

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Interkulturální aspekty v tvorbě Dada
Masilo**

Marie Chocholová, DiS.

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Studijní program: Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová
studia

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Interkulturální aspekty v tvorbě Dada Masilo* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D. především za podnětné, motivační a velice přátelské vedení mé bakalářské práce. Velmi se těším z naší spolupráce, která pro mě byla radostná a obohacující. Dále chci poděkovat svému partnerovi Kryštofovi za prostor pro diskuzi, všechny cenné rady, a hlavně obrovskou oporu, kterou mi po celou dobu poskytoval. Velký dík patří rovněž mým přátelům, kteří byli vždy nablízku ochotni vyslechnout si všechny mé strasti i radosti.

OBSAH

Úvod.....	5
1. Teoretická východiska a metodologie	10
1.1 Interkulturalita.....	12
1.2 Koncept <i>re-enactmentu</i> , <i>archivní obrat</i> a <i>tělo jako archiv</i>	20
1.3 Modelové vzorky použití konceptů <i>re-enactmentu</i> a <i>těla jako archivu</i>	24
2. Tělo jako archiv Dada Masilo	29
2.1 Historický, společenský a kulturní kontext – jihoafrické východisko	29
2.2 Formující aspekty a východiska Dada Masilo	33
2.2.1 Vývoj a strategie klasické taneční techniky.....	34
2.2.2 Estetika afrického tance	37
2.3 Obsah archivu.....	38
3. Analýza tvorby Dada Masilo na příkladu choreografie <i>Giselle</i>	41
3.1 Romantický balet <i>Giselle</i> jako předloha	41
3.2 <i>Giselle</i> v autorském zpracování Dada Masilo.....	46
3.2.1 Choreograficko-kompoziční principy.....	50
3.2.2 Rozbor úvodních scén zahajujících druhé jednání <i>Giselle</i>	58
3.3 Obecné principy a strategie v tvorbě Dada Masilo	62
3.4 Recepce díla Dada Masilo.....	63
4. Interkulturální aspekty v tvorbě Dada Masilo: Závěr.....	65
Seznam použitých pramenů a literatury.....	68
Seznam příloh	74
1. Obrazová příloha – Dada Masilo.....	75
2. Obrazová příloha – klasická taneční technika	76
3. Obrazová příloha – <i>Giselle</i>	82
4. Prospekt k <i>The Sacrifice</i>	88

Úvod

Výchozími body pro vznik této bakalářské práce se stalo několik zásadních skutečností. Vzhledem ke zvolenému tématu a zaměření na taneční uměleckou tvorbu, která je v oblasti Performing Arts velice populární, může být z výběru takovéto látky zkoumání čitelný jistý osobní zájem o taneční oblast. Ačkoliv jde o specifickou sféru zkoumání, věřím, že v ní mohu zužitkovat dosavadní odbornou znalost zejména klasické taneční techniky, jediné plně kodifikované taneční umělecké formy západní kultury. I když je taneční pole v současnosti již charakteristické nezměrným množstvím různých škol, směrů, stylů, žánrů a kategorií, klasický tanec zůstává i přes svou „historičnost“ stále uznávanou jevištní formou. Tento styl se již od druhé poloviny 16. století těšil v západní oblasti velké oblibě a uznání. I když od doby jeho formování na dvoře Ludvíka XIV. do jeho současné podoby prošel mnoha změnami, vydobyl si na uměleckém poli silnou pozici uznávaného a elitního uměleckého odvětví, která je platná dodnes. Otázkou však zůstává relevantnost klasického baletu na dnešních jevištích. Díky čemu dokáže stále oslovovat tak velké množství diváků, udržet si přízeň uměleckých tvůrců a jakési výsostné postavení v kulturním povědomí společnosti? Technika klasického tance je sice uznávanou západní taneční formou, je však relevantní a platná i v jiných oblastech světa, tedy mimo kulturu svého vzniku?

Jihoafriická tanečnice a choreografka Dada Masilo, která se stala předmětem mého zkoumání, nabízí unikátní užití klasické taneční formy v současném a zároveň kulturně specifickém kontextu. Nabízí originální způsob zpracování klasického baletu skrze propojení západního (konkrétně evropského) a afrického tanečního diskurzu. Vzhledem ke všem transformacím, modifikacím a strategiím, které v tvorbě používá a které budou v bakalářské práci představeny, považuji za obhajitelné a relevantní uvádění takových děl vycházejících z klasického baletu v současném světě. V kontextu České republiky se bohužel tvorbou Dada Masilo nikdo do hloubky nezabývá, u nás se tak jedná o zatím neprozkoumanou oblast uměleckého tance, které jsem se i z tohoto důvodu rozhodla věnovat.

Vzhledem k výše nastíněným rysům a originálním prvkům v dílech zkoumané tanečnice a choreografky ve své bakalářské práci cílím na vymezení specifík tvorby a aspektů interkulturality v tvorbě Dada Masilo souvisejících s přejímáním a modifikací

evropského tanečního paradigmatu o nové formy, techniky i témata vycházející z kulturního, sociálního a politického prostředí této umělkyně. Pro zkoumání stanovené problematiky si volím aktuální zahraniční koncepty, které se pro toto téma nabízí. Jedná se o prizma *interkulturality*, koncept *těla jako archivu* a *re-enactmentu*. V kapitole věnující se teoreticko-metodologickým východiskům blíže představím, o jaké strategii se jedná. Protože vycházím z u nás zatím nepříliš ukotvených a běžně nepoužívaných prizmat nazírání, považuji za nutné jednotlivé strategie dostatečným způsobem představit, a nepovažovat je tedy za již běžně užívané postupy v českém prostředí. Následující část práce věnuji kontextovému usouvztažení osobnosti Dada Masilo, které je pro pochopení, analýzu a zkoumání interkulturality v její tvorbě nezbytné. V analytické části se pak dostávám k analýze zvoleného modelového vzorku vybraného z dosavadního repertoáru tvůrkyně, konkrétně se věnuji choreografii *Giselle*. Vztahuji se také k některým recenzím a reflexím tohoto díla v médiích a tisku, pracuji s nimi však primárně v souvislosti s poukázáním a zdůrazněním tematizace a struktury v analyzované choreografii, ne za účelem vymezení přijetí či nepřijetí tvorby Dada Masilo na uměleckém poli. Skrze analýzu konkrétního díla se tedy pokusím prozkoumat a poté definovat specifika tvorby a aspekty interkulturality v práci Dada Masilo, které shrnu a vyhodnotím v závěrečné kapitole bakalářské práce.

Vzhledem ke zvolenému tématu a možnostem jeho zpracování využívám primárně cizojazyčnou literaturu. Jedná se převážně o zahraniční teorie a koncepty, které přejímám a aplikuji na zkoumání tvorby Dada Masilo. Z tohoto důvodu se mohou objevit například jisté limity na úrovni překladu, což je při práci s cizojazyčnými zdroji přirozené. Ačkoliv se jedná o aktuální strategie a koncepty vztahující se mimo jiné také k možnostem analýzy tanečního představení a k aspektům interkulturality v tanečním díle, v českém kontextu se s podobnými teoretickými a metodologickými východisky příliš neworkuje. Nabízí se otázka proč. Je však zjevné, že důvody k jejich prozatímnímu neupotřebení v našem prostředí nespočívají v jejich irelevantnosti či neaplikovatelnosti na českou uměleckou oblast.

V souvislosti s *interkulturalitou* je pro mě zásadní zejména publikace *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik – Politik –*

Postkolonialismus Christine Regus,¹ která skrze používání různých východisek a tezí autorů a teoretiků velmi komplexně a výstižně pracuje s neopominutelnými aspekty této strategie nazírání. Zahrnuje východiska, vývoj a způsoby vnímání interkulturality, vzájemně je konfrontuje a také doplňuje o vlastní vyhodnocení, se kterými v publikaci dále pracuje při aplikaci na několika případových studiích interkulturálních děl. Další teoretickou publikací přinášející poměrně ucelený pohled na interkulturalitu poskytuje sborník *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*² složený z diverzních příspěvků zabývajících se problematikou globální mezikulturní výměny. Přehodnocují náhled na interakci různorodých kultur, jejich vzájemnou propojenost a závislost. Publikace je opatřena obsáhlým úvodem Eriky Fischer-Lichte, který slouží jako základní shrnující východisko interkulturality podstatné pro celé penzum zveřejněných textů sborníku.

Jedním z nejzásadnějších východisek pro zkoumání *těla jako archivu* a *re-enactmentu* se mi stala studie Andrého Lepeckého *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*,³ ze které přejímám analytickou metodu a která velmi dobře kombinuje a aplikuje tyto dva koncepty na taneční oblast. Jeho propojené vnímání dvou přístupů mě inspirovalo v možnostech aplikace obou konceptů na zkoumání tvorby Dada Masilo a zároveň přimělo k podrobnějšímu studiu každého z nich. Cenným teoretickým dílem je v této souvislosti kniha *Dance [and] Theory* editována Gabriele Brandstetter a Gabriele Klein,⁴ která obsahuje množství dílčích příspěvků zabývajících se mimo jiné problematikou *těla jako archivu* ve spojitosti s tancem.

Pro studium obsáhlého afrického kontextu a jeho usouvztažnění k Dada Masilo vycházím z poměrně širokého spektra publikací. Zásadní jsou příspěvky antropoložky a afrikanistky Hany Horákové, které se do hloubky zabývají problematikou rasy a rasismu v souvislosti zejména s politickým vývojem v Africe. Faktografické údaje

¹ REGUS, Christine. *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009. ISBN 978-3-8376-1055-0.

² FISCHER-LICHTE, Erika, Torsten JOST a Saskya IRIS JAIN, (eds.). *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*. Routledge, 2014. ISBN 978-1-1383-7754-7.

³ LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*. 2010, vol.42 (no.2), str. 28-48. DOI 10.1017/S0149767700001029.

⁴ BRANDSTETTER, Gabriele a Gabriele KLEIN (eds.). *Dance [and] Theory*. Bielefeld: [transcript], 2013. ISBN 978-3-8376-2151-8.

o historických, politických a společenských událostech v dějinách Afriky pak spíše přehledově poskytují publikace *Segregation and Apartheid in Twentieth-Century South Africa* Williama Beinarta a Saula Dubowa,⁵ *South Africa: A Modern History* Rodneyho Davenporta a Christophera Saunderse⁶ a v neposlední řadě také *Dějiny divadla*,⁷ ve kterých Oscar G. Brockett přinejmenším v základních souvislostech nastiňuje problematiku afrického divadla. Z těchto publikací přejímám primárně historický kontext, který dále uplatňuji ve vztahu k Dada Masilo.

V bakalářské práci dále využívám internetové recenze převážně z evropských festivalů současného tance a performance a z turné souboru Dada Masilo. Většinou se tedy jedná o západní reflexi tvorby Dada Masilo, jejíž prizma nazírání vychází z tendence vnímat distinkci mezi kulturou „vlastní“ a „cizí“. V této souvislosti uvádím také jednu z mála českých recenzí *Nemilosrdná Giselle a černé labutě na festivalu ImPulsTanz ve Vídni* Martina Dvořáka,⁸ kterou používám pro bližší zkoumání vnímání tvorby Dada Masilo jako konkrétní interkulturální vzorek.

Jsem si vědoma, že svým zkoumáním cílím primárně na jednu konkrétní osobnost světové taneční scény a usouvztažnění její tvorby. Nevztahuji a negeneralizuji proto výsledky mého bádání na širší taneční kontext, tendence či projevy v tanečních dílech současnosti obecně. Vzhledem k tomu, že příprava a psaní této práce probíhaly v průběhu let 2020 a 2021, neobešel se celý proces ani závěrečný tvar bez dopadu celosvětové pandemie covid-19, která v tomto období vypukla a de facto po celé období přetrvávala. Následkem pandemie nebyla proto při mém výzkumu možnost získat kompletní přehled o choreografiích Dada Masilo, neboť došlo ke zrušení všech plánovaných představení. Byla mi tak silně omezena možnost zhlédnout zkoumané choreografie jako živá představení a také zúžen výběr modelového vzorku zkoumání mimo jiné z důvodu těžké dostupnosti videozáznamů autorčiných choreografií.

⁵ BEINART, William a Saul DUBOW, ed. *Segregation and Apartheid in Twentieth-Century South Africa*. Second Edition. New York: Routledge, 2003. ISBN 0-203-73368-1.

⁶ DAVENPORT, T. R. H. a Christopher SAUNDERS. *South Africa: A Modern History*. Fifth Edition. London: MacMillan Press, 2000. ISBN 978-0-333-79223-0.

⁷ BROCKETT, Oscar G. a Franklin J. HILDY. *Dějiny divadla*. 8. vydání. Praha: Rybka Publishers, 2019. ISBN 978-80-87950-66-1.

⁸ DVOŘÁK, Martin. *Nemilosrdná Giselle a černé labutě na festivalu ImPulsTanz ve Vídni*. *Opera Plus* [online]. 17. 8. 2017 [cit. 2021-5-2]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/nemilosrdna-giselle-cerne-labute-festivalu-impulstanz-ve-vidni/?pa=1>.

Analýza *Giselle* tak musela být provedena namísto přímé konfrontace s choreografií výhradně na základě videozáznamu, který nutně zkresluje a ovlivňuje divákovu percepci díla.

I přes všechny výše zmíněné negativní okolnosti věřím, že tato práce může být podnětným dílčím příspěvkem k aktuální problematice inter-/transkulturality, která je v českém divadelně-vědném a tanečně-vědném prostředí stále spíše okrajově reflektovanou oblastí. Doufám, že moje bakalářská práce může být podnětem pro další zkoumání této problematiky a rozšíří možnosti nazírání nejen na tvorbu Dada Masilo, ale také na další obdobné fenomény.

1. Teoretická východiska a metodologie

Následující práce má prozkoumat a definovat specifika tvorby a aspekty interkulturality v tvorbě Dada Masilo, která aktivně propojuje evropský a africký taneční diskurz. Choreografka vychází především z evropského klasického tance, který modifikuje a obohacuje o nové formy a techniky, jež přejímá z tanců afrických. Pro tuto unikátní kombinaci je východiskem zejména jihoafrický původ autorky a její sociálně politický kontext, jež její osobnost i uměleckou tvorbu spoluformují.

Charakteristickým rysem tvorby Dada Masilo je přejímání repertoáru děl klasických baletů, které transformuje, reviduje a parafrázuje nejen pohybově, ale také tematicky. Můžeme tedy mluvit o tendenci vracet se k formám, které jsou svým způsobem historické. Uvádění zejména romantických baletů se stalo divácky vyhledávaným a dnes se jedná o jeden z nejtradičnějších uměleckých kánonů evropské divadelní a taneční kultury vůbec. Dnes uváděné balety ve svých obvyklých zpracováních stále často vycházejí z původních choreografií i hudby, ačkoli i v tomto kontextu se ustálené struktury jednotlivých baletů v průběhu času mění. Jedná se převážně o díla z období romantismu 19. století, která se sice různými obměnami a intencemi autorů proměnila, ale jsou z velké části uváděna podle již zažitých kompozičních konvencí.⁹ Je podstatné přihlídnout také k vývoji klasického baletu po technické stránce, která se od dob romantismu esteticky i technicky proměnila, a to nejen vzhledem k technologickým inovacím např. ve výrobě tanečních špiček pro techniku *en pointe*, ale také díky jejímu propojování s formy a styly z rozvíjejícího se moderního a současného tance zejména od začátku 20. století, či stále vzrůstajícím nárokům na tělo tanečníka a jeho schopnostem. Dada Masilo se nevěnuje pouze ryze romantickým baletům (jako jsou *Giselle* a *Labutí jezero*), ale také dílům, která vznikla v průběhu 20. století (*Romeo a Julie*, *Carmen*). Všechny tyto tituly jsou dnes již součástí korpusu často uváděných baletních klasik po celém světě.

Dada Masilo přirozeně není jedinou choreografkou, která se reinterpetacemi klasických děl zabývá. André Lepecki tvrdí, že napříč celým spektrem tvůrců

⁹ Kompozičními konvencemi v baletu je myšleno například dodržování kodifikovaného klasického pohybového slovníku, tedy velice autoritativní techniky tance, dále důraz na virtuositu, estetické působení díla, či jeho ustálenou kompozici (členění baletu do několika jednání, střídání různých forem tanečních výstupů ve stanoveném pořadí, fixní choreografické používání určitých tanečních prvků spojených s konkrétními balety a další).

a tanečníků v současném tanci v Evropě i USA se objevují tendence návratu k minulosti.¹⁰ Tyto snahy však nevidí jen v opakovaném zpracovávání baletů, ale také choreografií a děl vzniklých v průběhu 20. století. Jako příklady uvádí (mimo jiné) choreografii původem ekvádorského tanečníka Fabiána Barby působícího převážně v evropském kontextu, který se v díle *Schwingende Landschaft* navrácí k tvorbě Mary Wigman, nebo osobnost amerického tanečníka a performeru Richarda Mova, který se rozhodl „znovu oživit“ Marthu Graham (nejen její choreografie, ale v přeneseném významu i její tělo).¹¹ Zpracovávání děl z taneční minulosti se může objevovat v několika formách. Jedná se o návrat ke konkrétním látkám, které jsou v současnosti již historické (např. dojde k novému zpracování známé choreografie Kurta Joosse z roku 1932 *Zelený stůl*), nebo o návrat k historickým událostem či obdobím (tvůrce se rozhodne znovu zpracovat závažné historické téma či období, např. problematiku omezování práv a svobod queer komunity). Důvody takového zájmu o minulost jsou různé, je možné je stanovit u konkrétních příkladů zkoumání (každé přepracování díla má důvod svého vzniku, který lze zkoumat).

V tvorbě Dada Masilo spatřujeme návrat do minulosti ve dvou rovinách. První je rovina návratu k již historickému paradigmatu a kontextu romantismu (např. romantickým baletům *Giselle* a *Labutí jezero*), které přepracovává a transformuje do nových forem. Propojuje klasickou taneční techniku s jihoafrickými tanci a kulturou, pohybový slovník dále obohacuje o choreografické strategie současného tance. Díky modifikaci a transformaci těchto tanečních technik a stylů vytváří velice specifickou formu. Druhou rovinou je tendence návratu k historickým událostem, kterou je možné identifikovat skrze transformace historických materiálů tak, aby mj. obsahovaly kulturní a společenskou problematiku. Nové formy jsou tak utvářeny nejen pohybovým obohacením, ale také tematickými aktualizacemi (např. témata romantického baletu *Labutí jezero* Dada Masilo přepracovává a aktualizuje tak, aby problematizovala stigmata a předsudky AIDS, genderové stereotypy a další)

¹⁰ André Lepecki působí jako teoretik a profesor na Tisch School of the Arts v New Yorku. Ve své oblasti zájmu se specializuje na tanec a performance, je autorem mnoha teoretických textů zabývajících se tanečními studii, tancem a vizuálním uměním, teorií performance, tancem a politikou, taneční teorií, tancem a filozofií a mnoho dalších. Viz ANDRÉ T LEPECKI. *NYU Tisch School of the Arts* [online]. New York, 2021 [cit. 2021-04-09]. Dostupné z: <https://tisch.nyu.edu/about/directory/performance-studies/93142600>.

¹¹ LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*. 2010, vol.42 (no.2), str. 28-29.

V souvislosti se zkoumáním Dada Masilo je proto relevantní pracovat se třemi strategiemi nazírání na její tvorbu, které se teoreticky vztahují k výše popsaným charakteristickým rysům. Prvním a nejzásadnějším z nich je *interkulturalita*. Choreografka vědomě kombinuje kulturní aspekty západního tanečního kánonu s kulturou jihoafrickou. Tímto způsobem vytváří unikátní interkulturální formu. Zaměřím se proto nejprve na rozsáhlé a problematické prizma interkulturality, na základě kterého bude možné zkoumat interkulturální prvky v její tvorbě. Tato perspektiva je dále doplněna o koncept *re-enactmentu*, vztahující se k tendencím vracet se zpět k historickým choreografiím a dílům, přepracovávat je a obohacovat o současná hlediska a pojetí. Vždy je přitom podstatný určitý časoprostorový diferenciatní aspekt. Kombinace západního a afrického tanečního diskurzu je podmíněna znalostmi technik klasického tance a současného tance a jihoafrické taneční kultury. Třetí v této práci využívané prizma nazírání, takzvaný koncept *těla jako archivu*, který je podrobně zpracován mimo jiné ve sborníku *Dance [and] Theory*,¹² je aktuální teorií zabývající se vnímáním lidského *těla* právě *jako specifického archivu*.¹³ Dada Masilo ve svém „tělesném archivu“ uchovává techniku klasického a současného tance a africký tanec a kulturu, což je dalším charakteristickým rysem a také jednou z podmínek možností vzniku její tvorby.¹⁴

Následující kapitola se věnuje teoretickým východiskům a definicím těchto tří prizmat, skrze jejichž perspektivu je možné na tvorbu Dada Masilo nahlížet. Pro hlubší porozumění jsou představeny nejprve jednotlivě, poté je pomocí konkrétních příkladů poukázáno na jejich vzájemný vztah. Díky propojení a souvislostem *re-enactmentu* a *těla jako archivu*, které budou blíže představeny, lze aplikovat tyto teorie společně s vybranými koncepty *interkulturality* velmi provázaně a využívat je jako vzájemně propojené strategie.

