa v Amsterdame predstavila s choreografiou *Ifigénia* a holandské publikum ním doslova uchvátila.⁸⁹

Jej druhé turné po Holandsku, ktoré absolvovala koncom roka, sa ukázalo také úspešné, ako to prvé.

Vzťah Isadory a Craiga bol nestabilný a dvojica sa nepretržite schádzala a rozchádzala. V januári roku 1906 Isadora zistila, že je s Craigom tehotná, čo ani jeden z nich neplánoval. Tehotenstvo so sebou prinieslo podstatne viac komplikácií. Elizabeth založila pre Grünewaldskú školu Radu vedenia, zloženú z prominentných berlínskych aristokratiek. Keď sa už nedalo utajiť, že Duncanová čaká dieťa s Craigom, dostala od nich list, v ktorom jej oznámili, že ju ďalej odmietajú podporovať.⁹⁰

Od ich financovania bola závislá. Odmietli Isadoru, ale vyslovili svoju dôveru voči jej sestre Elizabeth. Potom, čo škandál okolo Isadorinho tehotenstva trochu utíchol, založila Elizabeth neziskovú organizáciu, z ktorej školu financovala.⁹¹

Isadora vystupovala od januára do mája 1906 v Nemecku, Belgicku, Holandsku, Dánsku a Švédsku. Do svojho programu pridala *Waltz Evening* a *Seven German Dances* na Schubertovu hudbu.⁹²

Napriek voľným tanečným kostýmom bolo tehotenstvo na javisku evidentné. Pred pôrodom sa vrátila do Grünewaldu, kde 24. septembra 1906 priviedla na svet krásne zdravé dievčatko. Vybrala jej írské meno, Deirde.⁹³

Vďaka spoločným známym sa Craig zoznámil s herečkou Eleanor Duseovou, s ktorou sa dohodol na vytvorení scény pre jej chystané predstavenie Ibsenovej hry *Rosmersholm*. Hra sa uvádzala vo Florencii, kde ju nasledoval spolu s Isadorou.⁹⁴

Bankový účet bol opäť raz prázdny a tak Isadora nemala inú možnosť, len sa čím skôr vrátiť k vystupovaniu. Jedno vystúpenie mala vo Florencii, ďalšie v Berlíne a vo Varšave.⁹⁵ Prišiel však čas naplniť zmluvu s Ruskom a Isadora, zotavená po pôrode, odišla do Petrohradu. Ako spomína vo svojej knihe, odlúčenie od malej dcéry znášala ťažko. Chcela sa vrátiť späť do Florencie a tak turné skrátila na nutné minimum a radšej prijala predstavenia v Holandsku, kam ju chodil Craig pravidelne navštevovať. Isadora tam však vážne ochorela, zapálil sa jej nerv, čo vtedajší lekári nevedeli liečiť. Mnoho týždňov ležala v delíriu, neschopná jesť, krmili ju len mliekom s opiátmi, aby mohla zaspáť.⁹⁶

Keď sa jej stav čiastočne zlepšil, odišla do Nice, no z vlaku ju museli vyniesť, lebo nebola schopná kráčať.⁹⁷ Tam sa jej podarilo zotaviť a ešte veľmi zoslabnutá sa vrátila k prerušenému holandskému turné. Vzťah s Craigom však definitívne skončil.⁹⁸

Leto roku 1907 strávila vystúpeniami po Nemecku. Potom nasledovalo dlhé turné po Rusku, nielen severnom ale i južnom a taktiež po mestách Kaukazu, na ktoré odišla sama.⁹⁹

Ako spomienku na románik v Holandsku, ktorý mala po rozchode s Craigom, vytvorila tanec *Moment Musical*, ktorý mal neskôr u ruského publika obrovský úspech a pravidelne ho musela na záver predstavení opakovať. Bol ódou na krásu prítomného okamihu.¹⁰⁰

Pokusy o nové školy a americké turné

Isadora prišla do Ruska s ideou založenia novej školy v Petrohrade, pricestovala aj Elizabeth s dvadsiatimi žiakmi, no bez úspechu. Klasický tanec mal v Rusku príliš hlboké korene. Keďže aj nemecká škola bola bez financovania patrónkami neudržateľná, rozhodla sa presunúť ideu i žiakov do Londýna. Síce sa na jej predstaveniach miestni bavili, no skutočnú podporu tam nenašla. Keďže jej opäť dochádzali financie, škola sa musela vrátiť späť do Nemecka a Isadora podpísala kontrakt na americké turné.¹⁰¹

V Európe bola vtedy na vrchole svojej slávy, podarilo sa jej udržať školu, radosťou ju naplňala aj dcérka. Do Ameriky sa však napriek tomu vrátila tak, ako odišla, bez prostriedkov. Jej manažér Charles Frohman bol síce skvelý, no nevedomil si, že jej sólové vystúpenia si vyžadujú určité okolnosti, aby boli úspešné a to predovšetkým veľký orchester. Uviedol ju na Broadwayi v období veľkých augustových horúčav, len s niekoľkými hudobníkmi. Výsledok, ako sa dalo očakávať, nebol dobrý.¹⁰²

Keďže publikum jej umenie neocenilo, prenajala si malé štúdio. Walter Damrosch, ktorý videl jej neúspešné predstavenia, pochopil pravý potenciál jej umenia a ponúkol jej sériu prezentácií v Metropolitnej opere. Prvá z nich, 6. novembra 1908, bola triumfálna, ani jedna stolička nezostala prázdna. Nasledujúce koncertné obdobie sa stalo podľa Isadoriných vlastných slov, najšťastnejším v jej živote.¹⁰³

Vo Washingtone ju však čakalo nepríjemné prekvapenie. Niekoľko ministrov protestovalo proti jej tancu. Potom na prekvapenie všetkých sa na predstavení v lóži usadil prezident Theodore Roosevelt, ktorý roztlieskal publikum.¹⁰⁴

Po turné zamierila do Paríža, kde Elizabeth priviedla dvadsať žiakov zo školy a následné predstavenie bolo strhujúce. Každá nasledujúca prezentácia usporiadaná v tanečnom štúdiu bola zaplnená intelektuálnou elitou.¹⁰⁵

Žiaľ, Isadora sa vrátila v čase, kedy bolo jasné, že nezvládne ďalej finančne udržať svoju školu. Zavrela ju v apríli roku 1908. Dievčatá ubytovala u seba vo Francúzsku a začala s nimi skúšať nové predstavenie. V Paríži sa s nimi po prvý raz ukázala divákovi 27. januára 1909. Program tvorila *Ifigénia* a mladé tanečnice stvárňovali vedľajšie role. Výsledok bol skvelý.

„Prešli Parížom ako závan jari.“¹⁰⁶

V jeden deň povedala svojej sestre zo žartu, že potrebuje stretnúť boháča. A to sa aj naozaj stalo, keď ju po predstavení navštívil v šatni nadšený miliardár Paris Singer, jeden z dedičov impéria inovatívnych šijacích strojoch. Vo svojej knihe mu dala romantickú prezývku Lohengrin, podľa postavy z Parsifala, Artušovskej legendy. Tento pekný muž bol síce ženatý, no keď stretol Isadoru, s manželkou už žili oddelene. Vyjadril svoj hlboký obdiv voči jej umeniu a škole. Opýtal sa, ako jej môže byť nápomocný. Tak začal Isadorin najdlhší a najturbulentnejší vzťah. O týždeň už Isadora spolu so šestnástimi malými žiačkami z Grünewaldskej školy smerovala na malú dovolenku k moru. Vďačnosť, ktorú voči Singerovi cítila, postupne prerástla do náklonnosti.¹⁰⁷

Lenže Duncan mala podpísaný ďalší kontrakt v Rusku (apríl 1909) a rozhodla sa ho, napriek novým okolnostiam, dodržať. Po návrate do Paríža navštívila po prvý raz drahý salón s oblečením, kde jej na Singerov účet ušili nádherné šaty a po prvý raz pocítila, aké je to podľahnúť luxusu. Je dôležité poznamenať, že Isadora prežila väčšinu svojho civilného i profesného života v tunike, vyhýbajúc sa šperkom a aktuálnej móde.¹⁰⁸

Elizabeth a jej priateľ Max Merz, jeden zo zamestnancov Grünewaldskej školy, začali podpisovať zmluvy s bývalými žiačkami. Dokonca si k sebe pritiahla aj päť dievčat z tých, ktoré boli vo Francúzsku s Isadorou. Dočasne školu otvorili vo Frankfurte, kým sa prerábala budova v Darmstadte. Použili pri tom pôvodné vybavenie z Grünewaldskej školy. Merz bol zástancom eugeniky, veril v čistotu rasy, čo už v tom čase nebolo v Nemecku nič výnimočné. Leto strávili Duncan a Singer na jeho jachte, odkiaľ v septembri spolu s dcérou pokračovali do Benátok a Lida. Tam však opäť pocítila silnú potrebu vrátiť sa k tancu.

*„Môj život pozná len dva druhy motivácie, lásku a umenie, a často je to láska, ktorá umenie ničí a potom je neodolateľné volanie umenia láske tragickým koncom. Lebo tieto dve nepoznajú súzvuč, len nekonečný zápas.“*¹⁰⁹

V Taliansku Isadora zistila, že čaká druhé dieťa. Singer bol správou nadšený, Isadora však menej, zvažovala aj potrat. Podpísala ešte ďalší kontrakt na turné po Amerike a jej rozlúčkové predstavenie pred pôrodom sa odohralo na domácej pôde 2. decembra 1909. Turné musela aj tak predčasne ukončiť, lebo jej tehotenstvo sa časom stalo priveľmi viditeľným.¹¹⁰

Singer ju vzal na ďalšiu plavbu po Níle, zatiaľ čo sa jej sestra Elizabeth starala o školu. Chcel sa s Isadorou zosobášiť. Ona mu odpovedala: *„Aké hlúpe je pre mňa, umelkyňu, vydať sa, keď svoj život strávim na turné okolo sveta, ako ty môžeš stráviť svoj život v lôží a obdivovať ma?“*¹¹¹

Syna porodila 1. mája 1910 a dala mu meno Patrick Augustus. Po pôrode odišli Duncan a Singer do Paríža a v júni si prenajali suitu v hoteli Trianon Palace vo Versailles. Isadora dostala od neho voľnú ruku na usporiadanie veľkolepej oslavy. Počas večera

dokonca tancovala, medzi hosťami sedeli okrem mnohých iných aj Ďagilev a Nižinskij. Hostiteľ Singer, ktorý sa mal v ten večer vrátiť z obchodnej cesty do Londýna, však neprišiel, v telegrame jej oznámil, že prekonal ľahšiu formu mŕtvice.¹¹² Pricestovala za ním v júli a zostala až do jesene 1910. Potom sa vrátila do Paríža. Na základe Gluckovej opery *Orfeus a Euridika* začala ešte v Anglicku tvoriť svoju verziu *Orfea*, v celej jeho dĺžke. Predstavenie malo premiéru 18. januára 1911 v Théâtre du Châtelet. Isadora študovala Glucka už mnohokrát a predstavila sa publiku v jeho početných verziách. Tento *Orfeus* bol však iný, ako píše Peter Kurth, bol násilnícky, znepokojivý a priniesol svetu novú Isadoru.¹¹³

Singer a tragédia

Jej tretie turné po Spojených štátoch, pod taktovkou Waltera Darmosha, spolu s newyorskou symfóniou, nebolo ani najšťastnejším, ani najúspešnejším. Do New Yorku pricesťovala 10. februára 1911. Do programu zaradila Bachovu suitu č. 3 v D spolu s *Orfeom* a vybranými číslami na Wagnerovu hudbu – *Bakchanale z Tannhäusera*, tance z *Prsteňa Niebelungov* a romantický *Liebestod z Tristana a Isoldy*. Kým však pricesťovala až do Bostonu, sály boli vypredané len do polovice.¹¹⁴

V januári 1912 odišli Singer a Isadora na ďalšiu plavbu po Níle a vzali so sebou obe deti.¹¹⁵ Po návrate, okrem krátkych vystúpení v Londýne a Ríme, smerovala všetka Isadorina energia na vybudovanie divadla v Paríži. Pomenovala ho Théâtre du Beau, čiže Divadlo krásy. Singer prizval na jeho zariadenie i Craiga. Ponuku prijal pod podmienkou, že sa Isadora nebude osobne angažovať do výstavby a divadlo nebude určené len jej. V októbri však Craig z projektu odstúpil, pretože Singer nepoprel správy z tlače, že divadlo sa stavia pre Duncanovú. Craigov odchod ju zasiahol, pretože jeho divadelného génia si veľmi vážila.¹¹⁶

Z depresie a smútku zorganizovala v novembri veľkolepú oslavu. Hovorilo sa, že o tretej nad ránom ju Singer pristihol s autorom divadelných hier, Henrim Bataillem, ktorý jej bozkával nohu. Začal zúriť a kričal, že končí s ňou i s jej divadlom.¹¹⁷

Keď Singer odišiel, Isadora prijala šesťtýždňové turné po Rusku. V januári 1913 pricesťovala do Kyjeva.¹¹⁸ O Isadorine deti sa zatiaľ starala Elizabeth. Isadora ich so sebou na turné nikdy nebrávala. Vo svojich pamätiach píše, ako veľmi ich milovala a aké utrpenie zažívala počas každého odlúčenia. Posledný marcový týždeň vystúpila spolu so svojimi žiakmi v parížskom Trocadére s *Orfeom* a 9. apríla odtancovala *Ifigéniu* v Châtelet. Sála bola vypredaná do posledného miesta.¹¹⁹

Následne sa rozhodla pre oddych vo Versailles. O Singerovi nemala Isadora žiadne správy, vedela len to, že išiel na ďalšiu plavbu po Níle, na ktorej ho sprevádzala bývalá ošetrovateľka. Bola to tá istá, ktorá sa o neho starala počas zotavovania sa z ľahšej formy mŕtvice. Zrazu sa Singer objavil s pozvánkou na večeru. Isadoru trápili zlé sny

a vízie, no nevedela prísť na to, čoho sa týkajú. To mala zanedlho zistiť.¹²⁰ Singer ju 19. apríla pozval spolu s deťmi na stretnutie v Paríži. Prenajali si auto – Renault, zastaraný model, ktorý šoféroval muž z agentúry, ktorá ho vlastnila, Paul Morverand.¹²¹ Na obede sa Singer vyslovil, že by rád pokračoval so stavbou divadla. Po jedle však musela Isadora nacvičovať pred blížiacim sa predstavením a tak odišla do štúdia v Neuilly. Opatrovateľka jej navrhla, že pôjde s deťmi radšej do Versailles, aby si oddýchli a privedie ich za ňou neskôr.

V štúdiu Isadora zanietene pracovala, až pokým nezačula cez prestávku zvláštny a desivý nárek. Otočila sa a vo dverách stál Singer, ktorý sa potácal, akoby bol opitý. Podlomili sa mu kolená a spadol na zem. Povedal jej, že deti sú mŕtve. Napriek snahe lekára sa mu nepodarilo priviesť ich späť k životu, zahynuli spolu s opatrovateľkou pri automobilovej nehode.¹²²

Renault s deťmi a opatrovateľkou prešiel len niekoľko metrov od reštaurácie, kde všetci spoločne obedovali, po ceste, ktorá bola paralelne so Seinou. Šofér zastavil, aby sa vyhol kolízii a keďže išlo o starý model auta, musel vystúpiť, aby ručne naštartoval motor. Trval na tom, že ručnú brzдовú páku zatiahol, no auto sa rozbehlo dolu kopcom priamo do Seiny.¹²³

Isadora sa uzavrela do seba, trpela hlbokými depresiami a Singer neodpovedal na žiadny z jej telefonátov. Po čase sa Raymond a jeho manželka Penelope chystali do Albánska, aby tam pomáhali utečencom a presvedčili ju, aby sa k nim pridala. Singer síce bez ohlásenia pricestoval za nimi, no Isadorin temný smútok a zúfalstvo bolo preňho príliš ťažké zniesť a tak bez rozlúčky odišiel.¹²⁴

Isadora sa zapojila do dobrovoľníckych prác, no keď sa jej postupom času vrátili sily, nebola schopná v Albánsku ďalej ostať. Otvorene sa priznala, že medzi umelcom a svätcom je veľký rozdiel. Rozhodla sa odísť do Švajčiarska, ale stále plná smútku nevedela nájsť pokoj. Cestovala autom z jedného mesta do druhého, až sa rozhodla vrátiť do Paríža.¹²⁵

V septembri zamierila do anglického Kentu, kde sa stretla s Craigovou matkou a výbornou herečkou Ellen Terryovou, s ktorou si boli vždy mimoriadne blízke.¹²⁶ Ani tam však nevedela nájsť pokoj a tak sa v novembri presunula späť na kontinent a cez Alpy pokračovala na juh do Talianska, do Florencie a Rimini. Vo Viareggio našla starú priateľku Eleanor Duseovú. Tá ju namiesto rád o zabudnutí a posunutí sa ďalej, nechala plakať a prežívať svoj smútok, až kým sa s ním nezmierila. Radila jej, aby sa vrátila späť k umeniu. Na pláži stretla mladého sochára, do ktorého sa zamilovala a až to jej pomohlo sa čiastočne s tragédiou vyrovať. Románik však nemal dlhé trvanie a Isadora sa rozhodla odísť do Ríma. Tam sa prvý raz od tragickej smrti detí vrátila k tancu. V Ríme ju zastihol i telegram od Singera, ktorý ju prosil, aby sa v mene umenia vrátila späť do Paríža.¹²⁷

Prišiel s ponukou vybudovať pre ňu tanečnú školu. Mala sa nachádzať v budove hotela Bellevue, ktorú kúpil. Bellevue postavil v roku 1837 Ľudovít XV. pre Madame de Pompadour. Singer pôvodne z budovy plánoval urobiť nemocnicu, no pre Isadoru svoj zámer zmenil.¹²⁸

Chrám tanca budúcnosti

Hotel mal terasu s výhľadom na mesto a nádherné záhrady. Ubytovacie kapacity boli až pre 1000 osôb. So Singerovým návrhom súhlasila a budúcu školu nazvali „Temple of Dance of the Future“ (Chrám tanca budúcnosti). Na konkurze vybrala päťdesiat žiakov, ktorí sa do školy nastáhovali spolu so svojimi vychovávateľkami. V jednej z miestností vybuildovali vyvýšenú platformu, ktorá slúžila ako javisko.¹²⁹

Škola nasledovala vyučovaciu štruktúru tej pôvodnej v Grūnewalde, s tým rozdielom, že úlohy Elizabeth, ktorá školu viedla a vyučovala, dostali „Isadorables“ - šesť najstarších a najlepších Isadoriných žiačok: Anna, Theresa, Irma, Lisa, Gretel a Erika. Do Bellevue prišli v januári 1914 a natrvalo sa sem presťahovali v marci.¹³⁰

Isadora sa vrátila k učeniu. Soboty boli venované umelcom, ktorí sa mohli zúčastniť tanečnej hodiny a potom spolu s deťmi končila deň spoločným jedlom. Do školy chodilo mnoho umelcov, ktorých tanec inšpiroval a odnášali si odtiaľ veľa náčrtov, ktoré dodnes existujú. Isadora sa v príprave tanečníkov vyžívala: „*Nebolo to tak, že by som ich učila tancu, ale že som im otvárala cestu, prostredníctvom ktorej ich ovládol a prestúpil duch tanca.*“¹³¹

Snívala o zbore stoviek detí, ktoré by stvárnil Beethovenovu *Ódu na radosť*. Škola prosperovala a malé dievčatá, ktoré časom vyrástli na mladé ženy, začali učiť tých najmladších.¹³²

26. júna 1914 usporiadala Duncan festival na námestí Trocadero, ktorý verejnosť privítala s nadšením.¹³³ Trojhodinový program na čele s tzv. Isadorables obsahoval *Marche Héroïque*, na Schubertovu hudbu o smútiacej žene. Tanec Isadora vytvorila ako spomienku na svoje deti a v hlavnej úlohe sa predstavila Isadorina najlepšia žiačka Anna. Isadora bola v ôsmom mesiaci tehotenstva. Aj preto sedela v súkromnej lóži ďaleko od pohľadov verejnosti. V lete Singer navrhol, aby Isadora poslala študentov na prázdniny do Anglicka, kým ona zostane v Bellevue. Pokojné záverečné štádium tehotenstva ju však rozhodne nečakalo, pretože svet zaplavili správy o vražde arcivojvodu. Počas pôrodu zazneli bubny ohlasujúce mobilizáciu, no Isadoru zaujímalo iba jej čerstvo narodené dieťa. Po chvíli sa však začalo z ničoho nič dusiť, pribehla sestra a dieťa vzala. Po hodine čakania prišiel Augustin so zdrvivúcou správou, že dieťa je mŕtve. Vojná bola predo dvermi a keď vypukla, zlomená Isadora venovala Bellevue občanom Paríža, aby bol prerobený na nemocnicu.¹³⁴

Duncan odišla do Normandie, kde sa len ťažko spamätávala z poslednej tragédie. V septembri dostala správu od Singera, ktorý vzal študentov zo školy do New Yorku. V tom období hľadalo útočisko pred vojnou množstvo ľudí a oni neboli výnimkou.¹³⁵

Isadoru postavila na nohy láska. Tentoraz sa zamilovala do lekára, ktorý sa o ňu staral.¹³⁶ Trvalo to však len do momentu, kedy vyšlo najavo, že to bol on, kto sa snažil oživiť jej deti po strašnej autonehode.¹³⁷

Keď Anglicko vstúpilo do vojny, Singer sa vzdal svojho zámku v Devonshire a premenil ho na nemocnicu. Žiakom z Bellevue, Isadorables aj tým z Darmstadtu, spolu s Elizabeth a Merzom, zabezpečil bezpečnú cestu do Ameriky. Keďže mnoho z detí prišlo narýchlo a bez sprievodných papierov, museli zostať istý čas na Ellis Islande tak, ako mnoho iných imigrantov. Isadora sa rozhodla pricestovať za nimi až v novembri.¹³⁸

Únik z vojnovnej Európy

Osemnásť mesiacov po smrti Deidre a Patricka jej vlasy zosiveli, farbila si ich henou, čím získali červený odtieň. Pôsobila veľmi smutne a osamelo.¹³⁹

Jej loď pristála v New Yorku 24. novembra 1914. Tlačí oznámila, že vo svojej snahe o výchovu tanečníkov bude počas trvania vojny pokračovať v Spojených štátoch. Singer však zostal v Anglicku a z neznámych dôvodov prestal ďalej školu a žiakov financovať. Nie je žiaden záznam o spore medzi ním a Isadorou, ale do jesene roku 1916 sa stretli len raz, a to len nakrátko.¹⁴⁰

V novej vile si Isadora zriadila štúdio a vrhla sa spolu s deťmi do práce. Jej žiaci debutovali v Carnegie Hall 3. decembra 1914. Isadora sa na javisko vrátila až v januári 1915. V jej interpretácii sa miesil hnev, ktorý cítila proti vojne a žiaľ za stratenými deťmi. Jej pohyby sa stali pomalšími, no o to čistejšími, väčšími a silnejšími.¹⁴¹

Isadora mala už 38 rokov a vďaka prežitým osobným tragédiám i zafarbeným sivým vlasom viditeľne zostarla. Pribrala a začala piť alkohol vo veľkých množstvách.¹⁴²

Nikdy nikomu nedovolila, aby zachytil jej tanec na kameru. Podľa vlastných slov chcela, aby jej umenie preživalo len vo forme legend.¹⁴³ Niekoľko záberov, na ktorých tancuje, sa však zachovalo. Je na mieste sa domnievať, že vznikli bez jej vedomia.

Do nového programu vybrala náboženské témy a jej vystúpenia sprevádzal Augustin, ktorý predčítal z Biblie. Sólo *Ave Maria* zostalo v repertoári až do konca jej života, ako pocta Deidre a Patrickovi. Nanešťastie jej tento nový program vyniesol jedny z najhorších recenzií za celú jej kariéru.¹⁴⁴ Po jednom z predstavení v Metropolitannej opere, kde účinkovala vo februári, na záver svojho *Schubertovho programu* pridala improvizovaný tanec na francúzsku hymnu, za čo si vyslúžila obdiv u publika. Paríž bol jej druhým domovom a preto silne cítila s Francúzmi.¹⁴⁵ Začiatkom roka 1915 Mary Roberts, George Grey Barnard a ďalší z Isadoriných newyorských

priateľov založili výbor Furtherance of Isadora Duncan's work in America. Skupina sa rozrástla na 50 členov a zahrňovala i Roberta Henriho a Ellen Terry.¹⁴⁶

Jej štúdio sa vďaka tomu opäť stalo miestom stretnutí najrôznejších umelcov. Spolu s Augustinom zrežirovali hru *Oidipus*, v ktorej účinkovalo 35 hercov, 80 hudobníkov, 100 spevákov a Isadora so žiakmi ako zbor. Tento experiment však neskončil dobre a Isadora sa opäť ocitla v bankrote. New York ovládol jazz a antická dráma nikoho nezaujímala.¹⁴⁷

Isadora bola znechutená. Američania sa pokojne zabávali, zatiaľ čo Európa bola vo vojne. Tvárili sa, akoby vôbec neexistovala a už vôbec sa do nej nechystali angažovať. Pevne sa rozhodla, že sa spolu so školou vráti na starý kontinent, no bola bez prostriedkov. Pomohol jej finančný dar od neznámej darkyne, za ktorý nakúpila lístky na loď. Isadore bol ďalší tanec na francúzsku hymnu v New Yorku zakázaný, no v momente, keď sa loď pohla z prístavu, všetky deti vytiahli z vreciek schované francúzske vlajky a demonštratívne spolu spievali hymnu *Marseillaisu*. Vyplávali 5. mája 1915 a smerovali do Talianska. Hneď po príchode zistili, že Taliansko vstúpilo do vojny a tak sa vydali hľadať ochranu do Švajčiarska.¹⁴⁸

Zem plná protikladov

Duncan sa zúfalo snažila udržať svoju školu a dúfala, že vojna sa čoskoro skončí. Chcela sa spolu s deťmi vrátiť do Bellevue. Mier bol ale v nedohľadne a tak si musela požičať obrovské sumy peňazí. Napriek finančnej tiesni peniaze z koncertu v Trocadére (na programe bola *Marseillaise*, *Rédemption* a *Pathétique*) venovala mestu. V roku 1916 bola nútená opäť ísť na turné. Jej cieľom bola Južná Amerika. Po príchode do Buenos Aires navštívila spolu so sprievodcom podnik, kde sa stretávali najmä študenti a kde sa tancovalo tango. Tam ju jeden zo študentov vyzval do tanca a ona sa nechala uniesť vášnivou hudbou. Zrazu ju spoznala skupinka hostí, ktorí ju začali prosiť, aby zatancovala na argentínsku hymnu, keďže sa oslavovala noc slobodnej Argentíny. Isadora si okolo seba ovinula argentínsku vlajku a tancom omámila všetkých prítomných. Vrátila sa do hotela nadšená vreľým prijatím a nečakaným úspechom. Neskôr tam za ňou prišiel rozzúrený manažér, ktorý sa o jej vystúpení dozvedel z novín a na základe škandálu, ktorý vyvolalo, sa jej kontrakt zrušil. Všetky elitné miestne rodiny sa totiž chystali jej predstavenia bojkotovať.¹⁴⁹

Na turné odišla preto, aby si zarobila, no takýto katastrofický výsledok ju donútil poslať telegram do Švajčiarska s prosbou o finančnú pomoc. Peniaze však boli zastavené pre vojnové reštrikcie. Odišla teda do Montevidea. Tam ju našťastie privítalo entuziastické publikum a mohla spokojne pokračovať do Ria de Janeira. Do New Yorku sa vracala plná obáv o svoju školu.¹⁵⁰ Tam bola celkom sama a bez peňazí, keď sa zrazu zjavil Singer, ktorý ju zachránil. Ešte v ten večer, 21. novembra 1916, zorganizoval benefičné

galapredstavenie v Metropolitnej opere. Bolo venované rodinám vo Francúzsku. Prišla miestna umelecká smotánka, opäť predstavenie zavrášila s *Marseillaisou*, za čo si vyslúžila ohromné ovácie. Singerovi sa zverila aj so starosťami o školu a on v okamihu poslal peniaze do Švajčiarska na návrat detí do Ameriky. Pre väčšinu však bolo prineskoro, tridsať z nich angažmá opustilo. Prišlo len šesť, spolu s Augustinom. V New Yorku si prenajala štúdio a pustila sa do práce. S príchodom zimy ochorela a Singer ju poslal zotaviť sa na Kubu.¹⁵¹ Po návrate sa opäť predstavila v Metropolitnej opere, a ani zúriaca vojna jej nezabránila tancovať na Wagnerovu hudbu. Pokračovala s *Marseillase* a zakončila vystúpenie *Marche Slave* (Slovanským pochodom), ktorého súčasťou je Hymna cárovi. Publikum sa netajilo odporom proti jej hudobnému výberu.¹⁵²

Po búrlivom konflikte so Singerom zostala Isadora opäť sama. Ponúkol jej Madison Square Garden, ako divadlo i miesto pre školu, ale jej sa priestory zdali nedôstojné. Urazil sa, hoci ich definitívny rozchod nastal až neskôr. V prvý večer, počas predstavenia v Metropolitnej opere 6. marca, odišiel a nechal jej vysoký účet za hotel a výdavky za školu. Nasledujúci rok sa rozviedol a vzal si zdravotnú sestru Joan Balsh.¹⁵³ Isadora predala drahé dary, ktoré od neho dostala a prijala ponuku na turné po Kalifornii. Tak sa, po dvadsiatich dvoch rokoch, vrátila domov; v krajine našla množstvo tanečníč i škôl, ktoré ju imitovali. Zamýšľala sa nad hľadaním čisto americkej hudby, ktorá podľa nej nemá nič spoločné s ľahkými jazzovými rytmami, ale mala by prameniť z hĺbky duše národa. Podobne vnímala aj tanec. Pokusy o švédsku gymnastiku boli podľa nej smiešne a o klasický tanec neslobodné. Viete si predstaviť Sochu slobody, ako tancuje balet?¹⁵⁴

Hoci sa nám pri jej mene vybaví Grécko a znovuzrodenie jeho tanečnej tradície, svoju inšpiráciu pre tvorbu našla u týchto troch velikánov: „... *Beethoven, Wagner a Nietzsche. Beethoven tvoril hudbu s mohutným rytmom, Wagner im dával sošný rozmer a Nietzsche dušu.*“¹⁵⁵

Začiatkom roka 1917, s vrcholiacou protinemeckou atmosférou v Amerike, Isadora ponúkla svojim Isadorables, z ktorých niektoré mali nemecký pas, aby prijali priezvisko Duncan. Stalo sa tak legálnou a oficiálnou cestou, prostredníctvom miestneho súdu. Dievčatá potom očakávali, že im ich umelecká „mama“ dovolí vystupovať samostatne. No to nechcela dovoliť a mladé umelkyne začali protestovať. Chceli, celkom pochopiteľne, žiť a vystupovať podľa vlastných pravidiel.¹⁵⁶

Isadora bola po celý život obklopená mužmi a ich priazňou. Do pomerne dlhého radu jej spoločníkov patrilo počas pobytu v Amerike i známy dadaista, drogovovo závislý umelec s kubánskymi a francúzskymi koreňmi, Francis Picabia, ktorého bohaté finančné zdroje sponzorovali miestnu dadaistickú komunitu.¹⁵⁷

Bola si vedomá, že jej aféry prenikajú na verejnosť.

„Rada by som sa do histórie zapísala ako skvelá tanečnica“, povedala Isadora smutne v jedno popoludnie vo svojom štúdiu, „ale predpokladám, že si ma budú pamätať iba kvôli počtu milencov, ktorých som mala a ktorý bude poriadne prehnaný.“¹⁵⁸

Všetko ohováranie a nadnesené príbehy, ktoré sa o nej v tlači objavovali, však znášala statočne.

„Bola lepšou herečkou, než by si ktokoľvek pomyslel, pretože napriek tomu, aké množstvo chýrov a historiek o nej kolovalo, nikdy si to neprestala brať osobne. Všetok ten smiech a vtípkovanie na vlastný účet bolo prejavom jej odvahy, používala to na svoju obranu.“¹⁵⁹

Vystupovala v rôznych mestách v USA; 3. januára 1918 sa predstavila v spoločnom recitáli s klaviristom Haroldom Bauerom. Spoznala sa s ním dávnejšie, ešte v Londýne. V Columbia Theater v San Franciscu tancovala program zložený len zo Chopinových čísel. Vďaka niekoľkotýždňovému spoločnému nácviku bola ich spolupráca nádherným duetom dvoch druhov umení. Rozumeli si však veľmi dobre i mimo nácvikov a zrazu pricestovala Bauerova manželka, ktorá ich prehlbujúci sa vzťah rýchlo ukončila.¹⁶⁰

Po dlhom boji o udržanie školy sa chcela vrátiť do Paríža. Nemal, žiaľ, dost peňazí na cestu, ani jej nikto z priateľov, zrejme v dôsledku vojny, na telegramy neodpovedal. Zvyšné peniaze vystačili aspoň na lístok do Londýna. Na lodi sa v jeden večer pošmykla na klzkej palube, bola celá dotlčená. Po príchode jej pomohol francúzsky ambasádor, s ktorým vycestovala následne do Paríža, tam sa vrátila k svojej tvorbe.¹⁶¹

Isadorin bývalý manažér zorganizoval turné pre jej žiačky v Amerike. Vystupovali pod menom Isadora Duncan Dancers a vypredali šesť predstavení v Carnegie Hall. Sama z toho ale finančne neprofitovala. Keď sa to dozvedela, zachovala sa veľkoryso a dievčatám poslala list s odporúčaniami, ako pristupovať k tancu a zachovať jeho umeleckú hodnotu. Pribúdajúci vek sa podpísal na jej postave ešte výraznejšie. Isadora sa snažila udržať si bývalú krásu pomocou líčidiel; používala mnoho vrstiev očných tieňov a na pery si v hrubých vrstvách nanášala rúž.

*„Vyzerala, vo svojich vínovočervených drapériách, ako pivónia v plnom rozpuku.“*¹⁶²

Alkoholu holdovala aj naďalej a v dôsledku toho sa často dopúšťala rôznych spoločenských prešľapov. Tlač ju denne sledovala a tak ani jeden z nich neunikol zraku verejnosti.¹⁶³ Tridsaťjedenročný Walter Rummel bol jedným z najznámejších koncertných klavírnych virtuózov v Európe. Spolupráca s Duncanovou, ktorá trvala tri roky, priniesla úspech aj jemu. Okrem toho, že bol jej spolupracovníkom a milencom, bol predovšetkým jej skvelým poradcom v oblasti hudby.¹⁶⁴ V tomto období pribudli do jej repertoáru *Les*

Funérialles a *La Bénédiction de Dieu la Solitude* od Liszta, ktoré mali námet temnoty a znovuzrodenia z nej. Opäť sa vrátila k Wagnerovi (*Tristan, Tannhäuser* a *Parsifal*). Svoj starší Chopinov repertoár skrátila a upravila do jedného programu, ktorý venovala nádeji a znovuzrodeniu, alegórii znovunastolenému mieru. Nazvala ho *Poland Tragic, Poland Heroic, Poland Langurous and Gay*. Keď s ním zamierila do Belgicka, premenovala jednotlivé časti na *Belgium Tragic, Belgium...* a tak ďalej. Program nikdy nesklamal.¹⁶⁵

V októbri 1918 sa Duncan s Rummelom vydali z Cap Ferrat na cesty po Francúzsku, až do Marseilles, Bordeaux a Nantes, a neskôr do Ženevy. Cestu im však nečakane prerušila veľká epidémia moru. V novembri sa vojna skončila, vrátili sa do Paríža.¹⁶⁶ Isadora našla Bellevue v ruinách a chcela za každú cenu získať prostriedky na jeho rekonštrukciu. Preto sa vydala na turné po Švajčiarsku a potom v roku 1919 tancovala približne mesiac v severnej Afrike. O tomto turné však nie sú takmer žiadne záznamy.¹⁶⁷

Obdobie po vojne

V marci a apríli roku 1920 sa opäť predstavila v parížskom Trocadére, v máji v Holandsku a Bruseli, v júni uzavrela sezónu na Champs-Élysées. Podľa kritikov bola evidentne ťažkopádnejšia a pomalšia, jej pohyby sa začali minimalizovať. Na druhej strane však svoj tanec prispôsobila svojmu telu, ukázala zrelý tanečný prejav a hlbšie spojenie s hudbou. Nálada v Paríži sa po podpise Versailleskej zmluvy zmenila. Po prvý raz počula hlasy, ktoré hovorili, že tancovať na *Marseillesu* je dehonestujúce a že by sa mala vzdať zahraničných skladateľov.¹⁶⁸ Zachrániť Bellevue sa ukázalo ako nemožné. Nakoniec sa vzdala a súhlasila s jeho predajom francúzskej vláde. Bolo to pre ňu veľmi trpké sklamanie, jedno z najväčších, aké vo svojej umeleckej kariére zažila.

