

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Taneční umění

Choreografie

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Nahota v současném tanci**

**Bc. Alica Minářová**

Vedoucí práce: prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Oponent práce: Mgr. Bohumíra Eliášová, Ph.D.

Datum obhajoby: 4.6.2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Nahota v současném tanci

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

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

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

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]



## **Poděkování**

Moc ráda bych poděkovala prof. Mgr. Dorotě Gremlicové, Ph.D. za cenné a odborné rady při uvažování a psaní bakalářské práce. Myšlenky mi v průběhu psaní vědomě i nevědomě pomáhali třídit představení, kolegové, tanečníci, choreografové, zainteresovaní i nezainteresovaní diváci. Velké díky za trpělivost a podporu patří mojí rodině a přátelům.

## **Abstrakt v ČJ**

V bakalářské práci s názvem „Nahota v současném tanci“ jsem se zabírala znakovostí nahoty v tanečním umění v posledních letech. Nejdřív jsem definovala sémiotické pojmy a kategorie použití nahoty na jevišti. Dále jsem taneční analýze podrobila inscenace dvou významných choreografek a dvě svoje díla. Na základě analýzy jsem se snažila každou choreografii zařadit do jedné z vymezených kategorií a postihnout její znakovost. Zabírala jsem se nahotou na jevišti nejen z významového hlediska, ale i z hlediska kontextu, ve kterém vzniká.

Klíčová slova: současný tanec, nahota, znak, divadlo

## **Abstract in English**

In my bachelor's thesis titled "Nudity in Contemporary Dance", I was concerned with symbolic of nudity in performing arts in recent years. Firstly, I defined the semiotic terms and also categories of using nudity on the stage. After, I analyzed performances of two important recent choreographers and two of my works. According to the analysis I tried to place each choreography into one of the defined categories and express its significance. I looked at nudity on stage not only from the point of view of meaning, but also from the point of view of the context in which it arises.

Keywords: contemporary dance, nudity, sign, theatre

## Obsah

1. Úvod .....	1
2. Znak – definície .....	4
2.1 Nahota ako znak .....	6
2.1.1 Prirodzenosť a identita.....	8
2.1.2 Šok a extravagancia.....	9
2.1.3 Politika a protest .....	11
3. Analýza znakovosti v dielach posledných rokov .....	14
3.1 Yasmine Hugonnet - Le Récital des Postures .....	14
3.2 Florentina Holzinger - Apollon Musagète.....	17
3.3 Porovnanie koncepcií analyzovaných inscenácií .....	22
4. Vlastná tvorba .....	23
4.1 Verelomela .....	23
4.2 n o m a d .....	25
4.3 Porovnanie koncepcií diel Verelomela a n o m a d.....	29
5. Záver .....	30
6. Literatúra .....	33
6.1 Internetové zdroje.....	35
7. Prílohy .....	36
7.1 Účinkujúci a trailery spomínaných inscenácií.....	36
7.2 Obrázky spomínaných inscenácií .....	37
7.3 Neformálny rozhovor s Florentinou Holzinger .....	43

## 1. Úvod

K napísaniu tejto práce ma naviedlo dielo *Verelomela*, ktoré som vytvorila v roku 2017 vo Švajčiarsku. Nahliadala som na nahotu z teoretického, ale aj praktického pohľadu, zažívala som ju na vlastnej koži, ale aj v koži diváka. Okrem iného som sa vtedy zaoberala ikonografiou naprieč dejinami umenia, pózovala som nahá pre maliarov a príležitostne navštevovala striptíz. Zaujíma ma rozhodnutie autora/choreografa nahotu na javisku uviesť, dôvody uvedenia, nakladanie s týmto znakom, ako aj následné pôsobenie na divákov.

Kontroverznosť tejto témy pretrváva aj v 21. storočí. Je to hraničné téma, ktoré sa nás príliš dotýka a zaujať k nemu citlivé avšak pre nás pravdivé stanovisko neovplyvnené konvenciami a predstavami spoločnosti nie je jednoduché.

Nazačiatku svojej práce definujem niekoľko semiotických pojmov a pojednám o používaní nahoty na javisku v znakovnej rovine opierajúc sa o literárne zdroje. Teoretické koncepty sa pokúsim aplikovať na konkrétne tanečné diela. Výber diel som obmedzila na tvorbu posledných piatich rokov. Vychádzam z osobnej diváckej skúsenosti. Na predstaveniach som bola v rôznych zemiach Európy, preto sa budem v práci vzťahovať prevažne k európskemu kontextu. Výber dvoch javiskových diel podrobím analýze. Na základe toho sa vyjadrím k znakovosti nahoty a jej použitiu na javisku a napokon uvediem rozhovor so samotným autorom a jeho osobný postoj k dielu. Zaujíma ma konfrontácia intencií autora s pohľadom diváka/kritika/vedca/mňa. V samostatnej kapitole spomeniem diela, v ktorých sa nahotou zaoberám.

Pre analýzu diel som si vybrala ženské choreografky. Okrem toho, že ma zaujíma premena funkcie choreografa v posledných rokoch, ma taktiež zaujíma premena a vývoj tohto povolania po veľkej ovplyvňujúcej vlne feminizmom v 80tých rokoch minulého storočia (Thomas, 2003). Západné divadlo poskytlo potenciálne najbohatší materiál pre humanitné obory v hnutí feminizmu, tak ako aj v požívaní nahoty. Feminizmus – ženstvo/mužstvo – by mohlo byť témou pre ďalšiu prácu, v tomto prípade ide skôr o okrajovú a podvedomú voľbu.

Odbornej literatúry k celkom špecifickej téme – nahota v súčasnom tanci, je celkom málo. Väčšinou sa o nahote hovorí v širších kontextoch, napr. filozofia (Agamben, 2010), sociológia, teatrológia (Grotowski, 1999), a pod. Náhľad na nahotu v súčasnom tanci cez pohľad semiotiky som v odbornej literatúre nenašla. Najviac sa k nahote vyjadrujú kritici pri konkrétnych predstaveniach, ktorí väčšinou komentujú nahotu a jej kontroverznosť alebo prevedenie. Je dôležité povedať, že nahota je väčšinou súčasťou väčšieho celku, a preto je teoretického pojednania o nej samotnej pomenej. Práve preto som sa rozhodla túto tému spracovať na základe obecných semiotických náhľadov na znakovosť na javisku a následne tieto vedomosti aplikovať na konkrétne diela choreografov z „vonkajšieho“ uhlu pohľadu. Z pozície choreografa – z „vnútorného“ uhlu pohľadu – sa vyjadrím ku svojim dielam, v ktorých sa nahota objavuje.

Medzi študentmi HAMU sa k tejto téme sa vyjadroval Pavol Kršiak (Kršiak, 2014), ktorý nahliadal na nahotu z historického hľadiska, z malej časti sa v zhrnutí venoval symbolike nahoty a následne rozoberal rôzne postoje tanečníkov a choreografov. V samostatnej kapitole pod názvom: „Tělo jako kostým“ sa k nahote vo svojej práci vyjadrila Monika Částková (Částková, 2015). Popisuje nahotu hlavne z estetického pohľadu, z pohľadu ostychu a z pohľadu prekonávania hraníc. O nahom hercovi pojednala študentka DAMU, Johana Matoušková (Matoušková, 2015). Zaujímavé bolo ponúknutie náhľadu na súvislosť medzi nahotou a obnaženosťou – fyzickou nahotou a intímnymi vrstvami vlastnej osobnosti.

Od doby, kedy som sa intenzívne začala zaoberať tancom, som navštívila rady predstavení. Môj vzťah ku „contemporaneity“<sup>1</sup> (Agambe, 2010) je jednou

---

<sup>1</sup> súčasnosť, doba súčasnosti – existujúci, začínajúci alebo dejúci sa v tom istom časovom období;

Anglicky: contemporaneity – existing, beginning, or occurring in the same period of time

z ďalších väčších tém, ktorá je v tejto práci okrajovou voľbou. Fenomén súčasnosti je špecifický v tom, že veci sa dejú tu a teraz – špeciálne v živom umení. Preto je najlepšie ich vidieť naživo. Aj z týchto dôvodov je len málo diel dostupných na nahrávkach. Nahrávky, vytváranie archívov a zaznamenávanie histórie sú ďalším stupňom predĺženia životnosti diela. Rada by som mapovala súčasnú tanečnú scénu, a to sa inak než navštívením predstavení, festivalov a rôznych tanečných platforiem, dá uskutočniť len veľmi ťažko. Okrem skúmania fenoménu „contemporanitéy“ som vzhládla mnoho filmov a videí, práve preto, aby som súčasné diela mohla zasadiť do kontextu, v ktorom vznikajú.

## 2. Znak – definície

Východiskovým krokom tejto práce je krátky pohľad na semiotické kategórie znakovosti. V rôznych druhoch umenia funguje nahota ako znak.

Základné uvedenie do problematiky bude neskôr slúžiť ako nástroj pre uvažovanie o konkrétnych choreografiách.

Kniha *Sémiotika v teorii a praxi* (Doubravová, 2008) objasňuje semiotický odbor ako vedu o znakových systémoch. Vysvetľuje základné pojmy a ustanovuje predmet skúmania, všíma si vývoj a metódy štúdia. Z knihy som vybrala základné definície a vysvetlenia dôležitých pojmov.

„Znakom, označovaním, znamenáním, o to vo vzťahoch k zastupovaným skutočnostiam tak isto ako k vnímateľovi: ide teda o porozumenie, resp. komunikáciu (Doubravová, 2008: 29).

Znakom sa môže stať každá skutočnosť, ktorá niečo reprezentuje. Platón vo svojom dialógu *Kratylos* znak definoval takto:

Niektorí tvrdia, že to (meno) je hrob (séma) duše, ako keby bola v prítomnej dobe pochovaná, ale tiež preto, že duša im prejavuje (sémanei) svoje prejavy, aj tak, že sa správne nazýva séma = znamenie (Doubravová, 2008: 38).“

Ako typy znakov táto kniha uvádza index, ikonu a symbol:

„*Index* – príznak (napr. horúčka, bolesť)

*Ikona* – znak založený na podobnosti (napr. obrázok predmetu, piktogramy)

*Symbol* – znak priradený (napr. štátna vlajka, označenie pre stôl v rôznych jazykoch) (Doubravová, 2008: 49)“

Ďalej *Jarmila Doubravová* bližšie špecifikuje symbol s konkrétnymi vlastnosťami:

„*Symbol*, teda znak priradený k nejakému predmetu. Predstavuje základný typ znaku (Doubravová, 2008: 50).

Rysy charakteristické pre symbol:

-Konkrétnosť („fyzická reprezentácia ideí“) a súčasne nepodobnosť tejto ideí

-Dvojznačnosť či otvorenosť obsahu

-Závislosť na kultúre

Symbol tak akcentuje dôležitosť interpretácie (Doubravová, 2008: 78)."