1.1 Interkulturalita

V úvodu této práce jsem představila základní aspekty charakterizující tvorbu Dada Masilo, které přímo souvisí s jejím původem, kulturními vlivy, historickým, sociálním a společenským vývojem napříč různými oblastmi a zeměmi. Fakt, že se

¹² BRANDSTETTER, Gabriele a Gabriele KLEIN, (eds.). *Dance [and] Theory*. Bielefeld: [transcript], 2013. ISBN 978-3-8376-2151-8.

¹³ BISMARCK, von Beatrice. Steps and Gaps: Curatorial Perspectives on Dance and Archives. In: BRANDSTETTER, Gabriele a Gabriele KLEIN (eds.). *Dance [and] Theory*, str. 216.

¹⁴ O konkrétním vymezení tělesného archivu Dada Masilo podrobněji pojednává samostatná kapitola této práce s názvem *Tělo jako archiv Dada Masilo*.

Dada Masilo vůbec mohla a může pohybovat mezi jednotlivými zeměmi a kulturními sférami, které na základní úrovni oddělujeme a vymezujeme hranicemi kontinentů, států a jejich dílčích územních celků, lze vnímat jako jeden ze signifikantních znaků současné společnosti. Jsme součástí globalizovaného světa, který směřuje k pluralitním tendencím, migraci, mediálnosti, ke stále dostupnějším možnostem cestování, poznávání jiných kultur a tím k jejich propojování nad rámec vytyčených hranic a geografického rozdělení světa podle území jednotlivých zemí.

Tyto proměnlivé tendence poukazují na fakt, že naše společnost a kultura nejsou hermeticky uzavřené, ustavené a dané.¹⁵ Je třeba je vnímat jako neustále se proměňující a nestálé v čase a prostoru vzhledem k historickým, politickým, sociálním, ale i geografickým souvislostem. Když se svět a společnost v závislosti na proměně v čase a prostoru transformují, přirozeně se přetváří i jednotlivé kultury. Jednou z nejzásadnějších událostí v dějinách, která se vzájemnou konfrontací a střetem odlišných kultur přímo souvisí, je kolonialismus. Obecně jej lze definovat jako dobytí a kontrolu nad půdou a zbožím jiných lidí.¹⁶ Jedná se o stále se opakující rys v lidských dějinách, přičemž za nejrozsáhlejší a nejmocnější typ kolonialismu můžeme označit moderní evropský kolonialismus, který začal expanzí evropských mocností do Ameriky, Afriky a Asie od 16. století.¹⁷ Rozsah kolonialismu byl tak velký, že ještě ve 30. letech 20. století pokrývaly kolonie a bývalé kolonie Evropy 84,6 % povrchu celé planety.¹⁸ Pro účely této práce není nutné znát všechny historické a geografické souvislosti této problematiky, ale uvědomovat si, že se jedná o velice komplexní otázku, která přímo ovlivnila současnou podobu světa a společnosti také ve vztahu k mísení různých kulturních vlivů a artefaktů, prolínání a vzájemnému ovlivňování kultur. Postupně tak došlo k transformaci a přeměně kultur „původních“ či „originálních“.¹⁹ Dnes už nelze mluvit o existenci čistě původních a jinými kulturami neovlivněných kultur, jedná se spíše o hybridní formy. Pojem hybridita, původně vycházející z biologie, naznačuje něco, co vzniklo křížením či smíšením. Jednotlivé elementy je možné

¹⁵ FISCHER-LICHTE, Erika, Torsten JOST a Saskya IRIS JAIN, (eds.). *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*. Routledge, 2014, str. 7.

¹⁶ LOOMBA, Ania. *Colonialism / Postcolonialism*. 3rd ed. Abingdon and New York: Routledge, 2015, str. 29.

¹⁷ Tamtéž, str. 29.

¹⁸ Tamtéž, str. 5.

¹⁹ REGUS, Christine. *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009, str. 36.

identifikovat, ale dochází k mísení již smíšených prvků (tedy k hybridizaci hybridů).²⁰ Tímto prizmatem je možné nazírat současné kultury jako vzájemně ovlivněné, propojené a neoddělitelné.

Slovo interkulturalita je složením latinského *inter* (mezi) a *cultura* (kultura), tedy „mezi kulturami“. Významný divadelní teoretik a kosmopolitní profesor Patrice Pavis i německá divadelní teoretička zaměřující se na divadelní, ale i taneční studia Christine Regus akcentují důležitost specifikace a konkretizace pojmu *kultury* jako podmínku pro porozumění interkulturality. Kulturu lze chápat jako systém významů, který používá pravidla ustálená skrze opakování určitých aktů, jejichž pochopení je na opakování závislé.²¹ Lidské kultuře lze rozumět také jako systému znaků, který umožňuje společnosti či určité skupině lidí pochopit jejich vztah se světem. Je to systém symbolů, skrze které lidské bytosti dávají smysl svým vlastním zkušenostem. Tento systém je vytvořen lidmi, je založen na sdílení a ustálení vlastních konvencí. Vytváří srozumitelné prostředí pro orientaci sebe sama ve vztahu k okolnímu světu.²² V obecné rovině lze říct, že kultura má procesuální charakter, je utvářena lidmi skrze opakování různých aktů a skrze jejich specifické jednání. Všechny kulturní kódy jsou proměnlivé v závislosti na kontextu. Pod označením kultura nenacházíme nic konkrétního. Kultura sama o sobě neexistuje, vytváří ji lidé. Kultury nemohou jednat ani se setkat, jsou to dynamické systémy významu, které vnímáme primárně skrze svou vlastní zkušenost (např. skrze vlastní zkušenost dokážeme rozpoznat kulturu, která je nám „vlastní“ od kultury „cizí“, „jiné“, „odlišné“).²³

Ačkoliv je termín *kultura* běžně užívaným pojmem, její vymezení a definování není snadné. V této souvislosti se nabízí představit nejen problematiku možnosti vymezení a definice kultury, ale také otázku terminologie. Pojem interkulturalita pracuje s hypotézou mezikulturní výměny a prolínání odlišných kulturních prvků. Toto pojetí tedy naznačuje, že dochází ke kombinování kulturních prvků jako vzájemně oddělitelných a odlišitelných elementů, jejichž rozpoznávání vychází z chápání různých kultur jako vzájemně diferenciováných a dělitelných na kulturu „naši“ (tu, která je nám

²⁰ REGUS, Christine. *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009, str. 85-86.

²¹ Tamtéž.

²² PAVIS, Patrice. *The Intercultural Performance Reader*. London: Routledge, 1996, str. 2.

²³ REGUS, Christine. *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009, str. 36-39.

„vlastní“) a „jinou“ kulturu (pro nás „cizí“), obsahuje tak koncept *jinakosti*.²⁴ Pro uplatnění interkulturality na konkrétní zkoumanou látku je nutné specifikovat, co tato neurčitá označení jako „jiný“ a „cizí“ znamenají. Dalšími problematickými označeními je pak dělení kultury a společnosti ve světovém měřítku na Západ a „zbytek světa“. V cizojazyčné literatuře se tyto pojmy objevují například ve tvarech *Western* a *non-Western* (viz Erika Fischer-Lichte), popřípadě *westlich* a *nicht-westlich* (viz Christine Regus). Slovtvorba zde funguje na principu přidání předpony, která ze slova vytváří zápor. Z tohoto důvodu v práci přejímám stejný způsob terminologického označení a kulturu a společnost pro zjednodušení a jasnější vymezení člením na *západní* a *nezápadní*, ačkoliv se zde nabízí hned několik diskutabilních základních otázek: co je konkrétně termíny západní a nezápadní myšleno, je vůbec možné takto dělit a kategorizovat svět na dvě široké oblasti a kdo může určit, co je západní a nezápadní ve světě, kde jsou kultury navzájem promíseny takovým způsobem, že už žádná „čistá“ forma neexistuje?

Přejímám toto pojmenování čistě z pragmatického důvodu pro srozumitelnější a jasnější odlišení kultur alespoň v základní rovině. *Západ* je obecně zažitý pojem, který se začal používat začátkem 16. století. Funguje jako souhrnné označení pro mnohé státy Ameriky, Evropy a Oceánie. Kriticky na něj lze nahlížet jako na konstrukt, který se až hegemonicky staví oproti zbytku světa.²⁵ *Nezápad* pak označuje zbývající části světa – to „jiné“, „cizí“, „odlišné“. Tímto zde zároveň otevírám jeden z problematických aspektů celé interkulturality, kterým je eurocentrismus, západocentrismus. Interkulturalita totiž indikuje fúzi západní a nezápadní kultury, přičemž očekává, že se vždy jedná o mísení západních kulturních prvků s prvky jinými, což poukazuje na tendence nadvlády či obecně převahy západní kultury nad nezápadní.²⁶ Stejně tak lze poukázat na fakt, že interkulturalita je konstrukt vymyšlený v západním prostředí a jedná se o čistě západní diskurz.²⁷

V souvislosti se snahou společenských věd definovat kulturu můžeme nalézt dvě tendence. Od konce 18. století převažovalo esencialistické vnímání kultury jako

²⁴ FISCHER-LICHTE, Erika, Torsten JOST a Saskya IRIS JAIN, ed. *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*. Routledge, 2014, str. 7.

²⁵ REGUS, Christine. *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009, str. 79.

²⁶ FISCHER-LICHTE, Erika, Torsten JOST a Saskya IRIS JAIN (eds.). *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*. Routledge, 2014, str. 5.

²⁷ Tamtéž, str. 9.

hermeticky uzavřených celků, které jsou ve své podstatě odlišné a oddělitelné.²⁸ Takovéto smýšlení upevňuje a podporuje ideu existence původní kulturní identity, ale také koncept *jinakosti* (zdůrazňuje distinkci mezi „vlastní“ a „cizí“ kulturou, přičemž jsou všechny kultury vzájemně naprosto oddělené). Od 50. let 20. století je tento koncept často napadán a problematizován (výhodiskem kritiky esencialismu jsou ve velké míře teze Michela Foucaulta).²⁹ Mnoho teoretiků považuje esencialismus za zcela zdiskreditovaný vzhledem k tendencím naší společnosti (tedy globalizaci, transnacionalitě, globálním masmédiím, tzv. „věku migrace“ a dalším).³⁰ Christine Regus dokonce tvrdí, že se skrze globalizaci rozpohybovaly procesy proměny kultur, které jsou nezvratné. Dochází k mezikulturnímu mísení a vzniku různorodých diskurzů.

Druhá, antiesencialistická tendence, neguje existenci původní kulturní identity, protože kulturní identita každého člověka může být často ambivalentní a vznikat z protichůdných diskurzů, praktik i pozic.³¹ Existuje jen „mnohost kultur“, které se nedefinují pouze na základě národní kultury, ale také jako kultura mladá, vysoká, nízká, moderní a mnoho dalších. Každý jedinec přitom může být součástí několika kultur zároveň. Jedna kulturní identita neexistuje.³²

Zajímavým způsobem se k problematice identity vztahuje filozofka Alice Koubová, která v publikaci *Myslet z druhého místa*³³ pracuje s tzv. performativní filozofií a specifickým způsobem myšlení, tedy myšlením „z druhého místa“. Ačkoli se autorka zaměřuje na různá témata (například fenomenologii expresivity, hru a performance, řečové akty či estetiku performativity), některé konkrétní teze lze při zkoumání zde zvoleného tématu aplikovat. Jedná se zejména o dichotomické chápání separátní existence dvou izolovaných světů. Prvním je svět originálů, který obsahuje esenciální podstatu a původní, univerzální, originální pravdu, druhým svět reprezentace, zobrazení a kopií znázornění, který originální svět pouze napodobuje.³⁴ Druhým a v souvislosti s otázkou identity velmi relevantním konceptem, kterému se

²⁸ REGUS, Christine. *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009, str. 34-35.

²⁹ Tamtéž, str. 35.

³⁰ Tamtéž.

³¹ Tamtéž, str. 37.

³² Tamtéž.

³³ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa*. Vydání první. Praha: NAMU, 2019. ISBN 978-80-7331-511-5.

³⁴ *Zrod performance* [video přednáška]. Alice KOUBOVÁ. Diera do sveta [online], www.dieradosveta.sk, 30. 3. 2021.

Alice Koubová věnuje, je tzv. performativita identity. Identita souvisí s tělesností, která je utvářena opakováním určitých norem, ale také jejich narušováním. Skrze repetitivní jednání a konání utváříme sami sebe v naší individuální identitě. Ve svém počínání následujeme vzorce, zvyky a normy chování, které nás utváří. Je tedy možné říct, že identita formovaná performativitou sociálního pole, ve kterém žijeme, není výrazem vnitřní esence, ale odrazem ritualizovaného chování. Neexistuje žádná forma přirozeného „čistého těla“, které by bylo následně kulturně tvarováno. Tělo, tělesnost (jako součást performativity) a identita jsou konstituovány performativně, jedinec a jeho identita bez kulturní spolukonstituce neexistují.³⁵ Tímto se vracím k výše naznačené myšlence dualismu dvou světů. Nastíněné teze směřují k dekonstrukci dichotomického vnímání podstaty a kopií, dualismu mysli a těla.³⁶

Nyní již přecházím konkrétně k problematice vymezení a definování interkulturality. Alespoň jedním významem slova „interkulturální“ je vyjádřeno prosté „mezi kulturami“. Pod pojmem interkulturální komunikace tedy chápeme dorozumívání mezi osobami formovanými odlišnými kulturami. Jejich systémy znaků – jazyk, zvyky, zásady chování – se tedy liší.³⁷ Pokud se však podíváme do historie, zjistíme, že mezikulturní transfer existoval vždy, od samého počátku divadla. Můžeme nalézt mnoho příkladů, kdy se vzájemně odlišné kulturní systémy propojují. Některé najdeme v antickém divadle Řecka a Říma, v tanci gigaku a bugaku, nebo v Molièrově díle, později v tvorbě Johanna Wolfganga Goetha, či v období uměleckých avantgard.³⁸ Ukazuje se, že pod interkulturální výměnou můžeme nalézt celou řadu různých jevů napříč časem i prostorem. Pod tento pojem čistě pragmaticky zařadíme divadelní formy, které vznikají skrze spojení elementů s odlišným kulturním původem.³⁹ Na základě této definice bychom však mohli jako interkulturální divadlo označit enormně velkou škálu děl i tendencí v umění. Proto je nutné si konkrétněji určit, co lze považovat za interkulturální a vztáhnout tyto prvky v přímé souvislosti k Dada Masilo a její tvorbě.

³⁵ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa*. Vydání první. Praha: NAMU, 2019, str. 68-73.

³⁶ Tamtéž, str. 70.

³⁷ REGUS, Christine. *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009, str. 38.

³⁸ FISCHER-LICHTE, Erika, Torsten JOST a Saskya IRIS JAIN (eds.) *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*. Routledge, 2014, str. 1-2., SPURNÁ, Helena. Pohled do dějin a přítomnosti divadelní interkulturality. In: SPURNÁ, Helena. *Divadlo ve světě: Interkulturální procesy a divadlo*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity – Ústav divadelní a filmové vědy, 1999, str. 85-90.

³⁹ REGUS, Christine. *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009, str. 10.

Dada Masilo pracuje s vědomým mísením rozlišných kulturních prvků, které vzájemně konfrontuje a díky propojení jihoafrické a evropské kultury vytváří novou, hybridní formu. V její umělecké tvorbě je však stále možné tyto dva kulturní vlivy odlišit, oddělit. Zachovává tedy interkulturální kritérium vycházející z významu tohoto slova *mezi kulturami*, interkulturální aspekty používá záměrně. Vědomě kombinuje tradice a kulturní aspekty odlišných kulturních oblastí.⁴⁰ Proto je relevantní pracovat při analýze její tvorby s interkulturálním diskurzem, ačkoliv je v současném vědeckém nahlížení téměř překonán.

Kritika interkulturality se často vymezuje vůči homogennímu chápání kultury jako uzavřených a pevně daných, neměnicích se celků. Hybridizace a prolínání kultur jako jeden ze znaků současné společnosti je pro vymezení pojmu interkulturality problematické, protože nelze pracovat s myšlenkou kultur jako odlišných a vzájemně neovlivněných kategorií. Všechny kultury jsou nějakým způsobem propojené a navzájem se ovlivňují, propojují, prolínají, překrývají a spojují, čímž vytváří jedinečné struktury a socio-kulturní fenomény.⁴¹ Pokud se tedy rozdíly mezi kulturami stírají a už nejsou oddělitelné, je relevantnější používat termín transkulturalita, která zdůrazňuje heterogenní tendence a směřování kultur. Interkulturalitu v současném diskurzu předchází transkulturalita, ale z výše uvedených důvodů souvisejících se způsobem tvorby Dada Masilo je pro tuto práci příhodnější pracovat s konceptem interkulturality.

Koncepty a teorie interkulturality v divadelní vědě mají tři základní východiska, která se v západním diskurzu postupně rozvíjela v souvislosti s historickými a kulturními proměnami ve společnosti. Prvním je antropologické východisko teorie performance, které výrazným způsobem ovlivnili Richard Schechner a Victor Turner na základě jejich interdisciplinární spolupráce. Toto směřování vychází z propojení etnologických zkoumání rituálů a divadelní teorie.⁴² Druhým východiskem

⁴⁰ PAVIS, Patrice. *The Intercultural Performance Reader*. Routledge, 1996, str. 8.

⁴¹ PUŠKÁR, Jozef. Uplatnenie transkulturných princípov v divadelnej tvorbe (reflexia vybraných príkladov zo súčasnej inscenačnej praxe). In: BALLAY, Miroslav. *CULTUROLOGICA SLOVACA* [online]. Nitra: Katedra kulturologie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, 50–65 [cit. 2021-04-06]. Dostupné z: http://www.culturologicaslovaca.ff.ukf.sk/images/No3/Puskar_Uplatnenie.pdf.

⁴² V 60. letech se sociální a kulturní antropologie začala věnovat performance studies. Etnolog Victor Turner se v rámci performance studies zabýval převážně performativitou rituálů, zkoumal jejich charakter, vázanost na fyzickou spolupřítomnost, ale také jejich smyslově estetické aspekty. Tímto specifickým náhledem na problematiku zkoumání „cizích“ kultur (které si své kulturní specifika předávají znovuopakovaním aktů, ne např. skrze text) a následným propojením těchto tendencí s divadelním praktikem i teoretikem Richardem Schechnerem byla založena interdisciplinární katedra Performance

pro zformování interkulturality je zkoumání prizmatem postkoloniálních studií (rozvoj v 2. polovině 20. století). Jedná se o paradigma kritické ke kolonialismu.⁴³ Základní tezí těchto studií je binární rozdělení světa na *Já* versus *Druhý*.⁴⁴ Postkoloniální teorie může být využívána ve dvou variantách, a to jako deskriptivní (poukazuje na období a proměnu světa po kolonizaci), či programující (postkoloniální diskurz jako reakce na kolonialismus se snahou emancipovat dříve kolonizované kultury).⁴⁵ Posledním východiskem je samotná reflexe těchto tendencí v divadelněvědní teorii (přibližně od konce 20. století), která navázala na antropologické a postkoloniální východisko, ale také na vzrůstající zájem o cizí kultury v divadelní praxi od 70. let.⁴⁶ V této době se na Západě etabloval samotný termín *interkulturální divadlo*, který začal být používán v souvislosti s divadelní tvorbou kombinující elementy a kulturní prvky odlišných divadelních tradic s prvky kultury vlastní.⁴⁷

Interkulturalita je v mnoha rovinách velice problematickým pojmem. Můžeme se setkat také s řadou podobných, ale významově odlišných konceptů, které se zkoumáním kulturního transferu a kultur obecně souvisí.⁴⁸ Pro konkretizaci a specifikaci pojmu interkulturality v této práci však přebírám definici formulovanou Christine Regus. Ta interkulturální divadlo vymezuje jako divadlo, ve kterém se mísí prvky z libovolných, rozdílných kultur a toto spojení se stává jejich centrálním znakem. Takové spojení si můžeme představit několika různými způsoby – jsou propojeny

studies v New Yorku. Zde došlo k výzkumu propojení interkulturality a performance, později se zapojením náhledu postkoloniálních studií. Viz REGUS, Christine. *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009, str. 27-28.

⁴³ Tamtéž, str. 29.

⁴⁴ LÁNSKÝ, Ondřej. Postkolonialismus a dekolonizace: základní vymezení a inspirace pro sociální vědy. POSPĚCH, Pavel a Roman VIDO. *Sociální studia* [online]. Katedra sociologie FSS MU, 2014, s. 41-60 [cit. 2021-4-6]. ISSN 1214-813X. Dostupné z:

https://journals.muni.cz/socialni_studia/article/view/6006/5118. Str. 44.

⁴⁵ REGUS, Christine. *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009, str. 29.