Spolu s tanečnicami odišli v auguste do Atén, kde v minulosti chcela založiť svoju školu. Kopanos našla v ruinách, ale rozhodla sa ho dostavať. Prišla s plánom zorganizovať obrovské predstavenie na antickom štadióne, s tisíckou tanečníkov. Aténčania i kráľovská rodina tento plán privítali. No po nešťastnom incidente mladý kráľ v októbri umrel na otravu krvi z infikovanej rany a vypukla revolúcia. Keďže Isadora bola jeho hosťom, musela z vriaceho revolučného kotla odísť. Prišla tak o štúdio i peniaze vložené do Kopanosu.¹⁶⁹

Vrátila sa do Paríža, kde mal v novembri 1920 premiéru *Parsifal*. Predtým z tejto opery použila len jednu skladbu, teraz to bola väčšia ucelená časť. Jej koncert à la Wagner vypredával sály počas novembra a decembra.¹⁷⁰

Sezónu ukončila v januári 1921, kde sa na Champs-Élysées predstavili už len štyri z Isadorables. Duncanová tancovala *Dance of Flower Maidens, Dance of the Apprentices, Liebestod, Bakchanale* z Tannhäusera a *Holy Grail* z Parsifala.¹⁷¹

Na jar roku 1921 dostala nečakaný telegram od sovietskej vlády s pozvánkou a prísľubom vybudovania školy a tak sa rozhodla odísť do Moskvy.¹⁷² Telegram bol od Leonida Krassina, vysokého bolševického diplomata a komisára Sovietskej obchodnej komisie v Londýne. Videl ju, keď vystupovala spolu s Rummelom (očarila ho najmä *Slovanským pochodom*).¹⁷³ Rummel však sklamal, odmietol sa ku nej pripojiť. Poprosila tri zo zostávajúcich Isadorables (zvyšné ju opustili už dávnejšie), aby išli s ňou, u štvrtej (Margot) sa prejavila tuberkulóza. Pred odchodom do Ruska vystúpili teda s Theresou, Irmou a Lisou v Londýne, 26. júna. Jediná z nich, ktorá ju nasledovala do Moskvy, bola nakoniec iba Irma. Do Moskvy dorazili 24. júla, no na vlakovej stanici ich nikto nečakal. Jej ruský priateľ žurnalista, historik, kritik a autor divadelných hier Lunačarskij neskôr priznal, že si nikdy nemyslel, že Isadora skutočne príde.¹⁷⁴ Isadora bola Moskvou nadšená, hneď po príchode chcela vstúpiť do komunistickej strany. Škola otvorila svoje brány až v októbri, leto zatiaľ strávili u priateľa na vidieku. Na konkurze si vybrali 100 detí, pričom Isadora si vyhradila každý deň na učenie 2 hodiny. Tá ťažšia práca počas celého dňa zostala na Irme. Všetkých 100 detí nakoniec vystúpilo spolu s Isadorou 7. 11. na javisku Veľkého divadla (Boľšoj teatr). V tento deň Rusi oslavovali štvrté výročie Revolúcie, a predstavenie bolo len pre najvyšších politických hodnostárov krajiny. V lôží sedel Lenin, ktorý aplaudoval a kričal: „*Bravó, pani Duncan!*“ Niet sa čo čudovať, Isadora vybrala do programu tance, ktoré chytili za srdce každého Rusa a na jeho konci namiesto *Marseillaisy* tancovala na novú ruskú hymnu, *Internacionálu*.¹⁷⁵ Malých žiakov poslali pre nedostatok financií na drevo na kúrenie v zimnom období domov, pred platiacim publikom vystupovali až po prekonaní týchto ťažkostí. V Prečistenke mala k dispozícii dom aj so služobníctvom, na tak dlho, ako sama chcela; jedla nebolo dostatok, ale podľa Irmy bola Duncan mimoriadne šťastná.¹⁷⁶ Na jeseň roku 1921 Isadora stretla Sergeja Jesenina, 26 ročného básnika a revolucionára. Skupina okolo neho mala povest' miestnych chuligánov. Tento blondavý charizmatiký mladý muž ju hneď očaril.¹⁷⁷

Mal však pomerne temnú povahu. Považoval sa za hviezdu a v spoločnosti sa tak aj správal. Isadora mala v tom čase 44, bola od neho staršia o osemnásť rokov.¹⁷⁸ Ako básnika ho považovali za génia, no za genialitu sa platí. Jesenin platil psychickou labilitou. Začala medzi nimi búrlivá aféra. Vo svetlých chvíľach sa od seba nepohli ani na krok, v tých temných ju nazýval tými najhoršími výrazmi.¹⁷⁹

McVay ich vzťah definoval veľmi prozaicky: „*Jesenin sa nezamíloval do Isadory Duncan, ale do jej slávy, jej svetovej slávy. S tou slávou sa oženil, nie s ňou, trochu moletnou, ale stále krásnou ženou so zafarbenými vlasmi.*“¹⁸⁰

Trápenie s Jeseninom

Od novembra, až kým neodišli spoločne z Ruska, bývali v Prečistenke.¹⁸¹ Do marca 1922 bola z Jesenina, vďaka hýreniu a rôznym výstupom, iba troska. Isadora sa vrhla späť do práce.¹⁸²

Isadorina mama zomrela 12. apríla 1922 a Isadora začala byť v Moskve čoraz nepokojnejšia. Týždeň po matkinej smrti kontaktovala Sol Huroka v New Yorku a ponúkla 12 týždňov predstavení spolu s ruskými žiakmi a Irmou (Jesenin mal samozrejme cestovať tiež). Dohodli sa na októbri. Lenže október bol ďaleko a tak si na máj naplánovali cestu do Nemecka. Jesenin potreboval povolenie od Lunačarského, ktorý mu ho udelil a poradil páru, aby sa pred odchodom zosobášil, že im to uľahčí cestovanie po Európe a Duncanovej meno zabezpečí Jeseninovi určitú ochranu.¹⁸³

Isadora, symbol všetkých slobodných a nezávislých žien, sa pre hrozbu potenciálnych problémov s cestovaním nakoniec vydala. V deň svadby bola šťastná a nadšená. Ceremónia prebehla 2. mája 1922.¹⁸⁴

Medové týždne však boli pätnástimi mesiacmi Jeseninových alkoholických výstupov, zmätkov a katastrof. Začali 11. mája v Berlíne.¹⁸⁵

Odmietal hovoriť inak než po rusky a tak sa nikdy žiaden jazyk ani nenaučil. Isadora postupne pochytila niekoľko fráz a slov v ruštine, čo bol jediný spôsob, ako s ním komunikovať. Aj to bola jedna z príčin jeho frustrácie počas pobytu v zahraničí.¹⁸⁶

Nikolaj Nabokov opisuje vo svojich memoároch, ako ho starnúca Isadora zaskočila svojím výzorom. Tvár jej opuchla a očervenela, jedno oko mala zakryté páskou, pod ktorou skrývala modrinu od Jesenina, rúž a maskara sa jej roztekali po tvári. Napriek značnému pribratiu stále nosila tuniky s hlbokým výstrihom a krk a vlasy si halila do dlhého šálu.¹⁸⁷

Jesenin ju pravidelne bil, ponižoval a nadával jej. Isadora všetko zvládala s pre ňu typickým nadhľadom. Predovšetkým ho veľmi milovala.¹⁸⁸ Zrazu však zistila, že ak sa americká občianka vydá za cudzieho štátneho príslušníka, automaticky stráca svoje americké občianstvo. Dúfala, že v júni už budú v Paríži, no francúzsky konzul odmietol vydať Jeseninovi víza. Bol príslušníkom štátu, ktorý zatiaľ Francúzsko neuznalo. Aby toho nebolo málo, šek, ktorý použila na zaplatenie výdajov v Berlíne, sa vrátil do jej parížskej banky. Niekoľko z jej veriteľov bolo nespokojných a tak jej banka odoprela prístup k účtu. Vyšlo najavo, že parížskym bankám a finančníkom dlhovala veľkú sumu peňazí.¹⁸⁹

V júli odišiel Jesenin do Bruselu, pretože žiadať o víza do Francúzska z Belgicka sa zdalo sľubnejšie. Isadora vstúpila do krajiny na dočasné vízum a narýchlo zorganizovala predstavenia v miestnom divadle. Ukázalo sa, že to bol dobrý krok a zakrátko víza získali.¹⁹⁰ Neskôr ale zmenila plán a namiesto Paríža pricestovali s manželom do Benátok. Strávili v meste celý mesiac. Na konci septembra sa vydali na plavbu do Ameriky, kde ich čakalo nepríjemné prekvapenie. Isadora totiž vážne podcenila

americkú rusofóbiu. Na lodi kotviacej v prístave ich kontrolovali colníci a zakázali im vystúpiť. Pre Isadorine cesty do Ruska ju začali podozrievať, že je informátorkou pre sovietskú vládu, 2. októbra kompletne prehľadali Jeseninove kufre a Isadora poslali na Ellis Island, kde nakoniec bola po dlhom vypočúvaní uznaná za nevinnú.¹⁹¹

Jej prvé tri koncerty v Carnegie Hall sa vypredali v priebehu jednej hodiny a 7. októbra zvolila program na hudbu od Čajkovského. Z New Yorku pokračovali do Bostonu, kde sa odohral obrovský škandál, ktorý mal veľké následky. Drvili ju neľútostné kritiky, všade sa písalo o tom, aká je moletná, ako zle má zafarbené vlasy, ako zostarla a ako zle teraz tancuje. Isadora to nevydržala a počas druhého koncertu, na ktorom boli prevažne mladí študenti z Harvardu a miestnych umeleckých škôl, predniesla reč. Mala často vo zvyku prehovárať k obecenstvu, otvorene a až naivne úprimne, čo sa jej veľakrát vypomstilo. Ľudia jej slová nepochopili. Uprostred *Pathétique*, držiac svoj červený šál, začala kričať: „*Toto je červená. Aj ja som! ... Raz ste boli slobodní! Nedovoľte im, aby vás skrotili!*“¹⁹²

Isadora neskôr svoje slová vysvetlila: „*Keď som to povedala, myslela som tým, že červená je mojou farbou. Vyjadruje inšpiráciu pre moje umenie, moju vitalitu. Ale nikto nerozumel tomu, že nie som len obyčajná anarchistka, ktorá si koleduje o problémy.*“¹⁹³

V novinách to ale spustilo spršku článkov, v ktorých sa písalo, že sa verejne priznáva ku komunizmu. Z predstavenia vtedy odišli dve tretiny pobúrených divákov. Ďalej novinári fabulovali, že Ameriku zaplavilo boľševické hnutie na čele s Duncanovou a jej slová spustili nečakanú lavínu. Americké publikum bolo znechutené.¹⁹⁴ Starosta Bostonu jej odobral licenciu na vystupovanie a vládne organizácie začali vyšetrovať Jesenina. Na vysvetľovanie bolo už prineskoro. Jej manažér ju varoval, že pokiaľ ešte prehovorí počas predstavení, s turné je koniec.¹⁹⁵

Následky škandálu v Bostone ju prenasledovali tak, ako nič iné počas jej kariéry. V Clevelande sa publiku sťažovala, aký nezmyselný škandál spôsobili jedny červené šaty. Keď sa začala obraňovať, polovica divákov odišla.

V novembri 1922 bola naspäť v New Yorku. Po predstavení v Carnegie Hall poprosila divákov o príspevok na jej ruskú školu a z balkóna na ňu nečakane začali padať bankovky. Odtiaľ pokračovala po mnohých mestách a turné ukončila pred Vianocami, 4. decembra v Brooklyne. Na jej posledných dvoch vystúpeniach v januári v Carnegie Hall bolo jasné, že jej kariéra sa nenávratne blíži ku koncu.¹⁹⁶ Jesenin sa opíjal čoraz viac. Nevedel sa vyrovnáť s tým, že ho nikto nepoznal ako básnika a génia, ale len ako manžela slávnej Duncanovej.¹⁹⁷

Finančne na tom bola hrozne, na konci turné sa ocitla tak ako prišla, bez prostriedkov. Na lístky späť do Európy si musela požičať od Singera. New York opustili 2. februára 1923 a podľa jej vlastných slov boli štyri mesiace v Amerike plné trápenia a strateným

časom. V Paríži zistila, že jej manžel mal v kufri ukrytú obrovskú čiastku ňou zarobených peňazí a dokonca množstvo z jej šiat. Bola tým nálezom absolútne šokovaná.¹⁹⁸

Dve noci po príchode Jesenin zničil Duncanovej apartmán a šesť policajtov ho muselo upokojiť a odviesť do väzenia. Isadorin pohár trpezlivosti pretiekol a zvyšok peňazí od Singera použila na to, že Jesenina poslala do Berlína, odkiaľ preňho sovietsky konzul zariadil deportáciu do Ruska. Zakrátko však Jesenin všetko oľutoval a začal jej posielat' telegramy – päť až šesť denne. Isadora nemohla spať a bola presvedčená, že je schopný spáchať samovraždu.¹⁹⁹ Keďže ho stále milovala, odpustila mu všetko zlé a vydala sa poňho do Berlína autom. Keď sa však ocitli spolu, všetko sa opakovalo. Mal vo zvyku v záchvate zlosti hodiť do nej akýkoľvek predmet, ktorý bol po ruke a neprestal, kým všetko nezdemoloval. Preto museli opustiť Berlín, Weimar aj Štrasburg.²⁰⁰

Keď sa v máji vrátila do Paríža, bola bez peňazí, postupne začala predávať svoj majetok. Nestačilo to však a svoj návrat do Ruska si musela pretancovať. Zorganizovala dve predstavenia v Trocadére, 27. mája a 3. júna 1923. Tam opäť žiadala od ľudí peniaze na svoju školu a znovu ju zaplavilo množstvo bankoviek, tak, ako predtým kvetiny.²⁰¹

Bolo jej jasné, že Jesenin je duševne chorý, čo zhoršovalo jeho nekontrolovateľné pitie a tak ho konečne poslala na liečenie do sanatória. Po prepustení najala dve silné sestry, ktoré mali naňho dohliadať a držať ho ďaleko od alkoholu. Samozrejme, bez úspechu. Po ďalšom incidente, ktorý spôsobil, dostal od polície po prepustení z väzenia ultimátum, že do 24 hodín musí krajinu opustiť. Smerovali späť do Ruska a „medovým“ týždňom bol definitívny koniec.²⁰² Počas Duncanovej neprítomnosti škola pod rukami Irmy prosperovala. Otvorili brány aj platiacim záujemcom, nielen miestnym chudobným, no talentovaným deťom. Počas leta jej najpokročilejší žiaci pomáhali učiť stovky detí, ktoré potom vystúpili na štadióne v Moskve. Heslom školy bolo: „voľná duša a zdravé telo“. Bez Isadory Irma vystúpila z tieňa a žiarila ako moskovská tanečnica a populárna osobnosť.²⁰³

Duncanová sa konečne Jesenina vzdala a rozhodla sa pre turné po Kaukaze, zatiaľ čo on zostal v Moskve. Prvé vystúpenie mala v Kyslovodsku, odtiaľ pokračovala do Baku a Tbilisi. V Batume ju Irma našla, po tom, ako sa na dva dni stratila, v byte gruzínskeho básnika, snažila sa tak prekonať svoju posadnutosť Jeseninom.²⁰⁴ Duncan sa uzavrela do seba a o manželovi už ani nehovorila. Opäť sa bezvýhradne venovala svojmu umeniu. Jej žiaci v Moskve sú poslednými, ktorých mala a podľa úspechov, aké s nimi s pomocou Irmy dosiahla, boli aj jej najlepšimi. Z choreografií, ktoré vytvorila v Rusku, je najznámejšia *Varšavianka*, na revolučnú skladbu z roku 1905. Tanec bol oslavou proletariátu. *Dubinuška* je tancom solidarity a spolupráce, v ktorej dve skupiny tanečníkov spolu ťahajú za povraz, v rytmických frázach. V *The Blacksmith* sa tanečníci oslobodia z okov otroctva.²⁰⁵

Ťažké obdobia

Vo februári roku 1924 išla na Ukrajinu, a cestou vystupovala v Charkove, Rostove, Krasnodare, Jekaterinoslave, Kyjeve, Vinitzi a v Odese. V januári zomrel Lenin, turné sa preto posunulo o niekoľko týždňov; vrátila sa na ňom do veľmi dobrej formy. Dbala o seba, schudla vyše trinásť kilogramov. Nič zo svojich príjmov však nevložíla do chodu školy. V máji prijala pozvanie vystupovať vo Vištebsku. Po návrate do Moskvy začala organizovať ďalšie ukrajinské turné, tento raz i so svojimi žiakmi. Kyjev však zasiahli obrovské horúčavy a polovica publika na predstavenia neprišla. Po dvoch týždňoch bola finančná situácia školy v rovnakom stave, ako keď pricestovali. Príjmy išli na zaplatenie orchestra a ubytovania. Poslala Irmu a deti späť a sama sa vydala smerom k Volge, do Strednej Ázie a k Uralu. Aby ušetrila, poslala preč aj orchester a vystupovala len so svojim klaviristom. Do Moskvy sa vrátila v auguste a podpísala kontrakt na spoločné vystúpenia v Nemecku. Rozlúčkové predstavenie vo Veľkom divadle bolo 29. septembra.²⁰⁶

Vystupovala v Nemecku, ale dosť neúspešne. V Berlíne ju novinári prirovnali k jesenným listom, ktoré strácajú svoju životaschopnosť a opadávajú na zem. Bola zúfalá a bez prostriedkov, dokonca aj Elizabeth na ňu zanevrela a radšej odišla k priateľom do Viedne. V škole v Postdame ju odmietli pustiť dnu. Písala smutné telegramy Irme, ktorá však medzičasom vyrazila na turné spolu s deťmi a Isadorine telegramy sa k nej počas šiestich týždňov nedostali. Bola absolútne bez financií a na pokraji hladu, bývala v hoteloch len vďaka svojmu menu a keď vyžadovali peniaze, odišla inde.²⁰⁷ Pomohol jej až jeden americký priateľ, v marci 1925 odcestovala autom do Nice, spolu s bratom Raymondom. Otvorila si tam štúdio.²⁰⁸

Duncanovej priateľka v tom čase dohadovala v New Yorku vydanie jej memoárov, ako záchranu z hroznej finančnej situácie. To však trvalo ešte veľmi dlho.²⁰⁹

Viac ako rok sa jej darilo presvedčať francúzsku komunistickú stranu, aby financovala jej ruskú školu. Potom ich začala prehovárať, aby deti presunuli do Paríža, čo sa však nikdy nezrealizovalo.²¹⁰

28. decembra 1925 sa dozvedela, že Jesenin spáchal samovraždu. Súviselo to so stúpajúcim tlakom vlády na spisovateľov a umelcov, ktorý vyvolal viacero samovrážd. Stihol sa ešte nelegálne oženiť s vnučkou Tolstoja, no v čase smrti už žili oddelene. Zanechal po sebe istú finančnú hotovosť, ktorá náležala právoplatnej manželke, no Isadora ju odmietla prijať.²¹¹

V júli 1926 vyšiel v novinách článok s názvom „Isadora našla lepidlo na svoje zlomené srdce. Tanečnica sa zamilovala do nádherného Taliana.“ Jej milenec bol Victor Serroff, jeden z jej biografov. Žila veľmi skromne, väčšinou nemala peniaze ani na sendvič, žila z pôžičiek a išla, kde ju pozvali. V Nice zostala až do Veľkej noci 1926. Aby zaplatila za nájomné, zorganizovala vystúpenie 15. apríla, ktoré vynieslo slušný zisk. Irma zatiaľ

zobrala deti na turné po Sibíri a Číne, čo ju zamestnalo až do konca roka. Moskovská škola prežila dokonca aj druhú svetovú vojnu.²¹²

Ťažko povedať, ktorá kritika jej osoby prevládala, či tá, že zlyhala v snahe o vytvorenie tanečnej techniky a namiesto toho sa spoliehala len na vlastný šarm a charizmu, alebo tá, že v jej tanci i živote chýbala morálna disciplína.²¹³

V obidvoch tvrdeniach chýba snaha o pochopenie jej životnej i umeleckej filozofie. Vôbec sa neusilovala o vytvorenie tanečnej techniky porovnateľnej napríklad s klasickým tancom, práve naopak: „*Keď som prijala deti do mojich škôl, nad všetko ostatné bolo mojou snahou priniesť im vedomie svojich vlastných vnútorných síl, ich vzťahu voči rytmu univerza, vyvolať v nich extázu a krásu tohto vedomia. Fyzické uvedomenie si ich vnútornej sily.*“²¹⁴

Duncan vytvorila cvičenia, ktoré mali posilniť inštinkty jej žiakov, prehĺbiť ich zmysly. V prvom kroku použila gymnastické cvičenia, nie preto, aby sa naučili akrobacii, ale preto, aby bolo ich telo zdravé, v kondícii, pripravené na prebudenie duše a jej vyjadrenie prostredníctvom tela. Ďalej ich obklopila estetickými vnemami a upriamovala ich pozornosť na nádheru prírody, aby ju boli schopní pozorovať a oceniť a takisto spozorovať pohyb, ktorý ju riadil. Isadora tvrdila, že zdroj jej pohybu pramení z nervového spletenca (plexus solaris alebo solar plexus), že tam sa rodia emócie a motor, ktorý pohyby vyvoláva. Prebudenie tohto motora bolo preto kľúčovým na ceste k umeleckej slobode.²¹⁵

*„... toto prebúdzanie je zásadné: tvorí rozdiel medzi tancom ako umením a tancom ako zábavou, medzi tancom ako náboženstvom a tancom ako predajným tovarom.“*²¹⁶

Keďže toto prebudenie samotné sa nedá naučiť, dá sa len stimulovať, vytvárala cvičenia, ktoré k tomu mali napomôcť. Snažiť sa pozorovať impulzy prameniace v plexus solaris, nasledovať ich, nechať ich prúdiť do končatín a žiariť ako slnečné lúče.²¹⁷

Podľa Susane Manningovej choreografie skladala zo spoločenských, sociálnych tancov, kombinovala ich s pózami a gestami Delsarta, a používala skoky zo školy Turnverein. Je zdokumentované, že Isadora túto školu zameranú na rozvoj tela a gymnastiku, založenú nemeckými imigrantmi, navštevovala, hoci ju sama vo svojej knihe nespomína. U Duncanovej je podľa Susane Manningovej paradoxné to, že pracovala s jednoduchým pohybovým materiálom. Pôsobila dojmom, že každý divák sa môže postaviť a zatancovať to čo ona, vrátane jej študentov. Jej charizma, na ktorej stál jej úspech, však nebola napodobiteľná.²¹⁸

V tomto duchu komentuje Duncanovej štýl i jej švagriná, Margherita Duncan: „Prvý raz, keď som videla Isadora Duncan tancovať, zažila som to, čo môžem opísať len ako stotožnenie sa s ňou. Mala som pocit, ako by som tancovala tam hore ja sama. Nebol to vedomý, rozumový proces, kritické vnímanie, že mala absolútnu pravdu v každom pohybe, ktorý vykonala, len pocit, že dývaním sa na ňu vyjadrujem sama seba, moje prežitky sa oslobodili, pocity, ktoré vo mne vyvolala hudba, sa zhmotnili.“²¹⁹

Vďaka priateľke Mercedes de Acosta sa vrátila k tancu. Isadora upadala na duchu a trápila sa starnutím. Na popud priateľky tancovala na hudbu Liszta 10. septembra, ďalší koncert mala spolu so svojim priateľom Cocteauom, ktorý prednášal báseň *Orphée* a svoje najnovšie diela, zatiaľ čo Isadora tancovala pri svetle sviečok na podlahe pokrytej kvetinami.²²⁰ V novembri sa vrátila do Paríža a fakt, že sa za tri roky vo svojej práci ani živote nepohla, bol pre ňu obrovským sklamaním. Parížsky súd dal jej dom do aukcie, pretože dlhy, ktoré mala, nabrali obrovské rozmery. Vychutnala si to predovšetkým tlač, na čo prišla podpora z veľmi nečakaných miest a umeleckých kruhov. Maliari a sochári jej darovali svoje práce a všetky peniaze z predaja zostali jej. Zapojili sa dokonca i herci a hudobníci. Ich snahou bolo zachrániť aspoň jej štúdio v Neuilly, no ona sa tam pre tragické spomienky nechcela vrátiť. Žiaden z nich nevedel, že pomôcť potrebuje predovšetkým ona, pretože hladuje a žije z ruky do úst.²²¹ V januári 1927 bola späť v Nice a opäť zaplavila noviny. Našli ju ako kráča do mora, čo bolo jasným pokusom o samovraždu. Na večierku jej milenec Serroff veľa vypil a zamkol sa do spálne s jednou z prítomných dám. Keď neodpovedal na Isadorino klopanie, zostala sedieť sama, opustená a zúfalá. Prepadla depresii a vybrala sa smerom k moru.²²²

Neobyčajná...

V otázkach autorstva jej autobiografie *Môj život* (My Life) vzniklo veľa nejasností. Z vydavateľstva poslali mnoho autorov, ktorí jej s knihou mali pomôcť a neskôr Mercedes tvrdila, že ona napísala celú prvú kapitolu. Každopádne zmluvu s vydavateľom sa jej podarilo uzavrieť koncom roka 1926, pričom jej honorár bol vyplácaný v mesačných splátkach. Od februára do augusta preukázateľne pracovala tak, že text diktovala. Dokončila ho v septembri. Nezaradila tam však obdobie života v Rusku a čas strávený s Jeseninom. Vyhovorila sa na to, že ak to urobí, kniha bude v Spojených štátoch zakázaná.²²³ Naďalej tak, ako celý život, odmietala žiť rozumne. Vždy, keď prišla k peniazom, stravovala sa v najvyberanejších reštauráciách a pila vždy len to najdrahšie víno. Irme slúbila, že keď jej vyplatia všetky peniaze za knihu, príde späť do Ruska. To sa však nikdy nestalo.²²⁴

Koncom júna vystúpila v parížskom Théâtre Mogador, pred tým sa snažila schudnúť; prehlásila, že už netancuje, len presúva svoje telo z miesta na miesto. V ten večer sa divákovi predstavila v *Rédemption*, na časť zo Schubertovej *Siedmej symfónie*

h moll (nazývanej *Nedokončená*), *Liebestod* z *Tristana* a *Ave Maria*. Po koncerte plakala od šťastia, tak veľmi jej vystupovanie chýbalo. Vrátila sa do Nice.²²⁵ V štúdiu začala pracovať na novom diele, ktoré opäť tvorila na hudbu od Liszta - *Symphonie zu Dantes Divina Commedia*.²²⁶

Ráno 14. septembra 1927 nasadla pred očami svojej priateľky Mary do športového dvojmiestneho auta, ktoré patrilo jednému mladému mužovi. Pobožkala ju na rozlúčku a omotala si okolo krku dlhý šál. Keď nastúpila, konce dlhého šálu sa jej zachytili do kolesa. Mary na ňu v hrôze zavolala, no v momente, keď sa koleso prudko pohlo, zlomilo jej to väzy a bola na mieste mŕtva.²²⁷

Isadora bola neobyčajná žena, ktorá žila neobyčajný život a ani jej smrť nebola obyčajnou. Jej prínos pre tanečné umenie zhodnotil Coton: *„Iba v priebehu posledných rokov sme uvideli, kde leží skutočná hodnota práce Isadory Duncan; ukázala, že efektívny divadelný tanec môže byť vyprodukovaný i bez väzieb na niektorý z tréningových systémov alebo ustálenej metóde klasického tanca. Čiastočným dopadom jej tanečnej kariéry bolo to, že pripravila tanečné publikum pre prácu ďalších inovátorov, ktorí ju nasledovali. Počas rokov, keď jej hviezda upadala, sa sami pustili do riešenia súčasných problémov dramatického tanca.“*²²⁸

Isadora Duncan – zhrnutie

Isadoru Duncan definovala sloboda, v živote aj v umení. V mnohých smeroch bol jej tanečný prejav revolučný. Odmietala tradičné pohybové systémy, ako klasický tanec a gymnastiku, hoci sama v detstve a mladosti absolvovala niekoľko rôznych druhov tanečných hodín. V svojom prístupe k tancu postavila slobodu na prvé miesto, telo nemá byť zviazané tanečnou technikou, ale má hľadať prirodzený pohyb. Ďalej je veľmi dôležitá jej revolúcia v oblasti tanečného kostýmu. Namiesto dobových šiat alebo baletných kostýmov preferovala grécke tógy, chitóny. Na jednej strane jej umožnili voľne sa hýbať, na druhej strane to vychádzalo z jej obdivu gréckeho umenia, ktoré jej bolo veľkým inšpiračným zdrojom, najmä v začiatkoch kariéry. Dokonca oživila grécky spevácky chór, no ten ju sprevádzal len krátko. Tancovala v gréckych sandáloch a neskôr bosá, čo bolo v dobe zahaleného tela považované za škandalózne. Dôležité je aj jej vnímanie hudby, často si vyberala dramatickú hudbu z populárnych opier alebo rôzne národné skladby a dokonca hymny. Najprv ju sprevádzal len klavír, neskôr to bol orchester. Hudba teda vždy podporila jej výkon a keďže rada použila skladby miestnych skladateľov, zavďačila sa tak aj svojmu publiku. V kariére sólovej tanečnice nasledovala L. Fuller, ktorá jej čiastočne pomohla v kariére, no išlo len o krátkodobú spoluprácu. Tak, ako Fuller, aj Duncan odišla zo Spojených štátov a pokúsila sa uspieť v Európe. To sa jej rozhodne podarilo a počas svojej kariéry strávila väčšinu času na turné, napríklad v Južnej Amerike a niekoľkokrát

v Rusku. Fuller mala svoje žiačky, no nikdy nechcela mať svoju školu. Pre Duncanovú to bolo veľmi dôležité, vyučovala tanec ešte pred tým, než začala svoju kariéru sólovej interpretky. Za svoj život založila nakoniec tri, prvú v Nemecku, druhú vo Francúzsku a tretiu v Rusku, ktorá pod vedením jej žiačky Irmy fungovala aj po skončení druhej svetovej vojny. Duncanovej najstaršie a najlepšie žiačky boli známe ako Isadorables, počas prvej svetovej vojny prijali priezvisko Duncan. Nakoľko však Duncan nevytvorila tanečnú techniku, jej štýl zanikol spolu s jej žiakmi. Mala však svoje zásady výučby.

„Ak má byť moje umenie symbolom len jedinej veci, potom je to sloboda ženy a jej emancipácia, oslobodenie od úzkoprsých konvencií, ktoré sú tkaninou obopínajúcou novoanglické puritánstvo.“²²⁹

Počas svojej prvej návštevy v Rusku sa stretla s najpoprednejšími ruskými umelcami zo sveta baletu, ako aj s novátorom Ďagilevom a Fokinom. Mimoriadne si rozumela aj so Stanislavským.

Jej výučba v prvej škole v Nemecku spočívala v demonštrovaní pohybu. Väčšinou sa jednalo o dlhšiu a komplikovanú frázu. Očakávala, že ju študenti zopakujú bez vysvetlenia. V tomto období nemala žiadnu pedagogickú metódu. Neskôr vytvorila cvičenia, ktoré mali posilniť inštinkty jej žiakov, prehĺbiť ich zmysly. V prvom kroku použila gymnastické cvičenia, nie preto, aby sa naučili akrobacii ale preto, aby bolo ich telo zdravé, v kondícii, pripravené na prebudenie duše a jej vyjadrenie prostredníctvom tela. Obklopila ich estetickými vnemami a upriamovala ich pozornosť na nádheru prírody. Isadora tvrdila, že zdroj jej pohybu pramení z tzv. plexus solaris, že tam sa rodia emócie a motor, ktorý pohyby vyvoláva. Prebudenie tohto motora bolo preto na ceste k umeleckej slobode kľúčovým. Isadorin osobný život bol veľmi dramatický. V istej fáze kariéry „holdovala“ alkoholu a spolu s množstvom osobných tragédií to prerástlo do väčšieho problému. Mala veľa pomerov, ktoré jej v kariére pomohli, ale ktoré ju aj ničili, najviac trpela, keď jej dve deti zahynuli pri nehode a potom jej umrelo aj čerstvo narodené dieťa. Jej finančná situácia bola taktiež veľmi kolísavá, na druhej strane ju to donútilo napísať svojej memoáre. Všetku svoju energiu vložila do umenia a revolúciu, ktorej otvorila dvere Loïe Fuller, Duncan naplno živila. Tancovala až do svojej tragickej smrti.

Výber z tvorby:

- 1904 *Moonlight, Pathétique.*
- 1906 *Waltz Evening, Seven German Dance*
- 1907 *Moment Musical*
- 1911 *Orfeus a Euridika* (v celej jeho dĺžke)
- 1915 *Ave Maria*
- 1915 *Oidipus*
- 1916 *Les Funérialles, La Bénédiction de Dieu la Solitude*
- 1920 *Parsifal*

Poznámky

- 1 Staršia literatúra často uvádza 27. máj 1878. Peter Kurth (*Isadora. A sensational life*, 2001) uvádza rok 1877, na základe Duncanovej rodného listu, ktorý sa našiel až po jej smrti.
- 2 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 2.
- 3 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 11-14.
- 4 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 4.
- 5 LAMOTHE, K. L. *Nietzsches Dancers : Isadora Duncan, Martha Graham, and the Reevaluation of Christian Values*. New York : PALGRAVE MACMILLAN, 2006, s. 107-108.
- 6 LAMOTHE, K. L. *Nietzsches Dancers : Isadora Duncan, Martha Graham, and the Reevaluation of Christian Values*. New York : PALGRAVE MACMILLAN, 2006, s. 112.
- 7 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 12.
- 8 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 6.
- 9 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 28.
- 10 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 7-9.
- 11 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 11.
- 12 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 13.
- 13 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 14-15.
- 14 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 16-17.
- 15 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 40.
- 16 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 21-23.
- 17 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 46-47.
- 18 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 40.
- 19 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 50-51.
- 20 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 48.
- 21 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 31.
- 22 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 32.
- 23 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 52- 54.
- 24 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 57.
- 25 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 34.
- 26 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 36-41.
- 27 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 42.
- 28 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 25.
- 29 In KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 25.
- 30 In KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 23.
- 31 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 26.
- 32 LAMOTHE, K. L. *Nietzsches Dancers : Isadora Duncan, Martha Graham, and the Reevaluation of Christian Values*. New York : PALGRAVE MACMILLAN, 2006, s. 117.
- 33 LAMOTHE, K. L. *Nietzsches Dancers : Isadora Duncan, Martha Graham, and the Reevaluation of Christian Values*. New York : PALGRAVE MACMILLAN, 2006, s. 117.
- 34 LAMOTHE, K. L. *Nietzsches Dancers : Isadora Duncan, Martha Graham, and the Reevaluation of Christian Values*. New York : PALGRAVE MACMILLAN, 2006, s. 119-121.