V hesle *Methodologies in the study of dance* zahrnutom v 4. díle *International encyclopedia of dance*, sa Judith Lynne Hanna v článku „*Cultural context*“ (Cohen, 2004) zamerala priamo na rôzne kategórie znakov v tanečnom umení. Znaký používame preto, aby sme objasnili a rozbúrali poznané, prípadne vytvorili pomocou tanečného diela znaky nové. Pre účely tejto práce by toto rozdelenie mohlo azda fungovať lepšie, čo sa ukáže pri analyzovaní zvolených choreografií.

„*Konkretizácia* je pohyb, ktorý vytvára vonkajší aspekt niečoho/javu, ako sú napríklad bojové tance, ktoré zobrazujú manévry útoku a ústupu.

*Ikona* predstavuje väčšinu charakteristík niečoho/javu a je prijímaná, ako keby bola tým, čo reprezentuje. Napríklad posadnutá osoba manifestujúca božstvo prostredníctvom tanca, ktorú zároveň uctievať ako boha.

*Štylizácia* zahŕňa arbitrárne a konvenčné gestá a pohyby, tak ako „západný tanečník“ dotýkajúci sa srdca ako znaku lásky.

*Metonymia* je pohybová konceptualizácia jednej veci, reprezentujúca inú, ktorej je časťou alebo je s ňou spojená. Príkladom je romantický duet reprezentujúci sobáš (Cohen, 2004)."

„*Metafora* – myšlienka, zážitok alebo fenomén zastupuje iný a utvára tak neočakávanú kreatívnu analógiu medzi nimi. Napríklad zvieracia alegória, ktorá odkazuje na obdobné chovanie medzi ľuďmi.

*Aktualizácia* – tanec je obrazom jednej alebo niekoľkých rolí, pre tanečníka príslušných i mimo tanec. Príkladom je kráľ, ktorý tancuje seba samého a je mu preukazovaná úcta (Gremlicová, 2004)<sup>2</sup>."

---

<sup>2</sup> Pre metaforu a aktualizáciu som našla lepšiu formuláciu v dizertačnej práci „*Sociální funkce tance v moderní době*“. Príklady som zachovala z článku „*Cultural context*“.



Na nahotu ako znak by sa mohli snáď mohli vzťahovať tieto: konkretizácia, ikona, metafora a aktualizácia. Medzi ďalšími druhmi znakov sa v literatúre, na ktorú sa odkazujem (Cohen, 2004; Gremlicová, 2004), sa spomína štylizácia a metonymia. Podmienkou nahoty je realita samotná a preto sa nemôže jednať o štylizáciu. Na javisku sa objavuje reálne telo, ktoré ako také môže podľahnúť štylizácii len za určitých vonkajších podmienok. Ako napríklad svetlo, zvolený pohybový materiál a scénografické doplnky. V tom prípade, ale už nahotu, ktorá je z princípu založená na odložení odevu, svojej nezafarbenosti a vyzdvihnutí reálneho tela, transformujeme. Podobne metonymia sa vzťahuje k väčšiemu celku, v ktorom by nahota mala byť zobrazením niečoho iného ako nahoty. To pri zobrazovaní reality samotnej nie je možné.

## **2.1 Nahota ako znak**

Nahota sprevádza človeka od jeho narodenia. Je to najprirodzenejšia forma bytia. „Ako nás Boh stvoril.“ Jej prijímanie alebo neprijímanie sa avšak v rôznych dobách počas histórie menilo a vyvíjalo. Vnímanie nahoty v bežnom živote sa zo sociologického či kultúrneho pohľadu od nahoty v umení značne líši. Prepojenie sa však nedá poprieť. Jedno ovplyvňuje druhé a vice versa.

Telo ako také je vždy nahé. To, koľko vrstiev oblečenia má mať na sebe avšak záleží nielen od konvencií, kultúrnych zvyklostí ale aj od geografickej polohy človeka. Ochranná funkcia oblečenia sa ďalej od pravekého človeka vyvíjala spolu s funkciou zdobiacou (kultúrnou a sociálnou). Nahota sa v umení objavovala najmä v antike a v baroku. Po dlhej dobe temna začínajú umelci výrazne experimentovať s nahotou v prvej vlne na samom počiatku 20. storočia a v druhej výraznej vlne v 60tých rokoch 20. storočia (Müller, 1993), kde sa nahota postupne emancipuje z nemravnosti. Napriek tomu, že v súčasnej dobe je bežné vidieť nahotu na javisku, stále je to veľmi osobná téma a dotýka sa každého z nás. Je súčasťou myšlienkových procesov a je dôležité k nej priebežne zaujímať osobné stanovisko v rámci divadelného aj osobného života.

"Tak prečo je tak ťažké zvládnuť skutočná nahotu naživo? Je to príliš konfrontačné? Sme v tejto chvíli oboznámení sami so sebou? Drží pred nami javisko zrkadlo plné nedokonalostí, s ktorými bojujeme pri zobrazení nahoty? Alebo sme na stupni sofistikovanejšej kritiky a odmietame šokovacie taktiky, ktoré sa snažia vytvárať vlny, skôr ako dvíhať úroveň tanečnej techniky alebo tvorivej choreografie, ktoré by mali postačovať<sup>3</sup>?"

Tým by som plynule prešla k odpovedi, ktorú pri otázke vnímania nahoty na javisku najčastejšie dostávam: „S nahotou nemám problém, pokiaľ je opodstatnená“. Túto frázu s odstupom času považujem za určitú konvenciu, ktorá vládne v mojom bezprostrednom okolí. Nejde však o kritiku danej odpovede, ale o povšimnutie si zaužívaného vzorcu, ktorý s obľubou používame. Nahota je rozsiahla a osobná téma a rozprávať sa o nej v jednej vete, je takmer nemožné. Preto sa natoľko opakovaná veta stáva konvenciou. Aj v prípadoch, kde som vnímala záujem o rozhovor o nahote, či už s kolegami alebo priateľmi, som na túto vetu vo väčšine prípadov narazila, a až následne sme mohli preniknúť do hlbších rovín. Dá sa teda hovoriť o vstupnej vete alebo konvencii pre otvorenie debaty o vnímaní nahoty na javisku. To aká nahota je alebo nie je, to už je predmetom ďalšieho skúmania.

"Nahota na pódiu môže byť skvostná alebo ohavná, krásna alebo rušiaca, vkusná alebo nápaditá, sexuálna alebo rozvážna. Môže byť zvýraznená, alebo aj

---

<sup>3</sup> *Baring all in contemporary dance* [online]. [cit. 2018-02-26]. Dostupné z: <https://www.thestage.co.uk/opinion/2014/baring-all-in-contemporary-dance/>  
Anglický originál citátu: „So why is real-life nakedness too much to handle? Is it too confrontational? Are we presented with a version of ourselves, the stage holding up a mirror to the imperfections we struggle with when displayed so bare? Or are we averse, on a level of more sophisticated critique, to shock tactics trying to make waves rather than the level of dance technique or creative choreography standing up as enough?“

zaniknúť. Nemusí však zákonite spadať do dvoch jednoduchých kategórií, buď slobody alebo šoku<sup>4</sup>."

Po prečítaní viacerých knižných zdrojov, ale aj článkov a kritik k rôznym predstaveniam som sa rozhodla použiť nahoty na javisku v tanečnom umení kategorizovať do troch hlavných skupín. Pre toto rozdelenie som sa rozhodla hlavne na základe článku *The Human Body in Contemporary Dance: from Costumes to Nakedness*<sup>5</sup>, ktorý ma na myšlienku zvolenej kategorizácie priviedol.

### **2.1.1 Prirodzenosť a identita**

Mnohé diela odkazujú na prirodzenú podstatu nášho bytia práve odhalením tiel. Ide o akýsi prvopočiatok nášho bytia, čistotu začiatku alebo len obyčajnú prítomnosť tela ako matérie.

Prirodzenosť je vlastnosťou niečoho, čo nie je vytvorené umelo. Ide teda o určitú purifikáciu štylizovaných diel. Použitie prirodzenosti vychádza z potreby očistiť vrstvy umelosti, ísť k jadru, k základu či k podstate veci. Tu sa nahota ponúka ako prirodzené, azda príliš priamočiare, riešenie.

Tanec a sex používajú rovnaký nástroj. Ľudské telo a jeho orientácia k potešeniu. Z toho dôvodu sa umelci snažia odstrániť erotizáciu tela, aby sa dostali k iným vrstvám telesnosti, ktoré nie sú zvädzané pudmi. To sa dá urobiť rôznymi spôsobmi. Ako prvý by som uviedla výpoveď o mystike, archetypálnosti,

---

<sup>4</sup> Tiež (viz. poznámka č.2)

Originál citátu v anglickom znení: „Nudity on stage can be exquisite or repulsive, beautiful or unsettling, tasteful or gimmicky, sexual or staid. It can highlight or eclipse. But it doesn't have to fall into two simple categories of either freedom or shock.”

<sup>5</sup> *The Human Body in Contemporary Dance: from Costumes to Nakedness* [online]. [cit. 2017-04-5]. Dostupné z: <http://www.critical-stages.org/13/the-human-body-in-contemporary-dance-from-costumes-to-nakedness/>

počiatku, návrate k telu alebo iného odkazu na históriu, ktorá pátra po jadre telesnosti. Do druhej kategórie by sa dalo zaradiť tanečné umenie, ktoré sa zaoberá čistou formou bytia, výtvarným umením, ideálom krásy alebo škaredosti. Toto popretie divadelnosti, ktoré tanec priviedlo bližšie k performance art<sup>6</sup> prichádza až k vysoko konceptualizovanému a nesexuálnemu telu. Dochádza až tak ďaleko, že využíva telo alebo jeho kožu ako materiál. Inými slovami, umelec v tejto polohe skúma/ukazuje odosobnenie telesnej schránky od emócií/príbehov a sústreďuje sa na fyzikalitu tela, ktorá emócie a príbehy na základe fyzikálnych zákonov prirodzene obsahuje. Viac než ako o politický statement, či provokáciu, ide práve o oné pidenie sa po prirodzenosti. Ako tretiu kategóriu by som uviedla téma identity (ženská, mužská, heterosexuálna, či homosexuálna, bledá alebo tmavá pokožka). Cez slobodu prejavu sa dostávame k inakosti každého z nás, k priznaniu si rozdielov a k prijatiu prirodzených odlišností ľudského druhu. To sa v hlbších úrovniach dotýka ideálu krásy, ktorý naprieč dejinami umenia definujeme rôznymi spôsobmi (Eco, 2005). Práve toto priznanie inakosti nás vedie k hlbšiemu pochopeniu prirodzenosti a pochopeniu širšej škály telesných či spoločenských možností, konvencií a úzusov.