⁴⁶ Mezi nejsignifikantnější představitele tohoto období lze zařadit Petera Brooka (*Orghast* – 1971, *The Iks* – 1975, *The Conference of the Birds* – 1977, *Mahabharata* – 1985), Ariane Mnouchkine (shakespearovský cyklus 1981 – 1983), Roberta Wilsona (*Knee Plays* – 1984), Tadashi Suzukiho (antický cyklus *The Trojan Woman*, *The Bacchae*, *Clytemnestra* 1974 – 1983) *Three Sisters* – 1984), Bertolta Brechta (*Macbeth* – 1984, *Much Ado About Nothing* -1986, *Good Woman of Szechwan* – 1987), či později Ong Keng Sena (*Lear* – 1997). Uvádím zde pouze vzorek tvůrců a jejich umělecké tvorby, kteří jsou s interkulturalitou v divadle přímo spojováni a často uváděni jako interkulturální tvůrci v odborných publikacích.

⁴⁷ FISCHER-LICHTE, Erika, Torsten JOST a Saskya IRIS JAIN (eds.). *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*. Routledge, 2014. str. 1.

⁴⁸ Mezi nimi jsou Erika Fischer-Lichte nebo Patrice Pavis, který operuje například s pojmy *internacionální*, *intrakulturální*, *transkulturální*, *ultrakulturální*, *prekulturální*, *postkulturální* či *metakulturální*. Každý z těchto termínů definuje a specifikuje, přičemž se snaží poukázat na vzájemně odlišné významy uvedených slov a blíže specifikovat a konkretizovat pojem *interkulturální*.

odlišné jazyky, techniky, stylové prostředky, látky nebo určitá témata, případně může být také samotná skupina divadelníků složena z interkulturálních členů.⁴⁹

1.2 Koncept *re-enactmentu*, *archivní obrat* a *tělo jako archiv*

V současných teoretických i praktických tendencích (nejen v tanečním umění, ale celé škále Performing Arts i v oblasti humanitních věd obecně) figuruje koncept *re-enactmentu*. Tento pojem nemá ustálenou definici, která by vymezovala způsob jeho používání a chápání. Je možné na něj nahlížet z různých perspektiv.

V doslovném překladu znamená *re-enactment* rekonstrukci události z minulosti, která se skrze její znovu-uskutečnění může opět odehrát v přítomném čase.⁵⁰ Za *re-enactmenty* lze v obecném slova smyslu považovat např. historické rekonstrukce významných bitev či událostí. Zde je však třeba zdůraznit distinkci několika možných výkladů tohoto pojmu. Musíme rozlišovat *re-enactmenty* v souvislosti s konceptem living history a pokusy o autentické rekonstrukce událostí (bitvy, války, demonstrace, politické události a další) a *re-enactmenty*, které se od doslovného překladu „rekonstrukce“ výrazně významově liší. V souvislosti se zkoumáním tvorby Dada Masilo tedy pracuji s výkladem *re-enactmentu*, který se vůči pojmu rekonstrukce snaží přímo vymezit – nemá se jednat o přesnou rekonstrukci se snahou o co nejautentičtější zopakování dané události, ale o aktualizací a diskurzivní potenciál *re-enactmentu*.

Pokud toto aktualizací pojetí *re-enactmentu* aplikujeme na uměleckou tvorbu (jak bylo zmíněno v příkladech výše), je nutné chápání tohoto pojmu značně rozšířit a specifikovat. André Lepecki definuje *re-enactment* jako jeden ze signifikantních znaků pro současné experimentální choreografie.⁵¹ Podle něj je však tento návrat do minulosti zamýšlen jako experiment, během kterého nedochází k přesnému kopírování historicky autentických látek, ale k aktivnímu přístupu k takovému materiálu.⁵² Rozvíjí tak myšlenku britského teoretika Ramsayho Burta

⁴⁹ REGUS, Christine. *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009, str. 42.

⁵⁰ Definice podle Cambridge Dictionary: příležitost, při které lidé zopakují nějakou událost. Např. rekonstrukce bitvy u Gettysburgu. Dostupné z: *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus* [online] Cambridge University Press. [cit. 25. 1. 2021], dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/re-enactment>.

⁵¹ LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*. 2010, vol.42 (no.2), str. 29.

⁵² Tamtéž.

zaměřujícího se mimo jiné na zkoumání tanečnické oblasti, který definuje koncept *re-enactmentu* jako proces, při kterém dochází k práci s historickým materiálem (např. k citacím či přebírání daného materiálu) novým způsobem. Cílem je přepracovat materiál a použít jej s jiným záměrem a smyslem, než byl v původním díle zamýšlen. Jedná se o tzv. reaktivní využívání historie.⁵³ *Re-enactment* lze chápat jako proces revize. Je to pohled zpět do minulosti, kterou jsme schopni vidět novými očima a v novém světle. Dokážeme tak „vstoupit“ do starého textu (materiálu) a reinterpretovat jej, přepisovat a přetvářet z naší současné perspektivy do forem s novými obsahy, významy, kontexty a tak dále.⁵⁴ *Re-enactmenty* jsou možností, jak využít historickou látku či materiál a prozkoumat a aplikovat je ze současné perspektivy.⁵⁵

Fenomén *re-enactmentu* lze pozorovat od konce 20. století, převážně však po nástupu nového tisíciletí. Jednou z přelomových událostí bylo uvedení *Seven Easy Pieces* Mariny Abramović, které uspořádala v newyorském Guggenheimově muzeu v roce 2005. Jednalo se o znovuuvedení kánonických performancí několika umělců z 60. a 70. let, které chtěla performerka Marina Abramović znovuoživit a přivést toto umění existující pouze v konkrétním čase a prostoru založené na fyzické spolupřítomnosti aktérů a diváků zpátky k životu.⁵⁶ Událost probíhala v časovém horizontu sedmi dní, každý den byla uvedena jedna performance trvající sedm hodin, přičemž se jednalo o šest „znovuzpřítomněných“ performancí a jednu zcela novou. Marina Abramović tak poukázala na problematiku možnosti zachování performativního umění, ve kterém není cílem zhotovit a předvést umělecký artefakt (produkt), ale procesualita.⁵⁷

⁵³ LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*. 2010, vol.42 (no.2), str. 29.

⁵⁴ ALBRIGHT, Ann Cooper. *Choreographing Difference*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2011, str. 155 a 156.

⁵⁵ MALZACHER, Florian. The Constructive Compromise. In: BRANDSTETTER, Gabriele a Gabriele KLEIN (eds.). *Dance [and] Theory*, str. 225.

⁵⁶ Jmenovitě: Bruce Nauman: *Body Pressure* (1974), Vito Acconci: *Seedbed* (1972), VALIE EXPORT: *Action Pants: Genital Panic* (1973), Gina Pane: *The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)* (1973), Joseph Beuys: *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), Marina Abramović: *Lips of Thomas* (1975).

Seven Easy Pieces by Marina Abramović. Internet Archive [online]. 2021 [cit. 2021-03-13]. Dostupné z: https://archive.org/details/ubu-abramovic_seven.

⁵⁷ Touto problematikou se více zabývá teorie performativity, performativní obrat a s ním spojený přechod od díla k události.

Pokud přihlédneme k českému prostředí a přístupu tvůrců i teoretiků ke konceptu *re-enactmentu*, je až pozoruhodné, že se mu v naší oblasti nikdo přímo nevěnuje. Nalezneme sice teoretiky, kteří pracují s historickými látkami, konkrétně např. teoretičku Helenu Kazárovou zabývající se barokními tanečními formami. Snaží se však o autentické zachycení barokního tance pomocí *rekonstrukcí*, které co nejvěrohodněji obnovuje podle historického zápisu tance Beauchamp-Feuilletovou notací.⁵⁸ Nepřímé zmínky o *re-enactmentu* můžeme dále nalézt například v publikaci Viktora Čecha *Choreografický moment*.⁵⁹ Zmiňuje se o zpětném zájmu o uměleckou tvorbu ve světovém kontextu, kterou lze sledovat už řadu let (uvádí např. Američanku Kelly Nipper reinterpetující systematické a vizuálně orientované pohybové metody Rudolfa Labana a choreografie Mary Wigman, či polskou performerku Paulinu Olowskou, která ve svém díle *Alphabet* vychází z *Abecedy* české avantgardní tanečnice a choreografky Milči Mayerové), v českém prostředí má ale tento trend „re-inscenací“ zpoždění. Jako příklad těchto tendencí u nás zmiňuje událost pořádanou neziskovou organizací SE.S.TA v roce 2013 s názvem „*Post Modern dance dnes*“, během které se na tanečních workshopech a výsledných představeních účastníci pod vedením Marthy Moore vrátili k tvorbě Judson Dance Theatre.⁶⁰ Viktor Čech se však ve své práci přímo nevztahuje ke konceptu *re-enactmentu* a ačkoliv některé jeho tendence pojmenovává, používá spíše pojmy jako „re-inscenace“, „reinterpetace“ či „reflexe“ a s termínem ani konceptem *re-enactmentu* vědomě nepracuje.

Archivní obrat je termín vycházející z výtvarného umění, který zformuloval ve svém textu *An Archival Impulse* americký kritik a teoretik umění Hal Foster.⁶¹ Archivní obrat Foster definuje jako všudypřítomný zájem spojený s tendencemi navracet se k historickým dílům, který je zapříčiněn selháním kulturní paměti (způsobené naší „společností kontroly“).⁶² Toto jednání má však paranoidní rozměr,

⁵⁸ Beauchamp-Feuilletovou notace je historická podoba zápisu (notace) tance, kterou koncipoval Pierre Beauchamp a tato metoda zápisu tance byla vysvětlena Raoulem Augerem Feuilletem v jeho publikaci *Chorégraphie* z roku 1700, proto tuto metodu nazýváme Beauchamp-Feuilletovou notací. Jedná se o zaznačení pohybů tanečníků v prostoru, notace obsahuje symboly pro jednotlivé kroky choreografie. Zaznačeno je také přesné načasování pohybů do hudby. Viz PIERCE, Ken. *Dance Notation Systems in Late 17th-Century France. Early Music*. Oxford University Press, 1998, 26(2), str. 288.

⁵⁹ ČECH, Viktor. *Choreografický moment v současném umění*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2018. ISBN 978-80-7561-147-5.

⁶⁰ Tamtéž, str. 53-54.

⁶¹ FOSTER, Hall. (2004). *An Archival Impulse*. *October*, 110, 3-22. [cit. 2021-01-26], dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3397555>.

⁶² LEPECKI, André. *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*. *Dance Research Journal*. 2010, vol.42 (no.2), str. 29.

protože snaha spojit se s již ztracenou minulostí odkazuje nejen k zániku kulturní paměti, ale také k paranoidním tendencím vracet se zpět do minulosti a znovu ji prezentovat.⁶³ André Lepecki vnímá Fosterovo chápání archivního obratu jako problematické, protože asociuje umělecké impulsy se specifickými duševními stavy (dochází k psychologizaci uměleckého konání) a vyvolává tak mnoho otázek, které vystihují některou z diskutabilních částí Fosterovy teorie: „Je archivace pouze paranoidním procesem spojení se s minulostí? Může se s minulostí spojit jen člověk paranoidní (člověk, který odpovídá tomuto psychickému rozpoložení)?“⁶⁴ Lepecki poukazuje i na další teoretiky, kteří koncept Hala Fostera v různých aspektech problematizují, a s jejich uvažováním se ztotožňuje.⁶⁵ To se projevuje v jeho vlastním chápání archivního obratu, který charakterizuje jako možnost nalézt v minulých dílech díky návratu do minulosti zatím neobjevený a nevyužitý potenciál a nové interpretace, které jsou v nich a priori obsaženy.⁶⁶ Toto uvažování je podmíněno specifickým chápáním statusu uměleckých děl jako neukončených, neuzavřených.

Ideu „neukončeného umění“ rozvíjí Beatrice von Bismarck (koncept se týká umění v jakékoliv podobě, včetně časoprostorově podmíněného tance). Není nutné na umělecká díla nahlížet jako na dokončená a zafixovaná v čase a období svého vzniku, ale naopak vnímat je jako stále se proměňující a živoucí (vzhledem k měnícím se společenským, politickým i kulturním okolnostem, souvislostem a novým tendencím současnosti).⁶⁷ Stejným způsobem je možné vnímat i archivy v institucionálním slova smyslu. Nemá se jednat o sklady či depozitáře, ve kterých jsou dokončená díla umístěna a zakonzervována, ale o místa poskytující přístup ke stále proměňujícím se dílům a nikdy nekončící práci s nimi.⁶⁸ Proto se při návratu k historickým látkám nemá jednat o vytváření přesných autentických kopií děl, ale o jejich proměnu skrze aktivní přístup a zacházení s nimi (o jejich aktuální použití v současnosti).

⁶³ FOSTER, Hall. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22. [cit. 2021-01-26], dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3397555>, str. 16, 21-22.

⁶⁴ LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*. 2010, vol.42 (no.2), str. 30.

⁶⁵ Mj. Ramsayho Burta, Jessicu Santone a Rebeccu Schneider.

⁶⁶ LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*. 2010, vol.42 (no.2), str. 31.

⁶⁷ BISMARCK, von Beatrice. Steps and Gaps: Curatorial Perspectives on Dance and Archives. In: BRANDSTETTER, Gabriele a Gabriele KLEIN, Gabriele (eds.). *Dance [and] Theory*, str. 213-217.

⁶⁸ Tamtéž, str. 214-215.

V souvislosti s prizmatem archivního obratu je podstatné zmínit filozofické východisko tohoto způsobu nazírání. Jedním z nejzásadnějších je proměna vnímání archivu a procesu archivace stanovena francouzským filozofem, psychologem a historikem Michele Foucaultem, kterou definuje v publikaci *Archeologie vědění* z roku 1972.⁶⁹ Archivování chápe jako systém, který simultánně transformuje minulost, současnost a budoucnost.⁷⁰ Archiv není jen „místem“ shromažďování a uchovávání pro budoucí paměť, nemá pouze kupit a ukládat výpovědi a události. Jedná se o obecný systém formování a transformování výpovědí, které specifikuje v právě probíhajícím diskursu.⁷¹

Teorie archivního obratu není definována pouze návratem k historickým materiálům, ale rovněž specifickým vnímáním lidského *těla jako archivu*. V antologii *Dance [and] Theory* je obsaženo několik příspěvků různých autorů týkajících se tohoto konceptu a definujících základní myšlenky a problematiku. Například taneční kritik a teoretik Franz Anton Cramer přirovnává tělesný archiv ke skladišti forem jeho používání. V našem *těle jako archivu* se projevuje, jak s ním pracujeme – jak sedíme, spíme, pohybujeme se v běžném životě. Každý člověk a jeho tělesnost je modelována specifickými kulturními a společenskými vlivy, ve kterých žije. Lidské tělo v sobě ukládá vlastní pohybovou historii.⁷² Tělesný archiv je archivem specifickým především svou časoprostorově ohraničenou strukturou, ve které se archivovaný materiál ukládá. Jeho funkce je ale stejná jako u archivu v institucionálním významu. Takový archiv nám umožňuje přístup k uloženým dílům, která jsou v něm obsažena. Tělesný archiv nám stejně tak umožňuje přístup k dílům skrze pohyb (pohybem jsou díla zpřítomněna).⁷³

1.3 Modelové vzorky použití konceptů *re-enactmentu* a *těla jako archivu*

Konkrétní ukázky vědomé práce s *tělem jako archivem* prostřednictvím *re-enactmentů*, které uvádí André Lepecki, jsou užitečnými příklady různých možností jejich aplikace. Stručné představení tří modelových vzorků umožňuje bližší pochopení obou uvedených

⁶⁹ FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové, 2016. ISBN 978-80-87054-43-7.

⁷⁰ LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*. 2010, vol.42 (no.2), str. 30.

⁷¹ FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové, 2016, str. 197-201.

⁷² CRAMER, Franz Anton. Body, Archive. In: BRANDSTETTER, Gabriele a Gabriele KLEIN, (eds.). *Dance [and] Theory*, str. 219–221.

⁷³ THURNER, Christina. Leaving and Pursuing Traces. ‚Archive‘ and ‚Archiving‘ in a Dance Context. In: BRANDSTETTER, Gabriele a Gabriele KLEIN, Gabriele (eds.). *Dance [and] Theory*. str. 241-242.

konceptů. Při každém zkoumání *těla jako archivu* a *re-enactmentu* v tanci je nutné uvědomit si, že tanečníci svá těla používají vědomě jako média pro zprostředkování pohybu (disponují znalostí pohybu, které dosahují skrze trénink a vzdělání, s tělem umí vědomě fyzicky pracovat). Je třeba rozlišovat pouhé fyzické bytí těla od jeho aktivního vědomého užívání jako významové struktury znalé pohybu a fyzického i anatomického potenciálu.⁷⁴

Jak může proces ukládání materiálu do *těla jako archivu* probíhat, demonstruje celá série performancí s názvem *The Sky Remains the Same* (začala v roce 2008), kterou iniciovala americká tanečnice a performerka Julie Tolentino. V jejím pojetí jde o poměrně jasně definovaný přístup k tělu jako archivu. Rozhodla se úmyslně vytvářet proces archivace a své vlastní tělo přetvořit v živý archiv uchováající performance jiných umělců. Archivační proces je realizován skrze spoluúčast Tolentino na různých performancích, během kterých doslova přetváří své vlastní tělo v archiv.⁷⁵ Lepecki si ve své studii vybírá jeden konkrétní příklad, na kterém zkoumá průběh archivace skrze *re-enactment*. Tolentino se stává spoluúčastnicí performance Rona Atheyho s názvem *Self-Obliteration #1*, jejím cílem je archivovat do sebe tuto performance (společně s tělem a pohyby Atheyho).⁷⁶ Ron Athey nejprve provádí performance sám, Tolentino jej jen pozoruje. Po skončení však Athey opakuje celý proces od začátku a Tolentino se k němu přidává. Její repeticí dochází k inkorporaci – včlenění Atheyho pohybů a jednání (tělo *archivované*) do těla Tolentino (tělo *archivující*). To, že se Tolentino snaží o archivaci, se projevuje skrze její vůli vytvářet *re-enactment*.⁷⁷ Na takovém archivačním principu je vystavěna celá série

⁷⁴ CRAMER, Franz Anton. Body, Archive. In: BRANDSTETTER, Gabriele a Gabriele KLEIN, Gabriele (eds.). *Dance [and] Theory*. str. 219-220.

⁷⁵ LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*. 2010, vol.42 (no.2), str. 34.

⁷⁶ Ron Athey je jedním z nevlivnějších performančních umělců v posledních čtyřech dekadách. Je tvůrcem mnoha radikálních a výrazných performancí, jeho tvorba ovlivnila celou řadu dalších umělců. Příkladem může být performance *Self-Obliteration #1*, která je velmi komplexní a pracuje s lidským tělem jako materiálem. Nese silný politický a sociálně kulturní aspekt, přičemž tematizuje krizi a problematiku AIDS (Ron Athey byl už v době realizace performance HIV pozitivní). Proces archivace má o to větší důraz, protože Tolentino do sebe archivuje již umírající tělo Rona Atheyho. Zároveň můžeme sledovat genderovou rovinu performance, ve které je využito konfrontace černošského mužského těla a těla bělošské ženy. Bylo by možné analyzovat celou performance z hlediska její estetiky performativity, významového přesahu i souvislosti s konceptem archivace, ale vzhledem k rozsahu a cíli této práce nechávám toto pole výzkumu otevřené další práci.

⁷⁷ LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*. 2010, vol.42 (no.2), str. 34.

The Sky Remains the Same, kromě Rona Atheyho oslovila umělkyně i další performery a archivovala tak jejich práci sama do sebe.

Dalším tvůrcem, který explicitně a vědomě pracuje s *tělem jako archivem* prostřednictvím *re-enactmentu*, je berlínský choreograf a tanečník Martin Nachbar. Ve své performanci *Urheben Aufheben* (2008) se vrací k tanečnímu cyklu významné německé expresionistické tanečnice Dore Hoyer *Afectos Humanos* z let 1962-1964, konkrétně k jeho filmovému zpracování z roku 1967.⁷⁸ Nachbarova performance je charakteristická svým otevřeně přiznaným principem. Nachbar nahlas deklamuje a vysvětluje, co dělá (např. performance začíná příchodem Nachbara s tabulí, na které je napsáno: „Urheben Aufheben – Ein Selbstversuch“ a prohlášením: „Krok první: Vstup do archivu“).⁷⁹ Z „virtuálního oblaku dějin tance“⁸⁰ si vybírá *Afectos Humanos* a snaží se znovu oživit tuto choreografii z minulosti, skrze své tělo ji opět učinit viditelnou. Nejedná se zde pouze o napodobení originálního díla, protože dochází k recipročnímu procesu, ve kterém se Nachbar snaží dostat své tělo do archivu, ale zároveň se archivní materiál dostává do jeho těla. Mezi archivem a tělem vzniká fúze a vzájemně se ovlivňují. Díky tomu jsou vytvořeny podmínky, ve kterých lze v díle skrze *re-enactment* objevit nové možnosti, které už Dore Hoyer své práci nabídnout nemohla (např. aktualizovat či reflektovat jej ze současné perspektivy).⁸¹

Posledním příkladem práce s *tělem jako archivem* je osobnost amerického tanečníka, choreografa a performerera Richarda Move. Na rozdíl od vědomého užívání konceptu archivu u Julie Tolentino a Martina Nachbara dochází v tomto případě k jeho původně nezamýšlené postupné transformaci v archiv. Move vystoupil se svou performance „*Martha@Mother*“, ve které „ztělesnil“ Marthu Graham, poprvé v roce 1996.⁸² Show byla založena na zábavném a vtipném zosobnění této světoznámé tanečnice.⁸³ V důsledku velké popularity se pak show v průběhu dalších let různě

⁷⁸ Afectos Humanos by Dore Hoyer. *Tanzfonds* [online]. 19 April 2017 [cit. 01-30-21]. Dostupné z: <https://tanzfonds.de/en/tag/affectos-humanos/>.