- 35 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 47-48.
- 36 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 50.
- 37 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 69.
- 38 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 69-70.
- 39 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 55.
- 40 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 56.
- 41 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 61.
- 42 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 62.
- 43 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 63.
- 44 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 67.
- 45 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 68-69.
- 46 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus. 2001. s. 94.
- 47 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 78.
- 48 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 78.
- 49 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 81.
- 50 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001., s. 100-102.
- 51 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 83.
- 52 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 86-87.
- 53 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation. 2013. s. 88.
- 54 DIENES, G.: *Isadora Magyarországon*. In *Remembering – Isadora Duncan – emlékkönyv*. Budapest : Orkesztrika Alapítvány, 2002, s. 49.
- 55 GREMLICOVÁ, D.: *Isadora in Bohemian Spas (Forgotten Events)*. In *Remembering – Isadora Duncan – emlékkönyv*. Budapest : Orkesztrika Alapítvány, 2002, s. 64-65.
- 56 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 111.
- 57 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 112.
- 58 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 95.
- 59 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 97.
- 60 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 104-107.
- 61 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 108-109.
- 62 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 113.
- 63 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 114-115.
- 64 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 116-117.
- 65 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 119.
- 66 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 133.
- 67 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 121-122.
- 68 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 46.
- 69 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 136.
- 70 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 142.
- 71 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 143-155.
- 72 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 139.
- 73 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 140.

- 74 Archie Bell, *Cleveland News*, 17.09.1927 In KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 168.
- 75 Debra Goldman, „*Mothers and Fathers: A View of Isadora and Fokine*“, *Ballet Review* 6, no. 4 (1977-78). In KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 169.
- 76 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 141.
- 77 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 142.
- 78 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 144.
- 79 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 145.
- 80 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 52.
- 81 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 149.
- 82 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 202.
- 83 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 150.
- 84 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 190.
- 85 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 194-195.
- 86 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 97.
- 87 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 153-154.
- 88 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 156.
- 89 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 212.
- 90 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 217.
- 91 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 218.
- 92 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 220-221.
- 93 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 173.
- 94 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 173.
- 95 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 233.
- 96 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 181.
- 97 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 182.
- 98 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 183.
- 99 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 184.
- 100 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 186.
- 101 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 188-190.
- 102 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 190.
- 103 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 189-197.
- 104 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 199.
- 105 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 200.
- 106 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 279.
- 107 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 203.
- 108 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 207-209.
- 109 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 211.
- 110 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 212-213.
- 111 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 218.
- 112 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 301-302.

- 113 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 305.
- 114 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 306-308.
- 115 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 317-318.
- 116 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 324.
- 117 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 325.
- 118 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 326.
- 119 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 327-328.
- 120 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 239-241.
- 121 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 330.
- 122 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 243-244.
- 123 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 331.
- 124 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 247-249.
- 125 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 251-258.
- 126 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 347.
- 127 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 265-266.
- 128 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 351.
- 129 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 267.
- 130 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 352.
- 131 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 271.
- 132 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s.271.
- 133 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 268.
- 134 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 274.
- 135 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 278.
- 136 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 279.
- 137 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 280.
- 138 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 336.
- 139 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 361.
- 140 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 365.
- 141 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 359.
- 142 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 369-370.
- 143 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 370.
- 144 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 372.
- 145 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 282.
- 146 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 374.
- 147 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 283.
- 148 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 284-285.
- 149 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 288-290.
- 150 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 201, s. 291-292.
- 151 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 283-294.
- 152 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 299
- 153 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 406.
- 154 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 307.

- 155 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 306.
- 156 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 412-413.
- 157 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 416.
- 158 STOKES, S.: *Isadora, an intimate portrait*. London: Panther Books, 1968, s.74.
- 159 STOKES, S.: *Isadora, an intimate portrait*. London: Panther Books, 1968, s. 71.
- 160 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 423-424.
- 161 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 310.
- 162 Stokes, *Hear the Lions Roar*. In KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 427.
- 163 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 427.
- 164 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 429.
- 165 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 432.
- 166 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 433.
- 167 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 435.
- 168 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 437-438.
- 169 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 314-319.
- 170 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 452.
- 171 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 453.
- 172 DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2013, s. 320-321.
- 173 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 255.
- 174 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 463-468.
- 175 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 474-477.
- 176 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 478.
- 177 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 480.
- 178 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 482-483.
- 179 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 483-484.
- 180 McVay In KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 486.
- 181 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 467.
- 182 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 489.
- 183 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 491-493.
- 184 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 494.
- 185 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 497.
- 186 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 498.
- 187 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 500.
- 188 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 503.
- 189 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 504.
- 190 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 509.
- 191 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 511-516.
- 192 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 519.
- 193 STOKES, S.: *Isadora, an intimate portrait*. London: Panther Books, 1968, s. 51.
- 194 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 519.
- 195 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 520-521.
- 196 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 522-529.

- 197 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 526.
- 198 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 530-531.
- 199 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 533-534.
- 200 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 535.
- 201 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 536-537.
- 202 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 539-541.
- 203 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 432.
- 204 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 549.
- 205 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 554-555.
- 206 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 556-558.
- 207 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 565-567.
- 208 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 572.
- 209 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 573.
- 210 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 578.
- 211 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 581-582.
- 212 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 584-589.
- 213 LAMOTHE, K. L. *Nietzsches Dancers : Isadora Duncan, Martha Graham, and the Reevaluation of Christian Values*. New York : PALGRAVE MACMILLAN, 2006, s. 127.
- 214 LAMOTHE, K. L. *Nietzsches Dancers : Isadora Duncan, Martha Graham, and the Reevaluation of Christian Values*. New York : PALGRAVE MACMILLAN, 2006, s. 130.
- 215 LAMOTHE, K. L. *Nietzsches Dancers : Isadora Duncan, Martha Graham, and the Reevaluation of Christian Values*. New York : PALGRAVE MACMILLAN, 2006, s. 131-134.
- 216 LAMOTHE, K. L. *Nietzsches Dancers : Isadora Duncan, Martha Graham, and the Reevaluation of Christian Values*. New York : PALGRAVE MACMILLAN, 2006, s. 134.
- 217 LAMOTHE, K. L. *Nietzsches Dancers : Isadora Duncan, Martha Graham, and the Reevaluation of Christian Values*. New York : PALGRAVE MACMILLAN, 2006, s. 135.
- 218 MANNING, S.: *Ectasy and the Demon; THE DANCES OF MARY WIGMAN*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2006, s. 35.
- 219 Duncan, *The Art of the Dance*. In MANNING, S.: *Ectasy and the Demon; THE DANCES OF MARY WIGMAN*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2006, s. 37.
- 220 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 597.
- 221 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 598-599.
- 222 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 600-601.
- 223 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 602-607.
- 224 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 610-612.
- 225 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 612-613.
- 226 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 618.
- 227 KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus, 2001, s. 625
- 228 COTON, A. V.: *The New Ballet, Kurt Jooss and his work*. London: Dennis Dobson Limited, 1946, s. 77.
- 229 LAMOTHE, K. L. *Nietzsches Dancers : Isadora Duncan, Martha Graham, and the Reevaluation of Christian Values*. New York : PALGRAVE MACMILLAN, 2006, s. 112.



Ruth Saint Denis

20. 1. 1879 – 21. 7. 1968

” Je príznačné, že triumf Ruth Saint Denis ako tanečnice inšpirovala práve reklama. Bola zakladateľkou, bohyňou, ktorá vybudovala americké publikum pre tanec, spopularizovala ho aj mimo priestorov vyhradených pre vznešenú kultúru a aspoň na istý čas naučila divákov za umenie zaplatiť.¹

Neštandardné zázemie

Ruthina mama, vlastným menom Ruth Emma Dennis (Hull), bola excentrická, vzdelaná žena s titulom z medicíny a bojujúca za práva žien. Na Michigan Medical School bola prijatá v roku 1870 spolu s ďalšími osemnástimi ženami. V druhej polovici 19. storočia to bolo veľmi nezvyčajné, pretože ženy prijímali na univerzity len výnimočne. Na univerzitách boli oddelené od svojich mužských kolegov, čo prirodzene tieto mladé ženy ešte viac spojilo. Za svoje práva agitovali verejne a bojovali proti mužskej nadradenosti. Emma získala titul ako druhá v histórii školy. Trpela však neurózou, čo jej znemožnilo budovať si kariéru. Po štúdiu podstúpila liečbu v sanatóriu, ktoré viedol doktor James C. Jackson, v Dansville (západný New York). Doktor Jackson presadzoval zmeny ženského odevu. Upozorňoval predovšetkým na škodlivosť korzetov, ktoré deformovali brušnú dutinu a rebrá. Emma chodila aj na terapeutické hodiny tanca, bola veľmi otvorená a rozhládená.²

Po odchode zo sanatória sa usídlila v umeleckej komunite The Egelswood pri Perth Amboy v New Jersey. Spoločenstvo vzniklo ako experiment kresťanského socializmu a cieľom komunity bolo spojenie viery s modernou industriálnou spoločnosťou. Tam stretla budúceho manžela, Thomasa Labana Dennisa, ktorý bol veľmi sčítaný, múdry a hral na husle. Zapojil sa do bojov počas americkej občianskej vojny, ale pre chorobu ho z armády s poctami prepustili. Po návrate domov sa oženil so svojou prvou manželkou. Zo zväzku sa narodil syn Tom junior, no manželstvo nevydržalo. Dvojica žila odlúčené a po tom, ako Thomas spoznal v umeleckej komunite Emmu, požiadal o rozvod. Po rozvode mu prisúdili opatrovníctvo syna. Obrad s Emmou však nebol právoplatný, pretože bol ceremóniou bez licencie. O mesiac sa narodila ich dcéra Ruth.³ Neprávoplatný zväzok a následné skoré narodenie boli neskôr pre Ruth traumatizujúce. Sama uvádzala neskorší dátum narodenia, aby zakryla túto nepríjemnú skutočnosť. Ako komentuje vo svojom denníku: „*Vyzerá to tak, že som sa narodila ako rebelka proti právu a poriadku.*“⁴

Tlak okolia bolo obzvlášť cítiť, keď sa rodina v roku 1884 presťahovala na farmu Pine Oaks v Somerville v New Jersey. Vnímala to aj malá Ruth.⁵ O to silnejšie túžila po tom, aby ju okolie akceptovalo. Napriek týmto rodinným pomerom bola farma pre ňu rajom s veľkými pozemkami, po ktorých mohla slobodne behať. Po narodení mladšieho Brata (nebol nikdy pokrstený, Ruth ho nazýva Brat s veľkým „B“) sa rodina dostala do finančných ťažkostí. Ich otec si nedokázal udržať stálu prácu a väčšinu času trávil v miestnom bare. Emma predávala zeleninu z farmy, prírodné rastlinné liečivá a časť izieb v dome prenajímala. Manželovo správanie bolo častým zdrojom hádok.⁶

Ruth hľadala útek vo svete kníh a rada predstierala, že je postavou z týchto príbehov, hrala malé dramatické predstavenia pre svojich priateľov.⁷

Bola veľmi temperamentným dieťaťom, preto s ňou jej mama cvičila pohybové zostavy podľa Delsartovho systému, s ktorým sa Emma zoznámila vďaka svojej sestre. Tá ju predstavila Aurilii Colcord Poté, ktorá mala v New Yorku svoje štúdio. Poté používala Delsartov systém na liečbu neurotických prejavov. Ruth vo svojej tanečnej kariére, vďaka základom z detstva, často využívala práve tieto princípy (dokonca sa v jej pozostalosti našla kniha o Delsartových teóriách).⁸

Kto bol Delsarte? Francúzsky operný tenor stratil hlas vďaka neodbornému vedeniu. Prestal spievať, začal pohrdať operou, vtedy módne hranie slov považoval za šíalené. Vyučoval však mladých spevákov, čo ho nútilo zaoberať sa aj pohybom. Nebol tanečníkom, ale všimol si, ako sa dá prostredníctvom pohybu vyjadriť vnútro človeka. Niekoľko rokov pozoroval prirodzené pohyby matiek, zdravotných sestričiek, milencov, väzňov, umierajúcich a svoje zistenia si zaznamenával a klasifikoval. Telo rozdelil na tri zóny – hornú, strednú a dolnú. K zónam pridal intelektuálne kvality, rovnako ako emocionálne a sexuálne aspekty. Jeho systém bol veľmi komplexný a koncom devätnásteho storočia sa rozšíril v Európe i Amerike.⁹

Keď malá Ruth zvládla všetky cvičenia, Emma jej vyberala príbehy, na ktoré vymýšľala tance. Zapísala ju na tanečné lekcie Maude Davenportovej, kde vďaka energii a ohybnosti vynikala. Ruth prvý raz zažiarila v sôle počas školského recitálu.¹⁰

Objavenie talentu

Ruthin talent sa začal výrazne prejavovať a jej mama v ňom videla cestu von z rodinných finančných problémov. Keďže názor miestnej učiteľky jej nestačil, požiadala o súkromný konkurz baletného pedagóga Karla Marwinga. Ten mal na starosti aj hľadanie dievčat do show a spolupracoval s úspešným producentom Augustinom Dalym, ktorý pred dvoma rokmi najal i Isadoru Duncan.¹¹

Na jar 1891 sa dvanásťročná Ruth vydala spolu s mamou na výlet do New Yorku. Marwingovi predviedla improvizovaný španielsky tanec a on konštatoval, že talent má. Rodina čelila zúfalej finančnej situácii a Ruth pravidelne cestovala do New Yorku na konkurzy. V zime 1892 navštívila benefičné matiné, organizované národnou kresťanskou ligou. Účinkujúca tanečnica Geneviève Stebbins bola poprednou americkou propagátorkou Delsartovho systému. Stebbinsová dodala Delsartovým gestám dynamickú formu. Záverečným číslom programu bola jej „pantomíma“ *The Myth of Isis*, trojčasťové spracovanie egyptskej témy znovuzrodenia. Tancu v amerických divadlách dominovali predovšetkým statické pózy a nelogické pohybové sekvencie. Skutočnou výzvou pre moderný tanec bolo nájdanie logiky v pohybe, čiže jeho zdroj, dynamo, ktoré Ruth našla v spiritualite. Neskôr tiež spracovala egyptský mýtus podľa vzoru Stebbinsovej, ktorá sa pre ňu stala inšpiráciou, a zatúžila po skutočnej kariére na javisku.¹²

Koncom jesene roku 1893 nastúpila do dievčenského seminára Red Cottage, ktorý viedol reverend Moody. Na prvom mieste bolo štúdium Biblie, ale vyučovanie tvorili aj hodiny hudobnej kompozície, vedy, histórie a matematiky. Ruth zo seminára odišla, aby mohla doma účinkovať v hre *The Old Homestead*. Hru prezentoval dramatický klub Pin Oaks pod vedením jej matky. Ruth v ňom mala dôležitú tanečnú úlohu. 27. decembra 1893, na treťom z predstavení, sa na javisku objavila naposledy ako amatérka. Čoskoro sa mala stať profesionálkou.¹³

Rodiaca sa hviezda

Svoju kariéru začala postupne budovať v New Yorku pod maminým dozorom. 29. januára debutovala vo Worth's Family Theater and Museum, v múzeu kuriozít s malým javiskom. Bol to najnižší stupienok na rebríčku divadiel. V priebehu nasledujúcich rokov vystupovala v rôznych kabaretných divadlách a ako tanečnica si vybudovala isté meno. Obdivuhodné boli najmä jej akrobatické schopnosti v kombinácii s tancom so sukňou a prvkami klasického tanca. Prvé turné absolvovala s predstavením *The Passing Show*.

Na jar roku 1896 vyhlásila rodina Dennisovcov bankrot a bola nútená predať väčšinu súkromného majetku spolu s farmou. Presťahovali sa do Brooklynu. Zo získaných peňazí jej mama začala financovať štúdium na Packer Collegiate Institute, kam nastúpila na jeseň v roku 1896. Počas štúdia si zarábala pózovaním pre študentov výtvarného umenia a pracovala aj ako modelka večerných šiat v obchodnom dome. V jeseni roku 1889 sa vrátila na javisko a účinkovala v hudobnej komédii *The Ballet Girl*, s ktorou išla na ďalšie turné.¹⁴

Na jar roku 1900 sa Ruth stretla s dôležitým a vysoko uznávaným producentom Davidom Belascom, ktorý najímal účinkujúcich do svojej produkcie *Zaza*. S touto produkciou sa chystal na turné a Ruth obsadil do úlohy Adele. Belasco na mladú umelkyňu spomínal so slovami: „... raz v mojom divadle, energia a ambície toho dievčaťa nemali konca.“¹⁵

Ruth účinkovala v rôznych postavách z jeho hier: *Zaza*, *Madame Du Barry* a *The Auctioneer*. Vďaka nim sa naučila nové divadelné postupy priamo od talentovaného profesionála. Na javisku napríklad vytvoril dojem autentického povstania pomocou zboru účinkujúcich, svetla a hudby. V jeho vojenských scénach nechýbali na javisku ani živé kone. Belasco videl v Ruth čosi posvätné, preto jej navrhol pridať si do mena Saint (svätá, skratka St.) a z priezviska vybral jedno písmeno „n“, takže sa odteraz volala Ruth Saint Denis. V tejto Belascovej predstave našla Ruth svoju vlastnú javiskovú identitu. Do prvého predstavenia *Zaza* sa dostala krátko predtým, než súbor odišiel do Londýna.¹⁶

Jej rola obsahovala kratšie texty s trochou tanca a spevu. Keďže Ruth chcela viac, navrhla Belascovi, či by nemohla medzi dvoma časťami hry tancovať. Vytvorila

krátky japonský tanec na námiet známeho diela *Madame Butterfly*. Veľmi sa zaujímal o japonské knihy venované budhizmu. Po skončení predstavení v Londýne navštívila Paríž, v ktorom bola v tom čase Svetová výstava. V koloniálnej sekcii našla tokijské paláce, čínske pagody a kmérske ruiny. Zaujal ju aj pavilón secesie (Maison de l'arte nouveau) a populárny pavilón Palais de l'Électricité, ktorý vzdával hold vedeckým výdobytkom. V tanečnom pavilóne Palais de la Danse videla baleríny, egyptské brušné tanečnice, turecké dervišské tance, ale aj tanečnice zo Španielska a Kambodže.¹⁷

Dokonalou predstaviteľkou secesie bola Loie Fuller, ktorá počas Svetovej výstavy predviedla svoj *Serpentine Dance* v divadle s elektrickými svetelnými efektmi. Viac ju ale zaujalo vystúpenie Fullerovej kolegyne Sadi Yaco, ktorá pochádzala z Japonska. Síce hovorila o Fullerovej ako o inovatívnom géniovi, no umenie Yaco a jej japonského súboru ju uchvátilo. Jej fascinácia ázijským tancom má teda korene v Paríži.¹⁸

Z Európy sa vrátila nová, kozmopolitná Ruth. Jej myšlienky a dojmy sa miešali s exotikou, secesiou a Belascovým nadaním pre veľkolepé divadlo. Doma však našla rozpadnutú rodinu. Rodičia sa rozhodli žiť oddelene, otec odišiel. Emma Dennis sa starala o Ruthine financie a z jej platu išla väčšina na vedenie domácnosti. Na svoju mamu sa i naďalej spoliehala v oblastiach osobného i umeleckého života.

Na jeseň 1900 sa Ruth vrátila k Belascovi, ktorý s predstavením *Zaza* pokračoval na turné po Amerike. Bolo pomerne dlhé, keďže trvalo až do leta 1901. Na jeho konci sa Ruth nakrátko pridala do zboru hry *The Auctioneer*, kde účinkovala v epizódnej úlohe. Predstavenie malo premiéru 23. septembra 1901 v New Yorku. Belasco si ju však po pár týždňoch odviezol do novej divadelnej veľkoprodukcie *Madame Du Barry*. Obsadil ju do významnejšej úlohy Mlle Le Grand. Hra bola korunou Belascovej kariéry a mala premiéru v roku 1902 v novom divadle Belasco Theater. St. Denis sa zúčastnila aj turné, ktoré sa konalo v rokoch 1902 a 1903; oslávila vtedy 25. narodeniny. Zaujímavé je, že vlasy jej začali sivieť, už keď mala dvadsaťdva rokov. Ruth to vôbec netrápilo. Cítila príliv tvorivej energie a získala potrebné sebavedomie. Mala hlavu plnú nápadov a v stálom angažmáne začala mať pocit stagnácie.¹⁹

V jari 1904, keď sa hra *Du Barry* hrala v Buffale, Ruth cestou do ubytovne navštívila miestny obchod, v ktorom narazila na plagát propagujúci cigarety. Bola na ňom bohyňa Eset (grécky Isis), dopoly odhalená a sediaca v chráme. Ruth si na tento výnimočný okamih spomínala: „*Môj osud tanečnice v tom momente znova ožil. Radšej sa stanem rytmickým a neosobným nástrojom spirituálneho odhalenia, než charakterovou herečkou v komédii alebo tragédii. Nikdy predtým som nezažila taký vnútorný šok z fascinácie.*“²⁰

Obraz na plagáte ju zasiahol tak silno, že posledné dni turné strávila v knižnici. Narazila na prepis *Knihy mŕtvych* – zbierku egyptských pohrebných textov. Ruth sa

dlhodobo zaujímala o spirituálny život a takzvanú kresťanskú vedu. Dokonca sa stala jej členkou, hoci jej formálne členstvo cirkev dva razy odmietla.²¹

Napíňanie sna

Belasco v roku 1905 opäť uviedol predstavenia *Zaza* i *Du Barry*, no St. Denis sa vydala svojou cestou. Od Belasca sa veľa naučila. Na rozdiel od Isadory Duncanovej, ktorá tancovala v gréckom chitóne a na prázdnej scéne, Ruth využila vo svojej sólovej tvorbe všetky výhody scénografie – bohaté kostýmy a dekoratívnu scénu. Bola si vedomá nielen moci, ktorú má divadlo, ale aj jeho kúzla.²²

V jeseni účinkovala v muzikáli *Woodland* a pripravovala tanec inšpirovaný egyptskou témou smrti a znovuzrodenia. Medzičasom sa však spolu s mamou zoznámili s Edmundom Russellom, hercom a orientalistom. Bol častým hosťom na rôznych spoločenských stretnutiach, kde čítaval z knihy *The Light of Asia*, zbierky buddhistických básní sira Edwina Arnolda. Russell Indiu navštívil, dokonca prednášal lekcie o delstizme. Obidvom dámam to imponovalo. Russell Ruth požičiaval knihy zo svojej zbierky a zoznámil ju s členmi Progressive Stage Society. Združenie založené v New Yorku v roku 1904 malo veľký vplyv na jej tanečnú kariéru. Jeho cieľom bolo prezentovať hodnotné klasické drámy a propagovať nové tvorivé tendencie moderných dramatikov. Predstavenia sa však hrali za minimálne vstupné. Ruth do združenia vstúpila rok po jeho založení, objavila sa v jeho náboženskej hre *Sekuntala* od básnika Kalidasa. *Sekuntalu* preložili do angličtiny a upravili do podoby trojčasťovej hry, v ktorej sa Ruth predstavila v tanečnom sôle.²³

Ruth si produkciu svojho veľkolepého egyptského tanca zatiaľ nemohla dovoliť, pretože jej chýbali financie. Prišla s nápadom vytvoriť iné, kratšie tanečné číslo. Bola obklopená indickou kultúrou, predovšetkým literatúrou. Vytvorila sólový tanec, ktorému dala názov *Radha*. Jeho jadrom bol tanec piatich zmyslov, v ktorom pomocou gest a pohybov postupne stvárnila každý z nich. Ako žiačka Delsarta verila, že všetky gestá a pózy tela majú odrážať vnútro človeka. Pravidlo uplatnila aj pri výstavbe tejto choreografie a na hudbu z opery *Lakmé* od Léa Delibes. Ruth bola presvedčená, že toto sólo by mohlo zaujať producentov, ktorí stále hľadali inovátné čísla do svojich šou.²⁴

„Jednou z jej neprekonateľných výhod bola absolútna viera vo vlastné schopnosti. Keď verila v nejakú vec, uverili aj ostatní.“²⁵

Vďaka spoločnému priateľovi získala vplyvnú patrónku, Kate Dalliba, ktorá na premiéru tanca ponúkla svoj súkromný salón. Ruth tancovala pre pozvaných hostí a jej úspech sa spoločnosťou rýchlo rozšíril. Ďalšia dáma, pani Fishová, pozvala Ruth do svojho domu, kde účinkovala spolu so zborom Indov. Vzápätí nasledovalo množstvo ďalších pozvánok. Ona však chcela kariéru v divadle, a tak vyhľadala známeho producenta Henryho B. Harrisa. Prácu pre ňu síce nemal, ale zorganizoval uzavreté predstavenie vo svojom divadle. Zúčastnili sa na ňom všetci významní lokálni producenti. Konalo sa v januári roku 1906. Producenti nevedeli, kam takýto tanec umiestniť, a to napriek jeho veľkému potenciálu. Nakoniec odporučili nedelňé koncerty.²⁶

New York Theater, v ktorom už predtým účinkovala, jej ponúkol zmluvu. Tanec *Radha* prišiel na scénu v čase, keď sa spoločnosť nadchýnala všetkým orientálnym a exotickým. Táto fascinácia siahala do čias kolonializmu a medzinárodného obchodu. Atmosféru týchto krajín prinášala aj cestovateľská literatúra a preklady pôvodných starých textov z týchto zemí. Keď Ruth účinkovala v Proctor's Theater, nadchla svojím tancom zaniietenú orientalistku Orlando Rouland, ktorá jej ponúkla organizáciu matinee. Sľúbila, že pozve priateľov a potenciálnych sponzorov. Matinee sa uskutočnilo 22. marca v Hudson Theater a v hľadisku sedelo niekoľko prominentných manželiek železničných magnátov. Ruth otvorila matinee indickým sólom *Incense*. Bol to sugestívny tanec, v ktorom pracovala s vlečkou sukne a dymom. V podstate išlo o hru s líniami, ktorá bola založená na cvičení podľa Delsarta. Tento tanec sa stal jedným z najúvádzanejších z celého jej repertoáru. Rovnako fascinujúca bola hra rúk, ktorá dominovala aj ďalšiemu tancu – *The Cobras*. Scéna evokovala indický bazár. Ruth si od otca požičala prstene so zelenými kamienkami a dala si ich na ukazováky a malíčky. Vlniacimi sa pohybmi a syčaním napodobňovala dve kobry, ktoré na konci fiktívne zaútočili na publikum. Večer uatváral populárny tanec *Radha*, ktorý obohatila vylepšenou scénou a novými kostýmami. *Radha* sa stal takým populárnym, že pozvania na súkromné predstavenia prichádzali zo všetkých strán. Dokonca si ju zavolali, aby tancovala pre Maharadžu z Baroda, ktorý bol práve na návšteve. Štruktúra tohto tanca sa stala akýmsi vzorom pre všetky ostatné produkcie. St. Denis často používala jeho jednotlivé časti s obmenami, novým kostýmom a scénou. Keďže takmer vždy improvizovala, choreografia *Radha* sa postupne menila. Takisto menila aj tance svojich „kňazov“ podľa toho, koľko Indov mala aktuálne k dispozícii.²⁷

Európske skúšky kvality

Európa bola pre americké tanečnice miestom, kde si vybudovali kariéru Isadora Duncan (St. Denis bola staršia, než ona, no začala tanečnú kariéru neskôr), Loïe Fuller a Maud Allan. Na rozdiel od nich sa St. Denis vrátila späť a pôsobila predovšetkým

v Spojených štátoch. Na domácej pôde vytvorila novú formu amerického moderného tanca. Svoje prvé turné začala v roku 1906 v Londýne, najmä vďaka Henrymu B. Harri-
sovi, ktorý sa aj naďalej staral o jej kariéru. Zorganizoval jej niekoľko matinée v divadle
Aldwych Theater. Spoločnosť jej robila mama a pridali sa aj mužskí členovia rodiny.
V dvadsiatich siedmich rokoch mala vlasy už celkom sivé, a preto mimo domu nosila
čiernu parochňu. Jeden z jej newyorských obdivovateľov jej doručil list od exotickéj
Consuelo, vojvodkyne z Manchestru. Tá bola pôvodom z Louisiany, narodila sa kubáns-
kym rodičom. Vdova bola veľkou milovníčkou umenia, vyžiadala si stretnutie s Ruth.
Navrhla sponzorovanie niekoľkých súkromných predstavení, a tak 20. júla 1906 Ruth
tancovala v jej dome. Punc odobrenia zo strany aristokratov jej otvoril dvere do vyš-
šej spoločnosti. Zakrátko prišlo pozvanie od amerického veľvyslanca, ktorý chcel
ozvláštniť program pre maharadžu z Kapurthali.

Tak, ako Duncan pred ňou, i St. Denis sa stretla s nadšeným prijatím skôr v kru-
hoch vyššej spoločnosti, než u bežných divákov. Z tisícstomiestneho hľadiska počas
matinée zaplnila len sto. Jedným z tých, ktorí sa prišli pozrieť na mladú umelkyňu, bol
aj mladý romantický Rus A. Braff. Mal skvelé konexie v európskom divadelnom svete,
neskôr sa stal jej agentom. Počas leta v Londýne dostala pozvánku aj od Loïe Fuller, aby
sa k nej pridala na plánovanom predstavení v Marseilles. Ponuku však odmietla, zrejme
preto, že sa nechcela stať Fullerovej chránenkyňou a spolupracovníčkou. Chcela byť
predovšetkým sólovou umelkyňou.²⁸

Po dvoch mesiacoch dostala ponuku na účinkovanie v parížskom divadle Ma-
rigny. Starší brat sa vrátil domov, a keď rodina dorazila, Ruth zažila svoju prvú zdrvivúcu
skúsenosť s priamym imitovaním jej diela. Mohol za to urazený agent, s ktorým sa pred-
tým St. Denis kontaktovala, no neskôr sa dohodla s mladým Rusom. Odmietnutý Marinelli
zariadil mesiac pred St. Denisiným predstavením vystúpenia imitujúce originálne dielo
Radha pod názvom *Radha, danseuse hindique* a sólo *Cobras*. Po tom, ako si St. Denis
predstavenie pozrela, najala si právnika a do boja sa pustila aj prostredníctvom tlače.
Pred jej vystúpením sa „vody“ v parížskej spoločnosti poriadne rozvírili. Nepríjemný bol aj
konflikt s Francúzskou spoločnosťou autorov a skladateľov, ktorá jej zakázala použiť hud-
bu z opery *Lakmé*, pretože sa táto vznešená hudba nehodila k jej „dekadentnému“ tancu.
Bola to pre ňu veľmi zlá skúsenosť, ktorú jej však vykompenzovali entuziastickí kritici.²⁹

Ako sa šírili pozitívne reakcie na jej vystúpenia, narastal počet divákov a orga-
nizátori jej ponúkli predĺženie kontraktu o dva týždne. Ruth zostala v Paríži dostatočne
dlho na to, aby sa zoznámila aj so sochárom Rodinom. St. Denis sa vďaka úspechom
mohla presunúť vyššie z druhotriednej scény, keď jej Marigny vybavil sériu predstavení
v Komische Oper v Berlíne. V októbri účinkovala priamo v opere *Lakmé*, kde tancovala

sólo *Cobras* medzi dvoma scénami na bazáre. Počas iných večerov zatancovala sóla *Radha* a *Incense* medzi jednotlivými dejstvami opier ako *Carmen* a *Tales of Hoffmann*.³⁰

V jedno popoludnie bola pozvaná na obed s miestnou umeleckou elitou. Jej hosťiteľom bol gróf Harry Graf Kessler, diplomat a milovník umenia. Stal sa jej poradcom i patrónom. 18. novembra 1906 sa predstavila v automobilovom klube a dostala sa do centra pozornosti berlínskej smotánky. Gróf jej zariadil stretnutie s Maxom Reinhardtom, ktorý jej ponúkol účinkovanie vo svojej pripravovanej produkcii *Salomé*, podľa predlohy Oscara Wilda. Uvedenie plánoval v sezóne 1907-8. Téma Salomé bola v tom období mimoriadne populárna a skladateľ Richard Strauss len nedávno dokončil rovnomennú operu. Hudbu z tejto opery použila pri svojich tanečných vystúpeniach aj Mata Hari. S Reinhardtom si vymieňali korešpondenciu, v ktorej St. Denis navrhovala alegorickejšiu verziu, ktorá by sa držala biblického príbehu. Projekt však nakoniec stroskotal.³¹

Až do tohto bodu Ruth stále sprevádzala jej matka Emma. Ako jediná vedela získať nad dcérou kontrolu a prinútiť ju pravidelne skúšať. Bez jej dozoru, keď bola chorá a rozhodla sa odcestovať, strácali tri tance mladej Ruth presnosť a energiu. Dôvodom bola nepretržitá improvizácia. Tance mali nakoniec množstvo rôznych verzií. Po odchode matky sa presunula do Prahy, a v roku 1907 do Viedne, kde sa opäť ocitla v obklopení aristokracie, tentoraz z rodu Habsburgovcov. Zoznámila sa i s princeznou Kinskou, ktorá sponzorovala jej predstavenie, a s princeznou Marie von Thurn und Taxis. Po mesiaci strávenom vo Viedni sa presunula do Düsseldorfu, odtiaľ sa vydala do Hamburgu. Nasledoval Berlín, odkiaľ chodila vystupovať do okolitých miest.³²

Najväčšie úspechy počas európskeho turné zožala v Rakúsku a Nemecku. Obdivovatelia jej vo Weimare chceli postaviť divadlo, no pod podmienkou, že tam bude päť rokov vystupovať. St. Denis to odmietla.³³

Vianoce strávila v Budapešti, kde bojovala s depresiou. Jej tance boli spirituálne a mystické, vytvoriť na javisku potrebnú intenzívnu atmosféru sa ukázalo byť nesmierne náročné. Počas predstavenia v Budapešti sa dokonca zrútila a priamo na javisku začala hystericky plakať. Kričala, že nie je stroj. Brat musel situáciu zachrániť spustením opony uprostred tanca. Potrebovala oddych, a tak s jedným z priateľov odišla do Ríma. Vrátila sa oddýchnutá a s dvoma novými tancami. Deviateho februára 1908 mal na špeciálnom matinée vo Viedni premiéru tanec *The Yogi*. Jeho základom sa stali cvičenia z jogy, pomocou ktorých stvárnila pasáže z knihy Bhagavad-Gita. Druhým sólom bolo *The Nautch* - veselý tanec z indických ulíc. Ruth videla mladé indické dievčatá, ako tancovali tzv. nauči (ang. nautch) na newyorských uliciach Coney Islandu, kde žila indická komunita.³⁴

Nautch je indický svetský tanec, ktorý je zámerne zvodný. Pri jeho interpretácii mala na nohách zvončeky a pohybovala sa v miernom záklone, s bokmi vysunutými vpred.³⁵

Počas ciest po Európe hľadala neustále nové inšpirácie pre ďalšie tance. Nachádzala ich predovšetkým v múzeách, knižniciach a na fotografiách. Ruth sa rozhodla riskovať svoje úspory i reputáciu a na október a november 1908 si rezervovala renomované divadlo La Scala Theater v Londýne. Okrem tria starých sôl zaradila aj dva nové tance. Sólové koncerty neboli až také populárne, a preto sa rozhodla najat' tanečný zbor. Pridala aj bohatšie kostýmy a dekorácie. Koncerty boli príjemným úspechom, ale nepodarilo sa jej prekonať vtedy populárnu tanečnicu Maud Allan. Pomohli však jej šľachtickí priatelia, medzi ktorých patrila aj jej obdivovateľka Constance Smedley, ktorá ju videla účinkovať v Berlíne. Vďaka svojim konexiám sa postarala o naplnenie hľadiska. V lete 1908 účinkovala aj v divadelnej hre tejto dámy. Pred tanečným koncertom naplánovala Smedley oslavu, na ktorej sa objavili patrón divadla George Bernard Shaw a Rodin. Takisto zorganizovala pre St. Denis gala, vďaka čomu boli nasledujúce predstavenia plné. Pri príležitosti gala Ruth vytvorila tanec *A Shirabyoshi*, na motívy japonského príbehu. Tancovala v ňom pri hrobe svojho mŕtveho milého. Ruth napokon opustila Londýn s úspechom.³⁶

Po piatich mesiacoch sa vrátila do Nemecka, kde vystupovala v Dráždánoch, Bielefelde a Weimare, dokonca tancovala na šľachtickom dvore. Pred cestou do Ameriky ešte naposledy účinkovala v Anglicku a Škótsku, najmä aby zarobila. Domov sa vrátila v lete 1909.³⁷

Návrat domov

Zo zarobených peňazí kúpila otcovi dom na Staten Islande a pre seba a mamu prenajala apartmán. Podarilo sa jej znovu získať stratenú hrdosť, keď kúpila väčšiu časť bývalej rodinnej farmy Pin Oaks. S jej stratou sa nevedela zmieriť a opätovné získanie usadlosti pre ňu bolo zadostučinením.³⁸

St. Denis bola slávna a populárna. Medzi rokom 1909 a prvou svetovou vojnou si užívala obdobie vrcholu sólovej kariéry. Vďaka európskym úspechom akoby legitimovala novú formu divadelných koncertov. Po návrate vystupovala v mnohých veľkých aj menších mestách, vďaka čomu túto formu tanca spopularizovala. Vďaka jej vplyvu prichádzalo do divadiel množstvo ľudí a vznikalo nové tanečné publikum. Jej manažérom bol Henry B. Harris, ktorý sa medzičasom stal jedným z najvýznamnejších mužov v tejto umeleckej oblasti. 6. novembra 1909 v divadle Hudson Theater prezentovala trojicu sôl (*Radha, Incense, Cobras*) spolu s dvomi sôlami, novovytvorenými pre európske publikum (*The Nautch, Yogi*). Diváci si ju potleskom po skončení predstavenia vyžiadali asi dvánásťkrát, čo bolo dovtedy viac než nezvyčajné. Po návrate z Európy dosiahla atribúty hviezdy a ako hviezda aj cestovala. Jej skupinu tvorili mama, Brat, dvanásť Indov, slúžky a asistentky.³⁹

Turné zo stredozápadu po východné pobrežie prebiehalo v rokoch 1909-10. V Bostone predstavila nový tanec *Lotus Pond*. Dej sa odohrával v záhrade, v ktorej krásna Rani zbiera lotosové kvety. Keď začula, že prichádzal jej milý, začala tancovať. Tanec sa končil tým, že sa muž objavil na javisku a ona mu darovala lotosový kvet.⁴⁰

Pri porovnávaní štýlov St. Denis a Isadory Duncan vidíme u obidvoch istú dávku romantizmu, ktorá ich viedla dvomi odlišnými smermi. St. Denis chcela v tanci nájsť svoju vnútornú podstatu. Tancovala smerom k svojej duši, kým Isadora sa hýbala zo svojho vnútra smerom von. Ruth chýbal cit pre prácu s priestorom, ktorý Isadora bravúrne ovládala a bola v pohybe slobodnejšia. St. Denis nikdy úplne neupustila od figurálneho vnímania pohybu a príbehu zachytenom pomocou po sebe idúcich obrazov – akoby fotografií. Často si vyčítala, že „predáva“ svoj tanec, prispôsobuje ho dopytu, dáva ho masám a sama stráca. Jej čísla si vyžadovali spirituálny náboj a sústredenie, čo ju vo frekvencii turné a šou stálo veľmi veľa, cítila sa prázdna.