Príklady inscenácií a autorov posledných rokov:

*Yasmine Hugonnet - Le Récital des Postures*

*Jaro Viňarský - ANIMALINSIDE*

*Xavier le Roy – Low pieces*

### **2.1.2 Šok a extravagancia**

Šok je v javiskovom umení opakom očakávateľného, pozvolného alebo predpokladaného. Šokovanie vyzlečením, nahotou samotnou alebo činnosťou ktorá sa týka nahého tela často môže mať sexuálny alebo erotický podtón. Keďže

---

<sup>6</sup> performance art je umelecká forma, ktorá kombinuje výtvarné a dramatické umenie

šok a extravagancia vybočujú z „normálneho“, teda v bežnom živote verejnosti viditeľného, často podporenie erotizácie a sexuality poukazuje na temnejšie, extrémnejšie formy ľudského bytia (Eco, 2007). Prekračovanie hraníc ľudskej telesnosti a možností tela ponúka pole pre kreativitu, tvorbu a objavovanie nového. Avšak práve zahrnutie pudov a „7 hriechov“ do tvorby kľže na tenkej hranici, ktorá poukazuje na ego a moc. Vďaka tomu, táto kategória pri správnom uchopení témy a vhodnej miere odstupu poskytuje kritický pohľad na nás samých a spoločnosť. Akékoľvek poukazovanie na nahotu a nemorálne zaobchádzanie s ňou nás núti k reflexii, k premýšľaniu o správnosti našich postojov.

Napriek niekoľkým sexuálnym revolúciám zďaleka nie sme natoľko slobodní a bez predsudkov, ako by sa mohlo zdať. Ani zďaleka si nemôžeme robiť čo chceme, bez toho aby sme podliehali posudzovaniu a hodnoteniu. Práve preto má šokovanie stále svoje miesto na pódiových scénach. Napriek tomu, že mám pocit, že táto éra už dávno skončila, že nás už nič nemôže prekvapiť, ľudia stále po tomto fenoméne túžia. Hranica morálky nás dostáva k bodu, kde už je jedno, že telo je nahé, skôr ide o to, čo robí a ako sa vo svojej nahote správa.

Výmysly a doplnky rôzneho typu, či už ide o latex, kostýmy v striptérskych kluboch alebo nástroje a pomôcky pre sexuálne deviácie prinášajú estetickú hodnotu, ktorá je priamo spojená so svetom kabaretov a tajných či neverejných klubov. Pokiaľ sa rozhodneme túto estetizáciu využiť v inscenácii, jej významovosť bude priamo odkazovať týmto smerom. To môže byť veľkou výzvou pre publikum, kde sa dostáva do inej polohy – k špecifickému druhu voyerizmu. Kľže na hranici a v tejto polohe si divák musí svoje postoje a pohľady na telo, jeho čistotu či sexuálnosť ujasniť sám.

Veľký potenciál má kritika vyššie uvedených pôsobení/výmyslov ľudskej mysle. Ako som už spomínala, táto kategória je veľmi úrodnou pôdou pre kreativitu. Tento smer vďaka svojej hraničnosti o to viac poukazuje na predajnosť tela. Ako veľmi umenie podlieha konzumu a ako veľmi zachováva svoju „bezúčelnosť“ je otázkou, ktorú si každý tvorca musí zodpovedať sám a náležite musí s odpoveďou pracovať.

Príklady inscenácií a autorov posledných rokov:

*Florentina Holzinger - Apollon Musagète*

*Doris Uhlich - more than naked*

*Markéta Garai (umelkyňa, tanečnica, striptérka)*

*Zorya Blue (burlesque tanečnica)*

### **2.1.3 Politika a protest**

V súčasnom tanci sa politické využitie nahoty v dnešnej dobe v porovnaní s prvou kategóriou až tak nevyskytuje. Skôr naráža na tabuizovanie nahoty v určitých kultúrnych a náboženských podmienkach. Príkladom buď prípad Batsheva Dance Company v roku 1998, kde išlo len o spodnú bielizeň, ktorá bola príliš malých rozmerov, a súbor predstavenie neodohral <sup>7</sup>. Otázka slobody a rovnosti sa v politickom kontexte môže týkať aj rôznych skupín/menších spoločností. Ako napríklad bojovanie za rasovú rovnosť, ženské práva, LGBT a pod.

Inak sa nahota v politickom kontexte používa skôr pri protestoch, vzburách alebo pri performance art. Tá je ale na pomedzí výtvarného a dramatického umenia. V dnešnom spytovaní čo je to súčasný tanec, a prečo sa v súčasnom tanci tak málo tancuje, by sa azda dalo naznačiť, že prelievanie žánrov je dnes tak rozsiahle, že takmer akýkoľvek vedomý výstup ľudského tela by sa dal nazvať tancom. Preto by aj niektoré diela performance art azda mohli spadať pod tanec. Za hranicami politického aktivizmu sa o politickosti ľudského nahého tela dá poukazovať vo veľkom množstve. V súčasnom tanci, viac ako v balete, sa nahota vyskytovala mnohokrát a preto môže slúžiť ako odrazový mostík pre spätné uvažovanie o dosahoch politickosti v tomto konaní. Z tohto pohľadu nahota poskytuje spoločenský náhľad na oslobodenie sa a očistenie od konvencií,

---

<sup>7</sup> *The New York Times* [online]. [cit. 2018-04-19]. Dostupné z:

<https://www.nytimes.com/1998/05/05/arts/when-dance-and-politics-both-dig-their-heels-in.html>

spoločensko-politických úzusov. Nahota bola preexponovane používaná v 60tých rokoch, kde sa spoločnosť potrebovala zmieriť s historickými udalosťami posledných rokov a očistiť sa od nich. Či aj dnes má nahota túto politicko-očistovaciu funkciu, to ostáva otázkou. Pre uvedenie príkladu, jednou z protivojnových choreografií bolo upravená verzia Trio A v roku 1966, kde šesť nahých tanečníkov s americkou vlajkou uviazanou okolo krku používa nahotu ako znak politickej slobody.

Príklady inscenácií a autorov posledných rokov:

*Teatro El Público - Antigonón, un contingente épico*

*Motus – MDLSX*

*Boogaerdt/VanderSchoot – Bimbo*

*Pyotr Pavelnsky (performance art)*

*Femen (feministická skupina)*

**Na záver kapitoly** by som rada podotkla, že by sme nemali zanedbať to, že každé dielo je jedinečné a môže rôzne znaky a výklady miešať, prípadne hlásať, že znakovosť popiera a nechce s ňou mať nič spoločné. Dielo je totiž zvláštnym druhom existencie, ktorá ožíva na základe našej recepčnej aktivity rozumieme jazyku predstavenia, môžeme vpluť do jeho obsahu a sledovať jeho linku (Chvatík, 2001). Adekvátny postoj tvorcu (hravý alebo estetický) vykazuje potenciálnu znakovú a hodnotovú štruktúru, ktorú ako diváci môžeme dekódovať. Obsahuje moment ľudského zdelenia, ktoré prekračuje hranice diela samotného.

Príklady umelcov, ktorí sa intenzívne zaoberajú nahotou vo svojej tvorbe. Nahotu vkladajú do rôznych kontextov a vytvárajú vlastný jazyk:

*Lia Rodriguez, Daniele Leville, Jaro Viňarský, Meete Ingvarlsen, Cie Alias a iní*

Okrem reálnej/explicitnej nahoty na javisku dochádza aj k rôznym modifikáciám a premenám nahoty ako znaku – nahota nepriama/falošná/nepravá/iná.

Predtým, než prejdem k rozoberaniu konkrétnych diel, by v krátkosti spomenula špeciálne druhom nahoty, na ktoré môžeme na javisku naraziť.

Jedným z príkladov je nahota, ktorá by mala byť nahou, ale v kontexte diela kultúrne, spoločensky, esteticky alebo inak nezapadá alebo nie je možná.

Najbežnejším príkladom je trikot telovej farby alebo telová spodná bielizeň.

Príklad súčasného diela: *Carte blanche – Ice hot*

Ďalším „iným“ narábaním s nahotou je jej zobrazovanie inou formou. Ide o spytovanie sa: „Čo nahota vo svojej podstate znamená a kedy som naozaj nahý aj bez toho, aby som musel odložiť oblečenie?“ (Matoušková, 2015). Napríklad nahota ako odhalenie citov.

Príklad súčasného diela: *11:55 - Regulace intimacy*

Ako posledný príklad by som uviedla kostým nahoty, ktorý neukazuje reálne nahé telo. Namiesto toho si performer na seba obliekajú kostým nahého tela. Ide o zvýraznenie nahoty – veľké prsia, či zadok, vyrysované telo, tučnota, prílišne ochlpenie, a podobne.

Príklad súčasného diela: *Boogaerdt/VanderSchoot – Bimbo*



### 3. Analýza znakovosti v dielach posledných rokov

V nasledujúcej kapitole rozoberiem dve tanečné diela a pojednám o ich znakovosti. Striktné rozdeľovanie a kategorizovanie z predchádzajúcej kapitoly má svoje obmedzenia. Pokúsim sa preto najskôr nahliadnuť na diela v ich celku a následne poukážem na znakovosti, ktoré sa v rámci celku vyskytujú, prípadne prelínajú.

#### 3.1 Yasmine Hugonnet - Le Récital des Postures

Predstavenie *Le Récital des Postures* som videla na prehliadke mladých choreografov Aerowaves v roku 2015 v Plzni. *Yasmine Hugonnet* je tanečníčka a choreografka, ktorá sa narodila vo Švajčiarsku v roku 1979. V 15 rokoch sa po štúdiu baletu rozhodla venovať súčasnému tancu. Študovala v Paríži na Conservatoire National Supérieur en Danse Contemporaine, kde sa okrem iného zaujímal o štýl butoh, kontaktnú improvizáciu a choreografický výskum. Magisterské štúdium v odbore Choreografia pod názvom „Dance Unlimited“ absolvovala v Holandsku. Medzi jej významné choreografické počiny, okrem diela, ktoré budem analyzovať, patria napríklad *Of other*, *AAAAA*, *La Traversée des Langues*, *Se Sentir Vivant*.

Z pohľadu analýzy tanca so zameraním na nahotu na javisku by som rozdelila predstavenie *Le Récital des Postures* na dva väčšie celky:

- a) To, keď je protagonistka oblečená – prvá časť, a keď je vyzlečená – druhá časť.
  - b) Potom by som sa podrobnejšie venovala premenám a významotvorným situáciám a častiam vnútri druhej – časovo dlhšej a významovej časti.
- 
- a) Celej prvej časti dominuje kvalita rozlievania sa a prelievania. Pomalé a veľmi náročné pózy striedajú takmer relaxačné. V rovnomernej tekutosti prebieha premena pozícií a aj pozícia samotná. Polohy by som v kontraste s polohami druhej časti nazvala neutrálnymi. Nie sú extra zafarbené, sú skôr

sošného typu. Z dôvodu zvoleného kostýmu vytvára jogínsky, cvičebný a neutrálny dojem. Legíny majú vyšší pás než zvyčajne a vrchný diel je tiež šitý na mieru. Zvolený strih, materiál a kombinácia šedej s tmavo modrou vytvárajú vyššie popisovaný dojem. Po celú dobu nevidíme tvár tanečníčky. Vlasy má usporiadané tak, aby znemožnili identifikáciu tváre. Ide teda o určitý druh štylizácie v rámci aktu skrývania sa.