⁷⁹ NACHBAR, Martin. *Urheben Aufheben* [videozáznam na internetové platformě Vimeo]. Záznam představení z Umělecké scény Sophiensaele v Berlíně z 28. 6. 2008. [cit. 30. 1. 2021], dostupné z: <https://vimeo.com/74015952>.

⁸⁰ LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*. 2010, vol.42 (no.2), str. 36.

⁸¹ Tamtéž, str. 37.

⁸² Tamtéž, str. 41-42.

⁸³ Richard Move by byl v dnešní době označen pojmem *drag queen* (v obecném slova smyslu se jedná o muže, který se stylizuje do ženské postavy a svým chováním ji imituje, některé aspekty ženskosti úmyslně zveličuje, cílem je zábavný či umělecký záměr).

proměňovala, o to více a detailněji se však Move mohl transformovat do Marthy Graham. Vystupoval s různými re-enactmenty jejích choreografií, spolupracoval s dalšími umělci (např. s Mercem Cunninghamem, žákem Marthy Graham).⁸⁴ I zde je možné mluvit o recipročním procesu, ve kterém se Move začal stávat Marthou Graham a naopak. Toto vzájemné působení vedlo k tomu, že s Movem, lidskou bytostí, začalo být doslova zacházeno jako s archivem. Tanečníci z Martha Graham Dance Company mu pomáhali se zdokonalováním detailů v gestech, pozicích i krocích. Dokonce doplňovali informace, které z dochovaných dokumentů nebylo možné získat (např. odstín rtěnky, který Martha Graham používala).⁸⁵ V roce 2007 byl Move dokonce požádán, aby vytvořil novou choreografii pro celou company. Jeho dílo bylo zařazeno na repertoár společnosti.⁸⁶ Stal se velmi vlivným žijícím tělesným archivem, tělesnou schránkou, ve které práce a osobnost Marthy Graham nezástala pouze uchována, ale kde byla znovu aktivována, aby se mohla začít dále formovat a transformovat.⁸⁷

Na výše uvedených příkladech je čitelné, jak rozdílně může být koncept *těla jako archivu* chápán a jakou má spojitost s konceptem *re-enactmentu*, taktéž v různých formách a obměnách. Specifický přístup, který oba koncepty propojuje, přináší možnost se kreativním způsobem navracet k historickým materiálům a objevovat v nich nové, ještě neodkryté obsahy, redefinovat je, reinterpretovat, znovu vnášet do oblasti zájmu a produkovat rozdíly.⁸⁸ Tanec proto nemusíme chápat jen jako uměleckou formu, která existuje pouze v konkrétním čase a prostoru. Není jen pomíjivou a jedinečnou událostí,

⁸⁴ LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*. 2010, vol.42 (no.2), str. 42.

⁸⁵ Tamtéž, str. 43.

⁸⁶ Na příkladu tvorby Richarda Move by se nabízelo rozvést otázku problematiky autorského práva (ostatně jak píše Lepeckí, Move byl právně nařčen za porušování autorského práva). Do jaké míry je autorem své tvorby, do jaké míry tvorbu Marthy Graham pouze přejímá? Otázku autorství lze rozpracovávat na příkladu choreografií klasických baletů. Koho lze označit za autora, když se jedná o kombinace původních romantických choreografií a invenčních zásahů současných choreografů? Na tuto problematiku velmi podnětně nahlíží Nina Vangeli ve své studii *Taneční inscenace: přístupové cesty k jejich analýze*, kde polemizuje o klasických baletech dneška jako o dílech dvou autorů současně – původního choreografa baletu a choreografa současného, který je v mnoha případech spíše „restaurátorem“ díla. Více viz VANGELI, Nina. *Taneční inscenace: Přístupové cesty k jejich analýze. Divadelní revue*. N° 2. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2017, 63–80. Otevírá zde tedy možnost detailního rozpracování autorskopravní analýzy aplikovatelné na různé příklady re-enactmentu. Takto zaměřený výzkum by mohl odhalit mnoho problematických aspektů a tendencí v této oblasti.

⁸⁷ LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*. 2010, vol.42 (no.2), str. 44.

⁸⁸ Tamtéž, str. 46.

která navždy zmizí. Vyskytuje se kolem nás a v nás, mezi těly tanečníků, choreografů, i diváků.⁸⁹

Pro zvolené téma zkoumání interkulturálních aspektů v tvorbě Dada Masilo bude aplikován teoreticko-metodologický model kombinující prizma *interkulturality*, *archivního obratu* a *těla jako archivu* v souvislosti s *re-enactmenty*. Dada Masilo se ve své tvorbě vrací ke klasickým baletům (historickým materiálům), které redefinuje a reinterpretuje vzhledem k aktuálnímu kulturnímu, sociálnímu i politickému pozadí. Používá své *tělo jako archiv*, i když jiným způsobem než výše uvedení tvůrci. Na základě zvolené metody bude v práci dále definováno, jak a čím se tyto koncepty v její tvorbě projevují, co vytváří a v čem jsou specifické.

⁸⁹ LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*. 2010, vol.42 (no.2), str. 39.

2. Tělo jako archiv Dada Masilo

Představené teoretické koncepty v předchozí kapitole slouží jako východiska pro kapitolu následující. Cílem je zobrazit a v základních rysech nastínit Dada Masilo jako osobnost z konkrétního kulturního prostředí, která byla vlivem různých společenských a kulturních proměn a transferů formována do její aktuální podoby – do současného *tělesného archivu Dada Masilo*. Postupně tedy nastíním kulturní, historické a společenské souvislosti ve spojitosti s osobností zkoumané tvůrkyně. Zaměřím se primárně na jihoafrický kontext, ze kterého Dada Masilo pochází a který je pro ni a její tvorbu spoluurčující. Sama o vztahu k vlastní kultuře říká: „*Mé kořeny se vyjevují přirozeně, protože moje kultura je mou součástí a jde se mnou všude, kam jdu i já.*“⁹⁰ Kulturní východisko a kontext tanečnice se v její tvorbě přímo odráží, proto je i z tohoto důvodu důležité je při vyvozování interkulturálních aspektů tvorby zohlednit. V závěru kapitoly z jednotlivých formujících elementů vyvodím, co konkrétně *tělesný archiv* Dada Masilo obsahuje a jakým způsobem se tyto obsahy promítají do její tvorby.

2.1 Historický, společenský a kulturní kontext – jihoafrické východisko

Zejména pro novodobou historii celého jihu Afriky, datovanou od roku 1652, je charakteristická kulturní pluralita.⁹¹ Toto datum označuje začátek řízené nizozemské kolonizace do této oblasti, pramenící hlavně z jejího strategického postavení a bohatých přírodních zdrojů. Začátkem 19. století se tohoto území zmocnili také Britové, čímž vznikl rozpor mezi třemi různými kulturami – původními obyvateli Jižní Afriky,⁹² Brity a Afrikánci (označení pro holandské osadníky). Celý konflikt byl dále ještě umocněn objevem diamantů a zlata na jihoafrickém území, který rozpoutal dvě války mezi skupinami kolonialistů trvající až do roku 1902. Po ukončení konfliktu Britů s Afrikánci a smíření těchto dvou skupin obyvatel byla v roce 1910 založena tzv. Jihoafrická unie, v roce 1961 prohlášena za Jihoafrickou republiku.⁹³

Již kolem roku 1900 se v Jihoafrické unii rozvíjela moderní ideologie rasové segregace společnosti, která vycházela především z politické a sociální reality té doby.

⁹⁰ *Choreographer Dada Masilo: 'It's too dangerous to take work on tour in Africa'* [video online]. Režie Alex STANGER. BBC, 2019 [cit. 2021-04-16]. Dostupné z: <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-49940879>.

⁹¹ HORÁKOVÁ, Hana. „Rasa“ a rasismus v Jižní Africe. In: POSPĚCH, Pavel a Barbora HUBATKOVÁ. *Sociální studia/Social Studies*. Praha: Masarykova univerzita, 2007, s. 113-129, str. 116.

⁹² Pod označením Jižní Afrika je v textu myšlena oblast Jihoafrické unie, později Jihoafrické republiky.

⁹³ BROCKETT, Oscar G. a Franklin J. HILDY. *Dějiny divadla*. 8. vydání. Praha: Rybka Publishers, 2019, str. 1039-1040.

S problematikou smýšlení o rase v Jižní Africe úzce souvisí celý koncept rasy a rasismu.⁹⁴ Kromě nacistického Německa bychom jen obtížně našli jinou zemi, která by byla rasovým paradigmatem poznamenána více než Jižní Afrika.⁹⁵ Následkem kolonialistického vlivu byla většina domorodého obyvatelstva umístěna do speciálních oblastí podobných rezervacím, v roce 1913 dokonce vstoupil v platnost tzv. Pozemkový zákon, který vyhradil pro majoritní černošskou populaci pouhých 13% půdy, zatímco minoritní skupina bělošských obyvatel (Britové a Afrikánci) mohla obsadit nejlepší půdu a kontrolovat všechn těžební průmysl. V průběhu 20. let postupně vzrůstaly segregační tendence a byl detailně rozpracován celý koncept apartheidu, vycházející z víry v existenci odlišných rasových skupin, jejichž kulturní hranice jsou nepřekročitelné, vzájemně neslučitelné a uzavřené, proto by se měly vyvíjet odděleně.⁹⁶ Rasová segregace tak měla předejít morálnímu úpadku ras, umožnit všem skupinám oddělený a tím pádem plnohodnotný vývoj podle pravidel a norem jednotlivých kultur.⁹⁷ Postupně byly zaváděny další segregační zákony, předcházející zejména rasovému míšení. Mezi ně patří např. Zákon o nemorálnosti (zakazující sexuální kontakt mezi bělochy a černochoy), či Zákon o zákazu smíšených manželství.⁹⁸ Pro eufemizaci této segregační politiky začaly být používány jiné termíny a pojem „rasa“ postupně vystřídal např. etnická skupina, národ, komunita či kultura.⁹⁹

Apartheid byl jako oficiální politika zaveden po volbách v roce 1948, kdy Národní strana vedena Afrikánci zvítězila.¹⁰⁰ Režim zesílil v 50. letech spolu se zaváděním nových zákonů a omezení, zaveden byl např. Zákon o registraci obyvatelstva, který kategorizoval lid do jednotlivých skupin odrážejících jejich

⁹⁴ Podrobnou analýzou rasového paradigmatu, koncepce rasy a segregační politiky v koloniální a apartheidní Jižní Africe se zabývá Hana Horáková (česká sociální antropoložka a afrikanistka) například ve své studii „Rasa“ a rasismus v Jižní Africe z roku 2007, HORÁKOVÁ, Hana. „Rasa“ a rasismus v Jižní Africe. In: POSPĚCH, Pavel a Barbora HUBATKOVÁ. *Sociální studia/Social Studies*. Praha: Masarykova univerzita, 2007, s. 113-129. ISSN 1803-6104 nebo dalších odborných článkách.

⁹⁵ HORÁKOVÁ, Hana. „Rasa“ a rasismus v Jižní Africe. In: POSPĚCH, Pavel a Barbora HUBATKOVÁ. *Sociální studia/Social Studies*. Praha: Masarykova univerzita, 2007, s. 113-129, zde str. 116-117.

⁹⁶ Ideologii apartheidu ve 20. letech nejvíce rozpracovali Wernwe Willi Max Eiselen a Hendrik Verwoerd, viz HORÁKOVÁ, Hana. Apartheid. In: *Encyklopedie Migrace* [online]. 2021 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: <https://www.encyclopediaofmigration.org/buroveafrikanci-2>.

⁹⁷ HORÁKOVÁ, Hana. „Rasa“ a rasismus v Jižní Africe. In: POSPĚCH, Pavel a Barbora HUBATKOVÁ. *Sociální studia/Social Studies*. Praha: Masarykova univerzita, 2007, s. 113-129, zde str. 121.

⁹⁸ Tamtéž, str. 120.

⁹⁹ HORÁKOVÁ, Hana. Apartheid. In: *Encyklopedie Migrace* [online]. 2021 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: <https://www.encyclopediaofmigration.org/buroveafrikanci-2>.

¹⁰⁰ DAVENPORT, T. R. H. a Christopher SAUNDERS. *South Africa: A Modern History*. Fifth Edition. London: MacMillan Press, 2000, str. 369.

postavení ve společnosti (bílé, barevné, domorodé obyvatelstvo).¹⁰¹ Byly také ustanoveny oddělené rezidenční oblasti podle barvy pleti, což způsobilo velkou vlnu násilného přesídlování jihoafrických černochů do tzv. bantustanů, autonomních a formálně nezávislých oblastí (v letech 1950–1980 bylo v důsledku politiky apartheidu přesídleno více než tři miliony jihoafrických černochů).¹⁰² Rasová segregace se stala jasně viditelnou sociální realitou ve všech aspektech lidského života. Regulovala oddělené zdravotnictví, vzdělávání, dopravu, církve, veřejný prostor a mnoho dalších. Legitimizovala tak sociální i ekonomickou nerovnost založenou na barvě pleti.¹⁰³

Takto striktní oficiální ideologie se musela setkat s kritikou ze strany obyvatel, ale i jiných států. V 60. letech se v jihoafrickém prostředí zformovalo hnutí Černého vědomí (Black Consciousness), které svým směřováním bojovalo proti rasové segregaci a politice apartheidu. Již od roku 1912 existoval také Africký národní kongres, nejstarší a nevlivnější z anti-apartheidních osvobozeneckých hnutí, které však bylo oficiální vládou silně potlačováno a jeho představitelé, později mj. i Nelson Mandela, systematicky vězněni. V 70. letech ještě více sílil odpor obyvatel k politice apartheidu, systém byl kritizován také mezinárodním společenstvím.¹⁰⁴ Shromáždění OSN oficiálně odsoudilo apartheid v roce 1973, později bylo zavedeno embargo na prodej zbraní do Jižní Afriky a v polovině 80. let USA a Velká Británie uvalily na Jihoafrickou republiku ekonomické sankce.¹⁰⁵ Jednou z přelomových událostí tohoto období se stalo také povstání v Sowetu (1976-1977), kdy jako protest proti školství a vzdělávacímu systému, který poskytoval černošskému obyvatelstvu pouze minimální vzdělání a chtěl jako vyučovací jazyk v těchto školách zavést afrikánštinu, vypukly velké studentské bouře a demonstrace.¹⁰⁶ Po této události bylo již nemožné ignorovat události protestů

¹⁰¹ Ideologie apartheidu aktivně používala termíny *bílé, barevné a domorodé obyvatelstvo* pro odlišení etnických skupin. Veškeré obyvatelstvo bylo oficiálně rozděleno do těchto tří kategorií. Zatímco kategorie *domorodé obyvatelstvo* označovala původní černošské obyvatele, pejorativní označení *barevné* se používalo pro africko-afrikánské míšence. Tyto dnes již nekorektní termíny zde uvádím v souvislosti se snahou co nejpřesněji vystihnout ideologii rasové segregace, která byla výrazným způsobem formována i svou vlastní terminologií.

¹⁰² HORÁKOVÁ, Hana. Apartheid. In: *Encyklopedie Migrace* [online]. 2021 [cit. 2021-04-13]. Dostupné z: <https://www.encyclopediaofmigration.org/buroveafrikanci-2>.

¹⁰³ BEINART, William a Saul DUBOW, ed. *Segregation and Apartheid in Twentieth-Century South Africa*. Second Edition. New York: Routledge, 2003, str. 3-4.

¹⁰⁴ BROCKETT, Oscar G. a Franklin J. HILDY. *Dějiny divadla*. 8. vydání. Praha: Rybka Publishers, 2019, str. 1040.

¹⁰⁵ Apartheid. *History* [online]. A&E Television Networks, 2021, March 3, 2020 [cit. 2021-04-15]. Dostupné z: <https://www.history.com/topics/africa/apartheid>.

¹⁰⁶ The Youth Struggle. *South African History Online* [online]. 08 June 2015 [cit. 2021-04-17]. Dostupné z: <https://www.sahistory.org.za/article/youth-struggle>.

a povstání.¹⁰⁷ Pod nátlakem ze strany jiných států a mezinárodnímu bojkotu byla vláda Jihoafrické republiky nucena přistoupit k reformám, a nakonec také k odstraňování politiky apartheidu v roce 1990.¹⁰⁸

V únoru roku 1990 byl po téměř třiceti letech propuštěn z vězení Nelson Mandela. Jednalo se o dramatickou událost propuštění jednoho ze světově nejznámějších politických vězňů, kterou sledovaly tisíce lidí.¹⁰⁹ Více než čtyři roky pak trvalo další vyjednávání spojené se zvýšenou mírou násilí a mučení, než byly vyhlášeny první nerasové svobodné volby v Jihoafrické republice. Většina Afričanů podpořila Africký národní kongres pod vedením Nelsona Mandely, bělošská populace hlasovala převážně pro Národní stranu.¹¹⁰ V dubnu roku 1994 zvítězil Africký národní kongres a Nelson Mandela se stal prvním jihoafrickým černošským prezidentem v historii.¹¹¹ Uskutečnil se tzv. *malý zázrak* a došlo k relativně nenásilnému přechodu od politiky apartheidu k demokracii.¹¹²

Pádem tak radikálního ideologického režimu rasové segregace vznikla nová vize post-apartheidní společnosti, charakterizovaná myšlenkami budování národa, nerasovosti a smíření. Rasa se měla stát naprosto irelevantním faktorem, který neměl rozhodovat o hierarchii lidí ve společnosti. Objevily se tendence hlásající vznik „duhového národa“ a „jednoho národa mnoha kultur“. Základním principem budování státu se oficiálně stal princip nerasovosti a tento ideál je součástí ústavy z roku 1996. V současné Jihoafrické republice však tyto harmonické a idealizované tendence nejsou naplňovány, což můžeme vidět například na podobě voleb. Od roku 1994 do roku 2004 obyvatelé volili primárně na základě rasové a etnické příslušnosti kandidátů. Rasa je tak stále určující kategorií a společnost zůstává vlivem koloniálního i apartheidního dědictví dále rozdělena podle zavedených rasových kategorií.¹¹³ Jižní Afrika je jednou ze zemí s největší nerovností na světě, což dokládají příklady některých dat

¹⁰⁷ BEINART, William a Saul DUBOW, ed. *Segregation and Apartheid in Twentieth-Century South Africa*. Second Edition. New York: Routledge, 2003, str. 20.

¹⁰⁸ BROCKETT, Oscar G. a Franklin J. HILDY. *Dějiny divadla*. 8. vydání. Praha: Rybka Publishers, 2019, str. 1040.

¹⁰⁹ DAVENPORT, T. R. H. a Christopher SAUNDERS. *South Africa: A Modern History*. Fifth Edition. London: MacMillan Press, 2000, str. 515.

¹¹⁰ BEINART, William a Saul DUBOW, ed. *Segregation and Apartheid in Twentieth-Century South Africa*. Second Edition. New York: Routledge, 2003, str. 19-21.

¹¹¹ Tamtéž, str. 285.

¹¹² HORÁKOVÁ, Hana. „Rasa“ a rasismus v Jižní Africe. In: POSPĚCH, Pavel a Barbora HUBATKOVÁ. *Sociální studia/Social Studies*. Praha: Masarykova univerzita, 2007, s. 113-129, zde str. 124.

¹¹³ Tamtéž, str. 124-127.

(např. u černochoů je čtyřikrát větší pravděpodobnost nezaměstnanosti než u bělochů, průměrný příjem bělošské rodiny je šestkrát vyšší než v černošské, vyšší pozice v zaměstnáních majoritně obsazují běloši, mezi bělošskými a černošskými studenty na školách je jasně viditelná velká sociální a ekonomická nerovnost).¹¹⁴ Materiální a ekonomické faktory výrazným způsobem zabraňují integraci Jihoafričanů a realizaci ideje nerasového národa.¹¹⁵

2.2 Formující aspekty a východiska Dada Masilo

Dada Masilo se narodila v Sowetu na předměstí Johannesburgu v roce 1985, do sociální reality vzrůstajících tendencí k reformám jihoafrické apartheidní politiky. Během jejího dětství došlo k zásadnímu přelomu a Jihoafrická republika byla po více než čtyřiceti letech oficiální rasové segregace svobodná. O konkrétních detailech osobního života či rodiny tanečnice toho není moc známo. Tanci se nikdo z její rodiny nevěnoval, k původu a životu svých rodičů se Masilo vyjadřuje například takto: „*moje matka ani neměla příležitost získat dobré vzdělání*“,¹¹⁶ což lze přímo vztáhnout k souvislosti se strategiemi apartheidu.¹¹⁷ Již v dětství se Masilo začala věnovat tanci, působila v pouličním tanečním dívčím souboru s názvem *The PeaceMakers*. Toto neprofesionální uskupení bylo pozváno k účasti na *Art and Dance Festival* v Johannesburgu, který prezentoval profesionální tvůrce a umělce, ale také neprofesionální skupiny z města.¹¹⁸ Festival pořádala *The Dance Factory*, organizace založená v roce 1992 sídlící v centru města, která disponuje svým vlastním prostorem a divadlem, nabízí také tréninkový program na profesionální úrovni poskytující mladým lidem vzdělání v oblasti klasického a moderního tance.¹¹⁹ Na tomto festivalu v roce 1996 zaujala mladá Dada Masilo jednu z hlavních představitelk organizace

¹¹⁴ SERINO, Kenichi. How Apartheid Haunts a New Generation of South Africans: Universities are at the center of the hopes, and the limits, of the country's transition. *The Atlantic* [online]. 2016 [cit. 2021-04-15]. Dostupné z: <https://www.theatlantic.com/international/archive/2016/09/south-africa-apartheid-mandela-born-free-university/500747/>.