„Jedným z najhorkejších sklamaní mojej kariéry je, že som musela byť Indkou, Japonkou, sochou alebo čímkoľvek, alebo kýmkoľvek iným, skôr, než mi verejnosť doprialo, po čom som túžila. ‚Kaviár‘ pre mnohých je tragédiou pre umelca. Môj umelecký život bola pomalá tragédia.“⁴¹

Od roku 1904 snívala o vytvorení predstavenia *Egypta* a počas pobytu v Európe dokončila svoj výskum k tejto téme. V Berlíne sa napríklad stretla s prominentným egyptológom, doktorom Alanom Gardinerom. Odpovedal jej na množstvo otázok, ukázal staré papyrasy a artefakty. Aj návšteva Britského múzea veľmi pomohla. Bolo to obdobie mnohých významných archeologických objavov (objavenie Achnatonovej hrobky – 1908), čo inšpirovalo mnohých umelcov. V zábave, umení, móde aj v dekoráciách domácností dominoval eklekticizmus, ktorý vnášal čaro Orientu do života Američanov. Filmové spoločnosti ponúkali divákovi rôzne populárne cestopisy.⁴²

O poetike

V Clevelande ju čakal list od Harrisa, v ktorom jej oznámil, že je pripravený na produkciu *Egypty*. Dlho odkladaný sen dostal konečne priestor na realizáciu. Bol to jej prvý pokus o celovečernú produkciu. Ruth bola skvelá a veľmi dôsledná v hľadaní materiálov, na základe ktorých pripravovala svoje choreografie. Podľa fotografií vytvorila návrhy na kostýmy a z reliéfov základný postoj v profile. Práve ten bol jednou zo zásadných novinek. Tanec však vnímala skôr v obrazoch spájaných do jedného celku a ukladala pózu k póze. Hudbu pridala vždy až dodatočne. Hľadala takú, ktorá by sa k tancu hodila a pri jej zvuku by pohybmi „preplávala“. Tanec rozdelila do štyroch dejstiev a najala naň päťdesiat nových tanečníkov a hudobníkov. Brat Tom pre ňu vytvoril vežu s osvetlením. Celá produkcia bola opulentná, drahá a príprava trvala približne šesť mesiacov. Premiéra prebehla

12. decembra 1910 v divadle New Amsterdam Theater v New Yorku. Kritici ocenili predovšetkým momenty, v ktorých tancovala sama, zbor bol na tom podľa nich podstatne horšie. Opäť použila Delsartov systém, ktorý sa pre skupinové tance ukázal ako príliš statický a chýbalo potrebné vyváženie dynamickým pohybom. Relatívny neúspech diela však Ruth len viac motivoval, rozdelila ho a vybrala z neho úspešné časti, ktoré prezentovala ďalej.⁴³

Počas leta 1911 sa vydala na turné z New Yorku do Južnej Karolíny. V Denveri ju uvidel mladý začínajúci tanečník Ted Shawn, ktorý sa do nej zalúbil. Kým sa osobne stretli, prešli ešte tri roky. Na konci turné, v Los Angeles, si dopriala odpočinok a navštvovala hodiny spevu. Venovala sa aj hodinám japonského tanca, ktorý ju učila bývalá gejša. Naučiť sa potrebné pózy a základy bolo pre ňu veľmi náročné, no po dlhšej snahe sa jej to podarilo a neskôr všetko zúročila v novej produkcii.⁴⁴

Harris jej potom ponúkol miesto vo vaudeville v New Yorku a šou sa hrala štyri týždne. Nemohla to odmietnuť, pretože z nej urobil hlavnú hviezdu s tomu primeraným platom. Na rozdiel od celovečerného recitálu bola na javisku len dvadsať minút. Všetko vždy konzultovala s mamou, ktorá mala posledné slovo a strážila svoju úspešnú dcéru.⁴⁵

Ráno 15. apríla 1912 svet obleteli správy, že sa potopil Titanic. Zahynul na ňom aj štyridsaťšesťročný Harris, producent a agent, ktorý sa staral o Ruthine predstavenia. Prepustil svoje miesto na záchrannom člne, na ktorom sa zachránila aj jeho manželka, jednej dáme. Pre St. Denis to bol šok, prišla tak o finančnú a pracovnú istotu. Ďalší rok sa trápila so zháňaním práce a účinkovala v rôznych šou a vaudevilloch.⁴⁶

Pre svoj ďalší japonský tanec si vybrala rozprávku od Hearn, v ktorej sa kurtizána zmení na bohyňu; nazvala ho *O-Mika*. Aj pre indický tanec *Bakawali* použila príbeh od rovnakého autora. V ňom sa nebeská tanečnica zamiluje do smrteľníka. Oba príbehy zahŕňali aj hovorené slovo. *O-Mika* a *Bakawali* mali premiéru 11. marca 1913 v divadle Fulton Theater v New Yorku. V *Bakawali* Ruth tancovala štyri tance, jedným z nich bol *Dance of the Gold and Black Sari*. Neskôr ho upravila a stal sa jedným z jej najúspešnejších tancov. Napriek tomu, že *O-Mika* nebol autentický, vyslúžila si zaň na predstavení v hoteli Astor kladné reakcie zo strany prítomných Japoncov. Ohúrila ich svojím zjavom aj vystupovaním.⁴⁷

V tejto živjej a rýchlo sa meniacej dobe, napriek alebo práve pre rastúcu popularitu tanca, vyšla v roku 1916 kniha Mordecaia Hama (*The Modern Dance; A Historical and Analytical Treatment of the Subject; Religious, Social, Hygienic, Industrial Aspects as Viewed by the Pulpit, the Press, Medical Authorities, Municipal Authorities, Social Workers, etc.*). V nej reverend so svojím pseudovedeckým výskumom tvrdil, že tanec spôsobuje rozvrátenie domovov, nelegitímne počatia, vojnu, choroby a celý zoznam

sociálnych problémov. Predsudky spoločnosti boli jednou z vecí, s ktorou museli pionieri moderného tanca bojovať.⁴⁸

Ruth vytvorila ďalšie nové choreografie, *The Impromptu* a *The Louis Quatorze Cakewalk*, no potrebovala pridať do repertoáru populárne čísla, ktoré by pritiahli divákov. Na svoje pripravované koncerty sa rozhodla najatť spoločenských tanečníkov a na jar 1914 sa objavil ideálny kandidát – Ted Shawn. Práve on zmenil jej život a kariéru nečakaným smerom.⁴⁹

Láska, obdiv, Shawn

Ted Shawn v tom čase spolu so svojou tanečnou partnerkou organizoval v hoteloch tzv. tango teas, čo boli vlastne ukážky tanga, po ktorých nasledovala výučba krokov. Návštevníci ich následne tancovali spolu s tanečníkmi. Prvé stretnutie Teda a Ruth bolo pre obidvoch nezabudnuteľné.

„... Ruth bola unesená Tedovou krásou. S výškou takmer dva metre, s krásnymi proporciami, mohol byť pokojne modelom pre Michelangelovho Dávida. Mal telo obávajúceho aztéckeho bojovníka, no tvár patrila plyšovému macíkovi: čokoládovohnedé oči, okrúhle líca, plné pery. Bol sladký a talentovaný, usúdila Ruth, keď ho na konkurze videla tancovať rózny Dagger Dance. Jej záujem sa zvyšoval, keď začala spoznávať jeho osobnosť. Začali prúd rozhovorov, ktorý pokračoval päťdesiat rokov.“⁵⁰

Pozvala Teda a jeho partnerku Normu Gould, aby sa pridali k jej turné plánovanom na rok 1914. Program bol zostavený tak, aby zaplatil dlhy za St. Denisovej čísla *O-Mika* a *Bakawali*. Tomu mal pomôcť práve obľúbený pár tanečníkov spoločenských tancov. Ruth k starým indickým sólam pridala časti z *O-Mika* a nové sólo *The Scherzo Waltz*. Tedova partnerka Norma mala problémy, a tak ju nahradila jedna zo St. Denisovej tanečničiek.⁵¹

Úvodné predstavenie uviedli po prvý raz 13. apríla v Kentucky, kde Ted venoval Ruth prvý darček. Bola ním kniha básní. O týždeň, v Knoxville, jej poslal prvú kyticu gladiol a o dva týždne v Norfolku ju požiadal o ruku. Pre Ruth to bolo čosi nemysliteľné, všetky svoje bližšie vzťahy s mužmi držala v tajnosti a navonok si strážila tvár panenskej bohyně. Tedovi preto navrhla, aby ich románik zostal mimo oči verejnosti. On však odmietol, a tak sa začal dlhý kolotoč hádok, presviedčaní a prosieb. St. Denis sa neskôr dozvedela, že jej mama, ktorá zostala v New Yorku (počas turné sprevádzal Ruth Brat) sa vrátila stará neuróza a zaplavovala dcéru listami plnými samoty a smútku. Bolo jej to veľmi ľúto, trápila sa kvôli nej. O to viac hľadala útechu u mladého obdivovateľa (delil ich rozdiel štrnástich rokov). Ona sa stavala do role „učiteľky“, kým on bol jej verným poslucháčom a nasledovateľom. Na druhej strane jej chýbal niekto s nohami

na zemi, ktorý by dokázal spravovať jej financie a pripravoval plány do budúcnosti. Ted bol na toto poslanie ako stvorený, navzájom sa dopĺňali.⁵²

Ted získal Ruthino áno vďaka súhlasu jej matky. Nebolo to však jednoduché. 13. augusta 1914 Ruth Tedovi oznámila, že sa idú zosobášiť na mestský úrad. Odmietla však nosiť prsteň. Ted mal konflikt aj s jej Bratom, ktorý bol nielen ochrancom slávnej sestry, ale pomáhal s osvetlením a s čímkoľvek, čo potrebovala. Po svadbe však kapituloval aj on a rolu ochrancu a spoločníka prebral Ted. Na začiatku spoločného života Ruth odmietala intimitu, mala strach z tehotenstva, ktoré by mohlo zmeniť jej telo a pochovať kariéru tanečnice. Až neskôr, vďaka antikoncepcnej metóde, sa jej manželstvo naplnilo a prehýbilo aj o telesné puto, ktoré ich udržalo spolu napriek profesným rozdielom, ambíciám a žiarlivosti. Ted očakával, že ako manželovi sa mu zmení i postavenie v súbore a s ním platové ocenenie. Ruth však zostala na vrchole pyramídy a nechcela z neho urobiť svojho umeleckého partnera. To bol dôvod ich častých sporov.⁵³

Vďaka Tedovmu skvelému manažovaniu bol ich profit po prvom spoločnom roku desaťtisíc dolárov. To Ruth síce potešilo, no nepotešil ju fakt, že Ted všetky peniaze uložil na dvadsaťpäťročné dôchodkové sporenie.⁵⁴

Tanečný súbor tvorilo päť tanečníkov: Ruth a jej Brat (vystupoval pod menom René St. Denis), Ted, Hilda Beyer (ktorá nahradila Tedovu partnerku) a mladá tanečnica Alice Martin. Ostatní tanečníci sa pridali priebežne prostredníctvom konkurzov. Počas turné T. Shawn vytvoril dueto pre seba a St. Denis. *Arabic Suite* bol ich prvým spoločným tancom. Mal premiéru v júni v Ravinia Parku. Ďalej spolu vytvorili dueto *Ouriada, Romance of the Desert* a *The Garden of Kama*. Ruthino nové sólo *The Legend of Peacock* sa stalo jedným z najslávnejších z jej repertoáru. Taktiež malo premiéru v Ravinii, krátko pred začiatkom ďalšieho turné (1914 - 1915). Bol to klasický príbeh z moslimského sveta, v ktorom sa obľúbená radžova tanečnica stane obeťou žiarlivosti zo strany jeho manželky. Za trest je uväznená v tele páva.⁵⁵

Ted v tom čase ešte len hľadal svoju umeleckú identitu a v očiach verejnosti bol „zlatým chlapcom“, ktorý si vzal očarujúcu hviezdu.⁵⁶

Počas turné v Portlande St. Denis súhlasila s premenovaním tanca *Ruth St. Denis Mazurka* na *Denishawn Rose Mazurka* (ako píše Mazo, bol to výsledok súťaže pre divákov, ktorí mali nájsť nový názov pre populárne dueto). Spojenie priezvisk manželov bolo výborným reklamným ťahom. Tanec sa z repertoáru vytratil, no meno zostalo. Nielen v názve súboru, ale aj školy Denishawn school, ktorá sa stala významným míľnikom v dejinách amerického moderného tanca. St. Denis s týmto menom prišla o svoj status sólovej umelkyne a po rozchode so Shawnom strávila zvyšok umeleckého života snahou o jeho navrátenie.⁵⁷

Denishawn

Na konci turné vďaka Tedovmu skvelému finančnému manažmentu, mohla Ruth vyplatiť dlhy a zostali jej aj peniaze na investovanie. Tanečnú školu sa rozhodli založiť v Kalifornii. Pre svoj zámer našli ideálne priestory s otvoreným a vzdušným konceptom. Dom architekta Johna Parkinsona pripomínal španielske domy s otvoreným patiom a nachádzal sa na vrchole kopca s krásnym výhľadom na mesto. Prvým oficiálnym názvom bolo „*Ruth St. Denis School of Dancing and Related Arts*“, neskôr nazývaný skrátene Denishawn. Školu otvorili na jar v roku 1915, pričom sa Ted stal jej riaditeľom. K dispozícii bol okrem vnútorného štúdia aj vonkajší priestor obklopený eukalyptami; Ruth tam precvičovala jogu a viedla meditácie pri svetle mesiaca. Učila aj orientálny tanec, ktorý si sama vymyslela, vyučovala aj výbery zo svojich diel. Pracovala na hudobných a rytmických experimentoch – ako v tichu, tak aj so sprievodom kompletného orchestra. Ted vyučoval klasický tanec, tanec na špičkách a spoločenské tance. Po tréningoch sa tanečníci kúpali vo vonkajšom bazéne a jedli na drevených stoloch. Tanečníci mali namiesto gréckych chitónov v štýle Duncanovej oblečené plavky a nohy mali holé. Život sa zdal byť idylický. V tomto období manželstvo Teda a Ruth prekvitalo.⁵⁸

V prvé leto fungovania školy sem prišli dievčatá z Kalifornie a okolitých štátov, ktoré bývali v školskej ubytovni. Študovali francúzsky, taliansky a ruský štýl klasického tanca, ale aj charakterový tanec, grécke a orientálne tance, dejiny tanca, filozofiu a Delsartov systém. Cvičenia z tohto systému boli pre zrod moderného tanca obzvlášť významné. Vládli v ňom tri hlavné úrovne – fyzická, emocionálna a mentálna. Bol to však systém, nie umelecká forma.⁵⁹

Väčšinu techník učil Ted, Ruth našla záľubu v čítaní z filozofických kníh. Delsarta učila Henrietta Russell Hovey. K pedagogickému zboru sa pridala i Marion Kappes, ktorá študovala v Dalcrozovom Inštitúte pri Drážďanoch a vyučovala Dalcrozov systém hudobnej analýzy prostredníctvom pohybu tela.⁶⁰

Dalcroze izoloval kľúčové zložky hudobnej štruktúry ako tempo, dynamika, čas, metrický vzor atď. do fyzických cvičení, ktoré nazval eurytmia. Napríklad intenzita hudby zodpovedala intenzita svalového napätia a hudobný kontrast zodpovedal opozícii v pohybe. Svoje teórie aplikoval do choreografií pre pohybové chóry. V Ženeve v roku 1914 chór interpretoval celú hudobnú symfóniu.⁶¹

Škola bola však pre Teda a Ruth viac, než len zdroj príjmov. Bola naplnením ich vlastných filozofických a edukačných ideálov. Reprezentovala nový trend vo vzdelávaní, s ktorým prišiel John Dewey. Vybudoval svetovo známe laboratórium Laboratory School na univerzite v Chicagu a vychovával nové generácie pedagógov. Ted často odkazoval na jeho filozofiu a metódy a nazýval sám seba „záhradníkom“ a študentov „rastlinkami“. Snažil sa vytvoriť také prostredie, v ktorom by sa „rastlinkám“

darilo tak, že krásne rozkvitnú. Denishawn school sa usilovala naplniť intelektuálne, fyzické aj spirituálne potreby svojich študentov. St. Denis a Shawn „predpisovali“ tanečníkom hodiny podľa toho, čo skutočne potrebovali. To záviselo od ich schopností a talentu, hoci sa neskôr tanečníci sťažovali, že museli byť Číňanmi alebo tanečníkmi z Thajska alebo Jávy. Prekážalo im, že boli hocikým, len nie sami sebou. Faktom ale zostáva, že škola Denishawn rozvíjala individualizmus v tanečníkoch, čo vidíme u všetkých osobností amerického moderného tanca, ktoré v škole študovali.⁶²

Koncom leta sa rozhodli priestory prenajať jednej zo študentiek. Plánovali ísť na turné so svojimi najlepšimi žiakmi. Prvé koncertné turné súboru Denishawn absolvoval aj mladý klavirista a skladateľ Louis Horst, ktorý prišiel za svojou manželkou, tanečnicou Betty. Horst sa pridal v polovici októbra a v role hudobného riaditeľa zostal celú nasledujúcu dekádu.⁶³

Tedova dominancia nad Ruthinou kariérou narastala a takisto i napätie medzi ním a jej Bratom. Ten následne odišiel pred začiatkom turné v roku 1915 – 16. Mal potom niekoľko predstavení so svojou tanečnou skupinou, ktorú neskôr rozpustil a našiel si prácu v ropnom priemysle. Ted prebral väčšinu jeho povinností a vytvoril množstvo nových choreografií. Jeho epizodické tance boli v rýchlom tempe, plné farieb a ušil ich na mieru vkusu verejnosti. Vytvoril napríklad *Sunrise*, *Dragon Fly* a slávny *Baseball Dance*, ktorý napodobňoval obľúbený americký šport. Ruth tento tanec s obľubou parodovala. Sama vytvorila nové veselé sólo, *The Impromptu*.⁶⁴

Americká hviezda

St. Denis dosiahla slávu a postavenie, aké dovtedy v tanečnom umení nezískal žiaden Američan (Isadora Duncan i Loïe Fuller, napriek americkému pôvodu, pôsobili prevažne v Európe, tam dosiahli svoje hviezdne postavenie). Jej stúpajúca popularita priviedla agenta Georga Gottlieba na myšlienku zostaviť vaudevillovskú šou, kde by v sólach vystupovala predovšetkým St. Denis. Vďaka Tedovým kratším a veselším choreografiám sa ich program stal prístupnejším. Niekoľko predstavení sa odohralo v priebehu mája 1916 v Palace Theater v New Yorku. Ruth už nepôsobila stroho a v jej novom sóle, *The Spirit of the Sea*, sa doslovne oslobodila od striktnosti a meditatívnosti – rozpustila si vlasy. „Kúpala sa“ v modrom svetle a pôsobila ako siréna. Tanec bol u publika veľmi obľúbený a v roku 1923 ho pretvorila na väčšiu produkciu, ktorá zahŕňala Teda v úlohe rybára a tanečnice zo súboru ako vodné nymfy. Vďaka tomuto enormnému úspechu sa Ruth a Ted vrátili do Los Angeles s množstvom peňazí, ktoré im umožnili otvoriť letnú sezónu školy (1916). Ponúkli dvanásťtýždenný kurz, v ktorom boli okrem tanečných hodín zahrnuté aj lekcie práce s látkami, päť hodín čítania týždenne, dve súkromné hodiny so St. Denis a ubytovanie.⁶⁵

V to leto prišlo do školy aj tiché dievča s prenikavým pohľadom. Bola ním Martha Graham. Ted, ktorého zaujala, ju vzal pod svoje ochranné krídla.

Ruth dostala pozvánku na účinkovanie v obrovskom divadle (grécky amfiteáter) Kalifornskej univerzity (University of California) v Berkeley. V roku 1916 tam súbor prezentoval produkciu s názvom *A Dance Pageant of Egypt, Greece, and India*, o každodennom živote ľudí v staroveku a ich viere. Pre každý z tancov sa proscénium premenilo na rieku – Níl, Styx a Gangu.⁶⁶

Denishawn bol prvým tanečným súborom, ktorý tam dostal povolenie účinkovať, zaplnil desaťtisíc sedadiel. Považovali ho za dostatočne rešpektovaný a edukatívny. Spolu so 40 členmi súboru účinkovalo aj 100 študentov školy, školský zbor a symfonický orchester San Francisca. Dirigoval ho Louis Horst a hlavnou hviezdou bola, ako inak, Ruth St. Denis.⁶⁷

Ruth však v osobnom živote neprežívala šťastné obdobie. Jej mama žila v Pasadenskom sanatóriu a v každom liste ju prosila, aby si po ňu Ruth prišla. Ruth zariadila, aby sa spolu s otcom mohli prísť pozrieť na predstavenie. Mama sa však odmietla vrátiť, museli ju odviezť násilím. Ruth požiadala o pridelenie opatrovníctva nad oboma rodičmi. Súd jej ho prisúdil, no otec sa odvolal a vyhral. Nakoniec bol umiestnený do domova pre veteránov, kde žil až do svojej smrti do roku 1931.⁶⁸

Po predstavení v Berkeley sa dielo *The Dance Pageant of Egypt, Greece, and India* uviedlo v rámci medzinárodnej výstavy Panama California International Exposition v San Diegu. Následne sa jeho vybrané časti ďalej uvádzali na turné v Los Angeles a Santa Barbare. Počas neho manželia spolu diskutovali o ďalšom osude školy, ktorá počas ich neprítomnosti fungovala pod správou členov fakulty. Ted bol skvelým administrátorom a škole veľmi pomohli hollywoodske štúdiá, ktoré k nim na tanečné hodiny posielali svoje hviezdy. Manželia vytvárali aj choreografie do filmov a filmári si požičiavali tanečníkov z Denishawnu. St. Denis tento priemysel zaujal a v jednom filme aj účinkovala. Bolo to v roku 1946 – išlo o film *Kitty* od spoločnosti Paramount, kde stvárnila vojvodkyňu z Marlborough.

Škola, ktorá fungovala len dva roky, čoskoro prerástla svoje priestory a bolo nevyhnutné vyhľadať nové a väčšie. Ruth sa tomu bránila, chcela sa zamerať na umeleckú a nie na pedagogickú kariéru, no Ted ju nakoniec presvedčil. V lete 1917 sa presťahovali do okolia Westlake parku na predmestie Eagle Rock. Do novej školy prišla mladá talentovaná tanečnica a pedagogička. Bola ňou Doris Humphrey, ktorá sa stala St. Denisovej chránenkyňou a čoskoro i sólistkou súboru. Na javisku nového Denishawn Dance Theater v Eagle Rock sa každý pondelok večer predstavili najtalentovanejší študenti školy. Prvé predstavenie bolo benefičné a výťažok zo vstupného putoval pre Červený kríž. Ted a Ruth si postavili bungalov – ich prvý spoločný domov. Ted túžil po

obyčajnom rodinnom živote. Chcel, aby manželka otehotnela, kým nebude neskoro - St. Denis mala už 38 rokov. Ruth však rovnako desila predstava tehotenstva, ako aj rodinný život v Kalifornii. Ted začal písať dvojzväzkovú knihu o Ruthinej kariére. Mala byť dôkazom jeho oddanej lásky. Snažil sa však aj o rovnosť v ich profesnom vzťahu, ktorú St. Denis nechcela akceptovať. Stále sa pokladala za tvorivého génia a on sa jej nikdy nemohol rovnať. Túžila po úteku, čo viedlo k niekoľkým ľúbostným aféram.⁶⁹

Čaro opätovnej slobody

Ruth zvažovala ukončenie tanečnej kariéry, premýšľala o kariére speváčky alebo herečky. Tento plán však bola prinútená zavrhnúť. Teda krátko po Vianociach povolali do armády. O chod školy sa postaral a St. Denis sa vydala na turné, po troch rokoch opäť vystupovala sama. Vzala so sebou len sólistku súboru Margaret Loomis a Louisa Horsta (účinkovali s Majestic Vaudeville). Cestovala od Texasu na sever až po Kanadu. Späť sa vracala západným pobrežím. Počas turné začala experimentovať s hudobnými vizualizáciami a Dalcrozovým konceptom, ktorý sa vyučoval aj v Denishawne. Vytvorila nové sólo *Dance from an Egyptian Frieze*, ktorý ale nedosiahol taký úspech, ako Tedove sólo *The Moon of Love Waltz*. Na záver turné sa vrátila do Los Angeles, kde sa počas piatich týždňov predstavila v dramatizácii budhistického textu *The Light of Asia*.⁷⁰

Čiastočné odlúčenie manželov zblížilo, preto Ruth súhlasila s predstavením na vojenskej základni a s ďalším turné v lukratívnom Panatges vaudeville. Precestovali západné aj východné pobrežie. Do programu Ruth zaradila novú skupinovú choreografiu *Dance of the Royal Ballet of Siam* inšpirovanú Thajskom a sólo *Theodora*, kde vystupovala ako byzantská panovníčka. Na Chopinove dielo *Revolutionary Etude* vytvorila skupinovú choreografiu *The Spirit of Democracy or Triumph of the Allies*. Ruth v ňom stvárnila postavu Demokracie, ktorá v úvode sedí na javisku. Potom sa začne rozhlíadať po horizonte, na ktorom sa vďaka svetelným efektom rozhorí oheň. Obeťou je Belgicko, ktoré sa dotacká na javisko a u Demokracie hľadá pomoc. Na to prídu spojenecké vojská, ktoré nepriateľa porazia a oslavujú spoločné víťazstvo.⁷¹

Turné však bolo mimoriadne namáhavé a jediné, čo si Ruth po ňom želala, bol pokoj a samota. Nakoniec sa rozhodla odísť zo sveta vaudeville. Keď to oznámila Tedovi, navštívil ju v Detrote, v ktorom práve vystupovala a snažil sa ju presvedčiť, aby zmenila názor. Chcel, aby myslela na školu a kariéru ich oboch. Presvedčanie bolo neúspešné. Ted sa vrátil do Los Angeles, Denishawn rozpustil a založil si vlastné štúdio. Učila v ňom Martha Graham a ako korepetítorku prijal mladú Pauline Lawrence.⁷²

8. novembra 1919 spoločný dom manželov do základov vyhorel. Ruth priniesla do kúpeľne plynový horák a na moment odišla z izby. O sekundu bolo všetko v plameňoch. Ted sa snažil hrdinsky zachrániť fotografie, kostýmy a knihy, ale prišli o všetko. Ich

domácnosť nebola jediná, ktorá skončila v popole. Rovnako dopadol aj ich zväzok, ktorý sa začal čoraz väčšmi rozpadat'.⁷³

Manželské problémy

Ruth sa počas prvej separácie od manžela a po odchode z vaudeville zamerala predovšetkým na hudobnú vizualizáciu. Dovtedy hudbe veľký význam neprikladala. Považovala ju skôr za doplnok tanca, akým je napríklad scéna, než za partnera. Jej cit pre hudbu sa však rozvíjal s príchodom Louisa Horsta, ktorý ju hudobne vychovával. Na jeho odporúčanie začala pracovať s hudbou Schuberta, Debussyho a Glucka. Taktiež jej pomohla spolupráca s nadanou žiačkou Doris Humphrey, ktorá mala mimoriadne hudobné cítenie. Asistovala jej pri tvorbe choreografií už od roku 1918. Americkí tanečníci do svojich tancov často pridávali Delsartove cvičenia alebo využívali Dalcrozovu metódu. Napriek tomu Ruth St. Denis poprela, že by sa inšpiráciou pre jej hudobné vizualizácie stal Dalcroze. Konštatovala len, že chápu stvárnenie hudby pohybom rovnakým spôsobom. Štruktúra ich tancov bola veľmi podobná, počas páuz stáli a hudobné motívy, ktoré sa opakovali, vyjadrovali rovnakými pohybovými väzbami. Pre znázornenie dlhších tónov často používali hodvábne šály, ktorých pohyb trval dlhšie ako pohyb ruky. Jednou z prvých choreografií, ktorá vznikla spomínaným spôsobom, je trio *Second Arabesque in G Major* pre klavírnu hudbu Clauda Debussyho. Ruth vyprodukovala viac než tridsať takýchto hudobných vizualizácií, medzi ktoré patrili aj *Sonata Pathétique* (Beethoven), *Greek Veil Plastique* (Genevieve Stebbins) a *Kuan Yin* (Erik Satie). V decembri 1919 spojila deviatich tanečníkov do novej menšej skupiny s názvom Ruth St. Denis Concert Dancers. Dôvodom bolo pripravované turné. Do programu zaradila aj dve choreografie od Doris Humphrey (jednou bolo *Scarf Dance*) a dve vizualizácie od Shawna na Bachovu hudbu. Medzičasom sa Ted s tanečníkmi zo svojej školy vydal na vaudevillové turné. Louis Horst zostal s Tedom a Ruth zamestnala dvanásť hudobníkov, vrátane klaviristky Pauline Lawrence. So svojou koncertnou skupinou vystupovala päť mesiacov na západnom pobreží, po letnej prestávke sa vydali na juhovýchod krajiny, kde tancovali až do januára 1921. Predstavenia boli po finančnej stránke zlyhaním.⁷⁴

Prečo? Marcia B. Siegel píše, že pri tvorbe hudobných vizualizácií sa St. Denis obľúkom vyhýbala akýmkoľvek pohybom v štýle klasického tanca. Problém bol, že bez pohybového systému, od ktorého sa mohla odraziť, mala len veľmi obmedzenú schopnosť invencie nových pohybov. Mala minimálny zmysel pre vytváranie pohybov dolných končatín, a preto používala len chôdzu a beh. K nim pridávala výrazné gestá rúk.⁷⁵

Domov sa vrátila veľmi unavená a útechu hľadala v kruhu priateľov. Tam sa zoznámila s mladým hercom Craigom Wardom. Spolupracovala s ním na sérii predstavení v Kalifornii, ktoré spájali Wardove čítanie z poézie a tanec.⁷⁶

Shawn bol veľmi citlivý a neistý, čo v ňom Ruth prehlbovala tým, že mu podrobne opisovala svoje ľúbostné romániky. Bol z toho zúfalý a veľmi na svoju manželku žiarlil. Hoci bol ich súkromný život v poslednom období viac než dramatický, robili všetko pre to, aby ich manželstvo navonok pôsobilo dokonale harmonicky. Aj počas odlúčenia (1919 - 1922) spolu v lete 1919 zámerne účinkovali v produkcii *Miriam, Sister of Moses*, od Ruthinej priateľky Constance Smedley, v divadle Berkeley Greek Theater. Ted vytvoril choreografie a sám stvárnil rolu Mojžiša, kým Ruth sa predstavila ako Miriam.⁷⁷

Ted po turné založil pobočku Denishawn v New Yorku. Predstavenie súboru v tejto metropole zaujalo skvelého agenta Daniela Mayera, ktorý im ponúkol kontrakt na tri veľké americké turné. Znamenalo to finančnú istotu a prestíž. Ted preto presvedčil Ruth, aby sa vrátila do školy i do súboru.⁷⁸

Ruth pre turné vytvorila dve nové sóla, *Brahms Waltz* a *Liebestraum* (Brahms a Liszt). V Denishawne sa povrávalo, že to bola St. Denisina ľúbostná pieseň pre jej manžela. Stalo sa zvykom, že keď Ruth na záver odchádzala zo scény, s hlavou v zákľone, vejúcimi vlasmi a rukami natiahnutými vpred, Ted stál v zákulisí. Zobral ju do náručia a odniesol do šatne. Svojmu biografovi Walterovi Terrimu však prezradil, že sólo vzniklo, keď mala Ruth románik a tanec nebol určený jemu. Keď sa raz škaredo pohádali, St. Denis sólo zaradila ako prosbu o odpustenie. Na záver odbiehala z javiska a v zákulisí stojaci Ted sa jej otočil chrbtom, odišiel do šatne a zabuchol za sebou dvere. V ich turbulentnom vzťahu bolo zo začiatku veľa lásky, vzájomnej príťažlivosti a vášne. Časom sa začala striedať s chladnými a búrlivými obdobiami, ktoré vzťah postupne oslabovali.⁷⁹

Po vystúpeniach v amerických mestách sa v rámci turné presunuli na mesiac do Anglicka. 4. júna 1922 začali predstavením v londýnskom Coliseu. Bola to veľká vaudevillovská aréna, v ktorej Ruth účinkovala pred trinástimi rokmi. Potom sa presunuli do Manchesteru a Bristolu, odtiaľ cestovali do Paríža, aby mohli vidieť predstavenie Ďagilevovho súboru Ballets Russes. Po návrate do vlasti sa Ted pustil do výučby v newyorskom Denishawne aj v umeleckej komunite Mariaden v New Hampshire. Ruth sa pripravovala na nadchádzajúce turné.⁸⁰

Aktuálny repertoár súboru tvorili najmä diela od Teda Shawna. St. Denis oprášila staré choreografie a vybrala niektoré časti z tancov, ktoré uvádzala ako kratšie javiskové formy. Ted bol rešpektovaná autorita, staral sa o chod školy, súboru, kontakt s tanečníkmi a aj o financie. Väčšine študentov bol bližší, než vzdialená Saint Denis. Hoci mala už 43 rokov, bola napriek minimálnej starostlivosti o vzhľad stále krásna.⁸¹