Celý priestor tvoria biele balezitoly, ktoré sú okrem krajných vytiahnuté dohora a vytvárajú zadnú stenu. Medzi prvou a druhou časťou sa v predklone nad nohami tanečnica pomaly vyzlečie. Kôpku šiat ráznym gestom šupne po podlahe mimo biele baletizoly do tmy. Rozdelenie priestoru na bielu a čiernu je rovnako rôzne ako rozdelenie oblečenej a nahej časti. Ráznosťou myslím ostrú hranu rozdelenia týchto dvoch protikladov. Napriek tomu ostáva priestor bielej a čiernej nemenný tak isto ako tekutá kvalita času.

V druhej časti sa aktérka ďalej hrá s pohybom. Každá pozícia mení spôsob, akým jej telo vyzerá. Tieto zmeny prebiehajú rytmickejšie, v rôznej dynamike pohybov a dĺžke zvolených obrazov. Tvár sa odkrýva, ale vlasy ostávajú stále dôležitým aktérom. Pomocou rúk si vlasy rôzne prechytáva. Jednou, dvoma, rozdeľuje ich na dve časti, nakoniec ich prechytáva aj pomocou úst. Sú neustálym partnerom tanečníčky.

Záver predstavenia zahŕňam do druhej časti. Vrcholnou premenou predstavenia nie je nahota, ale vyriešenie problému vlasov. Spokojne ich drží fľaša a ona sa pomocou jódlovania a rôznych zvukov dostane k filozofickému pojednaniu na tému: „o čom je súčasný tanec“.

b) V druhej časti striedame paletu archetypálnych, kmeňových či základných postáv. Menovala by som niektoré z nich: postava z egyptských vyobrazení, pračlovek v jaskyni, kôň, ukrižovaný Ježiš, tanečnica z baroka a iné. Dôležité je, že obrazy z veľkej časti podliehajú interpretácii diváka. Gendrová nezafarbenosť a dôraz na fyzikalitu – priamu premenu tela v rôzne archetypy – vytvárajú kolektívny pocit. Konkrétny obraz uchopí každý divák do slov podľa svojich vnemov a skúseností. Dá sa ale povedať, že nahota v tomto prípade slúži ako sprievodca históriou ľudstva, ktorá je zakódovaná v tele každého z nás.

Zobrazuje telo v jeho prirodzenosti. Takmer dochádza do bodu, kde telo vidíme ako materiál. Avšak téma človeka a jeho vývoja nás stále udržiava pri ľudských pocitoch a skúsenostiach. Ako protipríklad by som uviedla horu nahých tiel, ktoré na sebe ležia. V tejto chvíli sa z tiel stáva hora – telo je materiálom, neslúži ako znak „človeka“.

Za dôležité považujem zmeny/vývoj medzi prvou a druhou časťou:

- *v pohybových elementoch*

Prvá časť je tekutejšia a plynulejšia. Druhá časť je telesnejšia a vďaka viditeľnosti kože vnímame viac detailov. To poskytuje priestor pre výraznejšie dynamické zmeny.

- *v prístupe k vlasom*

Téma skrývania, štylizovaná práca s vlasmi a vyriešenie problému.

- *práca s priestorom*

Vychádzanie z vymedzeného priestoru pre obohatenie pohybového materiálu, obohatenie kompozície, v čiernom priestore sa strácajú odhodené veci a vynára sa z neho fľaša

V rámci druhej časti vidíme zmeny/vývoj hlavne v *premenách telesnosti*.

Nahota sa v diele *Le Récital des Postures* objavila veľmi prirodzene, nesexualizovane a humánne. Preto by som túto inscenáciu zaradila do kategórie *prirodzenosť a identita*. Dalo by sa hovoriť o určitej matérii, ktorú kvalita prelievajúceho sa tela dosiahla. Išlo o premeny neosobného objektivizovaného tela, ktoré prechádzalo cez rôzne charaktery až k slovu. Z tohto pohľadu by sa dalo hovoriť o nahote použitej ako *symbol* všeobecného tela. V každom tele sa nachádza história ľudstva. O *konkretizácii* by sa dalo hovoriť v náväznosti na archetypálne bytosti, ktoré performerka zobrazuje. Napríklad odkaz na pračloveka v jaskyni alebo profilové postavenie tela odkazujúce na egyptské

vyobrazovania človeka. *Aktualizácia* ako znak je v tomto diele sporná, keďže performerka strieda rôzne charaktery. V rozhovore, ktorý poskytla pre *londoncance.com*<sup>8</sup> ale hovorí o svojich vlastných metódach a prístupoch k tvorbe pohybového materiálu, ktoré sa zlievajú s jej bytím na javisku. Preto by sa dalo povedať, že Yasmine Hugonnet zastupuje na javisku aj seba samú.

S pohľadu choreografa je dôležité povedať že Yasmine Hugonnet je v tomto diele aj tanečnicou aj choreografkou. Vyvíja svoje vlastné metódy práce a na seba aplikuje princípy a pravidlá, ktorými sa zaoberá. Na základe toho vytvára charaktery, ktoré zastupuje a následne vytvára celý javiskový tvar. Napĺňa tým súčasné tendencie, kde sú umelec a umelecké dielo nerozdeliteľné a každodenná skúsenosť a bytie v danom procese dielo ovplyvňuje a obohacuje. Pri tomto druhu práce je nesmierne dôležitá úloha spolupracovníka či dramaturg, tzv. vonkajšieho oka, ktorým boli v tomto prípade spolupracovník Mickael Nick dramaturg Guy Cools<sup>9</sup>.

### **3.2 Florentina Holzinger - Apollon Musagète**

Predstavenie *Apollon Musagète* som videla vo viedenskom Tanzquartier vo februári 2018. *Florentina Holzinger* sa narodila vo Viedni v Rakúsku v roku 1986. Študovala choreografiu na School for New Dance Development (SNDD) v Amsterdame. V roku 2008 a 2011 získala štipendium danceWEB na rakúskom ImpulsTanz. *Florentina Holzinger* skúma hranicu medzi vysokým umením a zábavným priemyslom. Jej sólo *Silk* bolo v roku 2012 ocenené cenou Prix Jardin d'Europe v rámci festivalu ImpulsTanz. Medzi jej hlavných spolupracovníkov patrí choreograf a performer Vindent Riebeek. Medzi diela,

---

<sup>8</sup> Interview: Yasmine Hugonnet [online]. [cit. 2018-03-10]. Dostupné z: <http://londondance.com/articles/interviews/five-minutes-with-yasmine-hugonnet/>

<sup>9</sup> Yasmine Hugonnet [online]. [cit. 2018-03-8]. Dostupné z: <https://yasminehugonnet.com/recitaldespostures/>

ktorých je autorkou alebo spoluautorkou, patria napríklad: *Kein Applaus für Scheisse, Spirit, Wellness, Schönheitsabend, Body and Freedom* a *spomínané Apollon Musagète*.

Inscenácia *Apollon Musagète* je veľmi komplexným a zložitým dielom. Najskôr rozoberiem línie, ktoré sa v incenácii striedajú a potom sa pokúsim uchopiť ich významovosť v celku zároveň v náväznosti na nahotu. Zdá sa, že nahota slúži v tejto inscenácii ako kostým. Zároveň je však nevyhnutná pre vyznenie akcií a tanca v kontexte celého predstavenia.

Postupne sa budem venovať týmto aspektom predstavenia:

- a) Balet a zábavný priemysel – úvodný monológ predstavenia
- b) Akcie všetkého druhu
- c) Baletné a pohybové časti
- d) Herecké časti
- e) Významovosť celku
- f) Nahota, jej funkčnosť a znakovosť

a) *Apollon Musagète* je pôvodne baletom z roku 1928 (hudba: Igor Stravinsky, choreografia: George Balanchine)<sup>10</sup>. V súčasnom prevedení choreografky Florentiny Holzinger sa vyskytujú určité pasáže alebo odkazy na pôvodné baletné prevedenie. V základe ale ide o úplne iné a súčasné prevedenie. V predstavení figuruje šesť žien, vždy po dvoch zastupujú body b), c) a d). V niektorých častiach sa spojujú a vytvárajú spoločný obraz. To sa deje hlavne k záveru predstavenia.

Jednou z najdôležitejších scén je práve jedna z prvých, kde je divák oboznámený s tým, čo ho čaká. Predstavenie sľubuje monštruózne a nebezpečné úkony, ktoré si navždy budeme pamätať. Ide o návnadu na ľudský cirkus, kde uvidíme naozajstnú krv, bolesť, pot a hlavne zábavu.

---

<sup>10</sup> Apollo (balet) [online]. [cit. 2018-04-19]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Apollo\\_\(ballet\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Apollo_(ballet))

b) Medzi akcie všetkého druhu by som zaradila rôzne telesné triky, modifikácie spojené s bolesťou, či telesnou premenou. Napríklad: klinec zabíjaný do nosa, nafúknutý pozdĺžny balón zasunutý do hrdla, rozkusnutá žiarovka a pojedenie skla, meč zavedený do krku, pribitie si kariet zošívачkou na telo, ihly vsunuté do ruky ako sviečky a neskôr do čela, napokon káva a cigareta vyvolajú akt močenia a výkalov do veľkosťou odlišených sklenených nádob. Medzi jemnejšie prejavy by sa dalo zaradiť plieskanie po zadku na točiacom sa býkovi až do začervenania pokožky.

c) Postavy zastupujúce baletky, zároveň vykonávajú fyzicky náročné úkony. Behanie na bežiacom páse, zdvíhanie činiiek, lezenie na reťaz a akrobatická párovka sa prelínajú s tancom na špičkách, baletným pas de deux. Baletná pasáž ku koncu predstavenia sa odkazuje na pôvodnú choreografiu Balanchina. Baletná časť je podávaná dramaticky a s veľkou závažnosťou. Jedným z príkladov je tanečnica skáčuca do divákov zavesená na lane. Pri pohupe vzad baletnými špičkami skopáva na zem druhú tanečnicu. Tá pri treťom opakovaní reaguje prehnane – kričí, panicky a v plnej šialenosti explozívne behá, skáče a zároveň tancuje po celom javisku. Všetky tieto prvky sú fyzicky veľmi náročné. Kombinujú ženský a mužský princíp – ľahkosť baletných póz sa prelína s pózami kulturistov.

d) Do hereckej dvojice by som zaradila posledné dve performerky, ktoré dotvárajú celé predstavenie. Nahé ženy zastupujú mužské postavy vo chvíľach, kedy majú nalepené fúzy. Jednou z nich je krátka scéna, keď postava v baletných špičkách s fúzmi usekne banán mečom. Dlhšia pasáž je venovaná postave, ktorú som nazvala červený kovboj. Má červený klobúk, fúzy a čižmy. Najskôr chystá pascu, do ktorej sa nakoniec sama chytí. Strieľa, vybieha do publika a interaguje s ním. Pracuje so strachom a vyhrázaním. V určitých úsekoch ale prechádza do sarkazmu a paródie. Akcia vrcholí tým, že si prdne, stúpi do „hovna“ a z vystrašenia si „ureže ruku“ – všade strieka falošná krv, stúpi do pasce a ureže si nakoniec aj nohu. V tejto chvíli prebieha na javisku viacej

akcií zároveň a všetky performerky sa začínajú stmelovať do posledného tanca. V ňom jedna aktérka umiera. Všetky sa na konci stretávajú v nebi. Ležia na bielom nafúknutom vankúši, jedna z nich leží v strede na býkovi a jedia čokoládové sušienky zo nádoby. Do tvarovo a vizuálne tej istej nádoby padali predtým výkaly. Celé predstavenie završuje divoká jazda baletky na býkovi, odmontovanie býka a následne jazda druhej baletky v spomalenom prevedení už len na kovovej konštrukcii, ktorá po býkovi ostala.

e) Predstavenie vytvára celok z mnohých malých hereckých, tanečný a pohybových častí. Snažila som sa zachytiť najdôležitejšie z nich tak, aby mohli slúžiť ku kontextualizácii nahoty.