¹¹⁵ HORÁKOVÁ, Hana. „Rasa“ a rasismus v Jižní Africe. In: POSPĚCH, Pavel a Barbora HUBATKOVÁ. *Sociální studia/Social Studies*. Praha: Masarykova univerzita, 2007, s. 113-129, zde str. 126.

¹¹⁶ *Choreographer Dada Masilo: 'It's too dangerous to take work on tour in Africa'* [video online]. Režie Alex STANGER. BBC, 2019 [cit. 2021-04-16]. Dostupné z: <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-49940879>.

¹¹⁷ Tamtéž.

¹¹⁸ Dada Masilo, South Africa's Star Choreographer. *The Culture Trip* [online]. The Culture Trip, 2021 [cit. 2021-04-16]. Dostupné z: <https://theculturetrip.com/africa/south-africa/articles/dada-masilo-south-africas-star-choreographer/>.

¹¹⁹ Dada Masilo / Dance Factory Johannesburg. *Danse Danse* [online]. Montreal, 2021 [cit. 2021-04-16]. Dostupné z: <https://www.dansedanse.ca/en/dada-masilo-dance-factory-johannesburg>.

The Dance Factory, Suzette le Sueur, a díky tomu začala v jedenácti letech profesionální taneční vzdělání. Absolvovala *The National School of the Arts* v Johannesburgu a následně byla přijata na mezinárodně uznávanou školu současného tance v Bruselu *Performing Arts Research and Training Studios* (P.A.R.T.S.).¹²⁰ Jako mladá tanečnice se z Jihoafrické republiky přesunula na Západ, do Belgie. Mohla tak poznat západní kulturu, v mnoha ohledech velice rozdílnou od té nezápadní, která je jí vlastní. Profesionální taneční vzdělání Masilo je opravdu obsáhlé, ale pro formování jejího *tělesného archivu* není podstatný pouze výčet absolvovaných institucí, ale to, jakým způsobem tvůrkyni ovlivnily v tanci, ale i vnímání distinkcí rozlišných kultur.

Ačkoliv se nejprve vzdělávala v oblasti svého původu, v Johannesburgu, první přímé setkání se západní taneční kulturou zažila již při studiu v *The Dance Factory*. Sama toto setkání reflektuje: „*V Sowetu jsme balet neznali [...]. Pamatuji si, že na mě působil jako něco velice cizího, když jsem se ho začala učit. Museli jsme nosit růžové punčochy a baletní piškoty [...], byla to pro mě trochu změna.*“¹²¹ Profesionální klasické taneční vzdělání jí tak přineslo setkání se specifickou západní kulturou a znalost jednoho z nejtradičnějších a nejvíce rozšířených západních uměleckých kánonů evropské taneční kultury vůbec. *Tělesný archiv* Dada Masilo byl obohacen o pravidla klasického baletu, „*jedinou plně kodifikovanou divadelní scénickou formu na Západě.*“¹²²

2.2.1 Vývoj a strategie klasické taneční techniky

Dada Masilo ve své tvorbě přejímá a modifikuje některé strategie a aspekty vycházející z klasického tance. Proto je podstatné přistupovat k tvorbě zkoumané tanečnice a choreografky alespoň s fundamentální znalostí klasické taneční techniky, jejichž základní principy a zákonitosti z tohoto důvodu alespoň stručně nastíním. Není cílem obsáhnout celou teorii klasického tance a postihnout tak všechny aspekty techniky klasického baletu, ale stručně charakterizovat fundamentální principy této techniky nutné pro porozumění jejího přejímání v tvorbě Dada Masilo.

¹²⁰ Dada Masilo. *Danse Danse* [online]. Montreal, 2021 [cit. 2021-04-17]. Dostupné z: <https://www.dansedanse.ca/en/dada-masilo>.

¹²¹ *Choreographer Dada Masilo: 'It's too dangerous to take work on tour in Africa'* [video online]. Režie Alex STANGER. BBC, 2019 [cit. 2021-04-16]. Dostupné z: <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-49940879>.

¹²² BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Praha: Divadelní ústav, 2000, str. 75.

Základní principy kodifikace klasického tance i jeho terminologie byly zavedeny v 17. století ve francouzské Académie Royal de la Danse. Jedná se o striktní systém založený na principech a technice, vycházející z předem určených pohybů a kroků.¹²³ V následujícím textu však vycházím primárně z techniky ruské baletní školy, jedné z nejtradičnějších a nejuznávanějších po celém světě. Ruská škola je neodmyslitelně spjata s osobností Agrippiny Vaganovové, která se zasloužila o rozvíjení a metodologické uchopení klasického baletu. Ve svém teoretickém spisu *Basic Principles of Classical Ballet: Russian Ballet Technique*¹²⁴ uvádí Agrippina Vaganovová šest základních principů klasického tance. Protože se jedná o teoreticky podrobně zpracovanou techniku s vlastní terminologií (přejatou z francouzského jazyka), lze pracovat s již pojmenovanými a zavedenými koncepty. Prvním z nich jsou stanovené pozice chodidel (dolních končetin), které dělíme na pět základních pozic, přičemž špičky chodidel vždy směřují od sebe (směrem ven). Stejně tak jsou ustanoveny tři základní pozice paží a tzv. přípravná pozice.¹²⁵ Ruská škola nepoužívá pojmenování dalších aktivně využívaných pozic, najdeme ale alternativní označení pozic paží ve francouzské škole či podle metodologie Enrica Cecchettiho.¹²⁶ Druhým základním principem klasického baletu je *plié*. Provádí se ve všech pěti pozicích chodidel a v různých podobách je obsaženo v každém tanci. Jedná se o základní prvek, při kterém se chodidla po celé délce dotýkají podlahy, tanečnick krčí kolena a váha celého těla směřuje dolů. *Plié* bývá často přípravným pohybem pro další prvek, slouží například jako odraz k výskoku. Dále se rozlišují dvě základní varianty tohoto prvku, *demi-plié* (paty zůstávají přilepeny k podlaze) a *grand plié* (prohloubení a zvětšení pohybu *plié*, kdy jsou paty zvednuty od podlahy).¹²⁷ Těžištěm baletní stylizace je princip *épaulement*, tedy specifická a velmi stylizovaná forma natočení těla tanečnicka v prostoru. Jedná se o jednu ze základních charakteristik klasického tance. Spirálovité stočení trupu je dodržováno v každém pohybu, souvisí také s umístěním hlavy, paží

¹²³ BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Praha: Divadelní ústav, 2000, str. 182.

¹²⁴ VAGANOVA, Agrippina. *Basic Principles of Classical Ballet: Russian Ballet Technique*. New York: Dover Publications, 2012. ISBN 0486216799.

¹²⁵ Různé varianty číslování pozic paží viz obrázek č. 2 v přílohách.

¹²⁶ Enrico Cecchetti byl italský tanečník a také profesor klasického baletu. Působil v Rusku a byl ovlivněn ruskou klasickou školou, kterou však rozvinul a navázal svou vlastní metodiku klasického tance. Ta je spojena především s kodifikací dalších základních pozic. Pozice paží například rozpracoval na celkem pět základních, které jsou ještě doplněny o upřesnění týkající se výšky umístění paží. Podrobněji viz obrázek č. 3 v přílohách.

¹²⁷ VAGANOVA, Agrippina. *Basic Principles of Classical Ballet: Russian Ballet Technique*. New York: Dover Publications, 2012, str. 30-34.

i dolních končetin.¹²⁸ K přesné práci s *épaulement* se používá rozčlenění a očíslování prostoru na jednotlivé body (1 až 8), přičemž tanečník své pohyby většinou směřuje frontálně směrem k divákovi.¹²⁹ S natočením v prostoru souvisí dále koncepty *croisé* a *effacé* jako dvě základní pozice určující křížení či otevření nohou směrem k divákovi nezávisle na směru paží či hlavy. Posledním charakteristickým rysem techniky je vytáčení nohou směrem od kyčlí, tedy do fyziologicky velmi nepřírozené polohy. Dolní končetiny mají být od kyčelního kloubu rotací vytáčeny co nejvíce směrem od sebe. Vytočené a flexibilní kyčelní klouby jsou jedním z předpokladů pro praktikování klasického tance. V souvislosti se směrem rotačního pohybu se používají dva termíny, *en dehors* (rotační pohyb směrem ven od stojné končetiny) a *en dedans* (rotační pohyb směrem dovnitř ke stojné končetině).¹³⁰ Pro jasnější pochopení stručně představených principů klasického tance jsou výše popsané definice doplněny přílohami, které slouží jako ilustrativní obrazové znázornění jednotlivých pohybových konceptů.

Z částečně nastíněných principů klasické taneční techniky vyplývá, že se jedná o striktní a esteticky vyhraněnou taneční formu s detailně rozpracovanou technikou. Dada Masilo tak studiem klasického tance obohatila svůj *tělesný archiv* o obsáhlou a precizní taneční techniku, rozšířila pohybový slovník o signifikantní taneční formu. Omezit však tuto zkušenost s klasickým baletem pouze na technickou stránku pohybu by bylo zavádějící, vzhledem k tomu, jakou škálu konvencí v sobě klasický balet dále nese. Studiem baletu získala Dada Masilo také znalost všech kompozičních konvencí, tedy formálních aspektů baletních děl, která mají zavedenou jasnou strukturu. Jsou vystavěna na příběhu a dělena do několika dějství. Ke každému baletnímu dílu náleží konkrétní hudba. Obvykle se pracuje s již zavedenou inscenační praxí používající specifický styl kostýmů i scénografie. Prostorově je kladen důraz na geometričnost. Ženy navíc na rozdíl od mužských tanečníků pracují s technikou *en pointe*, která se objevila v roce 1880 s vytvořením speciálně tvarovaných tanečních špiček.¹³¹ S tím souvisí také obecná tendence pohybu v baletu směrem vzhůru (odlepování se od země, vysoké skoky, velké pózy). Nelze opomenout ani jasně stanovenou hierarchii tanečníků

¹²⁸ VANGELI, Nina. Taneční inscenace: Přístupové cesty k jejich analýze. *Divadelní revue*. N° 2. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2017, 63–80, str. 64.

¹²⁹ Natočení v prostoru bývá většinou směřováno primárně do bodů 1, 2 nebo 8, tedy směrem k divákovi. Podrobněji viz obrázek č. 4 v přílohách.

¹³⁰ VAGANOVA, Agrippina. *Basic Principles of Classical Ballet: Russian Ballet Technique*. New York: Dover Publications, 2012. str. 35-41.

¹³¹ BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Praha: Divadelní ústav, 2000, str. 163.

a tanečnic v souboru v závislosti na genderu. Ženský a mužský tanec je diferencován v různých aspektech pohybů i jejich funkce.¹³² Existuje již zavedená představa klasických tanečníků a tanečnic, kteří ztělesňují ideál krásy – jsou štíhlí, mají dlouhé končetiny, esteticky příjemný obličej, fyzické dispozice, ohebnost a mnoho dalších fyziologických předpokladů.

2.2.2 Estetika afrického tance

To, co Dada Masilo znala před vlastním setkáním s klasickým baletem, byly tradiční jihoafrické tance. Obecně se jedná o formy tance spojené výhradně s určitou etnickou příslušností a jejími společenskými a kulturními tradicemi. Tělo není chápáno jako jeden provázaný a komplexní celek, ale jako mnoho jednotlivých částí, které se mohou pohybovat nezávisle na sobě. Vznikají tak polycentrické pohyby, často charakteristické rychlým tempem a složitou rytmizací. Práce s chodidly je úzce spjatá se zemí, tanečníci bývají bosí a orientace pohybů a váhy těla je primárně směrem dolů. Zapojují se všechny části těla, včetně pohybů pánve. Součástí tance není jen pohyb, ale také mimika obličeje, hlasové vyjádření a pantomima spojená s napodobováním pohybů z každodenního života. Často se používají různé kostýmy i masky, případně další specifické předměty (např. totemy či ozdoby na hlavách).¹³³ Tanec není chápán jako složitá a striktní forma, ale jako způsob sebevyjádření, autentická forma chování spojená s rituálními a společenskými aspekty dané kultury.

Pokud srovnáme africký a klasický tanec, je zřejmé, že se jedná o formy diametrálně odlišné. *Tělesný archiv* Dada Masilo v sobě obsahuje obě dvě formy, dále ještě obohacené o znalost strategií současného tance. Tanečnice dokáže inovativním a specifickým způsobem rozdílné taneční techniky vycházející z různých kultur rozvíjet, modifikovat a transformovat. Pohybové principy, které jsou svým způsobem protikladné (např. směr pohybu v klasickém tanci vzhůru a v afrických tancích dolů),

¹³² Klasická taneční technika přímo odděluje některé varianty prvků podle genderu (určité pozice či polohy paží nebo konkrétní prvky jsou používají ženy jinak než muži). Genderové odlišení je konvenčně jasně vepsáno v samotné struktuře baletů, protože pro muže a ženy existují jiné části choreografie, dělí se na mužské variace (specifické primárně velkými skoky, větším množstvím *pirouettes* a silovými prvky) a ženské variace (technika en pointe, často zvedání dolních končetin do velkých výšek, esteticky ladnější a jemnější pohyby). Ve společných partech choreografie, např. během *pas de deux*, jsou genderové role taktéž jasně odlišeny. Muž figuruje primárně jako partner tanečnice, který ji přidržuje, přenáší a zvedá, zatímco důraz je kladen na ženu a její taneční pohyby a prvky.

¹³³ ŠVÁBOVÁ, Veronika. Ve znamení bubnů. Africký tanec v Africe a v Čechách. *Národopisná revue*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 2003, s. 86-91.

spojuje v unikátní kombinaci těchto forem. Jednotlivé principy se přitom střídají velice rychle, navazují na sebe a vychází jeden z druhého.

2.3 Obsah archivu

Tělesný archiv Dada Masilo je rozmanitým celkem složeným z několika součástí. Její tělesnost je modelována konkrétními kulturními a společenskými vlivy přímo spjatými s jejich historickými východisky. Jednotlivé části archivu lze přímo pojmenovat. Jedná se o jihoafrický kulturní původ tanečnice silně poznamenaný kolonialismem a apartheidem. Dalším kulturním aspektem je také setkání a znalost západní kultury, v mnoha případech diametrálně odlišné od kultury, která je Dada Masilo „vlastní“. Střetávají se zde tedy dva kulturní vlivy a tradice – západní a nezápadní. V rovině pohybové historie *tělesného archivu* má Dada Masilo uložené tradiční jihoafrické tance a pohyby, západní klasickou taneční techniku a také hybridní podoby a strategie současného tance. Její *tělesný archiv* tak obsahuje specifické taneční formy, které jsou stejně jako kultury, v nichž vznikly, velice rozdílné.

Lidské tělo v sobě ukládá vlastní pohybovou historii, ale nese si s sebou i další roviny spojené s konkrétní kulturní identitou. V případě jihoafrické kultury vystupují témata kolonialismu, rasových i genderových stereotypů a předsudků, diskriminace, nerovnosti, sociálních stigmat a další. Na úrovni celé Afriky je například velice problematická otázka práv queer a LGBT komunity, většina afrických zemí udržuje zákony zakazující stejnopohlavní partnerství, sexuální styk a další. Podporují tak stigma diskriminace a pronásledování na základě sexuální orientace a genderové identity jednotlivců. Homosexualita je tedy vnímána jako trestný čin (v některých zemích možný odsoudit i k trestu smrti), což má vliv na neinformovanost obyvatel v oblasti reprodukčního a sexuálního zdraví či nedostatek potřebné zdravotní péče.¹³⁴ Velkým problémem je také šířící se smrtelné onemocnění HIV/AIDS, které je nejčastější příčinou úmrtí obyvatel, nejvíce v jižních zemích kontinentu.¹³⁵ Tímto se otevírá další velké a problematické téma, které se také promítá do *archivu* Dada Masilo.

¹³⁴ CARROL, Aengus. *State Sponsored Homophobia: A World Survey of Sexual Orientation Laws: Criminalisation, Protection and Recognition* [online]. 11th edition. Geneva: ILGA, 2016 [cit. 2021-04-16], str. 144. Dostupné z:

https://ilga.org/downloads/02_ILGA_State_Sponsored_Homophobia_2016_ENG_WEB_150516.pdf.

¹³⁵ *Global report: UNAIDS report on the global AIDS epidemic 2010*. Switzerland: UNAIDS, 2010. ISBN 978-92-9173-871-7.

Tvorba Dada Masilo na základě stanovených aspektů vědomě vychází z kulturních rozdílů západní a jihoafrické (či africké) kultury. Obsah svého *tělesného archivu* dokáže cíleně modifikovat a transformovat západní a nezápadní taneční formy a témata do nového tvaru, kterým je fúze klasického, současného a jihoafrického tance společně s kombinací západní a jihoafrické kultury. Konkrétně se tato fúze projevuje na několika rovinách.

První rovinou je specifický pohybový slovník, který Dada Masilo ve svých choreografiích používá. Jedná se o kombinace různých tanečních technik, které vědomě propojuje. Konkrétně lze tento aspekt nalézt v dílech, která zpracovává. Jedná se převážně o přepracování klasických romantických baletů, jako jsou *Labutí jezero* či *Giselle*. Zachovává některé ikonické pohybové prvky těchto baletů, v *Labutím jezeře* například pohyb paží napodobující křídla labutě, *port de bras*,¹³⁶ *arabesque*,¹³⁷ či práci s trupem, které však v rychlém sledu střídá s jihoafrickými tanečními pohyby hlavy, paží, trupu, pánve i dolních končetin.¹³⁸

Další rovinou je také modifikace na úrovni témat a motivů klasických baletů. Pokud zůstaneme u příkladu *Labutího jezera*, Dada Masilo tento světoznámý a velmi klasický příběh mění tak, aby reagoval na aktuální společenské tendence a dění ve světě v souvislosti s homofobií a genderovými předsudky. Princ Siegfried je v jejím přepracování gay, který se zamiluje do Odile, muže, čímž je mimo jiné tematizován stereotyp vnímání mužských tanečníků klasického tance jako gayů. Dílo naráží na genderové stereotypy, stigmata a předsudky AIDS, domácí násilí a genderové represe v mnoha oblastech světa.¹³⁹ Témata, která se prolínají celou tvorbou Dada Masilo, se často dotýkají rasových i genderových stereotypů, diskriminace,

¹³⁶ *Port de bras* jsou v klasickém baletu kodifikované pohyby pažemi využívající jejich zavedené pozice. Pozice jsou v jednotlivých *port de bras* propojeny skrze pohyb, doplněny také o přesné pohyby hlavy a směr pohledu. Předepsaný postup *port de bras* určuje přesnou pohybovou choreografii paží. Rozlišuje se šest různých variant *port de bras*, přičemž náročnost těchto cvičení postupně stoupá (1. *port de bras* je nejsnazší, 6. *port de bras* nejnáročnější). Tyto zavedené pohyby pažemi jsou používány k doplnění pohybů dolních končetin. Podrobněji viz obrázky č. 5-10 v přílohách.

¹³⁷ *Arabesque* je jednou ze základních póz klasického baletu, která byla kodifikována již v 18. století. Jedná se o zvednutí propnuté dolní končetiny směrem vzad do stanovené výšky (obvykle 45°, 90°, nebo 180°). Schéma podoby *arabesque*, viz obrázek č. 11 v přílohách.

¹³⁸ Více viz dostupná ukázka *Live Performance of Dada Masilo's Swan Lake* [online]. [cit. 2021-04-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=9wYcUAcXDyg>.