Na konci prvého Mayerovho turné odišiel Ted do Španielska, aby sa zdokonalil v španielskom tanci. Ruth zatiaľ oddychovala. Plánovali program druhého turné a Ted často navštevoval newyorský Denishawn. V škole študovali nielen interpreti, ale

aj pedagógovia, ktorí potom rozširovali sieť Denishawnu pobočkami v Bostone, Kansase, San Franciscu, Mineapolise, Dallase a ďalších mestách.⁸²

Po dvoch rokoch vo vaudeville sa do súboru vrátila Doris Humphrey (spolu s Pauline Lawrence), čo čiastočne vynahrádilo odchod Marthy Graham v závere predchádzajúcej sezóny. Pre tvorbu nových tancov používali výhradne amerických skladateľov a St. Denis vytvorila nový tanec, variáciu na indický pouličný tanec (ang. nautch) s názvom *Street*, neskôr *Cadman Nautch* alebo *Green Nautch*.⁸³

Ďalej prišla s novou veľkou produkciou *Isthar of the Seven Gates* babylonským tancom s obrovskou scénou a veľkolepými kostýmami. Pri zbieraní informácií narazila na problém. Na rozdiel od čínskej, japonskej, či indickej kultúry, neexistovala živá forma babylonského umenia. Staroveký Egypt je však bohato zdokumentovaný vďaka knihám, fotografiám a artefaktom v múzeách. Len málo pamiatok babylonskej civilizácie bolo vystavovaných, a tak sa Ruth inšpirovala aspoň mincami. Vďaka nim si vytvorila predstavu o účesochoch, ktoré sa vtedy nosili.⁸⁴

Druhé turné bolo napokon rovnako vyčerpujúce ako to prvé. Po dlhých ôsmich mesiacoch si Ruth odišla odpočinúť do sanatória Battle Creek v Michigane. Ted ju prišiel v máji 1924 navštíviť, ale ich manželstvo bolo definitívne v troskách. Jediné, čo ich držalo spolu, bol kontrakt s Mayerom. Hádali sa najmä pre školu. Ruth chcela zavrieť pobočku v New Yorku, pretože 75 percent zo ziskov putovalo na jej chod. Pre Teda bola práve táto pobočka dôležitá, pohrával sa aj s myšlienkou založenia magazínu Denishawn. Ten sa stal skutočnosťou a prvé číslo *The Denishawn Magazine* vyšlo v jeseni roku 1924. Editormi a zakladateľmi boli Ted a Ruth. V prvom čísle boli nielen fotografie manželov, ale aj fotografie z tanečných hodín a reklamné zábery pre Mayerovo turné. Ruth napísala hlavný článok s názvom „The Dance as Life Experience“.⁸⁵

Denishawn sa vďaka Mayerovým turné 1922 – 25 stal viac než len školou, či súborom. Bol významnou kultúrnou inštitúciou s autorizovanou sieťou škôl v množstve amerických miest. Vychádzal časopis, boli nakrútené filmy, a súbor vystupoval okrem všetkých štátov USA aj v Kanade a na Kube. Pre celú jednu generáciu Denishawn symbolizoval tanec na vysokej úrovni, ktorý zostal prístupný, farebný a efektný. V repertoári mal viac než šesťdesiat tancov, súbor priniesol choreografie z mnohých významných kultúr: španielskej, gréckej, jávskej, čínskej, thajskej, aztéckej, japonskej a indickej, ale aj tance pôvodných amerických obyvateľov.⁸⁶

Ruth dúfala, že tretie turné bude jej posledným. Po ňom sa chcela preorientovať na spevácku kariéru a počas leta pravidelne navštevovala lekcie spevu. Veľkým novým číslom v repertoári bolo *The Vision of the Aissoua* z arabského prostredia, Ruth pre seba vytvorila choreografiu Schubertových valčíkov – *Schubert Waltzes*. Manželia sa predstavili aj v novom predstavení *Balinese Fantasy*. Turné sa skončilo v apríli 1925

so šokujúcou bilanciou – 556 koncertných predstavení v 293 mestách. Ruth sa tešila na svoju slobodu, ale dostala pozvanie na orientálne turné. Vedela, že súčasťou takého turné budú vyčerpávajúce presuny z mesta do mesta, z krajiny do krajiny a predstavenia v neľahkých podmienkach a neadekvátnych priestoroch. Na druhej strane to bola možnosť konečne spoznať krajiny, o ktorých roky čítala, snívala a tancovala. Preto súhlasila.⁸⁷

Orientálne turné

Lod', na ktorej sa plavil súbor Denishawn, vyplávala zo Seattlu do Jokohamy na konci leta 1925. Smerovali do Japonska, Číny, Malajzie, Barmy (Mjanmarska), Indie, Cejlónu (dnes Srí Lanka), Indonézie, Indočíny (dnes Laos, Kambodža a Vietnam) a na Filipíny. Prípravy boli pomerne rýchle. Posledné turné skončilo na začiatku apríla, súbor sa v lete opäť predstavil na štadióne Lewisohn Stadium v New Yorku, čo mu nechalo len málo času na prípravu. Veľkým problémom bola škola v New Yorku, ktorú chceli zavrieť. Napokon ju nechali v rukách Tedovej nevlastnej matky Mabel Shawn a aj Hazel Krans, ktorá prišla z kalifornského Denishawnu. Na konci poslednej sezóny prišli aj o Louisa Horsta, ktorý odišiel študovať do Viedne a neskôr sa pridal k Marthe Graham. Namiesto neho prijali na pozíciu hudobného riaditeľa ďalšieho klaviristu Clifforda Vaughana. Ten skomponoval hudbu pre nové dramatické sólo St. Denis, *A Legend of Pelée*. K súboru sa pridal aj Brat St. Denisovej, ktorý sa staral o priebeh predstavení. Súbor tvorilo dvanásť tanečníkov, medzi nimi Doris Humphrey, Pauline Lawrence, Charles Weidman, sestra Marthy Graham Geordie a Ernestine Day (Stodelle).⁸⁸

Lod' pristála v Jokohame 19. augusta 1925. Japonsko príchod Denishawnu nezaznamenalo. Až pri nastupovaní do vlaku prišlo niekoľko fotografov a oficiálne ich privítal výbor z divadla Imperial Theater. V Japonsku bol tanec na veľmi vysokej úrovni a pozornosť mu venovali aj kritici. Ruth sa preto neodvážila zaradiť do programu svoje japonské variácie. Nevedela tiež odhadnúť reakcie publika na tance ako napr. *Black and Gold Sari*, *Greek Veil Plastique*, *Waltz* a *Liebestraum*. V hľadisku prevažovali domáci. Američania sa objavovali pomenej. Ich reakcie boli pomerne chladné. Po prvom týždni v Tokiu kritici i diváci prichádzali Denishawnu pomaly na chuť, čo ovplyvnila aj zmena programu. Prvý večer zahŕňal zmes dramatických aj lyrických tancov a arabský (alžírsky) *Vision of the Aissoua*. Japonci zjavne viac preferovali jemné snové tance a predovšetkým hudobné vizualizácie. Populárnejší program obsahoval *Spirit of the Sea* a Ruthino nové lyrické sólo *The Queen of Heaven: A Study of the Madonna*, ktoré nahradilo provokatívnejšie *Legend of Pelée* o havajskej bohyni ohňa. Vynechala ho aj zo zvyšku japonských predstavení. Kritici reagovali viac než prívetoivo a súbor porovnávali s Annou Pavlovou.⁸⁹

Jeden napísal: „*Nikdy sme neboli pohnutí tancom tak, ako Denishawnom. Keď k nám prišla pani Pavlova obdivovali sme jej technické schopnosti, ale títo umelci k nám priniesli spirituálnu i fyzickú nádheru tanca, ktorá je elementárnejšia a plná života, viac než len čistá zručnosť.*“⁹⁰

Medzi Amerikou a Japonskom bolo napätie, ktoré prehĺbili aj striktné americké imigračné zákony. Denishawnu sa však podarilo úspešne preklenúť túto priepasť a prezentovať národ prostredníctvom umenia, čím si získali domácich na svoju stranu.⁹¹

Tanečníci zo súboru absolvovali spolu s Tedom a Ruth hodiny techniky japonského tanca. Navštívili aj hudobné múzeum, v ktorom obdivovali hudobné nástroje, vzácne knihy a kostýmy bugaku. Boli aj na predstavení tradičného divadla No a v buddhistických chrámoch, čo Ruth pozitívne motivovalo.⁹²

Počas mesiaca stráveného v Tokiu navštívil súbor divadlo kabuki, gejša párty v čajovom dome na brehu rieky, oficiálne obedy, večere a prehliadky najznámejších pamiatok; zvyčajne aj s novinármi a fotografmi. Všetci nakupovali najrôznejšie tradičné výrobky a Ruth s Tedom vyberali rôzne látky a dekorácie s vidinou budúcich choreografií. Ruth si zamilovala exotické papagáje, jedného menom Dada si priniesla domov.⁹³

Na ceste do Číny vystupovali v mnohých väčších mestách, do Pekingú dorazili začiatkom novembra. Ujala sa ich riaditeľka spoločnosti Peking Society of Fine Arts Mary Fergusonová, ktorá ich počas pobytu sprevádzala a predstavovala ich miestnym prominentným umelcom. Krajina a kultúra St. Denisová inšpirovali pri tvorbe nového sóla, v ktorom oslavovala štyri elementy: zem, vodu, vzduch a oheň. Dokončila ho na konci orientálneho turné a nazvala ho *White Jade*. Zaradilo sa medzi jej najlepšie výtvy.⁹⁴

Z Pekingú pokračovali do Šanghaja a odtiaľ do Singapuru, kde počuli prekvapujúco veľa angličtiny. Ich hosťiteľmi boli miestni aristokrati a ľudia z ambasády, cudzinci a umelci, iba zriedka prišli do kontaktu s miestnymi obyvateľmi.⁹⁵

Súbor cestoval druhou triedou, na rozdiel od ich vedúcich osobností, ktoré si dopriali luxus; Shawn však chcel byť s tanečníkmi v bližšom kontakte. Organizoval preto pravidelné stretnutia, na ktorých im predčítal z filozofie a orientálnej literatúry. Ruth sa uzatvárala do seba, podliehala smútku. Vďaka tomu sa s Tedom opäť hádali. Ona chcela umeleckú slobodu. Tá však bola podmienená náročnými turné, ktoré súbor finančne zabezpečili a umožnili jej tvoriť nové diela, financovať kostýmy a scénu. Ruth už bola v strednom veku a jej spirituálna energia akoby vyhasínala. Stále však cítila ohromnú príťažlivosť ku kráse v akejkolvek podobe. Orient krásou prekvital, čo ju počas turné naozaj tešilo.⁹⁶

Vianoce strávil súbor v Rangúne (dnešné Mjanmarsko), kde mali v divadle desať predstavení. Podmienky tam boli hrozné. Divadlo bolo špinavé a v horúčavách takmer neznesiteľné. Vykompenzovalo im to pozvanie od miestneho novozbohatlíka, ktorý

zarobil na pašovaní tovaru a predaji ópia. Usporiadal pre nich fantastický luxusný banket. V meste videli množstvo tanca, ktorý Ruth považovala za najvyberanejší, aký kedy videla. Množstvo skokov a ruky v tvare písmena S ju fascinovali. Stretli aj najvýznamnejšieho miestneho herca a tanečníka, s ktorým Ted absolvoval súkromné hodiny. Ruth neskôr, počas pobytu v Singapure, vytvorila tanec *A Burmese Yein Pwe*, v ktorom sa inšpirovala národným tancom, a na premiére ju sprevádzal originálny hudobný nástroj, ktorý si zakúpila v Rangúne.⁹⁷

Keď dorazili do Indie, opäť pocítila prílev spirituálnej energie. Vo vlaku z Kalkaty do Bombaja strávila s Tedom príjemný večer plný harmónie ako za starých dobrých čias. Nostalgicky spomínala na ich spoločný život, umelecký i súkromný. Do denníka si zapísala: „*Ted je jedným z najlepších dnešných mužských tanečníkov na svete. Jeho charakterové tance nie sú podľa mňa až také dobré ako jeho lyrické tance alebo plastiky. ... Oplýva veľkolepou inteligenciou, šarmom a cieľavedomosťou. Má veľké vízie o umeleckých možnostiach. Možno nakoniec skutočné partnerstvo.*“⁹⁸

V rámci konverzácie vo vlaku jej povedal o svojich plánoch – Veľkom Denishawne (Greater Denishawn), umelečkej kolónii s divadlom, ubytovňami, kaviarňou, prednáškovou sálou, strešnou záhradou, kanceláriami, správou a chrámom pre Ruth. V ňom by mohla rozvíjať svoj spiritualizmus. Nápad sa jej páčil a súhlasila, že sa na ňom bude podieľať. Bola to pre ňu nová nádej, že by mala do budúcnosti vlastnú tvorivú základňu. Neskôr svoj sľub olutovala.⁹⁹

India v Ruth rezonovala spomedzi exotických krajín najsilnejšie. Počas prvého rána po príchode do Kalkaty sa išla prejsť do ulíc mesta, kde prebiehal hinduistický festival. Videla však aj žobrákov, chorých a chudobných, ktorí k cudzinke vystierali prázdne ruky. Ilúzia, ktorú si z romantických kníh a fotografií vytvorila, sa rozplynula. Pod vplyvom týchto dojmov neskôr vytvorila dielo, ktoré venovala Indii, jej nádhre, veľkosti, duchovnej kultúre, ale aj jej smutnejším stránkam. Nazvala ho *The Spirit of India*.¹⁰⁰

Hneď prvé predstavenie v Indii bolo obrovským úspechom. Počas neho mala odvahu prezentovať dva zo svojich indických tancov: *Dance of the Black and Gold Sari* a *Nautch*. Miestni diváci ju odmenili dlhým potleskom, obidva tance zostali medzi najúspešnejšími v repertoári Denishawnu. Z historického hľadiska bol indický tanec posvätnou aktivitou chrámových tanečníc dévadási, ktoré tancovali viac pre bohov než pre divákov. Keď tanec prenikol do kráľovských palácov, spájal sa s konkubínami a umenie strácalo hodnotu a prestíž. To sa zmenilo po dvadsiatych rokoch dvadsiateho storočia, v ktorých dominoval tanec naučí (nautch). Ten tancovali najmä prostitútky. Indické publikum bolo predstaveniami St. Denisovej také nadšené, že boli kompletne vypredané a do divadla museli pridať stoličky, aby davy divákov usadili.¹⁰¹

Ruth sa prisudzovalo znovuzrodenie indického tanca, ktorý zažil po návšteve Denishawnu svoju explóziu. Čo to spôsobilo?

„*Indovia videli, že žena môže tancovať a pritom vzbudzovať rešpekt. Indický tanec bol dlho uzamknutý, nedostupný pre vyššie vrstvy a bol len pre určité druhy žien. To sa po príchode St. Denisovej zmenilo.*“¹⁰²

Súbor potom putoval do Kolomba, hlavného mesta Srí Lanky a späť. Nálada v súbore klesla na bod mrazu. Všetci boli vyčerpaní dlhým cestovaním vo vlakoch, autobusoch a na lodiach. Atmosfére nepomáhalo ani tropické počasie. Čas na oddych mali len výnimočne, miestne jedlo im väčšinou nechutilo. Viacerí ochoreli horúčkou dengue, vrátane Doris Humphrey a Ruth St. Denis.¹⁰³

Súbor pokračoval na Jávu koncom júla a odtiaľ do Saigonu, Hongkongu a Manily. Ich agent zorganizoval priveľa predstavení a často prišlo len málo divákov, čo bolo pre tanečníkov frustrujúce. Po návrate do Saigonu (dnes Hočiminovo Mesto), na ich veľkú úľavu, smerovali späť do Číny a Japonska. Po roku do programu zaradili nové choreografie a dve z tých, ktoré predtým zámerne neuviedli, Shawnov *Japanese Spear Dance* a St. Denisovej *Kuan Jin* o čínskej bohyni spravodlivosti. Diváci a kritici reagovali s ešte väčším entuziazmom a brali to ako poctu svojmu umeniu zo strany tanečníkov. Späť do Spojených štátov odplávali v novembri.¹⁰⁴

Väčší Denishawn

Aby si mohli dovoliť financovať výstavbu nového Denishawnu, museli sa hneď, len desať dní po príchode, vydať na turné. Bolo triumfálne, plné vypredaných predstavení, ktoré zakončili v Carnegie Hall. V New Yorku začali s výstavbou budovy Väčšieho Denishawnu (Greater Denishawn). Zakúpili pozemky, susediace s tými, ktoré už St. Denis vlastnila v Bronxe. Najali firmu, ktorá začala s výstavbou domu a tanečnými štúdiami. Namiesto Mayera si vybrali nového agenta – Arthura Judsona. Ten im ponúkol kratší, šesťnásťdenný kontrakt. Až na novšie *White Jade, General Wu Says Farewell to His Wife* vybrali väčšinou staré populárne choreografie. Turné trvalo od decembra 1926 do apríla 1927. Pridali výber z etnických orientálnych tancov, spojených pod názvom *Gleanings from Buddha-Fields*. Ruth vytvorila nové dielo *A Javanese Court Dancer*, ktoré bolo postavené na štylizovanej, veľmi drobnej a pomalej chôdzi a mimoriadnej technickej náročnosti. Celkový obraz dotvoril efektný kostým. Ted slávil úspech so svojou novou prácou *Cosmic Dance of Shiva*, ktorý pôsobil rovnako elektrizujúco na publikum v Amerike ako predtým v Ázii. Po poslednom vypredanom predstavení v Carnegie Hall v New Yorku vyšla Ruth na javisko a prítomným spontánne ďakovala za priazeň. Oznámila, že sa chystá realizovať svoj sen a postaviť Greater Denishawn. Ted zúril, pretože to bola jeho idea a na verejnom oznámení sa nedohodli. Pracovná rivalita páru sa ešte prehĺbila.¹⁰⁵

Po skončení predstavení si počas leta dopriali oddych, ale oddelene. Ted cestoval medzi jednotlivými pobočkami školy a Ruth príležitostne učila. Viac si ale užívala pokoj v kruhu priateľov. Pre financovanie prebiehajúcej stavby podpísali kontrakt na ďalšie turné vo vaudeville. Ted a Ruth sa tak stali hlavnými hosťujúcimi hviezdami v Ziegfeld Follies. Pridalo sa k nim 9 z ich tanečníkov. Doris Humphrey a Charles Weidman zostali v New Yorku, kde sa starali o chod školy. Napriek tomu, že Ruth sa blížila k päťdesiatke, bola stále energická. V jeseni 1927 sa divákovi predstavila v tancoch *White Jade*, *Peléé*, *Nautch* a *Red and Golden Saree*. Po tom, čo bol *White Jade* pre nezaujem publika vyradený z repertoáru, začala opäť klesať na duchu. Nechcela robiť umelecké kompromisy, do ktorých ju stavba dostala, a znova a znova sa hádala s Tedom.¹⁰⁶

Počas prechádzky po San Antoniu v Texase, kam ich zaviedol vaudeville, objavili obchod so starožitnosťami. Predavačka im priniesla súpravu šperkov, ktoré kúpil Napoleon I. Bonaparte pre svoju milovanú manželku Joséphine. Set pozostával z tiary, náhrdelníka, náušnic a náramku. Ted neodolal a kúpil ho pre manželku. Neskôr premenovali ich staršie dueto *Valse Directoire* na *Josephine and Hippolyte*, v ktorom Ruth tancovala s novými šperkami.¹⁰⁷

V ten istý týždeň manželia stretli na pláži Freda Beckamna, ktorý bol posledným klincom do rakvy ich vzťahu. Ted ním bol očarený a hneď mu našiel miesto v správe súboru. Jeho náklonnosť sa prejavila v hlbokom platonickom očarení, no do Freda sa zahľadela i Ruth. Vznikol nepríjemný trojuholník a Ruth to ťažko znášala. Dlhो predpokladala, že Ted je bisexuál, no nikdy predtým to nedal najavo takto evidentne. Konflikt eskaloval.¹⁰⁸

Počas Vianoc sa na pár dní zastavili skontrolovať stavbu. Pri pohľade na ňu St. Denis skonštatovala, že každé predstavenie je jednou tehloou. Keď vystúpenia s Follies skončili, zvolali stretnutie s najbližšími spolupracovníkmi a pedagógmi z Denishawnu, aby prediskutovali budúcnosť novej umeleckej základne. Medzi prítomnými bol aj Fred. Doris Humphrey otvorene kritizovala plánované vaudevillové predstavenia, ktorými by mala splatiť svoju časť stavebných nákladov. St. Denisovej však na jej názore záležalo a dobre vedela, že okrem tejto talentovanej spolupracovníčky príde aj o jej blízkych priateľov, Charlesa Weidmana a Pauline Lawrence. To sa nakoniec aj stalo, napriek tomu, že si dámy vymenili korešpondenciu, v ktorej sa navzájom ospravedlnili a vyjadrili si svoju vzájomnú náklonnosť i úctu.¹⁰⁹

Na štadióne Lewisohn Stadium v auguste 1928 účinkoval oklieštený súbor, v ktorom chýbala už skôr osamostatnená Martha Graham, ktorú teraz nasledovali jej sestra Geordie, Humphrey s Weidmanom a Lawrence. Premiéru malo Ruthine dielo *The Lamp*, ktoré bolo metaforou na aktuálnu situáciu a konflikty, ktoré prežívala. Na javisku sa objavila dáma s lampou (St. Denis), pred ktorou sa odohrávala veselá tanečná scéna.

S príchodom Smrti (Shawn) zavládol medzi tanečníkmi teror. Žena prichýlila tanečníkov a svojou silou Smrť premenila na Život.¹¹⁰

St. Denis sledovala kariéru tých, ktorí súbor opustili. Práce Marthy Graham sa jej nepáčili, presvedčila ju až svojím *American Document*. Stretli sa počas letného tanečného festivalu v Benningtone, kde malo dielo premiéru. Ruth sledovala Marthu aj pri vyučovaní a jej štýl ju veľmi neoslovil, no ich osobné stretnutie nebolo dramatické.¹¹¹

Manželstvo Teda a Ruth dosiahlo bod, v ktorom diskutovali o rozvode. Fred bol len jednou z mnohých komplikácií, ktoré to spôsobili. Ruth mala mnoho flirtov a krátkych románikov, dokonca i s vlastnými študentmi a hudobníkmi. Ted zostával v Denishawne len zriedka a postavil si vlastné štúdio vo Westporte. Mal tridsaťsedem rokov a bol na vrchole svojej tanečnej kariéry. S veľkým úspechom absolvoval dve sólové turné po Európe a so zvyškom starého súboru Denishawnu vystupovali po Spojených štátoch v sezóne 1931 - 32. Počas letných prestávok vypomáhal s koncertmi na štadióne Lewisohn Stadium v New Yorku a snažil sa udržať z pôvodného Denishawnu school, čo mohol. Ruth si najala právnika, no nakoniec žiadosť o rozvod nepodala. Počas rokov, keď mala hlbšie vzťahy, opäť niekoľkokrát otvorila túto tému, no nikdy k rozvodu nedošlo, od roku 1931 žili oddelene.¹¹²

Koniec jednej éry

Ich manželstvo skončilo na pozadí finančnej krízy. Tej svetovej ale i osobnej. Stavebné náklady, úver i dane pohltili všetky financie, ktoré na turné zarobili. S okliešteným súborom (Denishawn Dancers) absolvovali niekoľko predstavení počas zimy 1928-9 a Ted pokračoval sám počas jari. Po návrate domov prišla Ruth s nápadom usporiadať turné len s manželom, čo by, ako dúfala, vynieslo dostatok peňazí na pokrytie výdavkov Denishawnu. Ich repertoár pozostával zo starých čísel, pričom niektorým dali len nový názov. Napriek tomu ich publikum milovalo. Ani zďaleka sa im však nepodarilo zarobiť toľko, koľko potrebovali. K finančným problémom prispel pád burzy i smrť geniálneho agenta Mayera. Koncerty na štadióne Lewisohn Stadium zostali naďalej veľmi lukratívne, príjmy však na pokrytie dlhov nestačili. Vystupovali tam počas piatich sezón, 1925 a 1928 až 1931. Počas tretieho leta Ted predstavil novú choreografiu len pre mužských tanečníkov, čo predurčilo jeho ďalšie umelecké smerovanie.¹¹³

Predstavenia vynášali, no nikdy nie dosť. Dlh za školu a nové ubytovacie priestory sa vyšplhal do výšky. Ruth chcela, aby školu prebral Ted a ona sa mohla venovať sebe a svojej kariére. Lenže pri takom dlhu to nebolo možné, a tak jej navrhol vyhlásiť bankrot, po ktorom by si každý išiel vlastnou cestou. V roku 1931 Ruth za pomoci právnikov zreorganizovala newyorský Denishawn a premenovala ho na Ruth St. Denis School of Dancing and its Related Arts. Takisto ukončila fungovanie ostatných pobočiek školy, za

Tedovej výraznej podpory. Medzitým organizovala školské recitály a vytvorila hudobnú komédiu *Singapore*, ktorá mala premiéru v roku 1932. V tom istom roku bola menovaná vedúcou tanečného dodelenia na Chicago World's Fair.¹¹⁴

Paradoxne, čím zúfalejšia bola jej situácia, bez ohľadu na Teda, tým ambicióznejšie boli jej plány. Aby mohla splatiť dlh Denishawnu, žiadala o podporu vlády, no zistila, že presiahol výšku, pri ktorej by to bolo možné. V roku 1932 prišla nielen o ubytovacie časti Denishawnu, ale aj o pozemky. Podarilo sa jej zachrániť iba hlavnú budovu. V roku 1933 nedlhovala len za Denishawn, ale nevyplatila ani honoráre maskérom, hudobníkom a fotografom. Bola dlžná aj priateľom a dokonca aj obchodu s potravinami. V týchto ťažkých časoch ju zasiahla správa, že jej milovaná matka zomrela. Nemala dosť peňazí ani len na to, aby prišla na pohreb do Kalifornie. V roku 1934 si spoločnosť, v ktorej mali pôžičku na Denishawn, uplatnila svoj nárok a budovu skonfiškovala. Budova neskôr slúžila ako škola American People's School.¹¹⁵

Pohľad na Denishawn school z hľadiska historického významu nie je jednoznačný. Sama o sebe nevyprodukovala to, čo dnes poznáme pod pojmom moderný tanec, ale jej zakladatelia mali v prvom rade odvahu a dobrý zámer. Umelecké rozhodnutia, ktoré urobili, boli zvyčajne veľmi naivné, hoci mali otvorenú myseľ a boli vnímaví voči iným kultúram končiacej sa viktoriánskej éry. Úspechov u publika sa dočkali vďaka tomu, že dokázali uchopiť a vystihnúť svoju dobu. Svojím umením publikum nijako neurážali, naopak, poskytli mu to pravé divadelné potešenie z tanca. Najväčším úspechom z historického pohľadu je určite to, že vychovali ďalšiu generáciu skutočných tvorcov amerického moderného tanca, tak ako tomuto slovnému spojeniu rozumieme v súčasnosti.¹¹⁶

Posledné tvorivé obdobie

Pred pádom Denishawnu Ruth založila počas turné s Follies spoločnosť Society of Spiritual Arts. Najprv išlo o ezoterickú skupinu a filozofické diskusné fórum pre tanečníkov. Stretnutia otvorila spevom mantier, potom nasledovala neformálna diskusia o vzťahu medzi tancom a duševným uctievaním a pokračovali Delsartovými cvičeniami, ktoré ďalej rozvíjali do spoločného tanca. Neskôr sa k nim pridali i básnici, maliari, architekti a filozofi. Z tanečníkov neskôr vytvorila skupinu Rhythmic Choir. V roku 1934 do skupiny prišiel básnik a filozof Sum Nung Au-Young, pôvodom z Číny. Študoval na Kolumbijskej univerzite a pôsobil ako diplomat. Od Ruth bol o dvanásť rokov mladší a postupne sa do seba zamilovali.¹¹⁷

Jeho láska oživila jej kreativitu. V roku 1934 vytvorila choreografiu *Masque of Mary*, tiež nazývanú *Color Study of the Madonna*. Vznikla so zámerom prezentácie v kostoloch. Prvé so sôl o madone vytvorila ešte počas orientálneho turné (*Queen of Heaven*). *Masque of Mary* mala mať premiéru v Holyrood Episcopal Church v New Yorku počas

Vianoc 1934. Kongregácia však nakoniec predstavenie vetovala a Ruth tanec uviedla v kostole s liberálnejším vedením, Rutgers Presbyterian Church. O týždeň nasledoval kostol Riverside Church. Ruth sa premenila na novú umelkyňu, sväticu, ktorá so svojím Rhythmic Choir našla nové smerovanie. V Riverside bol aj Shawn, ktorý jej prišiel pogratulovať. Ted vytvoril mužskú tanečnú skupinu s vlastnými priestormi v Jacob's Pillow Farm a vždy, keď bol v New Yorku, navštívil svoju manželku. Finančne sa mu darilo omnoho lepšie a občas jej posielal peniaze.¹¹⁸

St. Denis vystupovala kdekolvek, kde sa jej podarilo zohnať priestory, napríklad aj na spoločenských báloch. Naďalej príležitostne učila a dokonca navštevovala hodiny bývalého študenta Denishawnu, talentovaného mladého choreografa Jacka Colea, ktorý sa stal otcom jazzového tanca. Jej hlavným projektom zostal Rhythmic Choir, v ktorom konečne našla harmóniu medzi umením a spiritualitou. Jeho druhou veľkou produkciou bola *When I Meditate on Thee in the Night-Watches*, ktorá mala premiéru 24. februára 1935 v kostole Park Avenue Presbyterian Church. Bola to vlastne rytmická interpretácia žalmov z biblie. Zo strany verejnosti a tlače o takúto prácu nebol veľký záujem, ale i napriek tomu sa spoločnosť naďalej stretávala každý štvrtok večer.¹¹⁹

Našla si blízku priateľku, bohatú aristokratku Anne Sherman Hoyt, ktorá sa stala jej mecenáškou a po smrti jej odkázala peniaze. Bola podporovateľkou aj Ruthinej spoločnosti Society of Spiritual Arts. Vo februári 1936 sa Ruth spolu s Anne vydali na výlet do Londýna, ktorý jej mal pomôcť zabudnúť na Sum Nunga. V Londýne Ruth pracovala na svojej autobiografii a stretla sa aj so starými priateľmi. Pripomienka začiatkov jej sólovej kariéry ju však uvrhla do depresie. V ničom nenachádzala potešenie. Pridala sa k miestnej duchovnej skupine Oxford Group, ktorá pôvodne vznikla s cieľom priviesť anglikánsku cirkev ku katolíckej cirkvi, od ktorej sa odtrhla. Postupne sa jej cieľ zmenil na snahu o nastolenie morálky v spoločnosti. Bolo to primárne hnutie pre vyššie spoločenské triedy. Členmi boli aristokrati, ale aj podnikateľ Henry Ford a politici spolu s členmi parlamentu. Stala sa jeho oddanou členkou a po návrate domov sa pridala k miestnej odnoži v Calvary Episcopal Church, ktorej rektor Samuel M. Shoemaker bol hlavou lokálnej spoločnosti. Ponúkol jej možnosť uviesť novú choreografiu v priestoroch kostola a Ruth pre tento účel vytvorila dielo *Babylon*, ktoré malo premiéru v roku 1937. Bolo o žene, ktorá sa nechala zviest' z dobrej cesty svojou pýchou, túžbou a ambíciami.¹²⁰

St. Denis pracovala pre organizáciu, a na zjazdoch sa predstavila v úlohe rečníčky. V roku 1939 rozposlala mnohým známym osobnostiam listy, v ktorých ich presviedčala, aby sa k organizácii pridali a pomáhali budovať mier. Neskôr však hnutie stratilo mierové poslanstvo, pretože vyšlo najavo, že zakladateľ reverend Frank Buchman

bol obvinený zo sympatií k nacistom počas druhej svetovej vojny. V tom čase už St. Denis nebola členkou spolku, postupne zistila, že nikoho z nich umenie nezaujímá.¹²¹

Uplynul rok od jej návratu z Londýna. Napriek snahe zabudnúť na Sum Nunga boli opäť spolu. Bol chorý a rapídne chudol. Jeho myšlienky sa upierali na vojnu zmieňtanú Čínu, túžil sa vrátiť domov. Ruth strácala pevnú pôdu pod nohami. Opäť vystupovala so svojim Rhythmic Choir, ale bolo to len príležitostne a za minimálny honorár. Mala päťdesiatosem rokov a cítila, že keď sa stiahla z aktívneho pôsobenia na javisku počas veľkých turné, verejnosť o ňu stratila záujem. Zdalo sa, že nemá kam ísť, no prišla ponuka od doktora Paula Eddyho, prezidenta Adelphi College v Garden City, štát New York. Spolu s manželkou videli jej predstavenia s Rhythmic Choir, a manželka sa k nim dokonca pridala. Teraz jej ponúkol, aby založila a viedla tanečné oddelenie na univerzite. Súhlasila a jej pôsobenie trvalo od roku 1938 až do šesťdesiatych rokov. Niektoré z jej oddaných tanečníčok sa taktiež stali členkami fakulty. Ruth sa so študentmi delila o svoje bohaté skúsenosti s náboženským tancom, učila techniku a vytvorila pre nich niekoľko rytmických podôb žalmov. Jej pedagogické metódy spájali Delsarta s hereckými a výrazovými technikami. V práci na katedre pokračovala aj potom, keď sa počas druhej svetovej vojny odsťahovala na západné pobrežie. Univerzita každoročne až do jej smrti organizovala podujatie Ruth St. Denis Day.¹²²

Po niekoľkých neúspešných pokusoch o napísanie autobiografie podpísala zmluvu s vydavateľstvom Harper&Brothers. V rámci zmluvy s ňou spolupracovala spisovateľka Henriett Buckmaster, ktorá text napísala za ňu. Kniha vyšla v roku 1939 s titulom *An Unfinished Life*, vzbudila o jej umenie opätovný záujem a pracovné ponuky sa začali hrnúť. Prevládali požiadavky oprášiť staré tance. Jej Rhythmic Choir odtancoval niekoľko predstavení v newyorských kostoloch, v lete 1940 prišla pozvánka tancovať a vyučovať na festivale v Jacob's Pillow. O rok neskôr, keď sa Ted dostal do čela festivalu, obnovila svoje sólo *Radha* a ďalšie slávne indické tance. Toto predstavenie bolo čiastočným znovuzrozením jej kariéry.¹²³

Prvá dáma amerického tanca

Ruth našla spriaznenú dušu v etnickej tanečnici La Meri, vlastným menom Russell Meriwether Hughes. Pochádzala z Kentucky a mala veľmi podobný životný príbeh ako Ruth. Účinkovala vo filmoch a mnoho rokov strávila ako koncertná umelkyňa. Veľa cestovala po svete a ovládala mnoho originálnych etnických tancov, ako pwe z Barmy, kathak z Indie a tanec hula z Havaja. Obe boli silné osobnosti so zmyslom pre humor a mali k sebe veľmi blízko. Prediskutovali umeleckú spoluprácu a v roku 1940 založili School of Natya, ktorá zhodou okolností sídlila v rovnakej budove ako štúdio Marthy Graham. Martha bola na najvyššom poschodí, La Meri pod ňou a St. Denis na prízemí. O školu sa St. Denis a La

Meri delili len v názve. Hoci sa nedelili o študentov, často si vymieňali nápady. Uplatnili ich v sérii koncertov, v ktorých La Meri predviedla autentický tanec, nasledovaný romantizovanou formou v podaní St. Denis. Ich partnerstvo v škole sa skončilo, keď Ruth prišla s tým, že potrebuje väčšie priestory. Prenajala si štúdio, v ktorom predtým pracovala Isadora Duncan. S La Meri ešte určitý čas koncertovala.¹²⁴

V role „prvej dámy amerického tanca“ prezentovala sériu historických choreografií v Carnegie Chamber Music Hall v decembri 1941. Vystúpila s klasikami ako *Incense*, *White Jade*, *Radha*, *Cobras* a s novou prácou *Impressions of Chinese Theater*. Predstavenia sa tešili dobrej návštevnosti.¹²⁵

V roku 1942 sa rozhodla odsťahovať do Kalifornie, kde žil jej Brat s rodinou. Súhlasili, že ju k sebe príjmu a starali sa o ňu až do konca jej života. Odišla tam s nádejou na hereckú a filmovú kariéru. Po príchode sa najprv zamestnala v továrni na výrobu lietadiel v Santa Monike. Použila meno Ruth Dennis Shawn, no rýchlo sa rozšírilo, že ide o slávnú St. Denis a čoskoro za ňou prichádzali ľudia s prosbami o autogram. Ruth toto obdobie „obyčajnej práce“, ktorou chcela podporiť Američanov bojujúcich v druhej svetovej vojne, milovala.¹²⁶

Potom si otvorila vlastné štúdio Theater Intime v Hollywoode, kde každú nedeľu vystupovala aj vyučovala. Obklopili ju starí priatelia a dokonca u nej učil aj Jack Cole. Jej telo napriek veku nestratilo na flexibilitu, no trápili ju kolená, ktoré si neskôr zranila pri autonehode (1957). Napriek tomu aj posledné dve dekády života strávila na javisku. Jej presťahovanie sa do Kalifornie akoby ešte vylepšilo vzťah so Shawnom a v apríli 1945 účinkovali na spoločnom galakonzerte – benefičnej akcii pre Tedov Jacob's Pillow v Carnegie Hall. Ruth sa predstavila v *Brahms Waltz*, *Liebestraum*, *Nautch* a spolu s Tedom v *Tillers of the Soil* a *Josephine and Hippolyte*. Účinkovala tam aj La Meri. Po úspešnom predstavení začali manželia diskutovať o spoločnom turné. Ted dočasne prišiel o svoj mužský súbor (pre vojnu) a Ruth potrebovala peniaze. Ruth si ho konečne začala vážiť, lebo so súborom i festivalom dosiahol fantastické úspechy. Počas nasledujúcich rokov spolu vystupovali v prírodovednom múzeu American Museum of Natural History (príležitostne medzi rokmi 1949 - 51), na turné (1949) a v Carnegie Hall (1950). Okrem starých sôl do programu zaradila aj svoju skupinu Rhythmic Choir s tancom *Georgian Chant*. Takisto sa predstavili na Tedovom festivale, kam ju veľkoryso rok čo rok pozýval. Keď bola späť doma, pokračovala v pravidelných koncertoch a vyučovaní. Od roku 1943 pôsobila aj v Pasadena Playhouse, kde učila orientálne a náboženské tance. V roku 1944 stretla nemeckého utečenca, herca a autora hier Harro Mellera, ktorý sa do nej zamiloval a požiadal ju o ruku. Ruth opäť diskutovala s Tedom o rozvode, ktorý sa opäť nekonal. V roku 1946 jej Brat pristaval k ich domu štúdio a byt, kde naďalej pracovala.¹²⁷

Ruthine herecké ambície sa nikdy úplne nenaplnili. V roku 1944 zahrala malú rolu vo filme Kitty a v roku 1954 účinkovala v niekoľkých divadelných hrách v rámci festivalu Chagrin Falls Summer Theater v Ohiu. Hoci nemala potrebný herecký tréning vedela, ako pracovať s publikom.¹²⁸

Hlavnou inšpiráciou jej posledných rokov boli madony, ktoré stvárnila v predstaveniach so svojím Rhythmic Choir. Pannu Máriu stvárnila v *Masque of Mary, Ballet of Christmas, Hymns, Healings* a v ďalších, rovnako v kostoloch ako v divadlách. V poslednej dekáde svojho života získala niekoľko prestížnych ocenení: Capezio Award (1960), cenu od Dance Teachers of America (1964) a mnoho ďalších. Vo veku 87 rokov sa posledný raz objavila na javisku, v sóle *Incense*, v máji 1966, v Orange Coast Collage v Kalifornii. Potom sa prezentovala na seminári v Los Gatos v Kalifornii, kde však škaredo spadla a niekoľko týždňov bola pripútaná na lôžko. Na jar 1967 spadla opäť a tentoraz strávila nejaký čas v nemocnici.¹²⁹

21. júla 1968 zomrela v Hollywode na infarkt. Jej telo bolo spopolnené a urna umiestnená na cintoríne Forest Lawn Cemetery. Na kryptu dal jej Brat vygravírovať tieto verše:

*„Bohovia si zmysleli,
že mám tancovať
a v mystickej hodine
sa budem hýbať na neslýchané rytmy
kozmickeho orchestra neba
a vy spoznáte jazyk
mojich bezslovných básní
a prídete ku mne,
to preto tancujem.“*¹³⁰

Saint Denis – zhrnutie

St. Denis dosiahla slávu a postavenie, aké dovtedy v tanečnom umení nezískal žiaden Američan. Isadora Duncan i Loïe Fuller napriek americkému pôvodu zostali na európskom kontinente, kde dosiahli hviezdne postavenie, hoci obe následne absolvovali aj niekoľko predstavení a turné v Spojených štátoch.