K hlavným témam patrí žensťvo, respektíve žensko-mužské a mužsko-ženské konvencie a predstavy o tom, ako je naša spoločnosť gendrovo rozlíšená.

V prípade šiestich nahých žien na javisku predstavenie pôsobí dojmom: „ženy vládnu svetu“.

Po pohybovo tanečnej stránke ide z veľkej časti o surový a pragmatický pohyb. K telu sa aktérky správajú bez úcty, nevážia si ho a používajú ho ako nástroj. Dochádza k objektivizácii tela. Bolesť nikoho nezaujíma, performerky idú na dreň a za hranice svojich možností. Z tohto pohľadu dochádza v tanečnom umení k transformácii. Tanečná náplň a esencia či tanečné posolstvo nadobúda inú funkcie. Nejde o rozrážanie, vírenie či naplňovanie priestoru, ale o intelektuálny, čisto pragmatický, či až vyprázdnený pohyb.

*Apollon Musagète* je kvalitne výtvarne, dramaturgicky a koncepcne uchopené dielo. Kľže na hranici morálky a pohybuje sa za hranicou pochopiteľnosti a prístupnosti pre mnohých ľudí. Napriek tomu z plného sálu odišli počas predstavenia len dvaja ľudia. Myslím si, že buď ide o viedenským aktivizmom odchované publikum, alebo je pre nás šok a extravagancia natoľko každodennou záležitosťou, že nás už nezdvíha zo stoličky. Dokonca nás núti premýšľať o tom, ako veľmi je zábavný priemysel neoddeliteľnou súčasťou dnešnej spoločnosti a ako veľmi po ňom bažíme.

f) Ako som už spomínala, nahota je na začiatku uvedená len ako špeciálny kostým. Zďaleka však nejde o čistú nahotu. Doplnky a rekvizity tvoria veľkú časť kostýmu a symboliky. Z doplnkov napríklad: fúzy, klobúk, čižmy, parochňa, make-up, masky. Z rekvizít napríklad: rôzne meče, šable, zbrane, ihly, karty a pod. Okrem toho majú performerky z praktických dôvodov okolo pásu čiernu gumu, kde majú napríklad mikroport.

Okrem kostýmovej funkcie je nahota veľmi dôležitou súčasťou, bez ktorej by väčšina diania prebiehala so značným obmedzením. Koža sa používa ako znečitlivený obal nášho vnútra. Dokonca aj naše vnútro je v jednej časti viditeľné. Z tohto pohľadu nahota dostáva úplne nový rozmer. Šokovanie pôsobí v iných rovinách, jednajúce telo je hlavným aktérom a nahota sa dostáva do pozície, kde vytvára podmienky pre toto jednanie. Nahota je kontajnerom<sup>11</sup> (Olsen, 2014), tvorí vstupné podmienky pre vznik a odvíjanie diela samotného. Ako príklad uvediem baletné pas de deux, ktoré pri zvolených pozíciách v nahom prevedení vytvára sexuálnejší dojem ako bežné pas de deux – odhliadnuc od pohybových kvalít a technického prevedenia.

Na základe prevedenej analýzy by som toto dielo zaradila do kategórie *šok a extravagancia*. Pocit a nálada akejsi ženskej prieraznej energie, feminizmu či vlády žien zasadzujú dielo do politického kontextu a preto by som v spojení s touto insecáciou zvolila aj kategóriu *politika a protest*.

Performerky vo svojej nahote zastupujú svojou zbožnosťou a vytváraním ideálov ženy *ikonu*. Zároveň sú natoľko presvedčivé a prirodzené, že *aktualizácia* je v tejto inscenácii tiež na mieste. Použitie nahoty ako špecifického druhu kostýmu posúva nahé telo do symbolickej roviny. Ide teda o praktické a zároveň jednoduché riešenie, kde vnímame nahý kostým ako *symbol*. Taktiež by sa dalo

---

<sup>11</sup> Context/kontext – container/nádoba – content/obsah: Pod slovom kontext rozumieme súvislosti, v ktorých dielo tvoríme. Kontainer/nádoba je dielo samotné a jeho vstupné podmienky. Dielo je naplnené obsahom, usporiadaním vstupných podmienok.



hovorí o nahote ako o *indexe*, ktorý funguje ako príznak začiatku celej inscenácie. Je to prvá prekročená hranica, ktorá spolu s textom prezrádza a napovedá, že nahota ani zďaleka nie je posledná hranica, ktorú v predstavení performerky prekročia. S tým sa spája znak *konkretizácie*, prepichovanie kože ihlami a iné telesné zásahy odkazujúce na mučenie, týranie a bolesť. Na tomto diele je veľmi dobre vidieť, že napriek tomu, že nahota je základným kameňom tejto inscenácie, nejde o nahotu ako takú, ale to jak sa s ňou zachádza.

### **3.3 Porovnanie koncepcií analyzovaných inscenácií**

Yasmine Hugonnet aj Florentina Holzinger sú choreografky, ktoré vo svojich dielach účinkujú. Či už ide o sólovú alebo skupinovú inscenáciu, obidve zastupujú dvojité úlohu tvorca a performeru s nutnosťou vonkajšieho oka. To odkazuje na stále aktuálnejšiu otázku premeny choreografického remesla na alternatívnej scéne.

Každá s choreografií k nahote pristupuje z iného uhlu pohľadu, respektíve, na základe vonkajšieho pozorovania som ich zaradila do rôznych kategórií a taktiež do rôznych estetických prúdov. Dalo by sa ale povedať, že obidve pracujú s objektivizáciou tela. Telo ako materiál im poskytlo veľké spektrum premien a transformácií.

## 4. Vlastná tvorba

V poslednej kapitole by som sa rada venovala vlastnej tvorbe, v ktorej sa vyskytuje nahota. Zaujíma ma celý proces tvorby inscenácie. Od samého počiatku a ideí daného diela, cez proces, ktorým tvorca prechádza až po realizáciu a praktické problémy. V neposlednom rade ma zaujíma výsledok tvorby, jeho spätná reflexia, to či zvolené prostriedky splnili významovosť inscenácie podľa plánov a očakávaní a ako sa pôvodná myšlienka vďaka procesu pretransformovala a pretavila v dané dielo.

Pre tieto účely som vybrala inscenáciu *Verelomela*(2017) a inscenáciu *n o m a d*(2018), ktoré sa v základných parametroch odlišujú. *Verelomela* je sólom, v ktorom som choreografkou aj interpretkou. Ide o samostatné telo, ktoré prichádza do kontaktu s divákom. V inscenácii *n o m a d* na javisku nefigurujem. Postava, ktorá je nahá, je opäť sama. Konfrontuje sa však s ostatnými postavami na scéne. Okrem týchto formálnych vstupných údajov sa inscenácie líšia aj v obsahovej zložke. Za zásadné považujem aj rozdelenie interpreta a choreografa do dvoch či viacerých osôb.

### 4.1 Verelomela

#### *Ideová linka*

Sólo vzniklo v rámci výmenného programu Erasmus na stáži vo Švajčiarsku na La Manufacture. Zadaním bolo vytvoriť sólo, v ktorom sa máme skúsiť dotknúť niečoho, čo je nám blízke. Rozsahovo malo sólo zobrať 12 minút.

Myšlienka jedinej postavy na javisku ma priviedla k úvahám o samostatných vyobrazeniach tiel vo výtvarnom umení. Podobne ako v galériách, tak aj v divadle vytvárame určitú ilúziu a otvárame hru medzi dielom a recipientom. Pri tejto úvahe ma začali zaujímať ikonografie a pre ne typický jav „vzhladať k“. Ďalším zásadným vstupom bolo rozborenie predstavy o frontálnom vnímaní diváka a ich umiestnenie spolu na javisko so mnou. Zásadné bolo aj to, že som chcela vybrať úsek svojho pohybového slovníka v danej chvíli, vytvárať archív pohybových vzorcov a do budúcnosti vytvárať kroniku venovanú pamäti tela.

### *Nahota v rámci ideovej linky*

Pohľad na ikonografie a sochárske umenie začal vo mne otvárať myšlienku pracovania s nahotou. Nahliadala som na historické pramene a hľadala som paralely v súčasnom svete. Pýtala som sa, ku komu v dnešnej dobe vzhladáme. Cez modelky a celebrity som sa dostala k striptérkam, ktoré sa ocitajú na hraničnom území. V ideovej linke inscenácie som napriek tomu pôvodne nahotu nevidela. Dokonca som si aj vravela, že nie je nutná. Prišla až v procese, keď som cítila, že vďaka skúsenostiam, ktorými som prechádzala sa stala neoddeliteľnou súčasťou diela.

### *Proces*

Ikona stojí na piedestáli, pomyselnom alebo doslovnom, je vyššie ako ostatní. Je to niekto, koho obdivujeme alebo k nemu vzhladáme. Tento centrický pocit som aplikovala na zachytávanie pohybového materiálu v rozsahu času tvorby (jar 2017). Svoju postavu som umiestnila na malý okrúhly stôl a divákov som nechala chodiť okolo mňa, priamo na javisku. To otvorilo mnohé otázky ohľadom rozloženia pozornosti z interpretačnej stránky, a aj otázky svietenia tejto inscenácie.

V rámci procesu som navštívila strip club a tom istom týždni som pózovala pre maliarov nahá. Po týchto skúsenostiach som nabrala odvahu a začala som skúšať nahá, bez toho aby som sa rozhodla nahotu do inscenácie použiť. Postupom času sa stala nahota neoddeliteľnou súčasťou. Centrický, pomalý, tekutý pohyb eskaloval z nižšej úrovne, prechádzajúc stredovú líniu, až do postoja. V stojí pohybov vyvrcholil v čo najrýchlejšie vyzlečenie sa. Tento pocit strihu vo mne vyvolával vystúpenie z postavy. Bolo to miesto, kde sa ikona mohla priblížiť k ľuďom, ktorý k nej vzhládajú. Zišla som z piedestálu medzi ľudí a cez úzky pás svetla som medzi nimi vytvárala cestičku, až som zanikla v tme.