¹³⁹ SULCAS, Roslyn. Dada Masilo Turns Tchaikovsky on His Head in 'Swan Lake'. *The New York Times* [online]. The New York Times Company, 2021, Feb. 1, 2016 [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2016/02/02/arts/dance/dada-masilo-turnstchaikovsky-on-his-head-in-swan-lake.html>.

nerovnosti, sexuality, postavení žen v patriarchálním světě, stigmat a předsudků AIDS, homofobie a dalších.¹⁴⁰

Kompoziční konvence a formální aspekty jsou v revizích klasických baletů kromě pohybového slovníku a témat dále transformovány na úrovni hudby a scénografie. Hudebně často pracuje s kombinacemi původních romantických děl a současné moderní hudby. Jedná se hudební partitury mixující hudbu romantických skladatelů, jako např. Petra Iljiče Čajkovského (*Labutí jezero*) či Adolpha Adama (*Giselle*) a současných hudebních tvůrců, např. Philipa Millera, Steva Reicha a dalších.¹⁴¹ Zatímco u mnoha konvenčně zpracovaných klasických baletů figuruje velká a výpravná scénografie s kulisami a dekorací, Dada Masilo pracuje převážně s prázdnou scénou dotvářenou jednoduchým svícením. Kostýmy, také ikonograficky spjaté s jednotlivými balety, přejímá ve svých pracích různě. V *Labutím jezeře* mají například bílé „labutí“ baleríny nejen ženy, ale také muži, v *Giselle* se objevují variované kostýmy venkovanů, zatímco bílé konvenční kostýmy víl s nadýchanými tylovými sukněmi jsou nahrazeny červenými splývajícími šaty s tylovými doplňky.

Dada Masilo ve své tvorbě dekonstruuje kompoziční konvence i formální aspekty klasických baletů, které modifikuje a obohacuje o postupy a techniky jihoafrického a současného tance a o aktuální problematická témata a fenomény týkající se celé společnosti napříč různými kulturami. Vědomě kombinuje rozlišná kulturní i taneční východiska a vytváří tak specifickou interkulturální formu. Obohacuje klasický taneční kód o další formy, techniky a témata a vytváří tak velice aktuální revize uměleckého kánonu klasické taneční kultury.

¹⁴⁰ Dada Masilo / Swan Lake. *Danse Danse* [online]. 2021 [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: <https://www.dansedanse.ca/en/dada-masilo-dance-factory-johannesburg-dada-masilo-swan-lake>.

¹⁴¹ Dada Masilo / Giselle. *Danse Danse* [online]. 2021 [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: <https://www.dansedanse.ca/en/dada-masilo-dance-factory-johannesburg-giselle#>.

3. Analýza tvorby Dada Masilo na příkladu choreografie *Giselle*

Následující kapitola se věnuje analýze tvorby Dada Masilo. Zaměřuji se zde primárně na jeden modelový vzorek, konkrétně zpracování baletu *Giselle*. Jedná se o aktuálně poslední uvedenou choreografii autorky, cílím tedy na co možná nejsoučasnější dostupný vzorek její práce vhodný k analýze.¹⁴² V této kapitole nejprve představím základní aspekty původně romantického baletu *Giselle* v jeho konvenčním a ustáleném pojetí, poté provedu podrobnou analýzu *Giselle* v autorském zpracování Dada Masilo. Zaměřím se na jednotlivé složky a aspekty relevantní při analýze tanečního představení a provedu sémioticko-strukturální analýzu, která je při takovémto způsobu zkoumání konkrétního díla stále relevantní metodou. Pomocí zvolených teoretických konceptů a metodologie aplikuji vybrané přístupy na tuto choreografii a na základě analytického zkoumání definuji interkulturální aspekty ve vybraném tanečním díle. V závěru kapitoly zobecním výsledky analýzy vybraného modelového vzorku *Giselle* na celou tvorbu Dada Masilo, jelikož autorka ve svých dílech tyto strategie opakovaně využívá a zobecnění aspektů tvorby je proto možné. Teoreticky se budu opírat o již zmíněné principy a koncepty (viz teoreticko-metodologický model v druhé kapitole), ale svůj záměr zkoumání zde dále rozšiřuji o některé teze dalších teoretiků, např. Niny Vangeli (přístupové cesty k analýze tanečních inscenací), Alice Koubové (přístup tzv. performativní filozofie a myšlení „z druhého místa“), či Patrice Pavise (možnosti přístupu k analýze divadelního představení).¹⁴³

3.1 Romantický balet *Giselle* jako předloha

Protože se při analýze tvorby Dada Masilo jedná většinou o nové a unikátní přepracování kanonických děl evropského klasického tance, která modifikuje, rozvíjí a obohacuje, považuji za nezbytně nutnou alespoň elementární znalost předlohy, pokud chceme principy a aspekty, které v choreografiích používá, pochopit. Stejně, jako je u analýzy divadelních adaptací nezbytná znalost textu literární předlohy, zde je fundamentálním předpokladem k analýze znalost předlohy taneční.

¹⁴² Zkoumaná choreografie měla premiéru 4. května 2017 v Oslu a v době vzniku této práce je posledním zveřejněným dílem autorky.

¹⁴³ VANGELI, Nina. Taneční inscenace: Přístupové cesty k jejich analýze. *Divadelní revue*. N° 2. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2017, 63-80.

KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa*. Vydání první. Praha: NAMU, 2019. ISBN 978-80-7331-511-5.

PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha: NAMU, 2021. ISBN 978-80-7331-549-8.

Balet *Giselle* řadíme do období romantismu, patří mezi jedno z nejcharakterističtějších a nejikoničtějších baletních děl této epochy vůbec. Odpovídá totiž typickým znakům romantických baletů, ať už zkoumáme jeho děj a libreto, strukturu, kompozici, zažité inscenační praktiky a další. Počátek baletního romantismu, který vychází z období preromantismu,¹⁴⁴ je spojován s Paříží 30. let 19. století. Romantismus znamená pro balet estetickou proměnu, zavedení nových norem a pravidel, forem i obsahů, ale také zdokonalení a další rozvoj klasické taneční techniky.¹⁴⁵

Libreta romantických baletů se většinou dělí na dvoudílné schéma. Zpravidla se první dějství odehrává v reálném světě (často například na venkově), přičemž i taneční technika je upravena lidovým uměním zvoleného prostředí a upravena do podoby tanců charakterních (rozhodně se však nejedná o autentické zobrazení skutečné kultury a tanců daného prostředí). Kostýmy tanečnicků bývají přizpůsobeny prostředí, do kterého je děj zasazen. V mnoha případech se jedná o relativně prosté šaty s lidovými či folklorními prvky. V druhém dějství pak dochází ke konfrontaci reálného světa se světem nadpřirozeným, který je plný snů, halucinací, fantazie (v mnoha případech svět víl). V tomto prostředí se proměňuje charakter tance ve snahu o vzdušný a odhmotněný pohyb, o eskalaci pohybu směrem vzhůru. I kvůli těmto tendencím se tak v období romantismu vyvinula technika *en pointe*,¹⁴⁶ která odpovídala úsilí o co nejmenší kontakt se zemí a podporovala iluzi nehmotnosti. Nástup nového obsahu v baletu si zde získal i novou formu, která mu odpovídala.¹⁴⁷ I zde je kostým přizpůsoben prostředí, tanečnice mají zpravidla nadýchané splývající šifonové sukně bílé barvy, kostým tedy podporuje iluzi vzdušnosti, nadpřirozenosti a lehkosti.

Dalším typickým znakem romantických baletů je specifické téma nenaplněné lásky. Protože se jedná o období, které se vůči předcházející epoše osvícenství a racionalismu ostře vymezuje, je zde proti rozumu postaven cit ve formě lásky muže k nadpozemské

¹⁴⁴ Preromantismus v baletu datujeme od konce 18. století do 30. let 19. století. Tato preromantická epocha je význačná především stylovou, ale i žánrovou rozdílností (proměňovala se témata baletů, ale i inscenační praktiky). Můžeme pozorovat snahy o obrat k individuálnímu prožitku – k duševní stránce jedinečné pro každého člověka. Podstatou preromantismu je vnášení nových tendencí do klasického tance, které přispěly k rozvoji klasické taneční techniky a připravily tak podhoubí pro nástup romantismu ve 30. letech.

¹⁴⁵ BRODSKÁ, Božena. *Romantický balet*. Praha: AMU, 2007, str. 42.

¹⁴⁶ Špičková technika *en pointe* se objevovala už dříve, zejména v souvislosti s uměním akrobatů a provazolezců. V tomto pojetí tak byla vnímána spíše negativně a tanec na špičkách jako projev umění byl divácky a kriticky přijat až v období romantismu.

¹⁴⁷ Tamtéž, str. 7-8.

víle nebo ženě, kterou kvůli okolnostem milovat nesmí a je pro něj tedy nedosažitelná. Tento motiv se objevuje nejen v baletu *Giselle*, ale také například v *La Sylphide*, *La Péri*, *Satanelle aneb Proměny* a dalších.¹⁴⁸ I tematická linie odpovídá schématu romantických baletů, ve kterých se mužské postavy nejprve v reálném světě lidí setkávají s ženami, do kterých se zamilují, ve druhém jednání se však ocitají v nadpřirozeném světě víl. Protože se jedná o vášeň mezi pozemským a nadpozemským, nikdy nemůže být tato láska naplněna a děje těchto baletů končí zpravidla tragicky.

Balet *Giselle* měl světovou premiéru 28. června 1841 v pařížské Opeře. Libreto k baletu vzniklo primárně podle textu Heinricha Heineho *De l'Allemagne*. Pojednává o neprovdaných dívkách, které jako mladé zemřely před svatbou a po smrti se proměnily ve víly zjevující se v lesích osamělým mužům se snahou utančit je k smrti. Libretisté Théophile Gautier a Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, kteří se na tvorbě podíleli, rozčlenili děj *Giselle* do dvou jednání. První jednání, situováno na vesnici, představuje hlavní postavy příběhu. Nejprve se prezentují venkovská dívka Giselle, její ctitel Hilarion, ale také šlechtic Albert, který se do Giselle zamiluje. Zde se objevuje téma zakázané lásky mezi společenskými vrstvami, kdy se Albert převléká za venkovana proto, aby se o Giselle mohl ucházet. Mladý pár se do sebe zamiluje a slíbí si lásku. Hilarion však odhaluje, kdo je Albert doopravdy. Objevuje se také Albertova snoubenka, šlechtična Bathilda. Toto odhalení na konci prvního aktu je pro Giselle naprosto šokující, nejprve nechápe situaci, poté si uvědomí, že ji Albert zradil a zavrhnul. To způsobí dívčino šílenství a následnou smrt. Druhé jednání je situováno ke hrobu Giselle, u kterého se v noci objevují nadpřirozené víly, které stejně jako Giselle zemřely vinou mužů. Víly vábí kolemjdoucí muže mezi sebe, aby je ve vyčerpávajícím smrtelném tanci zahubily. Takto přichází ke hrobu Giselle Hilarion, který je vílami polapen a usmrcen. Za Giselle se však vrací také Albert. Setkání dvou milenců v tomto nadpřirozeném světě dohlíží Myrtha, královna víl. Nařizuje Giselle, aby s Albertem tančila tak dlouho, dokud nepadne. Giselle ale Alberta nechce zahubit a prosí Myrthu o slitování, královna je však neúprosná. Giselle s Albertem tančí a snaží se jej ze všech sil udržet co nejdéle při životě, protože ví, že se svítáním se víly opět rozplynou a zmizí. Těsně před Albertovým úplným vyčerpáním

¹⁴⁸ BRODSKÁ, Božena. *Romantický balet*. Praha: AMU, 2007, str. 10 a dále str. 109-141.

se objeví první paprsky slunce, milenci se naposledy loučí, Giselle nenávratně mizí ve svém hrobě a Albert zůstává sám.¹⁴⁹

Struktura *Giselle* je tedy členěna do dvoudílného schématu o dvou jednáních. První jednání kopíruje obvyklou kompozici dramatického díla a posouvá se od expozice, přes kolizi až ke katastrofě (zamilování a okouzlení Giselle a Alberta, slíbení si vzájemné lásky, odhalení Albertova zasnoubení s Bathildou – zrada, šok, zešílení Giselle a její smrt). Kompozičně se střídají sborové scény, sólové prezentace hlavních postav, *pas de deux*, *pas de trois*, *pas de quatre* a další.¹⁵⁰ Charakter tance je upraven do venkovského pseudoněmeckého folklorního stylu, stejně jako kostýmy a dekorace. Ve druhém jednání se přesouváme do světa víl, do tak zvané bílé scény. Mění se scénografie i kostýmy, většinou také svícení, což má zdůraznit tajemnou a nadpřirozenou atmosféru tohoto záhrobního světa (často bývá přímo na scéně scénograficky zobrazen hrob Giselle). I zde se průběžně prolínají výstupy sboru, demi-solistů a sólistů v různých obměnách.¹⁵¹ Nejočekávanějšími a nejdůležitějšími pasážemi baletu jsou *pas de deux*, která odkazují k milostnému příběhu dvou hlavních postav Giselle a Alberta. V těchto částech si mají vyjádřit vzájemnou lásku, ačkoli výstavba každého *pas de deux* nezávisle na konkrétním baletu podléhá přísným pravidlům.¹⁵² Balet *Giselle* tak svou strukturou i kompozičními konvencemi odpovídá obecné charakteristice členění romantických baletů nastíněné výše.¹⁵³

Původní verze *Giselle* je dílem dvou choreografů, Jeana Coralliho (pravděpodobně vytvářel sborové a skupinové scény) a Julese Perrota (který zřejmě vytvořil choreografii

¹⁴⁹ AMBRUZOVÁ, Olga. *Balet a jeho repertoár*. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001, str. 100-104.

¹⁵⁰ *Pas de trois*, *pas de quatre* a další formy jsou společné tance dvou, tří, čtyř nebo více tanečníků v různém složení.

¹⁵¹ Baletní soubor je silně hierarchizované uskupení rozčleněné do několika kategorií. *Sboristé* jsou mužští i ženští tanečníci, kteří vystupují pouze ve sborových hromadných scénách a velkých výstupech. *Demi-solisté* jsou také muži i ženy, jedná se o sboristy s povinností sóla (tedy sólovým výstupem, předvedením vlastní variace). Poslední kategorií jsou *solisté*, někdy ještě dále členění na *první sólisty* a *sólisty*, což jsou tanečníci obsazováni do hlavních rolí jednotlivých baletů. Z takto přísné a strukturované hierarchizace lze mnohdy odvozovat také technické kvality jednotlivých tanečníků v daných kategoriích.

¹⁵² *Pas de deux* je tanec muže a ženy, který začíná *adagiem*, tedy pomalým partnerským tancem, ve kterém bývají exponovány největší taneční pózy, tzv. zvedačky, *pirouettes* v tanci s partnerem a další. Druhou částí jsou pánská a dámská variace, které bývají technicky velice náročné a tanečník v nich sólově předvádí své technické schopnosti a dovednosti. Poslední částí *pas de deux* je *coda*, ve které vystupují oba tanečníci opět společně, charakter *cody* bývá ve velice rychlém tempu a slouží jako závěrečná část celého *pas de deux*.

¹⁵³ VANGELI, Nina. Taneční inscenace: Přístupové cesty k jejich analýze. *Divadelní revue*. N° 2. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2017, str. 63-80, zde str. 63-67.

pro postavu Giselle).¹⁵⁴ Na hudbě se taktéž podíleli dva autoři, primárně však hudební skladatel Adolphe Adam, který byl dobově považován za velice kvalitního tvůrce, a v *Giselle* dosáhla romantická baletní hudba svého vrcholu.¹⁵⁵ O reálné kvalitě hudby komponované pro romantické balety však lze zpětně dosti polemizovat (například tvorba choreografie často probíhala dříve, než existovala hudba pro daný balet, tudíž nezávisle na hudebním zpracování, hudba byla často komponována až dodatečně a úroveň kvality v mnoha případech nebyla příliš dobrá).

V mnoha baletech patřících do uměleckého kánonu evropské taneční kultury, jako jsou například *La Sylphide*, *Coppélia*, *Labutí jezero* nebo *Louskáček*, lze definovat signifikantní rysy vztahující se k ikonickým pohybovým prvkům, nezvyklé stylizaci některých pohybů, či konkrétním scénám v příběhu. V *Labutím jezeře* takto lze označit pohyb paží napodobující křídla labutí, který prostupuje celou choreografií, nebo variaci umírající labutě. V *Coppélii* je to pohybová stylizace připomínající pohyb panenky či figuríny. V *Giselle* lze takto vnímat například modifikovanou pozici paží, kterou používají v tanci víly. Jedná se o zaoblenou pozici, ve které dlaně směřují vzhůru a paže jsou překřížené v zápěstí (viz obrázek č. 15 v přílohách). Obecně se ve druhém jednání tohoto baletu v tancích víl projevuje tendence zaoblené pozice paží, tzv. *arrondi*,¹⁵⁶ protahovat do tzv. *allongée*.¹⁵⁷ Tento aspekt podporuje vzdušnost, lehkost a směřování pohybu směrem vzhůru. Za jednu z nejvýraznějších scén celého baletu bývá považován závěr prvního jednání, ve kterém dochází k psychologické proměně hlavní postavy Giselle, která se po zjištění Albertovy zrady zblázní. Scéna bývá v jednotlivých zpracováních baletů různě variována, většinou je však zbláznění Giselle akcentováno proměnou účesu přímo na scéně. Z upraveného a učesaného baletního drdolu se vzezření postavy úplně mění rozpuštěním a rozcucháním vlasů, Giselle většinou zmateně pobíhá mezi všemi vesničany a postupně přichází o rozum. V závěru dramatického výstupu pak upadá na zem a umírá.

¹⁵⁴ MCCARTHY, Suzanne. Royal Ballet: Giselle, Insight Day. *Internet Archive* [online]. 2021, March 2002 [cit. 2021-4-25]. Dostupné z: https://web.archive.org/web/20031210012623/http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/mar02/sm_rb_giselle_study_0302.htm.

¹⁵⁵ BRODSKÁ, Božena. *Romantický balet*. Praha: AMU, 2007, str. 60.

¹⁵⁶ *Arrondi* je ustálený obrat, který se používá pro označení zaoblené pozice paží. Dlaně směřují směrem k tělu, lokty jsou mírně pokrčené. Všechny základní pozice paží jsou v pozicích *arrondi*.

¹⁵⁷ *Allongée* znamená protažení nějaké pozice za účelem jejího prodloužení. Vždy se provádí pouze pažemi (neexistuje *allongée* u pozic dolních končetin), přičemž je z původní zaoblené pozice paže protažena směrem ven od těla za konečky prstů, propíná se také loket paže a celý pohyb vychází už od ramena, přičemž je viditelný tah a tenze směrem za prsty ruky. Více viz obrázek č. 14 v přílohách.

3.2 *Giselle* v autorském zpracování Dada Masilo

Ačkoliv je balet *Giselle* stále velice často uváděným dílem po celém západním světě, vyvstává otázka, proč je pro současnou společnost relevantní tento romantický příběh o nešťastné lásce muže a ženy opakovat a zpracovávat bez přestání už skoro dvě stě let. V čem spočívá nekončící zájem choreografů a přízeň diváků? Jen stěží lze říct, že se jedná o aktuální téma, které ve společnosti rezonuje a které je třeba v uměleckém poli reflektovat. Mezilidské vztahy sice vždy byly a budou pro člověka zásadním aspektem formujícím jeho život. V baletním příběhu *Giselle* se však nesetkáváme s psychologicky propracovanými postavami, jako spíše se stereotypním zobrazením vnímání genderových pozic muže a ženy. *Giselle* je zde slabá a nevinná dívka, kterou Albert zradí, ale ona mu i přesto, že zavinil její smrt, odpouští a obětuje se za něj. Příběh tedy ukazuje tuto šablonu ženy jako chápavé, odpouštějící, čisté a obětující se. Pro muže je jen objektem touhy, do kterého se zamiluje na první pohled a zřejmě primárně kvůli vizuálnímu estetickému vzezření (*Giselle* je krásná a mladá dívka) než kvůli jiným charakterovým vlastnostem. Muž je v příběhu představen jako silný a nezranitelný, to on je původcem zrady a katastrofy, viníkem, který zapříčinil újmu ženám. Setkáváme se pouze se zrazenými ženami, které se proměnily ve víly, muži se v tomto nadpřirozeném světě neobjevují, protože jim nemůže být takto ublíženo.

Jak vyplývá z výše nastíněných témat baletu *Giselle*, je zřetelné, že se jedná o poměrně zploštělý romantický příběh podporující stereotypní vnímání genderu, který neobsahuje hlouběji rozpracovanou tematiku nebo sdělení, které by dílo přesahovalo a dělalo aktuálním i v dnešním světě. Klasický balet si však vydobyl status klasického a – pokud s těmito kategoriemi dnes ještě lze vůbec pracovat – vysokého umění, které stále znovu zpracovává známé romantické příběhy velice podobným způsobem, v běžné inscenační praxi spočívá jeho smysl primárně v exponování perfektně zvládnuté klasické taneční techniky, krásné a bohaté dekoraci, esteticky působivé choreografii a vizualitě. Klasický balet také bývá spojován s určitým kulturním kapitálem jeho příznivců. Stále se uvádí na kukátkových jevištích velkých divadelních budov, ve kterých je jeviště ohraničeno portálem, a kde je divák dostatečně vzdálen od jeviště tak, aby se na představení díval s odstupem. Jedná se o tzv. formu vzdáleného diváka, při jehož vnímání díla dominuje vizuální vjem a estetické uspořádání prvků v prostoru

scény.¹⁵⁸ Opravdovým smyslem klasického baletu tak rozhodně není příběh, který se navíc v jednotlivých titulech více či méně pouze s malými odlišnostmi variuje, ale spíše jeho estetičnost a umělecký status. Je to historická forma umění, kterou na dnešních jevištích obhájí obdiv k její virtuozitě a v určité míře také nostalgie.¹⁵⁹ Pokud současní tvůrci a choreografové stále zachovávají klasické balety v jejich konvenčním zpracování a prezentují tyto tradicionalistické inscenace, znamená to, že je vnímají jako dokončená a zafixovaná umělecká díla v čase i době svého vzniku. Na jevištích pak v podstatě vystavují časoprostorově zakonzervovaná a dokončená díla v jejich originální podobě, jako by je jen vytahovali a oprašovali z opravdového archivu muzea, skladu či deponiáře.