Ruth St. Denis našla prameň pre svoj tanec v spiritualite, pristupovala k nemu ako k náboženskému obradu. Vďaka tomu, že začiatky kariéry strávila ako tanečnica

a herečka vo veľkolepých predstaveniach, vybudovala si cit pre divadelné efekty. Ruth využila vo svojej sólovej tvorbe všetky výhody scénografie – bohaté kostýmy a dekoratívnu scénu. Bola si vedomá nielen moci, ktorú má divadlo, ale aj jeho kúzla, na rozdiel od Duncanovej, ktorá tancovala na prázdnej scéne, v gréckom chitóne (tu skôr vidíme podobnosť s Fullerovou, hoci tá sa držala iba jedného typu produkcií). Tretím pilierom bola pre ňu fascinácia exotickými kultúrami. Predovšetkým to bola India, jej prvé významné sólo *Radha* čerpalo inšpiráciu práve v tejto krajine. Po exotických tancoch tvorila Saint Denis aj hudobné vizualizácie podľa Dalcroza, tie však neboli zďaleka také úspešné. Vyhýbala sa pohybom z klasického tanca, využívala kroky, behy a veľké gestá rúk. V zásade improvizovala, pri čom mala zafixované isté oporné body. Jej tance sa tak postupom času menili.

Po začatí sólovej tanečnej kariéry vystupovala krátko v Európe. Tento úspech jej pomohol s propagáciou v Amerike, kde mala následne vystúpenia v mnohých veľkých aj menších mestách, vďaka čomu túto formu tanca spopularizovala. Jej vplyv prilákal do divadiel množstvo ľudí a vznikalo nové tanečné publikum. Po návrate z Európy dosiahla atribúty hviezdy. Postupne si najímala tanečníkov, aby doplnili jej vystúpenia a naplnili program na turné. Medzi nimi bol v roku 1914 aj Ted Shawn, ktorý sa stal jej manželom, a neskôr spoluorganizátorom predstavení. V roku 1915 otvorili školu „*Ruth St. Denis School of Dancing and Related Arts*“, neskôr nazývanú len Denishawn school. Nachádzala sa v Kalifornii. Ruth tam precvičovala jogu a viedla meditácie. Učila aj orientálny tanec, ktorý si sama vymyslela, a vyučovala aj výbery zo svojich diel. Shawn vyučoval klasický tanec, tanec na špičkách a spoločenské tance. Žiaci študovali francúzsky, taliansky a ruský štýl klasického tanca, ale aj charakterový tanec, grécke a orientálne tance, dejiny tanca, filozofiu, Delsartov systém a Dalcrozovu hudobnú vizualizáciu.

Škola Denishawn school mala neskôr pobočku v New Yorku. V škole študovali nielen interpreti, ale aj pedagógovia, ktorí potom rozširovali sieť Denishawnu pobočkami v Bostone, Kansase, San Franciscu, Mineapolise, Dallase a ďalších mestách. Študenti školy sa mohli uchádzať o miesto v tanečnom súbore, ktorý niesol rovnaký názov. Denishawn sa vďaka Mayerovým turné po USA (1922-25) stal viac, než len školou, či súborom. Bol významnou kultúrnou inštitúciou s autorizovanou sieťou škôl v množstve amerických miest. Vychádzal časopis Denishawn, natočili sa filmy a súbor vystupoval okrem štátov USA aj v Kanade a na Kube. Pre celú jednu generáciu Denishawn symbolizoval tanec na vysokej úrovni, ktorý zostal prístupný, farebný a efektný. Denishawn bol považovaný za rešpektovanú a edukatívnu inštitúciu, americkému tancu priniesol vážnosť a umelecké uznanie.

V roku 1925 začalo turné súboru po Ázii, ktoré okrem veľkého úspechu prinieslo aj nadviazanie pozitívnych vzťahov s obyvateľmi Japonska, ktorí dovtedy vnímali USA

skôr negatívne. St. Denisovej pripisujú aj znovuzrodenie indického tanca, ktorý v tom čase upadal. Vystúpeniami ukázala, že tanec je hodnotným a cnostným umením. Denishawn bol teda aj dôležitým americkým kultúrnym ambasádorom v zahraničí. Žiaľ, stupňujúce sa konflikty medzi manželmi priniesli koniec súboru, ten sa naposledy predstavil v roku 1931 na štadióne Lewishon Stadium. Budovanie projektu Greater Denishawn v Brooklyne bolo priveľmi náročné, financovali ho dlhými a vyčerpávajúcimi turné. Dlh za školu a nové ubytovacie priestory sa vyšplhal do veľkej výšky. Vyhlásili bankrot a v tom istom roku St. Denis za pomoci právnikov zreorganizovala newyorský Denishawn a premenovala ho na Ruth St. Denis School of Dancing and its Related Arts. Takisto ukončila fungovanie ostatných pobočiek školy, za Shawnovej podpory. V roku 1934 však bola budova skonfiškovaná, čo znamenalo definitívny koniec. St. Denis sa po zániku Denishawnu v roku 1931 vrátila k sólovej kariére, v ktorej sa venovala opäť duchovným tancom, išlo však o kresťanskú tematiku. Často vystupovala v kostoloch.

V roku 1938 dostala ponuku, aby založila a viedla tanečné oddelenie na univerzite Adelphi College v Garden City, štát New York. V roku 1939 vyšla jej autobiografia *Unfinished Life*, ktorá vzbudila opätovný záujem o jej tvorbu. Vystupovala aj naďalej, pričom znovu priniesla na javiská svoje staré sóla, na konci 40. rokov účinkovala znova aj s Tedom. Vo veku 87 rokov sa posledný raz objavila na javisku, v sóle *Incense*, v máji 1966.

St. Denis spopularizovala umelecký tanec v Spojených štátoch. Ukázala, že je to seriózna umelecká forma. Vďaka obrovskému množstvu absolvovaných turné doslova vychovala publikum pre nasledujúce generácie. Vrchol jej kariéry bol počas éry Denishawn school. Jedným z najväčších prínosov bola práve spomínaná škola, ktorú spolu so Shawnom založila a ktorá vychovala celú nasledujúcu generáciu tvorcov amerického moderného tanca.

Výber z tvorby:

- 1905 *Radha*
- 1906 *Incense, The Cobras*
- 1908 *The Yogi, The Nautch*
- 1908 *A Shirabyoshi*
- 1909 *Lotus Pond*
- 1910 *Egypta*
- 1913 *O-Mika, Bakawali*
- 1914 *The Legend of Peacock*
- 1915 *The Impromptu*
- 1916 *A Dance Pageant of Egypt, Greece, and India*
- 1917 *Dance from an Egyptian Frieze*
- 1925 *White Jade*
- 1926 *A Javanese Court Dancer*
- 1928 *The Lamp*
- 1934 *Masque of Mary (alebo Color Study of the Madonna)*
- 1937 *Babylon*
- 1941 *Impressions of Chinese Theater*

Poznámky

- 1 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 61.
- 2 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 1-5.
- 3 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 6-7.
- 4 Zápis z denníku St. Denis. SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s.7.
- 5 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 7.
- 6 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 9.
- 7 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 9.
- 8 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 64
- 9 TERRY, W.: *Ted Shawn; Father of American Dance*. New York : The Dial Press, 1976, s. 70.
- 10 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s.11-2.
- 11 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000. s. 68.
- 12 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 12-15.
- 13 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 17-8.
- 14 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 21-31.
- 15 David Belasco, *The Theatre Through Its Stage Door*. In SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 37.
- 16 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 38-39.
- 17 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 41-42.
- 18 Walter Terry, *Miss Ruth*. In LANCOS, J.: *Reclaiming Charles Weidman (1901-1975): an American Dancer's Life and Legacy*. USA : The Edwin Mellen Press, 2007, s. 69.
- 19 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 43-45.
- 20 Ruth St. Denis, *An Unfinished Life*. In SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981. s. 46.
- 21 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 47.

- 22 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 75.
- 23 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 48-49.
- 24 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 51.
- 25 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 51.
- 26 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 52-54.
- 27 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 54-58.
- 28 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 72.
- 29 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 74-75.
- 30 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 75.
- 31 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 67-77.
- 32 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 79.
- 33 PARTSCH-BERGSOHN, I.: *Modern Dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences*. Switzerland: Harwod Academic Publishers, 1994, s. 7.
- 34 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York : Doubleday& Company, INC., 1981, s. 80-81.
- 35 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 78.
- 36 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 84-85.
- 37 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 86.
- 38 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s.95-99.
- 39 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 92.
- 40 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 95.
- 41 St. Denis v liste Tedovi Shawnovi. In SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 99.
- 42 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 89-90.

- 43 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s.100-101.
- 44 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s.102-103.
- 45 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 104.
- 46 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s.107.
- 47 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s.107-110.
- 48 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 111.
- 49 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 112.
- 50 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 120.
- 51 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 121.
- 52 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 121-122.
- 53 TERRY, W.: *Ted Shawn; Father of American Dance*. New York : The Dial Press, 1976, s. 60-61.
- 54 DE MILLE, A. Martha : *The Life and Work of Martha Graham*. New York : Random House, Inc., 1991, s. 41.
- 55 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 124-125.
- 56 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 125.
- 57 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 126.
- 58 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 126.
- 59 DE MILLE, A. *Martha : The Life and Work of Martha Graham*. New York : Random House, Inc., 1991, s. 44.
- 60 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 127-128.
- 61 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 148.
- 62 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 128-129.
- 63 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 129.

- 64 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 131.
- 65 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 133.
- 66 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 134.
- 67 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 71-2.
- 68 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 136.
- 69 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 136-139.
- 70 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 140.
- 71 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 141-142.
- 72 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 143.
- 73 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 143.
- 74 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 147-151.
- 75 SIEGEL, B. M.: Days on Earth; The Dance of Doris Humphrey. USA: Duke University Press, 1993, s. 43.
- 76 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 154.
- 77 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 155-157.
- 78 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 159.
- 79 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 111.
- 80 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 162-163.
- 81 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 168.
- 82 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 173.
- 83 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 173.
- 84 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 175
- 85 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 182.

- 86 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 165.
- 87 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 184-185.
- 88 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 189.
- 89 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 189-190.
- 90 Hochi Shimbun. In SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 191.
- 91 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 191.
- 92 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 191.
- 93 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 192.
- 94 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 193-194.
- 95 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 194.
- 96 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 194-195.
- 97 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 196.
- 98 In SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 197.
- 99 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 197.
- 100 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 200.
- 101 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 199.
- 102 Marian Horosko, interview s Nala Najan. In SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 199.
- 103 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 203.
- 104 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 205.
- 105 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 211-213.
- 106 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 214-217.

- 107 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 218.
- 108 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 220.
- 109 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 219-223.
- 110 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 223.
- 111 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 226.
- 112 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 227.
- 113 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 229.
- 114 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 230-231.
- 115 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 231-232.
- 116 PARTSCH-BERGSOHN, I.; ERGSOHN, H.: *The Makers of Modern Dance In Germany*; Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. Hightstown: Princeton Book Company, Publishers, 2003, s. 52.
- 117 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 239-240.
- 118 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 241-243.
- 119 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 244.
- 120 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 246-247.
- 121 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 247.
- 122 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 248-249.
- 123 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 250.
- 124 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 251-252.
- 125 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 253.
- 126 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 255.

- 127 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 256-265.
- 128 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 266.
- 129 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 269.
- 130 In SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 270.



Ted Shawn

21. 10. 1891 – 9. 1. 1972

” *Bol vzťahovačný, nedával si pozor na jazyk, zvedavý, príšerne temperamentný, plný nevyčerpatelnej energie, húževnatý, agresívny, neskrotný. ... Z toho všetkého sa zrodil prvý americký mužský tanečník, ktorý dosiahol vplyvné postavenie a stal sa významným.*¹

John Martin

Detstvo

Edwin Myers Shawn sa narodil 21. októbra 1891 v Kansas City v štáte Missouri. Jeho otec pracoval v novinách, mama pochádzala zo známej hereckej rodiny Boothovcov. Tedovo detstvo nebolo práve jednoduché, pretože stratil svoj veľký vzor. Tým bol jeho šestnásťročný brat Arnold. Arnold bol, na rozdiel od moletého Tedyho, atleticky stavaný, exceloval vo viacerých športoch. Ted Arnolda obdivoval, túžil byť ako on. Nemohol sa mu však vyrovnáť, preto si hľadal vlastné pole pôsobnosti. Stala sa ním záľuba v literatúre, ktorá ho priviedla k napísaniu školskej hry. Tú produkovali jeho spolužiaci. Ted, ktorý čítal veľa kníh, bol mimoriadne inteligentný, dokonca v rekordnom čase absolvoval strednú školu (nastúpil ako dvanásťročný, ukončil ju ako šestnásťročný). Niekoľko mesiacov po smrti brata prišiel aj o zbožňovanú matku, ktorá ho pravidelne brávala do divadla. Obidve straty ho hlboko zasiahli, hľadal útechu a oporu v kostole. Bol vychovávaný vo viere, dokonca sa chcel stať metodistickým kňazom.²

Dôležitou postavou v jeho živote bol kňaz Riesner, ktorý bol na vtedajšie pomery veľmi neortodoxný. Každú nedeľu ráno sa konala tradičná omša, no večer sa bohoslužba spojila s koncertom a s takmer „vaudevillovou“ šou, ktorú legitimizovalo desaťminútové kázanie. Sólové spevácke a hudobné vystúpenia pokračovali černošskými spirituálmi. Tedov otec kňaza nazýval „cirkusovým manažérom, ktorý si splietol povolanie“.³

Neskôr vyrastal v Denveri v štáte Colorado, kam sa presťahovali, pretože otec sa zamestnal v časopisoch Rocky Mountain News a Denvers Times. Tam sa otec druhýkrát oženil.⁴

Ted sa prihlásil na miestnu univerzitu. Prispel mu na ňu bohatý návštevník kostola, ktorého sprostredkoval Riesner. Študoval teológiu, no školu nikdy nedokončil. Tanečná kariéra mu v tom období ani len nezišla na um. Pre muža to bolo v tých časoch čosi nemysliteľné. Všetko sa zmenilo, keď ako mladý univerzitný študent ochorel na záškrt. Experimentálne liečebné sérum mu síce zachránilo život, ale paralyzovalo ho od pásu nadol.

Tane níkom vďaka chorobe

Z nemocnice ho poslali domov po niekoľkých týždňoch, neschopného hýbať sa. Tento stav ho prinútil zmeniť doterajší postoj k pohybu, ktorému sa dovtedy vyhýbal. Zameriaval sa na terapiu pohybom. Po návrate do školy sa začal venovať všetkým dostupným druhom športu. Výzor a kondícia sa stali jeho novou posadnutosťou. Začal obdivovať estetiku tela a olympijský ideál. Aby svoje telo ovládol ešte viac, prihlásil sa na hodiny klasického tanca.⁵

Jeho prvou pedagogičkou bola Hazel Wallack, klasická tanečnica z Metropolitannej opery v New Yorku. Hazel nebola omnoho staršia od svojho osemnásťročného žiaka

a Ted už bol pristarý na to, aby uvažoval o profesionálnej kariére tanečníka klasického tanca. Tieto začiatky sa však ukázali ako veľmi dôležité. Našiel si prácu v poisťovacej spoločnosti, aby mohol platiť za hodiny; dokonca si zarobil aj spoločnými exhibíciami spoločenských tancov (bol partnerom svojej učiteľky v niekoľkých klasických číslach). V roku 1911 stále smeroval ku povolaniu kňaza, ale jedno tanečné predstavenie všetko zmenilo.⁶

Láska na prvý pohľad

Život tohto praktického a vizionárskeho muža s nezlomnou vôľou a odhodlaním sa zásadne zmenil, keď v Denveri videl vystúpenie Ruth St. Denisovej. Tancovala sólo *The Incense*. Na jej východoindickom tanci nebol autentický ani jediný krok či gesto, podarilo sa jej však zachytiť silu duchovného tanca. Jej dramatické stvárnenie orientálnej mysticity bolo unikátne. Pre Teda to bola nepochybne láska na prvý pohľad, ktorú pocítil nielen voči nádhernej sólistke na javisku, ale aj druhu tanca, ktorý stvárňovala. Bola to akási forma náboženského rituálu, čohosi posvätného. V tom momente vymenil cirkev za tanec.⁷

Stretli sa však až oveľa neskôr. Ted medzičasom pokračoval v tréningoch s Wallackovou a naďalej jej vypomáhal ako tanečný partner. Tento vzťah prerástol aj do súkromného života a zasnúbili sa. Situácia sa neskôr vyvinula celkom inak a zo zasnub nič nebolo.⁸

Z univerzity Teda vyhodili za veľmi kuriózných okolností. Spoločná fotografia v novinách zachytila Hazel so sukňou, z ktorej jej vykúkalo koleno. Podľa rektora Tedovej univerzity išlo o takú lascívnú pózu, že Ted nemohol byť ďalej ich študentom. V skutočnosti ho rektor nemal v obľube a len využil príležitosť. Celú vec s radosťou zveličil a vyhodil ho zo školy.⁹

Ted sa veľmi zaujímal o projekcie nemých cestopisných filmov, ktoré ukazovali odlišné zvyky a spôsob života ľudí v cudzine. Niektoré obsahovali aj krátke tanečné ukážky miestnych obyvateľov, napríklad z Cejlónu (dnes Srí Lanka), Havaja a zo Španielska. Ted tak uvidel na vlastné oči, že muži majú v tanci svoje pevné miesto, kde ukazujú svoju silu a sú v centre mnohých rituálov. To ho povzbudilo v budovaní vlastnej kariéry.¹⁰

S trochu úspor odišiel do Los Angeles. Našiel si prácu na mestskom úrade a popritom si otvoril tanečné štúdio, kde začal vyučovať. Prostredníctvom pedagogickej práce hľadal a rozvíjal nové idey a postupy. Začal spolupracovať s miestnou tanečnicou Normou Guild, ktorá mala taktiež svoje štúdio a žiakov. Robili spoločné exhibície spoločenských tancov, Ted si mohol po prvý raz vyskúšať rolu choreografa. Mimoriadne úspešné boli ich spoločné večery tanga v miestnych hoteloch, najprv predviedli demonštráciu tanca a potom sa obaja venovali hosťom.¹¹

Ted už dlhšie rozmýšľal nad filmovým priemyslom, napísal niekoľko scenárov, ktoré mali tanečné námety. Po niekoľkých odmietnutiach prišiel so scenárom k filmu

Dance of the Ages, ktorý prijala spoločnosť Thomas Alva Edison. V krátkych scénach predstavili Norma a Ted (spolu so svojimi žiakmi) tanečné scény od čias praveku, antického Grécka cez francúzske dvorné tance až po súčasné spoločenské tance. Z dnešného uhla pohľadu sa môže javiť takýto film príliš jednoduchý, no v tom období sa stal míľnikom.¹²

Normina a Tedova spolupráca fungovala veľmi dobre, postupne svoj repertoár rozšírili aj o choreografie exotických tancov. Po dvoch rokoch sa cítili byť pripravení na ďalšie výzvy a rozhodli sa zamieriť do New Yorku. Cestou vystupovali pre zamestnancov železnice.¹³

Pod menom The Shawn-Gould Company of Interpretive Dancers sa okrem Normy a Teda predstavili aj ďalší dvaja tanečníci, pianista a operný spevák (ktorý hral i na husliach). Spolu predvádzali grécke, orientálne, uhorské a európske dvorské tance. Program vždy uzavreli dvoma najpopulárnejšími – tangom a valčíkom.¹⁴

Spoločné začiatky

V zime 1913 si v New Yorku prenajali menšie štúdio, v ktorom začali učiť, a príležitostne vystupovali. Jedna z ich žiačok sa pochválila, že bola pozvaná na párty k Ruth St. Denisovej. Ted veľmi túžil u nej absolvovať tanečné hodiny, a tak sa mladého dievčaťa začal na ňu vypytovať (roky sa v rodine žartovalo, že si Ted prišiel po tanečnú hodinu, no nikdy ju nedostal).¹⁵

Mladú umelkyňu však strážili matka i jej Brat (St. Denis ho nazývala Brat s veľkým písmenom, lebo nebol pokrstený). Ted sa najprv musel stretnúť s ním. Až keď to odobril, mohol sa stretnúť s Ruth. Spomienky St. Denisovej sa však značne líšia. Podľa nej hľadala pár spoločenských tanečníkov, ktorých by zaradila do programu, keďže si to publikum žiadalo. Potrebovala v prvom rade mužských tanečníkov a jej brat mal na starosti konkurz. Bez ohľadu na to, ktorý z príbehov je pravdivý, stretli sa pri dohodnutej šálke čaju.¹⁶

„Kým na ňu čakal, obdivoval jej fotografie a plagáty – čiernovlasá bohynia s tmavou pokožkou.... A potom vošla, s bielymi vlasmi, svetlou kožou, nedbanlivo oblečená, obyčajná. Podala mu ruku.“¹⁷ Ich rozhovor sa predĺžil, trval až do polnoci. Pokračovali v ňom aj na druhý deň a ďalších päťdesiat rokov.

„Ruth St. Denis mu vkročila do života. V dobrom aj zlom, vo víťazstve aj porážke, v extáze aj neznesiteľnom mučení, zostala v ňom, až kým ho nevyslobodila smrť.“¹⁸

Nasledujúci deň pre ňu Ted zatancoval svoj aztécky tanec s dýkou. St. Denis ho neskôr opísala ako: „jeden z tých dosť surových a jednoduchých rytmických tancov, na ktorý sa človek po rokoch díva s istou láskyplnou toleranciou.“¹⁹

Tento mladý muž nebol vo svojom postoji ani trochu povrchný a jeho technika bola primeraná a dostačujúca. Ruth St. Denis si uvedomila, že práve objavila najlepšieho mužského tanečníka, akého si mohla želať.²⁰

Pôvodná pracovná ponuka nezahŕňala Normu, no Ted sa dohodol s Ruth a jej Bratom, že vezmú aj ju. Prehľbujúci sa vzťah medzi St. Denis a Shawnom spôsobil, že sa Norma počas tréningov cítila byť zbytočná, pred začiatkom turné sa nervovo zrútila. Rozhodla sa vrátiť do Kalifornie. Rýchlo ju nahradila iná tanečníčka, Hilda Byer, ktorú Ted doučil všetky tance.²¹

Ruthina matka mala pocit, že dcéru ustráži jej brat, a preto sa turné nezúčastnila. Ted sa rozhodol túto príležitosť využiť. Ruth bola osamelá, a preto bola za jeho spoločnosť vďačná. Tento šarmantný mladý muž ju zbožňoval. Keď boli 4. mája 1914 v Norfolku v štáte Virginia, dvadsaťdvaročný študent požiadal svoju tridsaťšesťročnú učiteľku o ruku. Tým začal kolobeh hádok, lebo Ruth sa nechcela vydávať. Manželstvo zavrhovala z dvoch dôvodov: bála sa straty slobody (nezávislou performerkou bola od roku 1896, medzinárodnou hviezdou od roku 1906), a mala strach z materstva. Za žiadnu cenu sa nechcela vzdať svojich ťažko vydobytých postov a stať sa manželkou a majetkom niekoho. Aj matka jej manželstvo dlhodobo vyhovárala.²²

Problémy so svadbou

Keď sa Ruth v júli vrátila domov, priznala sa matke, že ju Ted požiadal o ruku. Tá reagovala prísnyim zákazom. Ženy si boli veľmi blízke a Ruth nechcela urobiť nijaký vážny krok bez jej súhlasu. Ted trval na svojom a nakoniec zvíťazil. Sám sa stretol s jej matkou a otvorene sa s ňou porozprával, potom dala páru svoj súhlas. Zosobášili sa 13. augusta 1914.²³

V Ruth našiel spriaznenú dušu, obidvaja zdieľali názor, že tanec by sa mal stať formou náboženského prejavu a integrálnou súčasťou života ľudí. V tanci našli svoje jediné náboženstvo.²⁴

Počas turné predviedli v San Franciscu, prvý spoločný tanec v Tedovej choreografii, *Arabic Suite*.²⁵

Prvá choreografia, ktorú vytvorili spoločne, bola *The Garden of Kama* na motívy východoindickej legendy. Ruth bola geniálna v tanečnej improvizácii, zväčša mala len niekoľko fixných póz a gest na konci hudobných fráz. Všetko medzitým bola improvizácia. Predtým sa o to, aby si Ruth pripravila a zafixovala čo najviac z choreografie, starala jej mama, teraz túto úlohu prebral Ted.²⁶

Na turné, v meste Portland v štáte Oregon, prišiel manažér divadla s nápadom, ako zaujať väčšie množstvo divákov. Ponúkol osem miest v lóži tomu, kto vymyslí nový nápaditý názov pre najpopulárnejšie dueto St. Denisovej a Shawna. Tanec bol pôvodne známy ako *St. Denis Mazurka*. Nový názov mal zahŕňať aj odkaz na Portland. S najlepším nápadom prišla istá Margaret Ayer. Navrhla „*The Denishawn Rose Mazurka*“ pretože ruža bola symbolom Portlandu. Nepriamo tak pomenovala celý súbor a neskôr aj školu kreatívnej dvojice.²⁷

Turné prinieslo veľmi dobré zisky a po vyplatení predchádzajúcich dlhov zostalo množstvo prostriedkov na nové plány. Ich partnerstvo sa aj po finančnej a organizačnej stránke ukázalo ako veľmi efektívne. Rozhodli sa preto otvoriť v roku 1915 školu v Los Angeles, s novým konceptom a štýlom. Po prvom dlhšom názve sa ustálilo skrátené Denishawn. S jej založením sa Tedovi otvorili nové možnosti. Školu i súbor viedol a znamenalo to preňho aj umelecký rozvoj, rovnako ako rozvoj tanečnej kariéry. Sformuloval aj umelecký zámer školy: „*Umenie tanca je príliš veľké na to, aby ho sformuloval len jediný systém. Tanec naopak zahŕňa všetky systémy všetkých tanečných škôl. Každý spôsob, akým sa ľudské bytosti alebo etniká či národy naprieč všetkými obdobiami ľudskej histórie rytmicky pohybovali, aby sa tak mohli vyjadriť, patrí do tanca. Usilujeme sa o pochopenie a využitie všetkých príspevkov minulosti pre tanec a budeme v tom pokračovať i v budúcnosti.*“²⁸

Bol to revolučný a eklektický koncept, ktorý zásadne formoval osobnosti ako Martha Graham, Doris Humphrey a Charles Weidman. Osobnosti, ktoré sa stali vedúcimi budovateľmi moderného tanca nasledujúcej generácie.

Shawn a Denishawn

Škola priťahovala rôznych študentov. Dcéry z dobrých rodín, tanečníkov, ktorí túžili po profesionálnej kariére, ale aj herecké hviezdy. Tie sa chceli zlepšiť nielen v tanci, ale aj v práci s mimikou, ktorá bola dôležitá pre nemý film.²⁹

S filmovým svetom obidvaja spolupracovali veľmi často – pri príprave hviezd i choreografií. Mali jednu kľúčovú vec – rešpekt vtedajšej spoločnosti, čo dalo škole hneď od začiatku skvelé renomé. Takisto boli vážení preto, lebo boli manželmi.³⁰

Letná škola trvala šesť týždňov a po jej absolvovaní si študenti odnášali komplexné informácie – techniku, repertoár, poznámky a dokonca obrázky kostýmov. Vďaka Tedovej šikovnosti získala škola dostatočné príjmy a mohla prežiť.³¹

Shawn vyučoval základné cvičenia, najmä správne dýchanie a základy klasického tanca pri tyči. Po každom tréningu techniky nasledovala výučba jeho novovytvorených choreografií. Experimentoval primárne so zámerom zlepšenia svalovej

práce a zaoberal sa aj výskumom François Delsarta. Stal sa veľkým propagátorom jeho postupov.³²

Tedov divadelný prístup k tancu priamo ovplyvňoval výučbu v Denishawn school. Z pohľadu Delsarta ale i javiskovej prezentácie. V roku 1916 predstavil súbor Denishawn produkciu s názvom *A Dance Pageant of Egypt, Greece, and India*. Produkcia mala premiéru v obrovskom divadle (grécky amfiteáter) Kalifornskej univerzity v Berkeley. Bol to prvý tanečný súbor, ktorý tam dostal povolenie účinkovať. V gréckej časti sa objavila choreografia Teda Shawna, ktorú po prvý raz vytvoril pre čisto mužskú skupinu šesťnástich tanečníkov, bojový tanec pyrrhiché, s názvom *Pyrrhic Dance*. Veľmi pravdepodobne ide i o prvý tanec v histórii amerického divadla, v ktorom účinkovali iba muži. Jeho uvedenie zožalo od publika najväčší a najdlhší potlesk.³³

Repertoár skupiny obsahoval aj javiskovú verziu denishawnského tréningu, ktorá pomohla propagovať ich nový koncept výučby tanca. St. Denis sa vaudevillovskými show presýtila – od roku 1896 účinkovala už v jedenástich. Pokračovala v nich len preto, lebo boli finančne výnosné, podporovali školu aj jej nové produkcie. Na druhej strane, Ted šou zbožňoval. Bolo mu jedno, či je v nejakom malom meste alebo v New Yorku, javisko mu bolo všetkým.³⁴

V manželstve aj umeleckom partnerstve vždy dominovala Ruth, hoci Ted usiloval o rovnosť.