### *Očakávanie, predstava a výsledok*

Jedným z jasných cieľov bolo vystúpiť zo svojej komfortnej zóny. Ako výzvu som brala hlavne omnidirektívne publikum a nahotu. Za dôležitý som považovala

vstup do „temnejších“ sfér a príbehov, ktoré nepočujeme každý deň. Zároveň sa toto očakávanie neotlačilo do diela. Potenciál striptérskeho sveta som uchopila viac poeticky. Ten bol súčasťou inscenácie, ale nie v doslovnom preklade. Ich sveta som sa dotkla len veľmi málo, i keď zreteľne. Skôr som sa zaoberala ideálom krásy - tým aké je telo krásne vo svojej prirodzenosti.

Dalo by sa povedať, že som sa chcela pohybovať v kategórii *šok a extravagancia*, ale na javisku to vyznelo skôr ako kategória *prirodzenosť a identita*. Silný potenciál kritiky a reflexie (z kat. *šok a extravagancia*) potrebuje dlhšie zaoberanie sa touto témou, istotu vyjadrovaného stanoviska a ponorenie sa do širokosiahlejšieho výskumu z rôznych uhlov pohľadu.

Keďže išlo priamo o prácu s ikonou, z definícií semiotikov by sa podľa prvej knihy dalo hovoriť o *ikone*. Išlo o zobrazenie zbožného ideálu, ku ktorému vzhliadame. V momente vyzlečenia sa z ideálu stáva poloboh či poločlovek, ktorý vo svojej prirodzenosti schádza medzi ľuďmi. Tým sa dostávame k definícii z druhej knihy – k *aktualizácii*. Napriek tomu, že išlo o zobrazenie ideálu, v performatívnej úlohe som vychádzala so seba samej. V oblečenej časti na stole išlo hlavne o pohybový materiál, ktorým som chcela zachytiť svoj pohybový slovník v danom období. V časti, kde pracujem s nahotou, išlo o zdieľanie tela ako takého vo svojej prirodzenosti a kráse. Ideál krásy a prijatie samého seba podlieha klišé, ale zároveň aj to je ľudské. Dalo by sa zhrnúť, že išlo o hýbajúce sa/tancujúce telo, a o telo ktoré existuje vo svojom bytí.

## **4.2 n o m a d**

### *Ideová linka*

Hlavným impulzom k tvoreniu inscenácie *n o m a d* bolo navrátenie ku koreňom a k sebe samému v kontraste s neustálym pohybom, ktorý sa deje v nás a okolo nás. Jedna z podstatných otázok, ktoré som si pokladala bola: „Prečo sa stále hýbeme?“ Touto nejednoduchou otázkou, som začala proces tanečného diela. Pohyb v nás, okolo nás a pohyb geografický – presun. Keďže dokončenie inscenácie prebehlo v nedávnej dobe, myšlienky o ňom sa stále formujú. Na

rozdiel od *Verelomely*, od ktorej mám už určitý odstup, tu je písanie ešte súčasťou procesu – beriem to ako ponuku náhľadu do pracovnej dielne. Nepohyb sa spája so zastavením a teda smrťou (Maffesoli, 2002). To by sa dalo pokladať za impulz k začiatku. Začiatok vo veľmi skrátanom slova zmysle opäť smeruje ku koncu. Ide teda o kolobeh. Pohyb ako nutnosť prežiť. Presun ako nutnosť neustáleho pohybu. Veľmi mi imponovala knižka sociológa *Michela Maffesoliho*, ktorý rozpráva o blúdení ako nutnosti objavovať niečo nové nabúraním starých a ustálených štruktúr (Maffesoli, 2002). Ako kolobeh som v kontexte nomádstva v dnešnej spoločnosti zvolila procesovanie informácií, životné skúsenosti. Zaujímal ma proces v ktorom: naberáme informácie – čo všetko sa na nás zachytí, bod zahltenia ako stav – kde je množstvo informácií príliš veľké, proces očisťovania – triedenie a vyberanie toho, čo si chceme ponechať. Kde je v rámci tejto cesty domov. Ako sa „ja“ ako človek ocitám v spoločnosti a ako sa v nej pohybujem.

Dôležité je spomenúť, že predstavenie prebieha v dvoch rozdielnych svetoch na jednom javisku. Svet osamotenej postavy – hudobníčka, speváčka a tanečníčka – ktorá pozoruje skupinu ľudí a vyvíja sa od nahej až po „maximálne“ oblečenú. Na druhej strane skupina štyroch ľudí/performerov, v ktorej sa každý s protagonistov snaží prísť k sebe, ale zároveň držia energiu jednoty v rámci skupiny. Tieto dva svety idú v dramaturgickej linke oproti sebe – do kríža.

#### *Nahota v rámci ideovej linky*

Pre vyjadrenie mnohých úrovní poznania – našich zážitkov, životných skúseností, nánosov, rôznych etáp, či akejkolvek inú metaforu informácií/dát – som zvolila vrstvy oblečenia. S oblečením sme pracovali viac ako s materiálom a preto sme jeho estetiku hľadali celkom dlho a obtiažne. Skupina performerov pracovala s princípom vyzliekania, ale k úplnej nahote v predstavení nedôjde. Práve preto predstavenie z dramaturgického a významového hľadiska na zasadenie do kontextu vyžadovalo nahotu. Nahotu ako stanovisko. Preto mi prišlo vhodné začať predstavenie počiatkom – telom takým, aké je – v jeho čistote a autenticke.

## *Proces*

Nahotu v tejto inscenácii sme rozoberali vo viacerých úrovniach. Veľa sme sa rozprávali o prechode od povrchnosti k hĺbke. Čo to znamená byť nahým a či je fyzická nahota kľúčovým prejavom zdieľania seba samého s ostatnými ľuďmi. V názoroch na nahotu na javisku sme sa v rámci tvorivej skupiny rozchádzali. To bolo v určitých fázach procesu náročné, ale privádzalo nás to k väčšej akceptácii v rámci skupiny.

Pokúsim sa interpretovať rôzne postoje k nahote v rámci kontextu našej inscenácie: Byť nahým na javisku je vlastne veľmi jednoduché. Je to zrozumiteľný až banálny znak začiatku, slobody a nevinnosti. Pokiaľ v predstavení chceme prísť k očisteniu a k nájdeniu samého seba – nahota ako znak prestáva stačiť. Ved' to najhlbšie zdieľanie, ten príchod k sebe samému nespočíva v odhodení oblečenia. Týmto myšlienkam som porozumela, ale napriek tomu som mala pocit, že pocit začiatku a určitej nepoškvrnenosti by v kontexte práce s oblečením mal zaznieť.

Skúšanie by som rozdelila do približne piatich častí. Reálnu nahotu na javisku sme boli schopní zdieľať až pri poslednom stretnutí. Nahota sa mohla okrajovo týkať performerov – v náznaku, v prítmí alebo v tme. O hudobníckej nahote v plnom svetle sme hovorili už od tretieho stretnutia. Medzi štvrtým a piatym stretnutím si hudobníčka prešla skúsenosťou „byť nahý v štúdiu“. To nás veľmi posunulo od rozprávania o nahote k skúsenosti s nahotou, čo vytvorilo možnosť pre použitie nahoty v kontexte inscenácie. Ako študentku choreografie ma zaujala práve komunikácia medzi choreografom a performerom (ďalej budem hudobníčku nazývať performerom, keďže ide o pohybovú/tanečnú skúsenosť). „Žiadať“ vyzlečenie je špecifickou úlohou. Napriek tomu, ako sme na nahotu na javisku zvyknutí a už nás neprekvapuje, jej uchopenie a sprostredkovanie v rámci procesu tvorby inscenácie bolo pre mňa úplne novou skúsenosťou. Uvedomila som si, že ide o tento proces: premýšľanie o nahote, pristúpenie na nahotu, skúsenie nahoty sám pre seba, použitie nahoty na javisku. Pri inscenácii *Verelomela* som prešla rovnakým procesom. Tu však bolo rozdielne to, že som do tejto skúsenosti mala nasmerovať iného človeka. Nešlo o naviazanie na moju

skúsenosť, ale o zdieľanie mojej skúsenosti, cez ktorú sme sa dostali k transformácii tejto skúsenosti v niečo iné – špecifické pre danú performerku. Po opísaní procesu je veľmi dôležité zdôrazniť, že ide o subjektívnu skúsenosť, ktorá sa týka prevedenia nahoty na javisko. Ide o sprostredkovanie osobnej skúsenosti v roli choreografa. Mať od seba samého odstup je v podstate nemožné. Pomáhal mi dramaturg, ktorý premieňal moje myšlienky do iných slov a tým posúval proces dopredu. Vnútorňý monológ by nebol dostačujúcim, ale tu opäť ide o osobnú preferenciu.

### *Očakávanie, predstava a výsledok*

Je dôležité povedať, že nahota nebola hlavnou témou inscenácie. Napriek tomu sme jej venovali značnú časť procesu. Očakávania a predstavy jej použitia boli pre mňa naplnené. Napriek tomu, že jej opodstatnenie bolo pre mňa jasné, museli sme prejsť celým procesom uvedenia nahoty na javisku – tak ako popisujem vyššie. Rozhodne to teda nebolo takou banalitou, ako by sa mohlo zdať.

Nahota v tejto inscenácii zastupuje počiatok, čistotu a slobodu. Z postáv z literatúry či života by to mohlo byť vlčie dieťa alebo domorodec – obaja sú v kontraste s konvenciami „západnej spoločnosti“ celkom výrazným prvkom. Preto by som v kontexte inscenácie *n o m a d* hovorila o kategórii *prirodenosť a identita*. Autentickosť, s ktorou sme pristupovali k pohybovému materiálu či skôr bytiu na javisku, formovala znakovosť nahoty.

Zo skupín definícií rôznych typov znakov sa dotýkame *metafoty, symbolu, indexu a aktualizácie*. *Metafora* voči oblečeniu – nahotu v tomto prípade chápeme ako znak čistoty, nevedomosti a slobody, ktorý je umocnený kontrastom s mnohými vrstvami odevu. *Symbol* slobody a prvopočiatku – nahota vlčieho dieťaťa a domorodca odkazuje na symboliku začiatku nového životného cyklu. *Index* ako príznak pre ostatných performerov – nahota je vidina cieľa, niečoho čo podvedome ako ľudia chceme dosiahnuť, napríklad očistenie, osvietenie a pod. *Aktualizácia* – performerka vo svojej autenticite z veľkej časti „hraje“ seba samú. Napriek tomu, že nahota v tomto diele zastupuje viacero znakov, dalo by sa

zhrnúť, že vo svojej esencii sa každý z týchto znakov vzťahuje k prirodzenosti a slobode.

#### **4.3 Porovnanie koncepcií diel *Verelomela* a *n o m a d***

Medzi formálne rozdiely patrí rozdelenie úloh v rámci tvorivého tímu a použitie priestoru. Vo *Verelomele* som zastávala úlohu choreografa a interpreta, zatiaľ čo v inscenácii *n o m a d* sa tieto funkcie rozdelili medzi viacerých účastníkov.