Pokud s tímto přístupem konfrontujeme stanovisko Dada Masilo, je nesporně čitelná distinkce ve vnímání klasického baletu jako uměleckého díla. Její návrat do minulosti k tradiční látce a romantickému příběhu je zamýšlen jako experiment. *Re-enactmentem* přesně nekopíruje historicky autentickou formu, ale k materiálu přistupuje aktivně. Nesnaží se o *re-enactment* baletu *Giselle*, který by byl další autentickou rekonstrukcí dané látky, ale o interpretativní a aktualizací *re-enactment* pouze vycházející z podstaty původního díla. Ke zpracovávanému materiálu přistupuje aktivně, terminologií Beatrice von Bismarck jako k „neukončenému umění“.¹⁶⁰ Klasický balet tak proměňuje v souvislosti s časoprostorovou aktualizací. Umělecké dílo nenechává stát ve své definitivní podobě v muzeu, ale vědomě jej transformuje a mění do jeho aktuální podoby. Toho dosahuje skrze použití obsahu svého specifického *tělesného archivu* a vytváří tak novou, originální a *interkulturální* scénickou formu. V následující části se věnuji jednotlivým dramaturgicko-režijním a choreografickým rozhodnutím autorky. Reflektuji, jak Dada Masilo zkoumanou uměleckou formu vnímá a jak k ní přistupuje, ale také jak se v ní odráží její lidské *tělo jako archiv* v souvislosti s interkulturálními aspekty. Všechny zmíněné jevy pak společně utváří specifické umělecké dílo *Giselle* v autorském zpracování Dada Masilo.¹⁶¹

Dada Masilo přejímá západní látku, tedy kánonické dílo romantického baletu, do nezápadního diskurzu, konkrétně na jihoafrický venkov. Děj příběhu je tak situován

¹⁵⁸ VANGELI, Nina. Taneční inscenace: Přístupové cesty k jejich analýze. *Divadelní revue*. N° 2. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2017, str. 63-80, zde str. 63.

¹⁵⁹ Tamtéž, str. 66.

¹⁶⁰ BISMARCK, von Beatrice. Steps and Gaps: Curatorial Perspectives on Dance and Archives. In: BRANDSTETTER, Gabriele a Gabriele KLEIN, Gabriele (eds.). *Dance [and] Theory*, str. 213-217.

¹⁶¹ Premiéra choreografie *Giselle* v autorském zpracování Dada Masilo proběhla 4. května 2017 v Oslu.

do specifického kulturního prostředí. Tento prostorový přesun se v choreografii projevuje v několika aspektech. Kompozičně je dílo členěno stejně jako klasická *Giselle* a odpovídá tak dvoudílnému schématu o dvou jednáních. První se odehrává v reálném světě na jihoafrickém venkově, druhé pak obsahuje prvky nadpřirozeného světa a objevují se v něm víly, nebo spíše duše zemřelých. V analýze pracuji zpravidla s tímto označením, ačkoliv se běžně používá označení víl. V případě choreografie Dada Masilo je však vhodnější nazývat tyto nadpozemské bytosti spíše duše, protože zde dochází oproti původní předloze k proměně na úrovni genderu. Víly nejsou jen ženy a dívky, které zemřely kvůli zradě mužů, ale jsou to také muži usmrceni zapříčiněním žen. Zde choreografka otevírá velký obsahový posun a přesah do aktuálního naladění společnosti, která se stále problematikou genderové nerovnosti a stereotypů zabývá. Rozšíření ženské skupiny víl o muže narušuje stereotypní vnímání genderu nejen v ženské, ale také v mužské rovině. Muži jsou zde zobrazeni stejně zranitelní a citliví jako ženy. I oni se mohou stát obětmi, i jim může být ublíženo. Proto se tedy přikláním k označení těchto nadpřirozených entit v díle jako duší (nazývat je vílami navíc může v českém kontextu implikovat označování žen).

Dalším tematickým posunem je akcentace společenské hierarchie, která poukazuje na rozdělení společnosti do určitých kategorií podle daných parametrů. *Giselle* zobrazuje sociální dělení na vyšší a nižší společenský status, který předurčuje a stanovuje normy a chování příslušníkům jedné či druhé kategorie. S tím se pojí také společenská očekávání a předsudky, stereotypní vnímání rozdílných sociálních vrstev. Albert, který je šlechticem, se nemůže zamilovat do venkovské dívky s nižším společenským statutem. Aby se Giselle vůbec přiblížil, předstírá, že je členem stejné sociální vrstvy jako ona. Můžeme sledovat také rozdílné chování venkovanů vůči sobě a vyšší šlechtické vrstvě, které automaticky vyjadřují úctu, respekt a uznání. Sami sebe tak staví do specifického společenského postavení. Celé zobrazované společenství v příběhu podléhá silné hierarchizaci a vzájemné nerovnosti na základě tradice. Pokud vztáhneme otázku společenské hierarchie na jihoafrické kulturní východisko Dada Masilo, rozdělení společnosti v *Giselle* v sobě nese odkazy na politiku apartheidu a rasové, tedy i společenské segregace. Jak bylo nastíněno v kapitole o historickém, společenském a kulturním kontextu, jihoafrická oblast se i dnes stále vyznačuje

závažnou společenskou nerovností, projevy předsudečné nenávisti a hierarchizací společnosti vlivem apartheidního a koloniálního dědictví.¹⁶²

Dada Masilo ze svého *tělesného archivu* čerpá v tematických proměnách a akcentacích, zabývá se tématy vycházejícími z její vlastní kulturní identity. Její *tělesný archiv* modelován specifickými kulturními a společenskými vlivy vnáší do *re-enactmentu Giselle* svébytnou problematiku odrážející se v transformaci a aktualizaci původních témat romantického baletu.

V tvorbě autorky se odráží její specifická *performativní identita*, spojená s kulturními, společenskými a historickými východisky, které se podílely na jejím formování. Konceptem *performativní identity* se mimo jiné zabývá ve své publikaci *Myslet z druhého místa* již výše zmiňovaná Alice Koubová.¹⁶³ Připomínám zde tedy pouze, že podle tohoto konceptu jsme skrze afektivní vztahy vpraveni do norem jednání a konání, které nás tvarují a utváří. Repetitivním konáním vycházejícím z konkrétních společenských a kulturních zvyklostí jsme utvářeni ve specifickou identitu. Identita každého člověka je tedy formována performativitou sociálního pole, ve kterém žije.¹⁶⁴ *Performativní identita* Dada Masilo je tedy součástí jejího *tělesného archivu*, který do své choreografie autorka vědomě promítá.

Vědomé kombinování kulturních aspektů a tradic odlišných kulturních oblastí se projevuje také na úrovni proměny postav. Myrtha, v konvenčním západním zpracování královna víl, je zde inspirována reálným a velice tradičním jihoafrickým léčitelem, nazývaným Sangoma. Jedná se o kulturně specifické pojetí léčitele, který se stará nejen o fyzickou, ale také spirituální oblast. Má udržovat harmonii mezi světem živých a mrtvých, provádí mnoho tradičních rituálů, ceremoniálů a obětování. Tyto zvyklosti jsou přímo spojené s tancem, hudbou, spojováním se se světem mrtvých, specifickými slovními a hlasovými projevy, případně s rituálními nástroji.¹⁶⁵ Tuto postavu

¹⁶² Otázka současného stavu společnosti v zemi je složitou a obsáhlou problematikou, dnes se na tomto území můžeme setkat s tendencí radikalizace a nacionalismu. Objevují se například zprávy o tzv. bílé genocidě, jsou také známy případy skupin, které se připravují na občanskou válku motivovanou rasovou nesnášenlivostí. Je zřejmé, že společnost opravdu nedosáhla ideálu „jednoho národa mnoha kultur“ a nevyznačuje se ani politikou „nerasovosti“. Tuto problematiku však nemohu z důvodu rozsahu této práce blíže rozvádět, proto spíše poukazuji na další rozsáhlou oblast, která se jako aktuální společenský jev nabízí k hlubšímu zkoumání nejen na poli divadelní vědy.

¹⁶³ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa*. Vydání první. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019. ISBN 978-80-7331-511-5.

¹⁶⁴ Tamtéž, str. 59-78.

¹⁶⁵ RICHTER, Marlise. *Traditional Medicines and Traditional Healers in South Africa* [online]. 2003 [cit. 2021-4-23]. Dostupné z:

interpretuje v choreografii muž a při tanci používá metličku s množstvím různých štrápců, což je jeden z autentických nástrojů, se kterými tradiční léčitelé pracují.¹⁶⁶

Specifickým kulturním aspektem, který do tohoto romantického baletu Dada Masilo vnáší, je zpracovávání afrických rituálů a ceremoniálů v choreografii. Jedním z nejviditelnějších z nich je začlenění tradičního pohřebního rituálu i s hudební složkou. Když Giselle v závěru prvního jednání umírá, následuje ještě jedna scéna zobrazující pohřební procesí vesničanů, kteří truchlí. Během této pasáže zní píseň s názvem *Hamba Nhliziyo Yami*, v jejímž textu se v překladu zpívá: „*Go to heaven my heart, for there is no peace on this earth.*“.¹⁶⁷ Přidání této scény, ve které celá vesnice truchlí nad smrtí mladé dívky, přináší do příběhu další vrstvu, ve které je zdůrazněna součinnost a pospolitost této konkrétní komunity, která je obecně pro africké kulturní zvyklosti typickým rysem. Na základě těchto příkladů lze vidět vědomé mísení rozlišných kulturních prvků v díle, tyto rozdílné vlivy je však stále možné odlišit a rozpoznat mísení západních a nezápadních principů. *Tělesný archiv* Dada Masilo dokáže kombinovat prvky rozdílných kultur právě díky jejich znalosti. Toto interkulturální spojení se stává ústředním znakem celého díla.

3.2.1 Choreograficko-kompoziční principy

Choreografie se v mnoha bodech s konvenčním zpracováním *Giselle* shoduje. Na základě vystavěné kompozice, struktury, příběhu, pohybového slovníku, znázorněných témat, ale také prostoru, scénografie a svícení, kostýmů a hudby lze vymezit, co mají ustálená podoba baletu *Giselle* a *Giselle* Dada Masilo společné a v čem se odlišují.

Struktura příběhu a řazení jednotlivých scén je velice podobné jako v klasickém zpracování. Choreografie je členěna do dvou dějství, v prvním je členění dramatického děje téměř identické a příběh se odehrává od expozice, přes kolizi až po katastrofu. Jsou nám představeny hlavní postavy, které nesou stejná jména jako v romantickém baletu. Figuruje zde Giselle a její matka, Hilarion, šlechtic Albert a jeho snoubenka Bathilda.

https://web.archive.org/web/20160304025400/http://healthlink.org.za/uploads/files/TAC_Law_Proj.pdf.

¹⁶⁶ Dada Masilo v jednom z rozhovorů uvádí souvislosti použití tohoto nástroje. Před jejím využitím v choreografii se musela zeptat starších příslušníků její kultury, zda může tradiční nástroj léčitelů použít. Ti jí stanovili konkrétní hranice, jak s metličkou smí a nesmí pracovat, a které musí být v práci s tímto rituálním předmětem mimo jeho autentické používání dodržovány.

¹⁶⁷ DANSEDANSE. *Dada Masilo / Giselle*. Divadelní program. The Dance Factory, premiéra 4. 5. 2017. Johannesburg: The Dance Factory, 2017 [cit. 2021-4-23]. Dostupné z:

https://www.dansedanse.ca/sites/default/files/programme_dadamasilo_giselle_0.pdf.

Všechny postavy včetně dalších vesničanů interpretují tanečníci a tanečnice jihoafrického původu, kromě postavy Alberta. Obsazení jediného bělocha v celém souboru do hlavní mužské role lze vyložit jako autorský záměr, který může poukazovat na několik aspektů. Láska Alberta a Giselle je především ze strany matky nechtěná, což může být (mimo jiné) také kvůli jejich rozdílné barvě pleti. Jak se však ukáže, Albert je zasnouben s Bathildou, která je také šlechtického postavení, ale stejně, jako Giselle, černošského původu. Černošská dívka je zrazena bělochem, právě on je tedy původcem zrady a utrpení. Dramaturgicko-režijní volba obsadit jediného bělocha do role Alberta vzbuzuje neodmyslitelné rasové konotace.¹⁶⁸

Vztahy mezi jednotlivými postavami v mnoha ohledech odpovídají původnímu námětu.¹⁶⁹ Masilo však tyto linie ještě rozpracovává, přidává například motiv nucené svatby, kdy Gisellina matka svou dceru po zjištění jejího vztahu s Albertem zostudí. Svlékne ji, odhalí její ženské nahé tělo a tlačí ji do vztahu s Hilarionem, který je pro Giselle vhodnějším partnerem. Na jevišti tak dochází k odhalení tělesnosti ženského těla, čímž je poukázáno na její zranitelnost, intimitu, ale také na její stud před Hilarionem, mužem, kterého nechce a který se jí snaží získat.

Kromě pohřebního procesí v závěru prvního jednání je do prvního aktu přidána scéna snu, ve které se Giselle vyjevuje Myrtha – Sangoma. Tato vize slouží jako varování či předzvěst druhého jednání. Snová vidina působí jako děsivá noční můra, ve které je naznačeno, co se v druhém dějství může odehrát.

Kostýmy i rekvizity v prvním jednání odpovídají zasazení příběhu na venkov. Tento princip se uplatňuje i v konvenčním zpracování *Giselle*, kdy bývají tanečnice oblečeny do splývavých šatů evokujících venkovské prostředí, často s bílými nadýchanými rukávky a úzkými korzetky. Muži mají povětšinou upnuté kalhoty a bílé haleny s dlouhými rukávy. V kostýmovém řešení je oddělena šlechta od venkovanů pomocí bohatého zdobení šatů, plášťů, obuvi či klobouků. Masilo ve volbě kostýmů pro toto jednání velice jasně odkazuje na signifikantní baletní stylizaci, protože ponechává tyto konvenční a zavedené kostýmy u mužů i žen. Zásadní proměnou je však

¹⁶⁸ V této analýze pracuji výhradně se záznamem představení *Giselle* z roku 2018, získaném od společnosti *The Dance Factory* v Johannesburgu. Pokud v choreografii později došlo k proměně obsazení či jiným dramaturgicko-režijním změnám, což je vzhledem k povaze každé inscenace možné, v práci nejsou zahrnuty.

¹⁶⁹ Ve zkratce tedy Hilarion miluje Giselle, která se však zamiluje do Alberta. Mezi dvěma muži vzniká rozpor. Giselle netuší, že je Albert doopravdy šlechtic. Když se tato informace odhalí a Giselle zjistí, že je Albert ještě navíc zasnouben s Bathildou, dochází ke katastrofě.

obutí tanečnicků. V klasickém baletu nosí tanečnice pro techniku *en pointe* speciální obuv – baletní špičky. V choreografii Masilo jsou všechny tanečnice i tanečníci bosí, jejich chodidla jsou pevně spjata s podlahou a špičková technika v tomto díle není vůbec použita.

Tanečníci se na jevišti nepohybují mezi malovanou dekorací, zdobeným pozadím či dalšími běžně používanými prvky v klasickém baletu. Scéna je úplně prázdná, prostor nevyplňují kulisy, ale těla tanečnicků.¹⁷⁰ Scénografie tak působí minimalisticky a umírněně. S osvětlením se v prvním jednání pracuje taktéž nepříliš výrazně. Většinu času se jedná o plošné svícení osvětlující celý prostor, přičemž je použito primárně vrchního osvětlení. Někdy bývají světla upravena pomocí barevných filtrů, významově fungují spíše jako atmosférický podkres (například scény, ve kterých vystupují šlechtici, jsou barevným laděním doplněny o fialové a modré tóny, milostné scény Giselle a Alberta podkresluje narůžovělá barva světel po celé ploše jeviště). V přidáných scénách je světelná dramaturgie více stylizována. Když matka svlékne Giselle korzet a nutí ji do vztahu s Hilarionem, scéna je ztmavena a nasvíceny jsou bodovým světelným kuželem pouze tyto dvě postavy. Také expresivní a zlověstná scéna snu, která je barevně stylizována do zelených tónů, a svícení jsou zde spíše tlumené, odkrývají určitý pocit a atmosféru situace (zároveň také naznačuje, jak bude vizuálně vypadat druhé dějství). Poslední výrazná světelná stylizace se objevuje u smrti Giselle, kdy je vyprázdněná scéna tmavá a pohled diváka pomocí bočního bodového světla směřován na umírající dívku. Následuje pohřební procesí, ve kterém se pracuje pouze s jednosměrným bočním svícením.¹⁷¹ Celý první akt končí úplným zhasnutím světla, na scéně je pouze mrtvá Giselle ležící na podlaze.

Druhé jednání zahajuje příchod Hilariona k pomyslnému hrobu Giselle. V baletních zpracováních bývá často přímo na jevišti scénograficky hrob umístěn, Masilo však zůstává u symbolického a spíše pomyslného naznačení tohoto místa (Hilarion pokládá květiny přesně na místo, kde Giselle zemřela). Děj se přesouvá do světa nadpřirozených a magických prvků, objevují se duše zemřelých žen a mužů. Kromě proměny oproti předloze na úrovni genderu je zde výrazná i práce s kostýmem.

¹⁷⁰ Na některých dostupných fotografiích je viditelná světelná projekce na zadní horizont jeviště, na které lze rozlišit přírodní malovaný motiv rostlin a jezera. V jediném celém záznamu choreografie *Giselle* z roku 2018, který bylo možné získat a se kterým proto v analýze pracuji, je však scénografie naprosto prázdná a projekce na zadním horizontu se neuzívá.

¹⁷¹ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha: NAMU, 2021, str. 302-306.

Tanečníci i tanečnice mají identické tmavě červené šaty s tylovým zdobením, kostým pro muže a ženy není nijak odlišen. Rozdílná je pouze postava Myrthy – Sangomy, která disponuje magickým rituálním předmětem (metličkou se střapci) a velkým límcem za krkem. Jako jediná má také rozpuštěné dlouhé vlasy. Nesetkáváme se tak s nevinnými a čistými bílými vílami v nadýchaných sukních s věnečky bílých kvítků ve vlasech, ale s ženami a muži v červených kostýmech evokujících spíše hněv, barvu krve, agresi či sílu. Pouze Hilarion a Albert jsou ponecháni v kostýmech z prvního jednání, jejich šaty tak upozorňují na to, že přichází z reálného světa lidí do světa nadpřirozeného, nelidského.

Scénografie je i ve druhém jednání ponechána bez další dekorace, utváří ji hlavně stylizovaný způsob svícení. Zelená světla a tlumenější svícení způsobují trvalou změnu atmosféry, prostor je od prvního jednání ztlačně odlišen. Zvolená barva světla ovlivňuje srozumitelnější chápání obrazu tohoto nadpřirozeného světa, zároveň zdůrazňuje emocionální naladění druhé části choreografie.

Dějová linie se vyvíjí nejprve podobně jako v původním baletu *Giselle*. Hilarion přicházející truchlit ke hrobu Giselle je obklopen dušemi, které ho chtějí připravit o život smrtelným tancem. Jedná se o akt pomsty. Zde však následuje dějová proměna. Hilarion sice mezi dušemi v tanci umírá, poté se ale přidává mezi ně, protože cítí zradu, opovržení a zklamání stejně, jako tyto mrtvé duše. I muž může cítit zradu, být zavrhnut, mít zlomené srdce. Proto se stává dalším ze skupiny takto zemřelých. Ke hrobu Giselle přichází také Albert, který je dušemi napaden a stržen do smrtelného víru tance. Opakovaně žadoní a prosí Giselle o odpuštění, dívka je však rozzlobená, plná hněvu a agrese, v čemž ji podporuje Myrtha – Sangoma i ostatní duše. Útočí na Alberta a v touze po pomstě se jej snaží zahubit. Jsou nemilosrdné a nenávistné. Giselle zde ani v nejmenším netouží po záchraně muže, který jí opovrhnul, zranil a způsobil její smrt. Touží po pomstě. Albert se do poslední chvíle snaží dívku znovu získat, zachránit se. Giselle se v závěru smrtelného tance obrací na Myrthu – Sangomu a žádá o souhlas. Bere si od ní bič a sama Alberta usmrtí ve vzteku a pomstě. Muž zůstává ležet na zemi, zatímco se objeví závěrečné procesí duší, které jeho mrtvé tělo jen bezohledně překračují a vyhlíží další oběť.