„Bolo medzi nimi množstvo sporov s horkou príchuťou a iba čerstvá sila ich mileneckého vzťahu zdržala priepasť, ktorá im bola od začiatku súdená – medzi sebastredným, neorganizovaným merkúrovským géniom a jej mladším, talentovaným ambicióznym manželom so zmyslom pre biznis.“³⁵

V lete 1917 sa Denishawn vďaka veľkému úspechu presťahoval do väčších priestorov.³⁶

Ted nemal veľmi dobrý estetický cit pri výbere kostýmov. Túto jeho slabosť mu niekoľkokrát vyčítala tlač. Na druhej strane bol jeho choreografický rukopis zrejmý už v roku 1917. Ponúkal skvelú kombináciu umenia a popularity. V lete 1917 vytvoril prvé tanečné štúdie na Bachovu hudbu, ktoré sa skvelo dopĺňali so St. Denisovej hudobnými vizualizáciami, na ktorých pracovala a ktoré neskôr ovládol aj Ted.³⁷ Ako sama tvrdila: *„V skutočnosti som vymyslela mnoho skvelých prístupov k tancu, ale vo väčšine prípadov som ich prenechala iným, aby ich použili.“³⁸*

Počas tohto leta Ted vytvoril choreografiu, s ktorou bol úspešnejší, než aktuálna tvorba St. Denisovej – *Invocation to the Thunderbird*. Toto sólo bolo pôvodne pre jeho žiačku Mary Hay, ktorá získala popularitu ako herečka na Broadwayi. Neskôr sa z tohto rituálneho tanca, oslavujúceho silu a intenzívne spirituálne prežívanie amerických pôvodných obyvateľov, stala Tedova obchodná značka.³⁹

Od začiatku pôsobenia na tanečnej scéne sa zaujímal o tanečné vzdelávanie. Keďže jeho telo nemalo atribúty pre profesionálny klasický tanec, hľadal spôsob, ako vytvoriť tanečnú techniku, vybudovanú na všeobecných pohybových princípoch. Počas obdobia Denishawnu vypracoval systém výučby, ktorý obsahoval rôzne tanečné formy, s ktorými sa stretol. Dokonca svojim študentom predstavil i nemecký moderný tanec prostredníctvom Margarete Wallmann a do tanečného tréningu zakomponoval i etnické tance.⁴⁰

O niekoľko rokov neskôr vytvoril cvičenie, v ktorom boli telá v tzv. pevnej pozícii, čo pripomínalo nástenné reliéfy. Cieľom bolo získanie disciplíny a svalovej sily, no St. Denis sa výsledné pózy tak páčili, že mu navrhla, aby z nich vytvoril choreografiu. Použil hudbu Erica Satieho a vzniklo *Gnosienne* – podľa krétskeho paláca Knossos, námetom sa stal krétsky rituál. Choreografia bola jedna z Tedových najobľúbenejších.⁴¹

V to isté leto prišla na školu aj tanečnica s výnimočnou pohybovou pamäťou Doris Humphrey. Stala sa Ruthinou najobľúbenejšou študentkou a chránenkyňou.⁴²

Na rozdiel od Doris Humphrey, Marthu Graham Ruth odmietla. Dôvodom bol nielen vyšší vek, ale i postava, ktorá v ničom nepripomínala Ruthino elegantné, štíhle a ladté telo. Marthu Ruth odsunula k Shawnovi a tá sa stala jeho „produktom“. Obsadil ju do staršieho sóla *Serenata Morisca* a urobil z nej pomocného pedagóga. Neskôr sa z nej stala hviezda aj vďaka jeho choreografiám.⁴³

Svetová vojna

V máji 1915 potopila nemecká ponorka britskú zaoceánsku loď, v ktorej zahynulo 1200 civilistov, medzi nimi i 128 amerických občanov. Keď sa v nasledujúcom období situácia na mori – útoky na nevojenské plavidlá – zhoršovala, Spojené štáty americké vstúpili do prvej svetovej vojny. Ted v decembri 1917 z vlastného presvedčenia narukoval.⁴⁴

Ruth vzala Doris Humphrey a pár ďalších na turné s vaudeville. Ted vytvoril tri nové choreografie – maurský tanec, astrálny tanec a akýsi odkaz na Botticelliho obraz *La Primavera*. Bol naplánovaný veľký počet predstavení. Cieľom bolo pracovne vyťažiť súbor počas celej sezóny. Denishawn mal byť stále na očiach. Teda našťastie zaradili na blízku základňu Camp Kearny, takže mohol na všetko priebežne dozerať. Grahamová zaňho vyučovala, počas každého voľného víkendu chodil do školy. Bol priradený k zdravotníckym oddielom a počas americkej angažovanosti vo vojne Spojené štáty nikdy neopustil. Dokonca sa mu podarilo zariadiť si voľno, počas ktorého prezentoval v kostole v San Franciscu omšu vo forme tanca *The Twenty-third Psalm*, ktorú vytvoril o niečo skôr.⁴⁵

Sled udalostí viedol k rozdeleniu Shawna a St. Denisovej. Ruth ho síce pomedzi turné vo vojenskom tábore navštevovala, no bola nadšená, že môže pracovať a žiť

samostatne. Keď bol Ted v novembri 1918 prepustený zo služby, začalo sa nové obdobie. Pracoval sám a určitý čas dokonca nevedol Denishawn school, ale vlastnú školu – Ted Shawn School of Dance. Ted pokračoval v nesmierne úspešnej tvorbe pre vaudeville do roku 1922.⁴⁶

Po prepustení z armády partnerská dráma pokračovala. Ruth bola unavená, frustrovaná a so školou a súborom nechcela mať nič spoločné. Argumentovala tým, že ešte aj k manželstvu bola prinútená. Prekážalo jej opakovanie tých istých choreografií a nekonečných turné, čo sa stalo hlavnou témou ich hádok. Ted sa vrátil do Los Angeles a bol svedkom zatvorenia školy vo Westlake Parku. Nechal si menší priestor na Šiestej ulici. Martha Graham tam učila a Ted si odtiaľ vyberal tanečníkov na dohodnuté predstavenia pod hlavičkou Denishawnu.⁴⁷

Shawn bol pomerne sebastredným ambicióznym umelcom, jeho vkus bol občas sporný. No nepochybne bol jednou z najvýznamnejších osobností v dejinách tanca. Vynikal silným osobným čarom a hoci mimo javiska nepôsoobil veľmi elegantne, javisko absolútne ovládol. Voči svojim tanečníkom bol veľmi štedrý a starostlivý. Na druhej strane mal svojský prístup k tým, ktorí mu odporovali alebo ho opustili, nevedel odpúšťať. Ak sa však dostal do konfliktu s niekým, koho mal rád, ospravedlňoval ho pred sebou aj inými. Vždy sa správal pozorne voči svojim študentom aj fanúšikom, nikdy nikoho neodmietol.⁴⁸

*„Želal by som si, aby som nemusel ísť von, usmievaj sa, ďakovať, rozdávať autogramy a robiť všetky tie veci, ktoré robiť mám. Bodaj by všetci odišli ... Ale toho dňa, keď nikto nepríde, umriem.“*⁴⁹

Ted Shawn dobre poznal svoje záväzky voči verejnosti, ktorej vďačil za svoj úspech. Prvé turné Ruth St. Denisovej, ktoré začalo v januári 1918, bolo prevažne sólovým recitálom. V lete pracovala na nových choreografiách a od novembra bola na vaudevillovskom turné spolu s Doris Humphrey, Betty Horst, Ednou Malone, Pearl Wheeler a Louisom Horstom ako hudobným riaditeľom. Na svojho manžela akoby zabudla, prichádzala za ním len veľmi sporadicky.⁵⁰

V jednom liste mu napísala: *„Miláčik, ak dosiahneš bod, v ktorom si uvedomíš, že tvojím osudom je slúžiť mne a mojej kariére, podriadiš sa mi v každej chvíli a konečne budeš aspoň trochu šťastný.“*⁵¹

To bolo kameňom úrazu ich práce i manželstva. Cítil sa zranený a ponížený. Vo svojom vnútri bol veľmi nešťastným mužom a často o sebe pochyboval, čo sa pred okolím snažil zakryť. Nezastavilo ho to v osobnej túžbe po uznaní a úspechu. Na svojej kariére pracoval neustále, premyslene a metodicky.⁵²

Choreograf Ted

Tedovou prvou významnou produkciou bolo *Julnar of the Sea*, na motívy rozprávky *Arabské noci*. Mala premiéru v roku 1919 a hrala sa dva roky. Účinkovalo v nej jedenásť tanečníkov a autorom hudby bol Louis Horst. Po prvý raz v histórii moderného tanca vystupoval v produkcii profesionálny rozprávač.⁵³

Druhou veľkou produkciou pre vaudeville bolo dielo *Xochitl* o Toltékoch, ktoré Ted vytvoril pre Marthu Graham. Premiéru malo v roku 1921, uvádzalo sa dva roky. Grahamová v hlavnej úlohe tancovala najprv s Robertom Gorhamom, potom s Charlesom Weidmanom a príležitostne i s Tedom Shawnom. Tancu dominovala dramatická vášeň, ktorú do tanca vkladala. Historici toto dielo označili za prvý pôvodný americký balet. Balet je v anglickej literatúre bežne používané označenie dramaturgickej formy, ktorá na rozdiel od nášho ponímania neoznačuje len diela s použitím techniky klasického tanca.⁵⁴

Shawn si dal na tejto produkcii mimoriadne záležať. Hudbu skomponoval skladateľ Homer Grunn, odborník na hudbu Indiánov. Ted oslovil aj výtvarného umelca z Mexika Francisca Cornejoa, ktorý patril k najväčším odborníkom na toltécku, aztécku a mayskú civilizáciu. Pre produkciu navrhol scénu a kostýmy. Príbeh bol o Xochitl, najkrajšej panne kmeňa. Jej otec, obyčajný farmár, prišiel na scénu opitý a priniesol jej alkoholický nápoj, ktorý práve objavil fermentovaním agávy. Rozhodli sa ukázať objav panovníkovi. Jeho služobnice, nádherné tanečnice, ich nechali osamotených, a vládca sa napil. V opojení alkoholom i Xochitlinou krásou sa na ňu vrhol a chcel ju znásilniť. Ona bojovala o svoju česť ako levica, ale zastavila otca, keď chcel vládca prebodnúť nožom. Vtedy si uvedomila, že sa doňho zamilovala a príbeh končí šťastne. Xochitl a vládca spolu žijú naveky.⁵⁵

Tretou veľkou vaudevillovou produkciou bolo *Les Mystères Dionysiaques*, v ktorom stál Ted na čele trinásťčlenného zboru tanečníkov. Táto produkcia sa stala jednou z najznámejších a najväčších amerických divadelných atrakcií z repertoáru Denishawnu. Ted v týchto produkciách nechal prevážiť šou nad tancom, ani s odstupom rokov tento žáner nepodceňoval.⁵⁶

Kontinuita Denishawnu bola zabezpečená vďaka Tedovej pracovitosti. Škola sa rozrastala a Ted ju presunul do väčších priestorov na Grand Street. Nazval ju Ted Shawn Studio, pričom pod názvom bol ďalší malý nápis – Denishawn Productions. To a príležitostné spoločné vystúpenia Teda a Ruth bolo jediné, čo z Denishawnu do roku 1922 zostalo. Ruth sa sústredila na vlastné tanečné recitály a na rozdiel od Tedových show sa zamerala na umelecké produkcie. Príležitostne sa venovala herectvu. V jednom prípade aj s Tedom (*Ramati: Seed of the Lotus*, 1920).⁵⁷

Ted svoju manželku aj napriek pretrvávajúcim nezhodám stále miloval. Dôkazom toho je i jeho kniha *Ruth St. Denis: Pioneer and Prophet*, ktorú o nej napísal, vyšla v roku 1920. Keďže herectvo a tanečné predstavenia zdržiavali Ruth v Kalifornii, otvorila si štúdio v Los Angeles. Slúžilo len ako skúšobný priestor, nie ako škola. Ruth sa vyjadrila, že rozchod s manželom bol nevyhnutný, pretože ich rozdeľovali umelecké egá. Ted sa stále cítil byť v oblasti tanca menejcenný a Ruth odmietala akúkoľvek debatu. Vyhlásila, že len ona je jediným géniom a ďalej sa tým nezaoberala. Väčšina s ňou súhlasila. Rovnako nekompromisná bola i v súkromnom živote. Tedovi v listoch písala o svojich mimomanželských aférach, čo ho veľmi zraňovalo. Vernosť ju zaujímala asi tak málo ako jeho city.⁵⁸

Pre Teda to bolo: „*Peklo, čisté, plné utrpenia, aké som dovtedy nepoznal.*“⁵⁹

Úspešný aj sám

Ted si ako tanečník, choreograf a producent budoval vlastnú kariéru i renomé. V roku 1921 si prenajal sálu v Metropolitnej opere v New Yorku, kde sa predstavil v takmer sólovom recitáli, podobne ako neskôr v Carnegie Hall. Jeho turné v jeseni 1921 bolo veľkým úspechom. Začal plánovať medzikontinentálne turné s dvomi programami, v ktorých účinkovali aj Martha Graham, Weidman a ďalší, spolu s Horstom ako hudobným riaditeľom. Predstavil náboženské sólo *The Hound of Heaven*, ako Indián vystupoval v *Invocation to the Thunderbird* a často končil svojim slávnym flamencovým sólom. Takisto uvádzal *A Church Service in Dance*, ktorý tak úspešne predviedol v kostole v San Franciscu v roku 1917. Predstavil aj svoje hudobné vizualizácie a *Gnos-sienne*, afroamerické trio pre dievčatá – *Juba*, tance na hudbu Chopina, Ferrariho a Scarlatiho *Valse Directoire*, dueto vytvorené pôvodne pre seba a Ruth. Uviedol aj populárne sólo *Pierrot Frolorn* určené pre Weidmana. Veľmi obľúbeným bolo španielske dueto Teda a Marthy Graham *Malaguena*, *Serenata Morisca* (sólo pre Grahamovú), *Japanese Spear Dance* – sólo, ktoré sa stalo Tedovou klasikou a takisto *Xochitl* (Ted a Martha). Ďalej sa Ted predstavil v sóle *Spring, Beautiful Spring*, taktiež nazývaný *Frohisim* a spolu s Marthou tancovali arabské dueto, i jedno staršie z produkcie súboru *Egyptian Ballet*.⁶⁰

Povzbudený veľkým úspechom rozhodol sa otvoriť školu Denishawn v New Yorku, kde vo funkcii jeho asistentky pôsobila Martha Graham. Ruth sa zatiaľ starala o chod školy v Los Angeles. Na Tedove predstavenie v New Yorku sa prišiel pozrieť aj Daniel Mayer, ktorý ponúkol súboru ohromné americké turné. Kontrakt zahŕňal tri divadelné sezóny. Táto pracovná ponuka opäť manželov spojila a v októbri 1922 sa vydali na prvé národné turné po juhu krajiny, nasledované vaudevillovými predstaveniami v Londýne.⁶¹

Každé z troch veľkých národných turné trvalo od októbra do mája, pomohli povýšiť Denishawn na známu obchodnú značku a St. Denis so Shawnom sa stali superhviezdami. Vynieslo im to i nemalé zisky, čo poskytlo priestor na nové nákladné produkcie. Keďže do polovice dvadsiatych rokov neexistovali v rádiu zábavné relácie a televízia v domácnostiach nebola, show a divadlá boli miestom masovej zábavy.⁶²

Turné bolo z pohľadu súkromia pre viacerých tanečníkov náročné. Ruth Tedovi opäť vyčítala, že ju núti účinkovať v show a vyhľadávala spoločnosť iných mužov. Martha bola zúfalá, lebo jej Ruth vzala sólo v *Xochitl* a manželka Louisa Horsta, ktorého milovala, bola s nimi na turné. Ted a Martha si navzájom robili spoločnosť, v priateľstve našli pochopenie.⁶³

V rámci prvého turné (1922 – 1923) navštívili 143 miest a program tvorili divertissements, orientálna sekcia a hudobné vizualizácie, ako napríklad slávne Ruthino sólo *Brahms Waltz* a *Liebestraum* (Brahms a Liszt).⁶⁴

Repertoár prvého turné pozostával zvyčajne z tancov od Shawna ako *Betty's Music Box*, v ktorom tri slúžky vtipne klebetili. Výborné bolo sólo pre Ch. Weidmana *Danse Americaine* (1923), v ktorom stvárnil amerického dandyho hrajúceho baseball, flirtujúceho s dievčatami a hrajúceho kocky (neskôr Shawn vybral poslednú časť a sólo v roku 1924 premenoval na *The Scrapshooter*). Prerobil aj Ruthino staršie dielo *Spirit of Democracy* na povojnovú verziu *Revolutionary Étude*, v ktorom eliminoval jej sólo (Demokracia) a sám sa postavil do hlavnej roly Odporu a pridal viacero tanečníkov, ktorí stvárnil rôzne krajiny. Toto dielo sa objavilo na všetkých troch Mayerových turné.⁶⁵

Shawn bol skvelým tanečníkom španielskych tancov. Svoju manželku sa neúspešne pokúšal naučiť tradičné rytmické dupy a tak jej vytvoril sólo so šalom, *Spanish Shawl Plastique*. Bostonský kritik konštatoval, že St. Denis všeobecne nevynikala dobrou prácou chodidiel, no famózne ovládala prácu s gestom. Shawn, na rozdiel od nej, v španielskych tancoch exceloval. Časť z jej sóla „nauči“ (*Nautch*) sa objavila v Shawnovej cigánskej choreografii, *Mari-Mari* (1922).⁶⁶

Na konci prvého turné opustila súbor Martha Graham. Ted vždy tvrdil, že to bolo kvôli láske k Horstovi a problémom s jeho manželkou, tanečnicou Betty. Martha tvrdila, že to bolo preto, lebo sa chcela umelecky osamostatniť. Mnoho z Grahamovej sóla v Denishawne zdedila jej sestra Georgia „Jeordie“ Graham. Mala síce miernejšiu povahu, no nebola zďaleka taká dobrá tanečnica.⁶⁷

Po turné sa Shawn a St. Denis rozhodli vychutnať si oddych v Španielsku. Navštívili spolu Barcelonu, Madrid, Toledo a Sevillu. Shawn tam študoval flamenco s fantastickým tanečníkom Manuelom Oterom. Kúpil aj množstvo predmetov, ktoré patria k tradičnému flamencu – ozdoby do vlasov, šály, kastanety, topánky toreadorov.

Na druhé Mayerovo turné vytvoril *Cuadro Flamenco*, v ktorom naplno využil túto skúsenosť i zakúpené veci.⁶⁸

Na starom zachovanom zázname tohto tanca vidíme, akou silou a plasticnosťou bola naplnená jeho tanečná interpretácia. Flamencové pózy drží s vysokým napätím, kým rytmicky a rýchlo udiera päťami do podlahy. Pôsobí dominantne a charizmaticky, zdvihnutými rukami a ostro zahnutými zápästiami kreuje priestor okolo seba.⁶⁹

Po Španielsku navštívil aj Alžírsko (Mazzo nepíše, či s ním bola i Ruth) a následne vznikol tanec inšpirovaný touto krajinou, *The Vision of Asissoua*.⁷⁰

Druhé turné (1923 – 1924) obsahovalo dve veľké inovatívne diela hudobnej vizualizácie – Shawново čisto mužské tance Polonéza (*Polonaise*) a *Sonata Tragica*, ktorú vytvorila Doris Humphrey pod St. Denisovej dohľadom. Dielo bolo také silné, že sa nakoniec rozhodli upustiť od hudobného sprievodu. Podľa dostupných zdrojov išlo v dejinách amerického divadla o prvý tanec bez hudby.⁷¹

Ruth vytvorila veľkolepú choreografiu s babylonskou tematikou – *Isthar*. Ani Ted nezaostal. Jeho dielo *Feather of the Dawn* o severoamerickom indiánskom kmeni Hopiov obsahoval Tedovo famózne sólo *Eagle Dance*, pri ktorom mal ruky pokryté vtáčim perím. Ďalej dielo obsahovalo tanec o zbere kukurice a vlčí tanec. Bola to jedna z najlepších choreografií, aké kedy vytvoril.⁷²

Rovnako ako grécke divadlo – amfiteáter univerzity v Berkeley (1916), ovládol Denishawn roku 1925 východoamerický hudobný chrám štadión Lewisohn Stadium. Okrem overených diel uviedli aj premiéru Straussovho opusu *Straussiana* so Shawnom ako mladým husárom a St. Denis ako váženou viedenskou dámou. Shawn vytvoril špeciálne pre toto vystúpenie aj čisto mužskú hudobnú vizualizáciu Honeggerovej hudby s názvom *Pacific-231* a produkciu pre šesťdesiat tanečníkov – *Job: A Masque of Dancing*. Na pódiu debutoval okrem iných aj Jack Cole, neskôr nazývaný otec jazzového tanca.⁷³

Oproti veľkým produkciám sa v Lewisohne (súbor tam účinkoval do roku 1931) neskôr objavilo aj dueto manželov s názvom *Josephine and Hippolyte* (1928), o Napoleonovi a jeho manželke Jozefíne. Bolo inšpirované súpravou originálnych šperkov, ktoré Napoleon I. Bonaparte nechal vyrobiť pre svoju vyvolenú, a ktoré Shawn kúpil a daroval svojej žene. Diváci toto ľúbostné dueto najznámejšej americkej dvojice zbožňovali. Pheobe Barr (Baughan), vtedajšia členka súboru, však odhalila, že St. Denis si nebola schopná zapamätať kroky a Shawn jej na javisku našepkával.⁷⁴

To potvrdil aj samotný Shawn: „*Pripľávala ku mne waltzovými krokmi a opýtala sa: 'Teddy, čo mám urobiť ďalej?' A ja som jej povedal: 'Ruthie, urob šesť krokov doprava, potom sa otoč, pozri na mňa, natiahni ku mne ruky, potom prídem k tebe a poviem ti, čo ďalej.' Nikdy sa to nenaučila, ale bola schopná improvizovať.*“⁷⁵

O mnoho rokov neskôr, keď ich partnerské problémy ochladli, vystúpili s tancom na festivale Jacob's Pillow. Počas generálky povedala Shawnovi: „*Teddy, možno budem občas potrebovať náповedu, drahý. Možno si si za starých čias nevšimol, ale nikdy som ho ktoviecko neovládala.*“⁷⁶

Vystúpenia na štadióne a veľké národné turné boli prerušené výnimočnou šnúrou vystúpení v Ázii, ktoré korunovalo úspechy Denishawnu (1925 - 26). Vtedy St. Denis po prvý raz navštívila veľký zdroj svojej inšpirácie. Obávala sa, že by jej neautentické gestá na neindickú hudbu jej východoindických tancov mohli byť v Indii katastrofou. Napriek obavám sa z nej paradoxne stal idol. V Indii vytvoril Shawn jeden zo svojich najznámejších tancov *The Cosmic Dance of Shiva*.⁷⁷

Ted neskôr podľa svojich poznámok o tancoch v Ázii napísal knihu *Gods Who Dance*, ktorá vyšla v roku 1929; predtým dokončil knihu *The American Ballet*.

Po návrate z Ázie sa súbor Denishawn chystal na svoje zrejme najúspešnejšie turné. Prišiel s novými číslami, bohatými kostýmami, novými ideami a taktiež novodosiahnutou prestížou. Ted exceloval v dvojúlohe hrdinu i démona v japonskom *Momijii Gari*.

Vrátili sa v novembri a už šiesteho decembra začínali v Los Angeles. O štyri mesiace triumfovali v newyorskej Carnegie Hall. Štyri predstavenia mali význam míľnikov. Nikto okrem hudobníkov totiž nikdy v celej jeho histórii nenaplnil všetky sedadlá v takom krátkom časovom slede. Nikakí americkí tanečníci predtým nedosiahli takú slávu, úspech a nepritiahli také davы. Práve im vďačí americký tanec za to, že ho pozdvihli na úroveň, v ktorej už nemohol byť nikým ignorovaný. Predstavenia v apríli 1927 boli veľkým finále.⁷⁸

Začiatkom storočia neexistovali kritici, ktorí by sa špecializovali na tanec. Pre americké noviny písali predovšetkým hudobní kritici, ktorí o tanci nevedeli takmer nič. Prvou kritičkou, zameranou výlučne na tanec, bola Mary Watkins, ktorá pracovala pre noviny New York Herald Tribune. O niekoľko týždňov ju nasledoval John Martin, ktorý sa stal najznámejším a najvplyvnejším americkým tanečným kritikom a uverejňoval v denníku New York Times. V roku 1927 boli jeho prvé kritiky na Denishawn veľmi negatívne. Ted zúrila a Ruth plakala niekoľko dní. Napriek tomu to nezatienilo aprílový galavečer v Carnegie Hall.⁷⁹

Potom sa St. Denis a Shawn vydali na vyčerpávajúce turné ako hviezdy Ziegfeld Follies, spolu s deviatimi členmi súboru. Do New Yorku sa vrátili až koncom mája 1928. Počas neho odohrali takmer tristo predstavení. O školu v meste sa zatiaľ starali Doris Humphrey a Charles Weidman. Počas neprítomnosti manželov sa venovali vlastným kreatívnym experimentom, keď to Ted zistil, veľmi sa hneval a nazval ich zmijami, ktoré ho zradili. Nasledovala séria nepríjemných udalostí a Doris školu opustila, pričom so sebou vzala aj Charlesa.⁸⁰

Bolo to však práve počas vedenia Doris a Charlesa, keď do školy prišiel i John Martin, aby sa seriózne venoval tancu. Počúval ich, sledoval a veril v ich potenciál, tak ako aj v Marthu Graham, v tom čase už na sólovej dráhe.⁸¹

Koniec Denishawnu

Záverečný večer v Carnegie Hall sa však neobišiel bez incidentu. Po poslednej poklone súboru vyšla Ruth sama na javisko a predniesla prítomným reč. Hovorila o vďačnosti, ktorú cíti voči publiku a vďaka ktorej si môže splniť svoj dávny sen, „Väčší Denishawn“, školu s vlastnými priestormi, ubytovaním a divadlom. Stane sa prvým takýmto miestom v Amerike. Teda Shawna vôbec nespomenula, hoci táto idea bola jeho a k jej realizácii mali dospieť spoločne. On vytvoril preň všetky reálne základy. V tom momente sa všetko v Tedovi zlomilo, zúrilo. Viselo to medzi nimi až do definitívneho konca Denishawnu.⁸²

Všetky zisky z turné a školy putovali do výstavby. Budova mala skladisko kostýmov, práčovňu a krajčírsku dielňu, kancelárie, recepciu, jedáleň, tanečné štúdiá. Druhé poschodie bolo vyhradené St. Denisovej a Shawnovi, ktorí mali každý vlastnú kúpeľňu a spálňu. Vo veži bola umiestnená knižnica. V pláne boli ďalšie štúdiá, ubytovanie pre tanečníkov a predovšetkým divadlo.⁸³

Počas turné s Follies Ted po prvý raz prejavil náklonnosť voči rovnakému pohlaviu, tým najhorším možným spôsobom. Lúboštný trojuholník pochoval jeho manželstvo definitívne, pretože mali obaja záujem o toho istého mladíka. St. Denis sa vyhrážala rozvodom, no nikdy k nemu nedošlo a dvojica zostala v manželskom zväzku až do smrti. Ted sa neskôr vyjadril, že to Ruth v ňom svojím správaním a krutosťou zabila všetku lásku k ženám. Hlboko vo vnútri pociťoval svoju bisexualitu už skôr. Keď jej nechal voľný priebeh, bol diskretný. Aj po tomto škandále si nechával súkromie pre seba. Neskôr založil a viedol čisto mužský tanečný súbor, čo mohlo vyvolávať dojem, že mohol prejavovať náklonnosť medzi tanečníkmi. Nikdy tomu tak nebolo a Shawn svoje postavenie nikdy nezneužíval. Vždy si dodržiaval profesionálny odstup. O jeho orientácii vedela len malá skupinka ľudí a verejnosť sa o tom nikdy nedozvedela.⁸⁴

Po škandále vo Follies sa obe vedúce osobnosti celkom pochopiteľne vydali rozdielnymi smermi. Skôr ako sa úplne rozdelili, museli splniť niekoľko dohodnutých záväzkov. Mali napríklad druhé vystúpenie v Lewisohn Stadium v lete 1928 a ďalšie predstavenia boli dohodnuté na nasledujúci rok. Okrem toho vystupovali samostatne, so svojimi študentmi.⁸⁵

Shanov prvý samostatný koncert bol v roku 1929 v Carnegie Hall, o rok vystupoval v Európe. Tam študoval s Margarete Wallman z Wigmanovej školy. Tento nemecký expresionistický štýl ho však nezaujal. Bol preňho príliš napätý, pochmúrny.

Bol výsledkom finančnej krízy a temného povojnového obdobia, ostro kontrastoval s povznesenou atmosférou v Amerike, ktorú Shawn vyjadroval vo svojom tanci. Ameriku skutočná hospodárska kríza ešte len čakala. Každopádne Teda nadchla jeho nová pedagogička natofko, že ju pozval do Denishawnu, aby v ňom ďalší rok vyučovala.⁸⁶

Podľa historika Terryho účinkoval v Európe aj ako sólista na tzv. Treťom nemeckom tanečnom kongrese v Mníchove. Vystupoval v choreografii už spomínanej Margarethe Wallman, *Orpheus Dionysos*.⁸⁷

Tretie spoločné vystúpenie so St. Denis v Lewisohne bolo dohodnuté na leto 1929 a od októbra do januára 1930 vystupovali v rámci turné len v spoločných duetoch. Bývali a fungovali samostatne, stretli sa vždy len na javisku. Uprostred turné skrachovala americká burza, pocítili to na veľkých stratách pri predaji lístkov. V týchto ťažkých časoch manažéri zbytočne dúfali, že naplnia sály. Posledné spoločné vystúpenia Ruth St. Denis, Teda Shawna a ich súboru, sa uskutočnili 24., 26. a 28. augusta 1931 v Lewisohne. Finále manželia zakončili romantickým duetom *Idyll*. Shawn mal už v tom čase mužských partnerov a jeho život sa uberal novým smerom.⁸⁸

Denishawn dosiahol svoj vrchol a St. Denis pocítila, aká krehká je jeho budúcnosť. Martha Graham odišla a s ňou aj jedna z najlepších produkcií. Nasledoval ju Louis Horst, ktorý odišiel študovať do Nemecka, a po návrate sa pridol k Marthe. Hoci boli Humphrey aj Weidman neoceniteľnými piliermi súboru i školy, ich odchod bol predvídateľný. O tri roky neskôr sa uskutočnilo posledné turné Denishawnu. Životy St. Denisovej a Shawna sa oddelili.⁸⁹

Shawnova samostatná kariéra

Ešte v roku 1928 otvoril vlastné Japanese Studio vo Westporte v štáte Connecticut. V rokoch 1930 a 1931 sólovo vystupoval v Európe. Po návrate bolo pre neho a jeho tanečníkov naplánované nové turné (1931 – 32), ktoré sa začalo 4. decembra vo Williamstowne. Bolo to neďaleko od jeho novozakúpenej farmy Jacob's Pillow, východne od Lee v Massachusetts.⁹⁰

Sídlo Jacob's Pillow pôvodne obývala rodina Certerových v roku 1790. Pre príjazdovú cestu, ktorá esovito stúpala do kopca, dostalo najprv názov Jacob's Ladder. Až neskôr sa začal používať názov Pillow, podľa skaly pripomínajúcej veľký nadýchaný vankúš. Ted farmu kúpil v roku 1931 s tým, že si na nej užije penziu, keď na to príde čas.⁹¹

So svojím súborom Ted Shawn and His Dancers sa vydal na jeseň roku 1931 na turné. Veľká hospodárska kríza však udrela s priveľkou silou a z plánovaných vystúpení sa mnohé zrušili, čo spôsobilo pochopiteľnú finančnú stratu. Choreografie, ktoré pre turné vznikli, *Brahms Rhapsody*, *Worker's Song of Middle Europe* a *Coolie Dance*, ponúkal niekoľkým menším stredným školám. V jednej boli takí nadšení, že mu ponúkli

miesto pedagóga. Bola to International Young Men's Christian Association College, ktorá bola v roku 1932 dôležitou školou telovýchovy. Ted mal k dispozícii päťsto mladých atlétov a trval na tom, aby sa všetci zúčastnili na tanečných hodinách. Pre tých, ktorí vynikali, založil súbor. Absolvovali dve predstavenia v Springfiede a päť v divadle Boston Repertory Theater. Napriek „bankovým prázdninám“, ktoré zabránili vykonávať akékoľvek finančné operácie (uzákonil ich nový prezident Roosevelt), Shawn sezónu dokončil len s minimálnou stratou.⁹²

Ted Shawn má významné miesto v dejinách amerického moderného tanca, pretože legitimizoval a povýšil mužský tanec na serióznou profesiu. Svojim pôsobením i tvorbou dokázal, že muži na javisko patria v celej svojej sile a vznešenosti, že tanec nie je len výsadou žien. Toto pole bolo jedným z mála, v ktorom bolo silnejšie pohlavie dovedy považované za nevhodné. Jeho nové postavenie dokonca uznal aj obávaný John Martin. Svoj prvý, výlučne mužský koncert prezentoval Ted Shawn 21. 3. 1933 v divadle Repertory Theater Boston. Tento program bol jedným z troch, ktoré Shawn so svojou skupinou v tomto meste uviedol.⁹³

Lucien Price, novinár v periodiku Boston Globe, bol taký nadšený, že hoci Shawna osobne nepoznal, napísal mu list: „*Tanec mladých mužov bol odvážny a originálny, dokonca aj v dielach, kde vystupovali so ženami, pretože ich pohyby boli maskulínne, ostré a odlišné od tých, na ktoré sme zvyknutí. Nespomínam si, že by Rusi niekedy priniesli niečo také. Možno príchufť niečoho exotického a orientálneho robí ruských tanečníkov zaujímavými, ale vo Vašom súbore som po prvý raz mohol vidieť Američanov tancovať ako Američanov a považovať to za umenie.*“⁹⁴

Druhá sezóna mala však väčší vplyv. Tentoraz sa predstavil ako Ted Shawn with Ensemble of Male Dancers a v repertoári mali štrnásť tancov pre štrnásť mužov. Jedinou ženou bola klaviristka, ktorá aj tak časom uvoľnila miesto mužskému kolegovi. Vystúpili v choreografiách: *Osage-Pawnee Dance of Greeting, Invocation of the Thunderbird, Cutting the Sugar Cane, Charlie's Dance, Worker's Songs of Middle Europe, Flamenco Dances, Los Embozados, Japanese Rickshaw Coolies, Spear Dance-Japonesque, Camel Boy, Gnossienne, Rhapsody, Four Dances Based on American Folk Music a Negro Spirituals.*⁹⁵

V časoch hospodárskeho poklesu sa Shawn vrátil od exotických tém k tým americkým, za čo si vyslúžil veľký obdiv a náklonnosť publika. Prvé predstavenia na Shawnovej farme Jacob's Pillow sa konali v lete 1933. Ted nacvičoval tance so svojimi tanečníkmi, keď mu F. Cowles Strickland, riaditeľ neďalekého Berkshire Playhouse v Stockbridge, vnukol myšlienku sprístupniť niektoré nácviky za symbolický poplatok verejnosti. Diváci sedeli na zemi a stoličkách v stajni premenenej na štúdio. Aj vďaka takejto forme

„vzdelávania“ publika a zároveň propagácie neskôr vzniklo tzv. Jacob's Pillow Dance Festival – najznámejší tanečný festival na svete, ktorý funguje dodnes.⁹⁶

Väčšina tanečníkov si postavila vlastné chatky na okolitom pozemku. Shawn im vyplácal plat vyšší, než požadovalo združenie tanečníkov (forma odborov). Vždy rešpektoval ich súkromie a správal sa k nim za každých okolností s úctou. Keď mali zdravotné problémy, bol veľmi starostlivý a nápomocný a jeho správanie nikdy nepresiahlo profesionálnu rovinu.⁹⁷

Počas druhého turné vytvoril choreografiu *Labor Symphony*, ktoré bolo divácky mimoriadne obľúbené. Jeho námetom bola mužská práca na poliach, na mori, v lesoch a v továrňach.⁹⁸

Medzi rokmi 1935 - 1936 uvádzal súbor úspešný trojčastový cyklus *O Libertad*. Prvá sekcia, *The Past*, diváka previedla históriou Kalifornie. Začala Aztékmi a kulminovala v zlatej horúčke. Druhá, *The Present*, ukazovala dekadentnú éru jazzu v tanci s maskami, ktorá vyústila do vojny a ponúkala i štipku nádeje v evokácii olympijských hier. Demonštrovala tak i vzťah športu a tanca. Posledná sekcia *Kinetic Molpai* bola abstraktná a bola najznámejšou z týchto troch.⁹⁹

V roku 1936 sa Ted stal prvým americkým tanečníkom, ktorý získal čestný titul zo vzdelávacej inštitúcie Springfield Collage (kde predtým pôsobil ako pedagóg).¹⁰⁰

Ted a jeho tanečníci sa nevenovali len tancu, ale aj zveľaďovaniu a budovaniu farmy. Vždy svojich tanečníkov nadpriemerne platil a zabezpečil im bohaté turné. Jeho súbor Man Dancers posledný raz vystupoval 7. 5. 1940 v Bostone. Ted sa ho rozhodol rozpustiť, lebo mal pocit, že cieľ pozdvihnúť mužský tanec a dokázať, že muži vedia a majú tancovať, sa mu podarilo naplniť. S tým môžeme len súhlasiť. Posledné turné malo tri rozličné programy a obsahovalo aj choreografie vytvorené jeho tanečníkmi. Keď bolo po všetkom, ako poďakovanie daroval tanečníkom, ktorí s ním boli najdlhšie, pozemok na farme alebo značnú hotovosť. Posledné turné (1939 - 1940) bolo mimoriadne úspešné, predovšetkým tanec na Bachovu hudbu *Toccata and Fuge in D Minor*.¹⁰¹

Rozpustením súboru skončilo Shawново vrcholné kreatívne obdobie, presne tak, ako koniec Denishawnu znamenal koniec najväčšej slávy St. Denisovej. Pokračoval však inak, vytvoril pre americký i európsky tanec na americkej pôde v Jacob's Pillow novú platformu.¹⁰²

Žiaľ, napriek úspechom mal značné dlhy, a tak zvažoval predaj Jacob's Pillow. V roku 1940 ho prenajal tanečnej pedagogičke Mary Washington Ball, lenže jej letný tanečný festival po finančnej stránke zlyhal. O sídle sa dozvedeli britské baletné hviezdy Alicia Markova a Anton Dolin. S podporou milionára Reginalda Wrighta získali dostatočnú sumu na jeho zakúpenie a vybudovanie nového divadla.¹⁰³

Na jeseň v roku 1941 sformovali združenie Jacob's Pillow Dance Festival, Inc. a podľa dohody ho Ted riadil, manažoval, staral sa o jeho chod, v čom mal voľnú ruku. Bol to Ted, ktorý Jacob's Pillow umiestnil na mapu tanečného sveta. Shawn zostal v pozícii riaditeľa až do svojej smrti v roku 1972.¹⁰⁴

Medzičasom tvoril a vystupoval. V roku 1947 už ako 56-ročný absolvoval mimo-riadne úspešné sólové turné po Austrálii, kde sa predstavil v piatich mestách s päťdesiatimi predstaveniami. Shawn si z hľadiska tém pre svoje choreografie často vyberal amerických pionierov, španielskych dobyvateľov, Indiánov, Afroameričanov, americké ľudové motívy, moderných amerických námorníkov, farmárov, robotníkov, politikov a umelcov. Tradičnej baletnej hudbe sa vyhýbal. Často volil skladby od Bacha, Beethovena, Mozarta, Honeggera, Scriabina a Satieho.¹⁰⁵

Po tom, ako sa jeho finančná situácia vylepšila, sa rozhodol opäť založiť súbor. Tedovi tanečníci v tichosti navštevovali Bennigton (letnú tanečnú školu moderného tanca), ktorý Ted nikdy nenavštívil (St. Denis áno). Pred ním o tom nesmela padnúť ani zmienka. Shawn aj St. Denis novú generáciu modernistov nemali v láske, ale rovnako modernisti nijako veľmi neoblubovali svojich bývalých mentorov. Modernisti žiarlili nielen na seba navzájom, ale aj na Teda. Dokonca aj John Martin, ktorý nebol jeho fanúšikom, musel priznať, že nikto iný nedokáže absolvovať a vypredať turné takého rozsahu ako on. Niekedy to bolo aj 150 predstavení.¹⁰⁶

Až keď Bennigton v roku 1948 znovu otvoril svoje brány, na novom mieste a v novom šate, Ted tam vyučoval Delsartove princípy. Pripravoval si ohnivú reč, ako všetkým svojim predchádzajúcim chránencom z Denishawnu pripomenie, čo dosiahol a akí mu majú byť vďační. Jeho blízkemu priateľovi Walterovi Terryemu bolo hneď jasné, že by to skončilo katastrofou, a tak mu poradil, aby zmenil postoj, keď ide do „nepriateľského tábora“. Odporučil mu, aby hovoril len o tom, že spolu so St. Denis boli priekopníkmi a že to, kam ďalej dospeli Martha, Doris a Charles, presiahlo jeho najdivokejšie sny a nádeje. Poradil mu, aby nebojoval, ale odzbrojil ich láskavosťou a uznaním. Vďaka dobrej rade bola Tedova prednáška, ďalej venovaná Deslartovi, úžasným úspechom.¹⁰⁷

Doris Humphrey, vždy úprimná a priama, potom vyšla na javisko, objala ho a povedala: „*Ted, hanbím sa. Zabudla som, ako veľa som sa od teba naučila.*“¹⁰⁸

Prítomných bolo veľa tanečníkov a pedagógov moderného tanca, ktorí zažili alebo počuli množstvo anekdot o napätí medzi dvoma generáciami. Ruth St. Denis všetci akceptovali, ale v ten moment sa všetci zamilovali do Teda a prijali ho medzi seba. Walterovi potom Ted na margo prednášky povedal, že reč, v ktorej potlačil svoje ego, ho takmer zabila, ale jeho rada fungovala. Bolo to jedno z jeho ďalších vydarených predstavení.¹⁰⁹

Život je jedno veľké javisko, bez ohľadu na to, v akom svete sa pohybujete.