Okrem toho nahé telo sa v prvom prípade pohybovalo medzi divákmi na javisku, zatiaľ čo v druhom prípade sa nahé telo konfrontovalo s ostatnými performerami na javisku a divák sedel v hľadisku a prihliadal daniu na scéne. Podmienky pohybu nahého tela sú teda podobné, ale rozdelenie úloh v rámci divákov, tímu a performerov sú rozdielne. Podobne sa dá uvažovať o použití priestoru.

V oboch prípadoch ide určitým spôsobom o kruhovú formu. *Verelomela* poskytuje rotáciu okolo performerky. *n o m a d* poskytuje prihliadanie na uzatváranie kruhu performerkou. Pomocou oblečenia vytvára hranicu polkruhu tak, aby diváci mali stále pocit, že sú súčasťou diania na javisku.

Tematika nahoty sa na javisku vyskytuje v prvom prípade v kontexte ideálu krásy. Jej pôvodné ideové smerovanie viedlo k extravagancii a sexualite, ktorá sa pretransformovala do inej úrovni tak, aby podporila cestu k priatiu seba samého a prirodzenosť s tým spojenú. V druhom prípade ide skôr o sprostredkovanie autenticity. Cieľom bolo priniesť znak prvopočiatku, čo vytvorilo možnosť pre vznik autenticity. Neprofesionalizovaná nahota podporila existovanie a bytie v prítomnosti na javisku. Obe použitia prešli rovnakým procesom prenesenia nahoty na javisko. Obe telá sa vzťahujú ku kmeňovému slovu „sloboda“.

K záveru práce by som si dokonca dovoľila toto slovo použiť ako základné pre všetky tri kategórie z druhej kapitoly. Akokoľvek sa rozhodneme nahotu zafarbiť, alebo k čomukoľvek sa ju rozhodneme vzťahovať, slobodu v esencii danej veci pocítíme. O akú formu slobody, neslobody či nejakej tretej varianty ide, na to už slúži rozvetvené premýšľanie, o ktorom sa táto práca snaží vypovedať.



## 5. Záver

V bakalárskej práci som sa zaoberala otázkou významovosti a znakovosti nahoty na javisku. Zaujíma ma rozhládenosť a orientácia v kvante súčasných diel a ich funkčnosť v kontraste s tvorivosťou a kreativitou. Konfrontácia prítomného momentu „tu a teraz“ s myšlienkovým procesom, ktorý nastáva pred a po. Na tanečnom umení ma zaujíma medzipriestor, v ktorom sa dianie dá alebo nedá zachytiť slovami. Zaujíma ma telo ako také, jeho anatómia a rôzne kvality zdelenia. Na nahom tele môžeme vidieť odtiene telesnosti presnejšie ako na tele oblečenom. Táto práca vo mne podnietila ďalšie otázky týkajúce sa ženskosti/mužskosti, sexuality/nesexuality a predajnosti/nepredajnosti nahého tela v rámci „contemporanity“. V týchto vytýčených okruhoch by som rada naďalej pokračovala vo výskume nahoty v tanečnom umení.

Pri písaní o dielach *Yasmine Hugonnet* a *Florentiny Holzinger* som načrtla problematiku pohľadu na dielo z uhlu autora na jednej strane a diváka/kritika/vedca/mňa – vonkajšieho oka – na strane druhej. Pre hlbší náhľad by bolo potrebné s autorkami<sup>12</sup> detailnejšie hovoriť o ich predstavách, postupoch, očakávaniach a hodnotení daného diela. O to som sa naopak snažila v písaní o svojich dielach. Tam by sa naopak hodil niekto, kto by sa nad dielami zaoberal zvonka a kládol otázky mne.

Pri pojednaní o inscenáciách *Verelomela* a *n o m a d* som objavila postup, ktorý som nazvala: „proces prevedenia nahoty na javisko“, ktorý sa v oboch dielach opakoval. Konfrontácia s postupom, ako to urobiť. Ďalej som sa v tejto kapitole sústredila na vývoj diel od počiatku, cez proces realizácie, až po vyhodnotenie očakávaní a zvolených postupov.

---

<sup>12</sup> Nakoniec sa mi podarilo spojiť sa s choreografkou Florentinou Holzinger. V prílohe prikladám náš neformálny rozhovor. Vyvodiť z neho závery a postrehy som avšak nestihla.

Vďaka tejto práci som si rozšírila obzory a narazila som na ďalšie zaujímavé diela. K nahrávkam daných inscenácií som sa dostávala ľahšie, než som predpokladala. K rozhovorom priamo s tvorcami diel som sa naopak dostávala ťažšie. Pri sledovaní nahrávok diel, ktoré som už videla bolo jednoduchšie dôjsť k pocitu, ktorý si viem pri opätovnom sledovaní navodiť, zatiaľ čo pri vzhliadnutí predstavenia po prvýkrát z videa, je dosť obtiažne sa na dianie na javisku napojiť.

Ďalším orieškom bolo nájsť diela, ktoré by sa dali zaradiť do kategórie *politika a protest*. Pre tieto účely som našla dve vhodné inscenácie (*Teatro El Público – Antigonón*<sup>13</sup>, *un contingente épico* a *Motus – MDLSX*<sup>14</sup>), ktoré na javisku zobrazovali nahé telo. Išlo skôr o divadelné inscenácie a navyše inscenácia od súboru *Teatro El Público* vznikla mimo európsky kontext. Z týchto dôvodov som sa rozhodla nahé telo v týchto dielach neanalyzovať a ostať vo vytýčených medziach tejto práce. Napriek tomu, boli silné a dôležité pri formulovaní myšlienok tejto práce.

V článku *Baring all in contemporary dance*<sup>15</sup> písali o dvoch kategóriách výskytu nahoty na javisku: sloboda alebo šok. Ja som vo svojej práci na základe článku

---

<sup>13</sup> *The politics of naked power* [online]. [cit. 2018-04-13]. Dostupné z: <https://www.kcrw.com/news-culture/shows/opening-the-curtain/the-politics-of-naked-power>

<sup>14</sup> *MDLSX - review* [online]. [cit. 2018-04-27]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/culture/2017/mar/14/mdlsx-review-why-do-we-feel-we-need-to-know-the-sex-of-this-performer>

<sup>15</sup> *Baring all in contemporary dance* [online]. [cit. 2018-02-26]. Dostupné z: <https://www.thestage.co.uk/opinion/2014/baring-all-in-contemporary-dance/>

*The Human Body in Contemporary Dance: from Costumes to Nakedness*<sup>16</sup> zvolila tri kategórie: prirodezenosť a identita, šok a extravagancia, politika a protest. Postupne som si avšak uvedomovala, že jednou z esenciálnych hodnôt nahoty na javisku je práve *sloboda*. Aj šok, či politická angažovanosť sú prejavom slobody/neslobody. Toto uvedomenie považujem za zásadné pre moju prácu. Môžeme sa pohybovať v akýchkoľvek odtieňoch a narábať s nahotou v akomkoľvek spektre významov, téma slobody či neslobody bude v našom uvažovaní vždy prítomná.

---

<sup>16</sup> *The Human Body in Contemporary Dance: from Costumes to Nakedness* [online]. [cit. 2017-04-5]. Dostupné z: <http://www.critical-stages.org/13/the-human-body-in-contemporary-dance-from-costumes-to-nakedness/>

## 6. Literatura

AGAMBEN, Giorgio, David KISHIK a Stefan PEDATELLA. *Nudities*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2010. Meridian (Stanford, Calif.). ISBN 978-080-4769-501.

BARBA, Eugenio. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 80-700-8109-0.

BURROWS, Jonathan. *A choreographer's handbook*. New York: Routledge, 2010. ISBN 978-041-5555-302.

COHEN, Selma Jeanne, ed. *International encyclopedia of dance*. Vol. 4. New York: Oxford University Press, 2004. ISBN 978-019-5173-697.

CVEJIC, Bojana. *Choreographing problems: expressive concepts in european contemporary dance and performance (Performance Philosophy)*. London: Palgrave Macmillan, 2015. ISBN 978-1-137-40739-9.

ČÁSTKOVÁ, Monika. *Kostým jako scénografický prvek*. Praha, 2015. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze.

DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-493-9.

ECO, Umberto, ed. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-893-0.

ECO, Umberto, ed. *Dějiny krásy*. Přeložila Gabriela CHALUPSKÁ. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-7203-677-7.

GREMLICOVÁ, Dorota. Sociální funkce tance v moderní době: Menuet kontra valčík. Praha, 2004. Disertační práce. Akademie múzických umění v Praze.

GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál: Jerzy Grotowski*. Přeložila Barbora ERTLOVÁ. Bratislava: Kalligram, 1999. ISBN 80-7149-276-0.

CHVATÍK, Květoslav. *Strukturální estetika*. Vyd. 2., přeprac. a rozš. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-7294-027-9.

KRŠIAK, Palo. *Nahota v tanci*. Praha, 2014. Magisterská práce. Akademie múzických umění v Praze.

MAFFESOLI, Michel. *O nomádství: iniciační toulky*. Praha: Prostor, 2002. ISBN 80-7260-069-9.

MATOUŠKOVÁ, Johana. *Nahý herec anebo čas na dobrodružství*. Praha, 2015. Magisterská práce. Akademie múzických umění v Praze.

OLSEN, Andrea. *The place of dance: a somatic guide to dancing and dance making*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2014. ISBN 978-081-9574-060.

SOUZENELLE, Annick de. *Symbolismus lidského těla*. Vyd. 2., rozš. a upr. Překlad Miloslav Šebela. Praha: Malvern, 2010. ISBN 978-80-86702-65-0.

THOMAS, Helen. *The body, dance, and cultural theory*. New York: Palgrave Macmillan, 2003. ISBN 978-033-3724-316.

## 6.1 Internetové zdroje

*Apollo (balet)* [online]. [cit. 2018-04-19]. Dostupné z:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Apollo\\_\(ballet\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Apollo_(ballet))

*Apollon Musagète - trailer* [online]. [cit. 2018-04-27]. Dostupné z:

<https://vimeo.com/160340390>

*Baring all in contemporary dance* [online]. [cit. 2018-02-26]. Dostupné z:

<https://www.thestage.co.uk/opinion/2014/baring-all-in-contemporary-dance/>

*Interview: Yasmine Hugonnet* [online]. [cit. 2018-03-10]. Dostupné z:

<http://londondance.com/articles/interviews/five-minutes-with-yasmine-hugonnet/>

*Le Récital des Postures - trailer* [online]. [cit. 2018-04-27]. Dostupné z:

<https://vimeo.com/160340390>

*MDLSX - review* [online]. [cit. 2018-04-27]. Dostupné z:

<https://www.theguardian.com/culture/2017/mar/14/mdlsx-review-why-do-we-feel-we-need-to-know-the-sex-of-this-performer>

*The Human Body in Contemporary Dance: from Costumes to Nakedness* [online].

[cit. 2017-04-5]. Dostupné z: <http://www.critical-stages.org/13/the-human-body-in-contemporary-dance-from-costumes-to-nakedness/>

*The New York Times* [online]. [cit. 2018-04-19]. Dostupné z:

<https://www.nytimes.com/1998/05/05/arts/when-dance-and-politics-both-dig-their-heels-in.html>

*The politics of naked power* [online]. [cit. 2018-04-13]. Dostupné z:

<https://www.kcrw.com/news-culture/shows/opening-the-curtain/the-politics-of-naked-power>

*Yasmine Hugonnet* [online]. [cit. 2018-03-8]. Dostupné z:

<https://yasminehugonnet.com/recitaldespostures/>

## 7. Prílohy

### 7.1 Účinkujúci a trailery spomínaných inscenácií

#### **Yasmine Hugonnet - Le Récital des Postures**

Choreografia a tanec: Yasmine Hugonnet

Umelecká spolupráca: Mickael Nick

Svetelný design: Dominique Dardant

Kostým: Scilla Llardo

Scénografia: Yasmine Hugonnet, Dominique Dardant

Vzhľad a opakovania: Ruth Childs

Dramaturgia: Guy Cools

Administrácia a produkcia: Virginie Lauwerier

Distribúcia: Jérôme Pique

Trailer: <https://vimeo.com/160340390><sup>17</sup>

#### **Florentina Holzinger - Apollon Musagète**

Koncept a tvorba: Florentina Holzinger

Spolu s: Renée Copraij, Evelyn Frantti, Florentina Holzinger, Annina Lara Maria

Machaz, Xana Novais, Maria Netti Nüganen

Zvukový design: Stephan Schneider

Dramaturgia: Sara Ostertag & Michele Rizzo

Scénografia: Nikola Knežević

Coaching: Btissame Amadour

Beratung: Manu Scheiwiller & Fernando Belfiore

Technické prevedenie: Bram Geldhof, Anne Meeussen & Maarten Van Trigt

Trailer: <https://vimeo.com/236070758><sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Le Récital des Postures - trailer [online]. [cit. 2018-04-27]. Dostupné z: <https://vimeo.com/160340390>

### **Alica Minárová – Verelomela**

Tvorba a interpretácia: Alica Minárová

Hudba: Marie Svobodová

Svetelná a scénografická spolupráca: Laurent Valdès

Supervízia: Eugénie Rebetez

### **Alica Minárová – n o m a d**

Autori predstavenia:

Koncept: Alica Minárová

Performer: Mira Studer, Sabina Bočková, Solène Schnüriger, Tereza Slávková,  
Tomáš Janyпка

Hudba: Mira Stude

Scénografie: Rufina Bazlová

Svetelný design: Tomáš Morávek

Vedúca bakalárskej práce: Bohumíra Eliášová

## **7.2 Obrázky spomínaných inscenácií**

### **Yasmine Hugonnet - Le Récital des Postures**



---

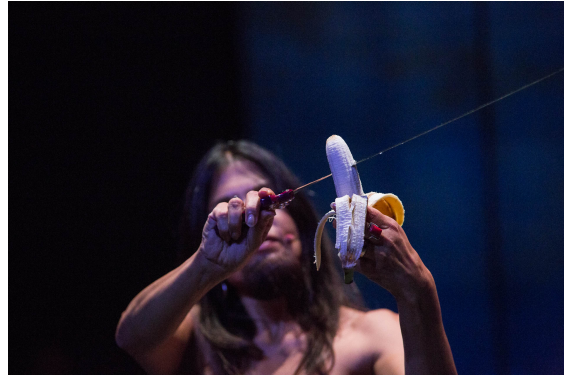
<sup>18</sup> Apollon Musagète - trailer [online]. [cit. 2018-04-27]. Dostupné z:  
<https://vimeo.com/160340390>







**Florentina Holzinger - Apollon Musagète**







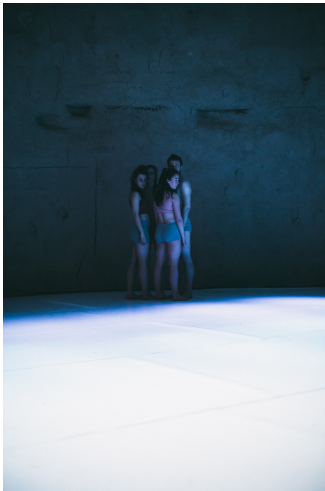
**Alica Minárová – Verelomela**



**Alica Minárová – n o m a d**







### 7.3 Neformálny rozhovor s Florentinou Holzinger

Dodatok:

K rozhovoru s *Florentinou Holzinger* som sa dostala príliš neskoro na to, aby som z neho stihla vyvodiť závery, postrehy a otázky v kontraste s textom, ktorý som písala.

Považujem ho za vstupnú bránu k dialógu medzi choreografom a vonkajším okom.

Napriek neformálnosti rozhovoru som sa ho rozhodla zverejniť pre čitateľov, ktorých by mohla nespracovaná a autentická výmena emailovej komunikácie zaujímať. Rozhovor prebiehal v angličtine.

*Interview with Florentina Holzinger about performance Apollon Musagète*

**Where does the action of staging yourself nude come from?**

**How do you see symbolic of this act generally and also in your piece?**

**Is there certain process that you go through, when you want to stage nudity (generally or for the first time / your nudity or nudity of your performers)?**

i think there was something about that i wanted the performers to be naked so we can kind of jump over this moment where an audience suddenly perceives a body as 'sexual' on the stage, which usually is a moment of slight shock and awe, and usually met with resistance from audience side ('im done seeing naked performances, etc., but why?? sort of discourse')... i wanted to expose upfront and continuously, so that people would be able to get used to it fast and not disturbed too much by their own focus on it in the course of the show. what happens in dance often is that the moment the dancer takes off their clothes suddenly as an audience you feel left with this naked body and his dangling genitals and you kind of don't care anymore for whats going on otherwise on the stage, this visual impact takes overhand. and i want that people can take their moment for this and then also have time to get over it and move on.

also its about a sense of full disclosure and transparency, of how the body works, how the body looks like doing certain more and less casual actions.

and then its also an aesthetic choice of course. its beautiful and refers to imaginary that everybody knows from greek statues or art history museums or porn or fkk beaches or the girlfriend when she comes out of the shower, but you never share this view with a mass of onwatchers or in a public situation and why not?

and then the idea of classicism in the show. we deal with classical dance, with ballet and the concept of 'classic' beauty historically and present. its at the same time in juxtaposition to what ballet as a technique intends to do, which is to train people into perfect symmetry and accomplishment of perfect preconceived form- as opposed to the appearance of the naked body, that will always emphasise the difference in people's 'form', more like a finger print.

it is very important for me to work with women that are comfortable with their bodies and aware of what nudity on the stage implicates. i got so upset with dancers, that where obviously being sexualised on stage by their choreographers or the audience but where completely unaware of this, like would deny that dance happens with a vagina between the legs. even classical repertory has a lot of sexual connotations and is often 'erotic'. this also has something to do with the relationship to shame specifically as a woman and i have quite high expectations from my collaborators concerning awareness

around this and what ideally follows is some kind of self-imposed physical and mental freedom, that i find absolutely necessary for an inspiring, fearless and trustworthy group process.

**One of topics of your piece is transformation/body modification. How do you perceive this transformation in your (of all performers) physicality on stage? How do these transformations affect nude body and how does nude body affect these transformations?**

movement is always transformative, thats what ultimately hooked me to dance i think. and also to sport in a way. any training is transformative as your body has to go through certain processes determined by the type, the intensity, etc of training you choose. i often call the body the cheapest but most advanced machine for special effects in theatre. yes i wanna be one with my body and cherish my house of god, but hell yes i wanna also manipulate it and use it and learn to control it to my needs. im not a victim of my body, my body can be whatever i like it to be

My school had the reputation for being very 'new-agy'. And with that I mean it introduced a lot of concepts that were contrary to the 'Western' dualism of body and mind we can relate ballet to for example.

So in classic ballet technique the dancer's body and the movements are strictly standardized and the body has to conform to a certain idea of ideal body and shapes. The dancers has no alternative to their conception of the dance: they fail when they cannot fulfil the form.

My education was contrary to that. It was much more about observing the body in a kind of state of 'becoming' – in a unity of body and mind. There was a huge emphasis on the concept of 'presence'. All of that was pretty mystical of course, exciting, yes, but I was also often frustrated by the huge mystery of embodiment, that would give (subjective) value to the dance.

Of course, I was never really a ballet girl or fascinated by classic or modern dance, that came way later, after I finished choreography school, actually and got interested in history. I accidentally started studying at the School for New Dance Development in Amsterdam. Accidentally, because I really wanted to just get hard-core training as a dancer, but this was the only school that took me. Not a dance school, but a choreography school. The works I saw of former students made me shiver. I knew I was likely gonna get fat and inevitably conceptual and I was scared of that. As mentioned before, the school had a big tradition in New Dance, so people there taught a lot of improvisation, somatic movement approaches, feldenkrais, alexander, so a lot of feeling and sensing to get into action. It both fascinated and confused me, but definitely also brought me to find refuge in more 'measurable' physical practices that would not be about creating unity but allow the body to not think for a second. To treat the body as an instrument, an object that one can control and play. Nowadays my work and work ethics are hugely influenced by both concepts.

I agree that one cannot exclude the mind when moving body parts consciously and technically. But different approaches of dance forms have very different relationships to perceiving the body inside those forms and I love to explore and compare those differences.

**Other big topic is something that I would call "raw reality" on stage (in meaning of physicality and quality of movement). Again, what is the relationship in-between this raw reality and nudity?**

-

**If nudity is not the border nowadays, is there some border for you? How do you work with borders in your piece?**

**Is there border/difference in-between entertainment and art for you? And if, what is it?**

hm this question (the difference between art and entertainment) i ask continuously in my work. as soon as there is a certain market created, the art object needs to entertain this market to survive and increase its value i think. i sometimes really perceive myself as an entertainer for (mainly) artists.

As a strong influence for the performance were the freak shows on Coney Island. I had made the observation that American side shows are pretty similar to body art experiments of the 70s. I found this link intriguing, since the only real difference is that one side claims what they are doing is art, whereas the other ones are proud to call their acts pure entertainment. I always found myself torn between those extremes. Assuming that art needs to be entertaining in order to be able to be consumed by anybody – I mean that is a huge paradox. This was a recurring issue in relation to my work, that it was 'extreme' or 'provocative' or 'radical' (which are of course problematic labels for art). But since those are my labels, I can relate really well to the side show performer, who says: „if you find this shocking, if you find something repulsive, don't forget that you payed to see this and that we do this purely for your entertainment.“

**What is the role of jewellery and accessories in your piece? Is it some kind of abstraction of important characteristic (e.g. „red cowboy“) or is it natural part of performers (e.g. nail polish, make-up)? How do you see it in context of nudity in this piece?**

well we talk about these little details, since they are part of the costume and mean to stylise. its true, most of it was just 'there' . obviously its not imposed, but- i would think it a really wrong choice to hide those accessories, its kind of as brechtian as we can get. also they take a false 'neutrality' or 'uniformity' out of the nudity in a way. what i mean is: its ok to be nude and personal on the stage.

i know this sounds corny but they also signify that we are all just like 'anybody' else, and almost anybody else of our generation wears this kind of nail polish and dip dyes their hair. there is a certain contemporaneity in those attributes.