So svojou Jacob's Pillow Dance Company absolvoval turné po USA, no festival sa preňho stával čoraz dôležitejším. V jeho priebehu pravidelne vystupoval so svojimi starými sólamí ako *Invocation of Thunderbird*, *Japanesse Spear*, *A Study of St. Francis* a choreografiami od Myri Kinch, ktorá mu ich vystavala s ohľadom na jeho fyzické limity a pribúdajúci vek. Stále používal na svoje vystúpenia mladistvé líčenie, rednúce vlasy si farbíl na čierno, no napriek všetkej snahe sa mu nedarilo zbaviť sa postupne pribúdajúcich kilogramov.¹¹⁰

Shawn bol osobnosťou nielen s národným, ale i medzinárodným významom. Do Ameriky po prvý raz pozval dánsky súbor Royal Danish Ballet a dvanásť jeho sólistov účinkovalo na festivale. Pretože zožali obrovský úspech, spoločnosť Columbia Artists Management zorganizovala príchod kompletného súboru do Ameriky. Okrem toho, že bol v roku 1957 pasovaný na rytiera Donnebörga dánskym kráľom Frederikom IX., získal aj ďalšiu nesmiernu poctu, a síce osobné pozvanie od kráľa na návštevu kráľovského paláca v Kodani. Kráľ dovtedy nepozval nikoho okrem hláv štátov a veľvyslancov, a taktiež finančne garantoval príchod najstaršieho baletného súboru – Ballet Rambert do Ameriky. Vďaka Shawnovi na festivale debutoval aj súbor National Ballet of Canada. Americkú baletnú scénu neprehliadal a na festivale umožnil zažiaríť mnohým začínajúcim hviezdám. Zmena jeho postoja voči baletu bola spôsobená vznikom pôvodných amerických choreografií pre baletné súbory a ich narastajúcou popularitou. Na festivale sa Shawn snažil udržať rovnováhu medzi klasickým, moderným a etnickým tancom. Počas tridsaťročného vedenia podporoval vznik nových choreografií a ani raz sa nestalo, aby neúčinkovali aj Afroameričania. Dokonca aj Martha Graham po mnohých odmietnutiach prijala pozvanie a predviedla otvorenú hodinu pre verejnosť. Charlesa Weidmana s jeho súborom taktiež vrelo privítal.¹¹¹

Jacob's Pillow nepredstavoval publiku len nové súbory. Pomáhal rozvíjať kariéry tých, ktorí mali svoje začiatky už za sebou a veľké úspechy zatiaľ v nedohľadne. Boli nimi Alvin Ailey, José Limón a Mark Morris so svojimi súbormi. Dance Theatre of Harlem, Parsons Dance Company a Trey McIntyre Project tam absolvovali svoj debut. Zo zahraničných súborov to boli, okrem už spomínaných, takí veľikáni ako Nederlands Dans Theater, ktorý sa po prvý raz prezentoval na americkej pôde. Mnoho choreografov, ako Merce Cunningham a Paul Taylor, tam malo svoje premiéry. Na festivale vystupovali hviezdy ako Margot Fonteyn a Michail Baryšnikov.¹¹²

Ted sa snažil vychovať si nástupcu v úlohe interpreta a potenciálne i choreografa. Vybral si Bartona Mumawa. Tancoval ešte s Denishawnom na Lewisohn Stadium a bol vedúcim sólistom jeho Men Dancers. Nesnažil sa z neho vyrobiť svoju kópiu. Tvoril preňho také choreografie, ktoré oslavovali jeho technické schopnosti, pružnosť a obratnosť. Po tom, ako súbor skončil a Mumaw absolvoval službu v armáde, sa mu snažil

pomôcť rozbehnúť kariéru. Nikdy to však nefungovalo, pretože na sólové recitály nemal dostatočne výraznú osobnosť. Malo to však aj inú príčinu. Sólové recitály, úspešné v dvadsiatych a tridsiatych rokoch, jednoducho prestali byť populárne. Mumaw nakoniec od Shawna odišiel.¹¹³

V roku 1963 vyšla Shawnova kniha venovaná Delsartovi, *Every Little Movement: A Book about François Delsarte*. Shawn príležitostne spolupracoval s La Meri, hviezdou a hlavou etnických tancov v Jacob's Pillow. Vytvorila preňho *El Amor Brujo*, v ktorom spojila východoindický a španielsky tanec. On pre ňu vytvoril tanečnú retrospektívu Denishawnu.¹¹⁴

V polovici šesťdesiatych rokov mal Shawn problémy s vytvorením programu pre festival. Trápilo ho zdravie a vek, čo mu neumožnilo hľadať talenty po Amerike a Európe. Podarilo sa mu nájsť adekvátnu náhradu – talentovaného muža, ktorý bol najprv jeho osobným zástupcom, technickým riaditeľom divadla Ted Shawn Theater, obchodným partnerom a nakoniec riaditeľom Jacob's Pillow. Bol to John Christian.¹¹⁵

Jacob's Pillow je dnes tanečným centrom, školou a festivalom a táto organizácia je najstarším svetovo uznávaným letným tanečným festivalom v Spojených štátoch, s medzinárodnou účasťou. Tieto priestory boli v roku 2003 zaradené na zoznam organizácie National Historic Landmark District (Národných historických pamiatok).¹¹⁶

Najväčšou pripomienkou Tedovej osobnosti a jeho prínosu pre americký moderný tanec je divadlo Teda Shawna, ktoré sa nachádza v spomínanom komplexe Jacob's Pillow. Nazvali po ňom prvé divadlo, ktoré v USA vybudovali výlučne pre tanečné predstavenia.¹¹⁷

Ted tancoval až do roku 1971, jeho tanečná kariéra trvala šesťdesiat rokov. Zomrel 9. 1. 1972 (St. Denis ho prekonalá dĺžkou tanečnej kariéry i života). Z tejto dvojice bola ona tým tvorivým géniom, no jej vplyv na tanečný svet, napriek pokračujúcim vystúpeniam, viac-menej zhasol spolu s Denishawnom. Ted si po Denishawne ďalej rozvíjal svoju skvelú kariéru, a čo je dôležitejšie, vydobyl miesto na javisku pre mužských tanečníkov, vybudoval festival a pomohol s kariérou desiatkam tanečníkov, súborom a pedagógom, dokonca podporoval aj tanečných kritikov.¹¹⁸

Barton Mumaw o ňom napísal: „Až do konca svojich dní Ted Shawn neznášal termín 'moderný'. Veril, že tanec by nemal byť svojvoľne označovaný ako zastaraný alebo aktuálny, klasický alebo avantgardný. Technika Denishawnu čerpala z bohatstva pohybových zdrojov a rôznych tanečných štýlov a taktiež obsahovala koncepty z učenia Jaquesa-Dalcroza a Delsarta. Shawn vskutku vykonal značný výskum Delsartovej práce a stal sa na ňu odborníkom. Usiloval sa o vyvážené tréningové cvičenia pre jednotlivé časti tela i na koordináciu celku.“¹¹⁹

Walter Terry svoju biografiiu venovanú Tedovi uzatvára slovami: „*Tak, ako Prometheus, bol požehnaný monumentálnym darom vidieť, čím sa tanec môže stať. Ako prometeovský veštec bol každopádne i titanom, neoceniteľne pomáhal oslobodiť tanečníkov od okov minulých tradícií, aby tak vstúpili do nového, lepšieho tanečného veku.*“¹²⁰

Ted Shawn – zhrnutie

Ted Shawn bol prvý mužský predstaviteľ moderného tanca. Jeho kariéru a vplyv delíme na dve obdobia, prvým je umelecké partnerstvo s Ruth St. Denisovou v škole a súbore Denishawn, druhé je samostatná kariéra. Jeho najväčším prínosom je legitimizácia mužského tanca na javisku, vytvorenie mužského tanečného súboru a festival Jacob's Pillow, kde pôsobil ako riaditeľ.

Shawn bol intelektuál s literárnym talentom, úmrtia brata a matky ho ešte viac pripútali k viere, dokonca sa chcel stať kňazom. Tanečná kariéra bola pre muža v tých časoch čosi nemysliteľné. Choroba a následná paralýza zmenili jeho postoj k pohybu, najprv to boli rôzne pohybové terapie, ktoré musel absolvovať, neskôr pokračoval rôznymi druhmi športov a nakoniec to bol klasický tanec a spoločenské tance. Ohúrilo ho vystúpenie začínajúcej, ale sľubnej Ruth Saint Denisovej, ktorej nábožný prístup k tancu korešpondoval so Shawnovou inklináciou k viere. Ešte predtým, ako sa k Ruth pridal, inšpiroval sa cestopisnými filmami, ktoré boli veľmi populárne. Okrem iného v nich videl tancovať aj mužov. Napísal niekoľko scenárov, zrealizoval sa ten k filmu *Dance of Ages*, kde s partnerkou a tanečníkmi stvárnil tanečné scény od pravekého tanca, cez antické Grécko až po francúzske dvorské tance a spoločenské tance. V roku 1914 sa pridal k St. Denisovej a krátko na to sa zosobášili. Vytvorili kreatívnu dvojicu, tvorili choreografie spoločne a aj osobitne. Vrcholom ich partnerstva bolo založenie školy Denishawn school v roku 1915. Shawn vyučoval základné cvičenia, ako správne dýchanie a základy klasického tanca pri tyči. Po každom tréningu techniky nasledovala výučba jeho novovytvorených choreografií. Experimentoval primárne so zámerom zlepšenia svalovej práce a zaoberal sa aj výskumom François Delsarta, stal sa veľkým propagátorom jeho postupov. Ako pedagóg i choreograf bol veľmi úspešný, bol tútorom jednej z vedúcich osobností nasledujúcej generácie tvorcov amerického moderného tanca, Marthy Graham. Vzťah medzi St. Denisovou a Shawnom bol veľmi turbulentný. Ted svoju manželku miloval aj napriek pretrvávajúcim nezhodám. Dôkazom toho je i jeho kniha *Ruth St. Denis: Pioneer and Prophet*, ktorú o nej napísal, vyšla v roku 1920.

Shawn napísal viacero kníh o tanci, napr. *The American Ballet a Gods Who Dance*, ktorá vyšla v roku 1929. V roku 1963 mu vyšla kniha venovaná Delsartovi, *Every Little Movement: A Book about François Delsarte*.

Po rozpade Denishawnu sa so svojím súborom Ted Shawn and His Dancers vydal v jeseni roku 1931 na turné. Od roku 1932 vyučoval na dôležitej telovýchovnej škole International Young Men's Christian Association College. Shawn tanec učil aj mladých atlétov; pre tých, ktorí vynikali, založil súbor.

Ted Shawn má významné miesto v dejinách amerického moderného tanca, pretože legitimizoval a povýšil mužský tanec na serióznu profesiu. Pôsobením i tvorbou dokázal, že muži na javisko patria, že tanec nie je len výsadou žien. Svoj prvý, výlučne mužský koncert prezentoval 21. 3. 1933 v divadle Repertory Theater Boston. Druhá sezóna bola dôležitejšia; predstavil sa ako Ted Shawn with Ensemble of Male Dancers. Prvé predstavenia na farme Jacob's Pillow (kúpil ju zo zámerom usadiť satam v dôchodku) sa konali v lete 1933. Aj vďaka forme vzdelávania publika prostredníctvom otvorených tanečných hodín a zároveň propagácie neskôr vznikol Jacob's Pillow Dance Festival – najznámejší tanečný festival na svete, ktorý funguje dodnes.

Shawnov súbor Man Dancers posledný raz vystupoval 7. 5. 1940 v Bostone. Rozpustením súboru skončilo Shawnovo kreatívne obdobie, tak ako aj koniec Denishawnu znamenal koniec najväčšej slávy pre St. Denisovú. Pokračoval vytvorením novej platformy pre americký i európsky tanec na americkej pôde v Jacob's Pillow. Napriek úspechom mal značné dlhy, zvažoval predaj Jacob's Pillow a v roku 1940 ho prenajal tanečnej pedagogičke Mary Washington Ball, lenže jej letný tanečný festival finančne skrachoval. O sídle sa dozvedeli britské baletné hviezdy Alicia Markova a Anton Dolin. S príspevom miliónára Reginalda Wrighta mali dostatočnú sumu na jeho zakúpenie a vybudovanie nového divadla. Na jeseň v roku 1941 sformovali združenie Jacob's Pillow Dance Festival, Inc. a podľa dohody ho Ted riadil, manažoval, staral sa o jeho chod, v čom mal voľnú ruku. Shawn zostal v pozícii riaditeľa až do svojej smrti v roku 1972. Popri riaditeľskej funkcii tvoril a vystupoval. V roku 1947 už ako 56-ročný absolvoval mimoriadne úspešné sólové turné po Austrálii, kde sa predstavil v piatich mestách s päťdesiatimi predstaveniami.

Shawn si z hľadiska tém pre svoje choreografie zvyčajne vyberal amerických pionierov, španielskych dobyvateľov, Indiánov, Afroameričanov, americké ľudové motívy, námorníkov, farmárov, robotníkov, politikov a umelcov. Tradičnej baletnej hudbe sa vyhýbal. Často volil skladby od Bacha, Beethovena, Mozarta, Honeggera, Scriabina a Satieho. So svojou Jacob's Pillow Dance Company absolvoval turné po USA.

Shawn bol osobnosťou medzinárodného významu. Do Ameriky po prvý raz pozval súbory Royal Danish Ballet, Ballet Rambert, National Ballet of Canada, Netherlands Dans Theater. Americkú baletnú scénu neprehliadal a na festivale umožnil zažiť mnohým začínajúcim hviezdám. Podporil aj svojich žiakov z Denishawnu, druhú generáciu tvorcov moderného tanca, Marthu Graham a Charlesa Weidmana s jeho súborom. Jacob's Pillow nepredstavoval publiku len nové súbory. Pomáhal rozvíjať kariéry tých,

ktorí mali začiatky už za sebou a veľké úspechy zatiaľ v nedohľadne. Boli nimi Alvin Ailey, José Limón a Mark Morris so svojimi súbormi. Dance Theatre of Harlem, Parsons Dance Company a Trey McIntyre Project tam absolvovali svoj debut. Mnoho choreografov, ako Merce Cunningham a Paul Taylor, tam malo premiéry. Na festivale vystupovali hviezdy ako Margot Fonteyn a Michail Baryšnikov.

Shawn tancoval až do roku 1971 a jeho tanečná kariéra trvala šesťdesiat rokov. Shawn býva označovaný za otca moderného tanca, bol jeho prvým mužským reprezentantom a popularizátorom. Jeho práca, pedagogická, choreografická a literárna, mala veľký vplyv. Festival Jacobs Pillow a spôsob jeho vedenia robí zo Shawna patróna amerického tanca, všetkých štýlov, s medzinárodným presahom. V dejinách sa niekedy naňho zabúda, keďže osobnosť jeho umeleckej partnerky Ruth St. Denisovej bola taká výrazná a v časoch Denishawnu ho zatienila, no Shawnov vplyv a odkaz je nedoceneniteľný.

Výber z tvorby:

- 1915 *Arabic Suite*
- 1916 *Pyrrhic Dance*
- 1917 *Invocation to the Thunderbird, Gnosienne, Serenata Morisca, The
Twenty-third Psalm*
- 1919 *Julnar of the Sea*
- 1921 *Xochitl*
- 1922 *Betty's Music Box, Spanish Shawl Plastique, Mari-Mari, Cuadro Flamenco, The Vi-
sion of Asissoua*
- 1923 *Polonaise, Feather of the Dawn*
- 1925 *Straussiana, The Cosmic Dance of Shiva, Momijii Gari*
- 1931 *Brahms Rhapsody, Worker's Song of Middle Europe a Coolie Dance*
- 1933 *Labor Symphony*
- 1935 *O Libertad, Toccata and Fuge in D Minor*

Záver

Medzi jednotlivými osobnosťami prvej generácie moderného tanca vidíme niekoľko spoločných znakov, ale aj veľa odlišností. Ich úspech bol postavený na sile individuálnej interpretácie. Fuller, Duncan a St. Denis mali každá unikátny postoj k tancu a ich umelecký prejav sa zásadne líšil. Po vybudovaní kariéry začali pridávať zbory tanečníkov a začali sa zaoberať edukáciou, kde sa rozchádzajú, čo je pre nás z dnešného uhla pohľadu veľmi zaujímavé, každá mala rozdielne ciele aj vidinu budúcnosti. Fuller vo svojej kariére zbor využívala, jej cieľom však nebolo otvorenie školy, v ktorej by sa jej tanec vyučoval, na rozdiel od Duncanovej. Tá uspela len čiastočne, pre nedostatok financií a nestabilnú politickú situáciu (prvá svetová vojna) sa jej školy udržali len kratší čas, s výnimkou tej v Rusku, ktorá zanikla až po druhej svetovej vojne. Duncan mala aj viacero žiakov, ktoré vystupovali najskôr s ňou, potom sólo. Jej škola bola v podstate postavená na výučbe improvizácie a princípe slobody. Naopak, veľký úspech v tanečnom vzdelávaní zaznamenala Ruth St. Denis, ktorá spolu so svojim umeleckým partnerom Tedom Shawnom, otvorila tanečnú školu Denishawn school, najprv v Kalifornii a neskôr v ďalších amerických mestách. Nebolo to však vďaka dĺžke fungovania, ale vďaka komplexnosti, akú škola ponúkala. Okrem štýlu Denishawn, ktorý vychádzal z repertoáru rovnomenného súboru, to bol klasický a španielsky tanec, joga a metódy Dalcrozovej hudobnej vizualizácie a Delsartovho systému pohybu a gesta. Denishawn, školy aj súbor, však predovšetkým propagovali moderný tanec ako druh vysokého umenia, rovnocenný s vážnou hudbou a operným spevom. Tým, že ho prezentovali na rozsiahlych amerických turné, vychovali publikum pre moderný tanec. Namiesto lokálneho experimentu sa tak moderný tanec stal novým a populárnym trendom.

Životné podmienky všetkých z prvej generácie moderného tanca boli často na hranici chudoby. V začiatkoch ich väčšinou podporovala aristokracia a bohatá vrstva, účinkovanie v salónoch súkromných domov im prinieslo ďalšie kontakty a podporu. Zisky z predstavení v divadlách investovali do nových produkcií, do škôl ale i do propagácie umenia. Všetci podnikali obrovské turné, ktoré sú v súčasnosti nepredstaviteľné, často až do vyčerpania, čo sa u mnohých podpísalo na zdraví. Táto náročná práca však vytvorila priestor pre novú generáciu tvorcov, ktorá študovala v Denishawne, škole Ruth Saint Denisovej a Teda Shawna, čo je ďalším veľkým prínosom inštitúcie.

Na jednej strane poskytla škola prvú možnosť komplexného vzdelania, spolu s interpretačnou praxou. Neskôr sa však tanečníci sťažovali, že museli byť Číňanmi alebo tanečníkmi z Thajska a Jávy. Prekážalo im, že boli hocikým, len nie sami sebou. Druhá generácia amerického moderného tanca, vychovaná v Denishawne, sa od jeho štýlu odklonila úplne iným smerom a kládla si otázky, aký tanec je americký? Čo to znamená a ako má vyzerať?

St. Denis nikdy úplne neupustila od figurálneho vnímania pohybu a príbehu zachytenom pomocou po sebe idúcich obrazov – akoby fotografií, z ktorých de facto čerpala pre svoje exotické tance. Na druhej strane Duncan pracovala s improvizovaným pohybom, ktorý mal prirodzený tok, ale z dramaturgického hľadiska bola náplň jej tancov obmedzená. Fuller sa zaoberala celkovým vizuálnym dojmom, každý jej pohyb mal svoj účel a pohyb ako taký pre ňu inak dôležitý nebol. Shawn bol výborným tanečníkom španielskych tancov, aj vďaka jeho otvorenosti voči rôznym tanečným štýlom môžeme predpokladať, že z prvej generácie bol „najtanečnejší“. Na rozdiel od ostatných klasický tanec nenegoval, vyučoval jeho základy. Jeho prínos v propagácii a rozvoji mužského tanca je zvyčajne nedocenený, snažil sa aj o propagáciu tanca ako takého. Bol zakladateľom a riaditeľom tanečného festivalu Jacob's Pillow, kam pozýval veľa zahraničných umelcov a súborov, ktorí sa v Amerike predstavili prvý raz. Promoval aj amerických začínajúcich tanečníkov a pomohol im odštartovať ich kariéry. Jacob's Pillow je dnes tanečným centrom, školou a festivalom, a táto organizácia je najstarším a svetovo uznávaným letným tanečným festivalom v Spojených štátoch amerických, s medzinárodnou účasťou. Tieto priestory boli v roku 2003 zaradené na zoznam organizácie National Historic Landmark District.

Prvá generácia tvorcov amerického tanca – to sú Loïe Fuller, komplexná vizuálna umelkyňa, Isadora Duncan, revolucionárka v oblasti kostýmu, ktorá hľadala slobodný pohyb, podporený silnou hudbou, Ruth St. Denis so svojim spirituálnym exotickým tancom a citom pre veľkolepé produkcie a Ted Shawn, komplexný tanečník, propagátor mužského tanca a patrón tanečného umenia v USA.

Použitá literatura

- AU, S.: *Ballet and Modern Dance*. London: Thames & Hudson Ltd, 2012. 232 s. ISBN 978-0-500-20411-5.
- CASADO, S.; FULLER, L.; HERRERA GOMÉZ, A.; PINET, H.; LISTA, G.; PERÉZ WILSON, S.; La RIBOT; RON SANCHÉZ, J. M.: *Body Stages; The Metamorphosis of Loïe Fuller*. Milano: Skira Editore S. p. A., 2014. 141 s. ISBN 978-88-572-2029-1.
- DE MILLE, A.: *Martha : The Life and Work of Martha Graham*. New York : Random House, Inc., 1991. 509 s. ISBN 0-394-55643-7.
- DIENES, G.: Isadora Magyarországon. In *Remembering – Isadora Duncan – emlékkönyv*. Budapest : Orkesztrika Alapítvány. 2002. s. 49.
- CURRENT, EWING, M.; CURRENT, NELSON, R.: *Loie Fuller, goddess of light*. USA: Northeastern University Press, 1997. 400 s. ISBN 1-55553- 309-4.
- DELSARTE F.; STEBBINS G.: *Delsarte system of expression*. Memphis: General Books. 46 s. ISBN 9781459075900.
- DUNCAN, I.: *My Life*. New York : Liveright Publishing Corporation. 2013. 322 s. ISBN 978-0-87140-318-6
- FRANKLIN M. T.; GRAHAM J.: *Dance Collage; A History of Modern, Post Modern, & Contemporary Dance*. USA : CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015. 68 s. ISBN 9781518698613.
- FRANKO, M.: *Martha Graham in Love and War*. New York : Oxford University Press, 2012. 231 s. ISBN 978-0- 19-977766-2.
- FREEDMAN, R.: *Martha Graham – A dancer's life*. New York : CLARION BOOKS, 1998. 175 s. ISBN 978-0-395-74655-4.
- FRANCE, A.; FULLER, L.: *Fifteen years of a dancer's life; with some account of her distinguished friends*. Boston: Small, Maynard & Company, 2015. 288 s. ISBN 9761522962489.
- GARELICK R. K.: *Electric Salome; Loie Fuller's Performance of Modernism*. New Jersey: Princeton University Press, 2007. 246 s. ISBN 978-0-691-14109-1.
- GRAHAM, M.: *Blood Memory* . New York : First Washington Square Press, 1992, 279 s. ISBN 0-671-78217-7.
- GREMLICOVÁ, D.: Isadora in Bohemian Spas (Forgotten Events). In *Remembering – Isadora Duncan*
- HUTCHINSON GUEST, A.: *Shawn's Fundamentals of Dance*. Gordon and Breach Science Publishers, 1988. 107 s. ISBN 2-88124-219-7.
- KRIEGSMAN, S. A.: *Modern Dance in America : The Bennington Years*. Massachusetts G. K. Hall & Co., 1981. 356 s. ISBN 0-8161-8528-X
- KURTH, P.: *Isadora. A sensational life*. London : Abacus. 2001. 752 s. ISBN 0-349-11619-9.

LAMOTHE, K. L. *Nietzsches Dancers : Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Values*. New York : PALGRAVE MACMILLAN, 2006. 269 s. ISBN 978-0-230-33844-9.

LEATHERMAN L.; SWOPE M.: *Martha Graham : Portrait of the Lady as an Artist*. New York: Alfred A. Knopf, 1966.

MAZZO, J. H.: *Prime movers : The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000. 384 s. ISBN 978-0-87127-211-9.

PARTSCH-BERGSOHN, I.: *Modern Dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences*. Switzerland: Harwod Academic Publishers, 1994. 167 s. ISBN 3-7186-5558-6.

SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday & Company, INC., 1981. 338 s. ISBN 0-385-14159-9.

SORELL, W.; WIGMAN, M.: *The Mary Wigman Book*. Connecticut : Wesleyan Universtiy Press, 1975. 214 s. ISBN 0-8195-4079-X.

STOKES, S.: *Isadora, an intimate portrait*. London: Panther Books, 1968. 142 s. ISBN

TERRY, W.: *Ted Shawn; Father of American Dance*. New York : The Dial Press, 1976. 186 s. ISBN 0-8037-8557-7.

Poznámky

- 1 In <https://www.jacobspillow.org/about/pillow-history/ted-shawn/>, citované dňa 24. 10. 2018
- 2 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 15; 24; 33.
- 3 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 25.
- 4 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 88.
- 5 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 38-40.
- 6 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 15.
- 7 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 16; 43.
- 8 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 17.
- 9 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 89.
- 10 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 17.
- 11 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 18.
- 12 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 18.
- 13 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 19.
- 14 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 90.
- 15 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000. s. 92.
- 16 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 51.
- 17 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 51.
- 18 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 51.
- 19 In MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 92.
- 20 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 92.
- 21 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 55.
- 22 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 58.
- 23 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 59.
- 24 AU, S.: *Ballet and Modern Dance*. London: Thames & Hudson Ltd, 2012, s. 93.
- 25 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 124-125.
- 26 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 61.
- 27 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 96.
- 28 In HUTCHINSON GUEST, A.: *Shawn's Fundamentals of Dance*. Gordon and Breach Science Publishers, 1988, s. 74.
- 29 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 67.
- 30 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 69.

- 31 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 97.
- 32 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 69.
- 33 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 72.
- 34 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 73-74.
- 35 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 74.
- 36 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 74.
- 37 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 75.
- 38 St. Denis povedala Terrymu. In TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 76.
- 39 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 76.
- 40 HUTCHINSON GUEST, A.: *Shawn's Fundamentals of Dance*. Gordon and Breach Science Publishers, 1988, s. 73.
- 41 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 77.
- 42 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 77.
- 43 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 78.
- 44 LANCOS, J.: *Reclaiming Charles Weidman (1901-1975): an American Dancer s Life and Legacy*. USA : The Edwin Mellen Press, 2007, s. 119.
- 45 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 79.
- 46 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 79.
- 47 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 79.
- 48 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, S. 81-6.
- 49 In TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 86.
- 50 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 91.
- 51 In TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 92.
- 52 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 92.
- 53 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 100.
- 54 SHELTON, S.: *DivineDancer; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 157.
- 55 LANCOS, J.: *Reclaiming Charles Weidman (1901-1975): an American Dancer's Life and Legacy*. USA : The Edwin Mellen Press, 2007, s. 121-3.
- 56 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 97.
- 57 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 98.
- 58 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 99-101.
- 59 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 102.
- 60 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 103-4.
- 61 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 105.
- 62 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 109.
- 63 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 106.
- 64 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 111.
- 65 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Com-

- pany, INC., 1981, s. 166.
- 66 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 111-112.
- 67
- 68 LANCOS, J.: *Reclaiming Charles Weidman (1901-1975): an American Dancer's Life and Legacy*. USA : The Edwin Mellen Press, 2007, s. 130.
- 69 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 106.
- 70 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 103.
- 71 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 112.
- 72 SHELTON, S.: *DIVINE DANCER; A Biography of Ruth St. Denis*. New York: Doubleday& Company, INC., 1981, s. 177.
- 73 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 115.
- 74 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 115-116.
- 75 In TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 116.
- 76 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 116.
- 77 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 117-118.
- 78 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 124.
- 79 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 125.
- 80 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 126.
- 81 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 127.
- 82 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 127.
- 83 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 128.
- 84 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 129-130; 140.
- 85 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 129.
- 86 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 108-109.
- 87 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 133.
- 88 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 130.
- 89 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 121.
- 90 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 133.
- 91 FRANKLIN M. T.; GRAHAM J.: *Dance Collage; A History of Modern, Post Modern, & Contemporary Dance*. USA : CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015, s. 24.
- 92 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 109-110.
- 93 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 142-143.
- 94 In TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 143.
- 95 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 110.
- 96 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 144.

- 97 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 33-40.
- 98 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 155.
- 99 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 113.
- 100 HUTCHINSON GUEST, A.: *Shawn's Fundamentals of Dance*. Gordon and Breach Science Publishers, 1988, s. 74.
- 101 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 156-157.
- 102 MAZZO, J. H.: *Prime movers: The makers of Modern Dance in America*. New Jersey : Princeton Book Company, 2000, s. 114.
- 103 FRANKLIN M. T.; GRAHAM J.: *Dance Collage; A History of Modern, Post Modern, & Contemporary Dance*. USA : CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015, s. 24.
- 104 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 145-146.
- 105 HUTCHINSON GUEST, A.: *Shawn's Fundamentals of Dance*. Gordon and Breach Science Publishers, 1988, s. 74.
- 106 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 146-149.
- 107 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 151
- 108 In TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 151.
- 109 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 152.
- 110 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 167-170.
- 111 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 171-174.
- 112 FRANKLIN M. T.; GRAHAM J.: *Dance Collage; A History of Modern, Post Modern, & Contemporary Dance*. USA : CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015, s. 24.
- 113 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 158-159.
- 114 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 164.
- 115 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 175.
- 116 FRANKLIN M. T.; GRAHAM J.: *Dance Collage; A History of Modern, Post Modern, & Contemporary Dance*. USA : CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015, s. 23.
- 117 HUTCHINSON GUEST, A.: *Shawn's Fundamentals of Dance*. Gordon and Breach Science Publishers, 1988, s. 74.
- 118 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 176.
- 119 HUTCHINSON GUEST, A.: *Shawn's Fundamentals of Dance*. Gordon and Breach Science Publishers, 1988, s. 1.
- 120 TERRY, W.: Ted Shawn; Father of American Dance. New York : The Dial Press, 1976, s. 179.



Dominika Beňaková sa narodila v Košiciach. Po absolvovaní gymnázia študovala na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, kde získala magisterský titul v odbore tanečné umenie (2011), so zameraním na moderný tanec. Popritom pôsobila pätnásť rokov v tanečnom športe, venovala sa prevažne latinsko-americkým tancom, v ktorých získala výkonnostnú triedu S. Následne študovala dva roky v Martha Graham School of Contemporary Dance v New Yorku, počas ktorých trénovala s Martha Graham Dance Company. V tejto škole získala medzinárodný pedagogický certifikát pre túto techniku a s inštitúciou ďalej spolupracuje na projektoch.

Po návrate na Slovensko absolvovala doktorandské štúdium a v roku 2016 získala titul *Artis doctor*.

V súčasnosti pôsobí na Katedre tanečnej tvorby VŠMU ako odborná asistentka a vyučuje aj na Tanečnom konzervatóriu Evy Jaczovej v Bratislave. V roku 2019 absolvovala študijnú stáž na SMU University of Dallas, Texas. Od roku 2022 je hlavnou pedagogičkou v súkromnej tanečnej škole La Portella.

Ďalej sa vzdeláva aj na poli športovej vedy, v marci 2023 získala certifikát Kondičného trénera I a v novembri 2023 americký certifikát EXOS Performance Specialist.