Signifikantním znakem *Giselle* Dada Masilo je výrazná a na první pohled evidentní proměna vizuálního kódu na různých úrovních. První z nich je zásadní

diferenciální pojetí samotných těl tanečníků. Navzdory možným očekáváním vizuálního i tělesně konstitučního vzhledu v západním kanonickém baletu exponuje Dada Masilo ve své choreografii vizuálně kontrastní tělesnost a vnímání těla jako celku. Narušuje striktní kódy a otázky západních stereotypů krásy a ideálu tanečníků v klasickém baletu, například skrze složení interpretů skupiny ze členů jihoafrického původu. Fyziognomie a tělesnost tanečníků je ukázána v její přirozené podobě, podtrhuje specifickou kulturní černošskou identitu skrze několik aspektů. Choreografické rozhodnutí nechat tanečnický naboso a v těsném kontaktu se zemí, pracovat s jejich přirozeným vzhledem a individualitou, je oproti striktním pravidlům klasického baletu velký posun. Pravidla klasického tance vyžadují vzájemnou podobnost tanečníků (zejména u sborových scén, konkrétně v baletu *Giselle* identickou podobnost víl) na úrovni tělesné fyziognomie včetně výšky, váhy a barvy pleti, ale také v kostýmech, líčení, předepsaném účesu a dalších prvcích. Individualita je silně potlačována nejen na vizuální rovině, ale také choreografickým zpracováním (mnohdy se musí i desítky tanečníků najednou pohybovat naprosto synchronně, jakákoliv odchylka ve způsobu či rychlosti provedení pohybu je považována za fatální chybu). Zatímco tedy západní baletní konvence individualitu a přirozený projev jedince silně potlačují, Dada Masilo prezentuje jihoafrické tanečnické v jejich přirozenosti, individualitě, specifické energii a tělesné fyziognomii. Oproti konvenčnímu zpracování *Giselle* se jedná o vizuálně kontrastní způsob reprezentace tanečnickova těla také ve vztahu k jevištnímu výrazu a projevu. Zatímco je výraz v klasickém tanci silně potlačován a ve velké míře formován tak, aby tanečníci neprojevovali fyzickou námahu pohybů a přirozený výraz emocí, byli tišší a eliminovali bezprostřední tělesné projevy, jako například dech či zvuky vznikající při pohybu (balet lze nazývat jako „tichou“ uměleckou formu), interpreti v *Giselle* Dada Masilo mnohem přirozenějším způsobem ukazují všechny tyto tělesné projevy. Na jevišti se neprezentují unifikované a bezemoční bělostné víly s nepřítomným výrazem ve tváři, ale živelné, osobité a energické entity.

Proměna vizuálního kódu se nevztahuje pouze na tělesnost, ale také na práci s proměnou barevného spektra. Barevná transformace je nejvýraznější zejména v druhém jednání. Romantické balety zpravidla pracují s druhým jednáním jako s tzv. *bílým jednáním*, kterému vizuálně dominují sborové scény tanečnic v bílých kostýmech. Často jsou pro zdůraznění jejich charakteru navíc líčeny a maskovány bílou barvou, aby působily co nejsvětlejším, tím pádem nadpřirozeným dojmem. *Bílé jednání*

je již od vzniku romantického baletu kodifikovanou formou zpracování, divácké očekávání (zejména v západní kultuře) je proto vázáno na vizuálně specifickou formu popsanou výše. Dada Masilo však ve svém *re-enactmentu* žádným způsobem s bílou barvou nepracuje, a to jak v rovině kostýmů, scénografie, či tělesnosti tanečníků. Transformuje barevné vlastnosti klasického baletu do kontrastní pozice, kdy je bílé tělo nahrazeno tělem černým, bílý vzdušný kostým kostýmem přiléhavějším a rudým. Jedná se tedy o použití barevně kontrastních prvků (viz obrázky č. 17 a 18 v přílohách).

Tato dramatická revize a reinterpretace původně romantického příběhu o *Giselle*, dívce, která se pro strůjce svého neštěstí rozhodně obětovat, pochopit ho, a dokonce pro něj i zemřít a mu ponechat život, významově i tematicky celé čtení prvotní látky mění. Masilo se ve svém zpracování snaží odpoutat od stereotypního zobrazení genderu a narušuje zavedenou konvenci zobrazování žen a mužů v tomto příběhu. Dosahuje toho skrze diverzifikaci původně genderově oddělených skupin v ději (viz víly a duše), ale také prohloubení psychologizace postav. Giselle už není jen ublíženou a nevinnou dívkou snažící se zachránit svého milovaného muže, ale ženou toužící po pomstě, je plná agrese a nenávisti, odmítá se podřítit a je rozhodnuta revanšovat se člověku, který jí ublížil. Stejně tak všechny ostatní duše, které se v druhém dějství objevují. Stereotyp nevinné a čisté ženy, která se vždy podřídí, je tak razantně narušen. Z příběhu jsou odstraněny romantizující aspekty a je zdůrazněno, v čem může být aktuální pro dnešního diváka.

Se zintenzivněnými a přidanými tématy, prohloubením původně poměrně zploštělých postav a niternějším uchopením tohoto velkého příběhu se pojí i výraznější emocionální a herecký projev jednotlivých postav. Postavy jsou na rozdíl od konvenčního baletního „herectví“ živé a realistické. Nepoužívají patetická gesta ani přehnaně stylizovanou mimiku obličeje, která je v baletu velice častým projevem emocí. Etiketa baletu je také stálá a precizní baletní stylizace, pokud je tanečník na jevišti, včetně příchodů a odchodů či pasáží, ve kterých se netančí, ale jen gestikuluje. Nejikoničtější příkladem takového jevištního projevu jsou tanečníci a tanečnice stojící po stranách jeviště, kteří pouze přihlíží výstupům hlavních postav uprostřed. Často mají představovat dvořany, či okolní přihlízející, ale i přesto zůstávají stále s propnutými špičkami, stojí ve stanovených baletních pozicích, pracují s *épaulement* a precizním prováděním „prostých“ gest. V *Giselle* Dada Masilo se setkáváme s naprosto kontrastním přístupem, kdy se tanečníci chovají v podobných situacích expresivněji,

přirozeněji, našlapují přes paty přirozenou chůzí, či z jeviště odchází civilně (pokud se to hodí k dané situaci). Scénický projev se neomezuje pouze na mimiku, ale také na hlasové vyjádření. Slyšíme mnoho výkřiků, slovních komentářů či pobídek, smích, křik a další hlasové a zvukové projevy. S intenzifikací hereckého projevu se pracuje i během choreografie, tanečníci výrazným způsobem pracují s emocionálním zabarvením (výrazné například v milostných scénách Giselle a Alberta, nebo u duší v druhém jednání).

Konkrétní pohybové principy lze shrnout do několika oblastí. Obecně je platný aktivní přístup ke všem částem tanečnickova těla. Neexistují zde pravidla stanovující například stále vytažený a napjatý trup a hrudník směrem vzhůru, co nejdelší a nejvyšší pozice končetin, či zpevnění a staticnost celé horní části trupu včetně pánve s pohyby dolních i horních končetin jakoby nezávislých na centru. Organizační princip pohybu se nesoustředí na střed těla, ze kterého vychází všechny pohyby i energie, ale je spíše polycentrický. Zapojují se všechny tělesné části, pracuje se také s pohybovými izolacemi (například ve výrazných pohybech pánví). Velice vytríbená, složitá a rychlá je práce s dolními končetinami, převážně chodidly, což vychází primárně z tradičních afrických tanců (včetně dupání, skoků a dalších). Rychlost a návaznost jednotlivých pohybových prvků bývá v tanci často využívána. Pohyby jsou velice rytmické a dynamické, pracuje se s rozlišnou energií. Tělo je využíváno jako flexibilní nástroj, který dokáže pracovat se svou lehkostí a skoky, ale také s váhou a gravitací.

V přejímání prvků z kodifikované techniky klasického tance dochází různými způsoby, v různé míře jsou také modifikovány či ponechány ve svém čistém technickém provedení. Oproti jiným choreografiím Dada Masilo, ve kterých se se zachováním či výraznějším citováním klasických prvků pracuje více (například v jejím zpracování *Labutího jezera*), se v *Giselle* na první pohled klasický tanec ve velké míře nepřejímá. Může to být také proto, že svým způsobem následuje charakteristické dvoudílné schéma tanečních stylů v prvním a druhém jednání. Zatímco se v prvním jednání tance snaží o charakter folklorního stylu odpovídající prostorovému zasazení příběhu na venkov, druhé jednání už striktně podléhá pravidlům klasického tance v jeho precizní a konvenční stylizaci. V choreografii Dada Masilo se podobným principem objevují v prvním jednání více africké taneční prvky, ve druhém je naopak častěji citována klasická taneční technika.

Ačkoliv se může zdát, že se klasický tanec z choreografie téměř vytrácí, podíváme-li se na strukturu některých pohybových prvků detailně, zjistíme, že je jejich původ v klasickém baletu jasně čitelný a tyto pohyby z něj jsou odvozeny. Primárně se jedná o pozice horních a dolních končetin, které vychází ze základních pozic klasického tance. Často bývá využit princip vytáčení dolních končetin *en dehors*, propínání špiček chodidel či našlapování přes špičky. Objevují se také zavedené pozice dolních končetin, skrze které se přechází z pohybu do pohybu, popřípadě v nich tanečníci v některých momentech zastavují. Využity jsou některé konkrétní prvky (výčet není kompletní), jako například *arabesque*, *développé*,¹⁷² *rond de jambe en 'lair en dehors*,¹⁷³ či klasický postoj založení jedné nohy od kolene směrem vzad, přičemž je stojná noha vytočená a chodidlo kročné nohy se podlahy dotýká pouze konečky prstů (viz obrázky č. 11–13, dále 16 a 21 v přílohách). Paže mnohdy napodobují ustálené pohyby *port de bras*, bývají ale spíše protaženy do exponovanějších pozic než v klasickém baletu. Často je zachováno také specifické baletní tvarování dlaní a prstů, kdy ukazováček směřuje směrem ven, palec a prostředníček směrem k sobě (viz obrázek č. 1 v přílohách).

Pohybový slovník, který Masilo v choreografii používá, vychází primárně z technik současného tance, skrze který propojuje prvky klasické taneční techniky a jihoafrické tance. Autoritativní technika klasického baletu, spojená s „povinnými“ ustálenými prvky v *Giselle* společně s danou kompozicí díla obsahující exhibice tanečnicků sboru, *pas de deux*, *pas de trois*, *pas de quatre* a dalších v určitém pořadí, je zde modifikována a transformována v pohybově bohatou a členěnou strukturu. Setkávají se zde diametrálně odlišné taneční techniky, které se však v konečné formě spojují v nezvyklou choreografii plnou rozdílných energií, náznaků jednotlivých technik, a modifikací ikonických prvků a pohybů. Termíny z klasického západního tance nejsou autoritativním východiskem choreografie, ale spíše dalším kulturním materiálem, který je k tvorbě originálního interkulturálního díla použit. Zhuštěnost pohybového slovníku vzniká díky kompresi různých technik a pohybových principů do jednoho souhrnného

¹⁷² *Développé* je pohyb kročné dolní končetiny, která se zvedá od podlahy podél stojné končetiny až ke kolenu, poté je pohyb veden směrem od těla za špičkou kročné končetiny do určeného směru (vpřed, stranou, vzad). Více viz obrázek č. 12 v přílohách.

¹⁷³ *Rond de jambe en 'lair en dehors* je prvek dolních končetin, při kterém prsty kročné nohy z otevřené pozice s propnutou špičkou vykreslují tvar malého kroužku či oválu (záleží na směru a výšce pozice) směrem ven, tedy *en dehors*. Kročná noha je v pozici *en 'lair* vždy ve vzduchu a nedotýká se podlahy (minimální výška zvednuté končetiny je tedy 45°, maximální 180°, přičemž ve vysokých pozicích se *podoba rond de jambe* mírně mění. Více viz obrázek č. 13 v přílohách.

celku. Jedná se o synkretickou choreografii, která skrze mísení kulturních aspektů odráží specifické interkulturální pojetí *Giselle* v choreografii Dada Masilo.

Choreograficko-kompoziční principy ve zkoumané choreografii se kromě výše uvedených složek vztahují také na práci s hudební stopou. V hudbě se přímo odráží interkulturální aspekty díla, které propojuje techniky, stylové prostředky, a témata dvou různých kultur do jednoho celku. Autorem hudební partitury je současný skladatel Philip Miller, který pro choreografii vytvořil nahrávku kombinující samplý z originální romantické hudby k baletu *Giselle* skladatele Adolpha Adama, zvuky perkusních afrických hudebních nástrojů, africkou hudbu a rytmy, či hlasovou složku se zpěvy. V bohatém hudebním mixu tak zaznívají útržky původní hudby Adolpha Adama, které originální balet silně evokují, jsou však výrazným způsobem upraveny a mixovány do moderní elektronické nahrávky. Některé části choreografie nejsou doprovázeny hudební složkou a ve velké míře se pracuje i s tichem.¹⁷⁴

3.2.2 Rozbor úvodních scén zahajujících druhé jednání *Giselle*

Pro posílení všech uvedených tezí a argumentů a konkrétnější specifikaci tvůrčího přístupu v práci Dada Masilo vybírám k podrobnějšímu rozboru úvodní scény zahajující druhé jednání *Giselle* jako exemplární vzorek. Poukazuji v nich na konkrétní kompoziční choreografické i technické odlišnosti v choreografii Dada Masilo vůči původnímu a konvenčnímu baletu *Giselle*. Zvolenou část choreografie zkoumané autorky komparuji s totožným partem klasického a tradicionalistického zpracování baletu. Na tomto příkladu konkrétně poukazuji na choreografické principy a strategie nastíněné v předchozích částech kapitoly.

V konvenčním klasickém zpracování *Giselle* začíná druhé jednání po pauze hudební přehrou se zataženou oponou. Po otevření opony přichází Hilarion, vstupuje na jeviště stylizovanou baletní chůzí, u které propíná špičky chodidel a dolní končetiny vytáčí směrem *en dehors*. Jde ke hrobu *Giselle*, kolem kterého se pak pohybuje. Používá přitom množství teatrálních až patetických velkých gest, jako například chytání se za srdce, za hlavu, odvrácení pohledu od hrobu dívky, natahování paže směrem k ní a mnoho dalších. Gesta jsou výrazným způsobem zveličována, působí výrazově

¹⁷⁴ I to je velký rozdíl oproti zvyklostem klasického baletu, který je neustále doprovázen orchestrální hudbou, a tanečníci nikdy netančí v tichu. Jediné momenty, kdy hudba nezní, jsou pauzy mezi jednotlivými scénami a variacemi, které navíc často doprovází potlesk diváků. Jedná se o očekávanou reakci publika, pro kterou je v choreografii vymezen určitý prostor.

nadsazené a přehnané. Jedná se o čistě pantomimické prvky, kterými se děj baletu „posouvá“.¹⁷⁵ Mají divákovi ukázat Hilarionovu zarmoucenost a smutek způsobený smrtí Giselle. Poté, co postava Hilariona odejde, vstupuje na konkrétní hudební pasáž Myrtha, královna víl. Její nástup doprovází jemná hudba a na jevišti se okamžitě staví do velké baletní pózy. Následuje celá série kratších variací s odlišným charakterem hudby i pohybů. Tanečnice v nich ukazuje dokonalost své techniky a bezchybnost provedení jednotlivých prvků. Je exponována kvalita její techniky, předvádí velké pózy, adagiové ladné pohyby, ale i skoky, *pirouettes* a rychlé allegrové kombinace pohybů. Každá z variací končí závěrečnou pózou. Mezi jednotlivými výstupy Myrthy je vždy pauza oddělující rozlišné hudební party, ve které diváci dle tradice tanečnici tleskají. Děj se v těchto sólových výstupech královny víl nikam neposouvá. Až patetickými gesty volá Myrtha další víly, které na její popud přichází na jeviště. Vchází stylizovanou chůzí v mírném předklonu trupu se skloněnou hlavou a pohledem do země, našlapují přes propnuté špičky a propínají také špičky kročné končetiny. Paže mají víly v jedné z nejkoničtějších pozic charakteristických pro balet *Giselle*, tedy v upravené přípravné poloze s překříženým zápěstím a prsty v daném postavení.¹⁷⁶ U těchto sborových scén je kladen důraz primárně na rozmístění tanečnic v prostoru, na symetrii a pravidelnou geometrii uceleného obrazu, který vytváří. Pohyby víl jsou prováděny synchronně a stejně jako u výstupů Myrthy je dodržena přímá souvislost tance a hudby. Postupně jsou předvedeny choreografické sborové výstupy, které střídá *pas de trois* Myrthy a dvou dalších víl (tzv. demi-sólistek). V *pas de trois* má každá tanečnice sólovou variaci, přičemž se charakter variací proměňuje, poté vystupují v tanečním duetu, následně opět sólově vystupuje s variací Myrtha a celá kompoziční sekvence je uzavřena velkou *codou* všech tanečnic *pas de trois* s celým sborem víl. Tento výčet jednotlivých výstupů zde uvádím pro zdůraznění striktnosti této taneční formy, která udává přesné pořadí jednotlivých variací, určuje pevnou strukturu a kompozici choreografie. Každý výstup je vždy oddělen pauzou v hudbě, obvykle spojenou s potleskem publika. Děj se v celé choreografické sekvenci nikam neposouvá, smyslem této pasáže je estetické zapůsobení, exponování klasické taneční techniky a výkonů tanečníků, důraz na dodržení baletní etikety a virtuozy. Používají se pouze prvky

¹⁷⁵ VANGELI, Nina. Taneční inscenace: Přístupové cesty k jejich analýze. *Divadelní revue*. N° 2. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2017, str. 63-80, zde str. 64.

¹⁷⁶ Viz obrázek č. 15 v přílohách.

odpovídajícím „čisté“ formě kodifikované techniky. Jsou dodržována všechna pravidla klasického tance, včetně základních zákonitostí této specifické taneční techniky.¹⁷⁷

Druhé jednání *Giselle* Dada Masilo začíná taktéž po přestávce hudební předehrou. Po doznění ouvertury (podstatně kratší, než v originální hudbě k baletu) vchází na jeviště Hilarion. Pohybuje se civilní chůzí, našlapuje přes paty a u pomyslného hrobu Giselle pokleká na kolena. Pokládá na místo květinu a pohybově provádí pouze několik vln páteří, neobjevují se žádná velká gesta či patetické projevy truchlení. Vzápětí však přichází první rozzlobená duše zemřelé dívky s bičem v ruce, vstupuje taktéž civilní, ale dynamickou chůzí a pomocí šlehání bičem Hilariona vyžene. Jejich setkání je strukturováno tak, aby příběh posouvalo, aniž by tanečníci jen bezděkově předváděli pohybové prvky. Následně se objevuje Myrtha – Sangoma, s jejímž příchodem úvodní hudební pasáž končí. Vstupuje do ticha stylizovanou chůzí, která odkazuje k chůzi klasického baletu, ale zároveň ji transformuje a přetváří. Je dodrženo našlapování přes špičky a také princip vytáčení dolních končetin *en dehors*, ale končetina, která zůstává v zanožení za tělem, se nepropíná do špičky, zůstává opřena o podlahu na pološpičce, čímž je narušeno „čisté“ provedení této baletní chůze. Tanečník k chůzi postupně přidává pohyby trupu, paží i hlavy, používá pohybové izolace, na které však navazuje plynulým pohybem propojujícím celé tělo. Energie pohybu je dotažena do všech částí těla od hlavy až po konečky prstů. Místy tanečník napodobuje baletní stylizaci v postavení dlaně a prstů, tento pohybový princip však vzápětí střídá například uvolněním tohoto svalového napětí v ruce či vědomé práci s jednotlivými články prstů. Tanec Myrthy – Sangomy je dynamický, střídají se táhlé, plynulé a navazující pohyby s pohyby švihovými a rychlými. Tanečník zapojuje celé tělo, výrazným způsobem pracuje také s přenášením váhy, detailní práci s chodidly spjatou s podlahou. Používá polycentrické pohyby a různorodou dynamiku, choreografie střídá rychlé tempo a složitou rytmizaci se zpomalením či úplným zastavením pohybu. Součástí tance je také mimika obličeje a zvukové a hlasové vyjádření (například po úderu metličkou o podlahu začíná hudba). Po celou dobu má Myrtha – Sangoma magický předmět metličky, který zapojuje do tance. Místy se v choreografii objeví náznaky některých klasických tanečních prvků, například konkrétní pozice dolních končetin či paží, vysoké pózy či princip *épaulement*. Neustále se střídá vytočení dolních končetin *en dehors* s paralelním postavením nohou.

¹⁷⁷ Více viz kapitola č. 3.2.1 *Vývoj a strategie klasické taneční techniky*.

Myrtha – Sangoma používá k přivolání ostatních duší svůj magický předmět namísto teatrálního gesta. Příchod duší jako sboru na jeviště je choreograficky zpracován jako modifikace příchodu víl v klasickém zpracování baletu. Trup mají tanečníci mírně nakloněn vpřed, hlava je v prodloužení páteře a pohled směřuje do podlahy. Dolní končetiny vytáčí *en dehors*, našlapují přes špičky a pokud je chodidlo odlepeno od podlahy, špička je propnutá. Proměněn je výraznější pohyb z místa směrem v před a pozice paží, které jsou doširoka otevřené a zvednuté nad hlavou.¹⁷⁸ Myrtha – Sangoma metličkou přivolává na scénu také Giselle, která přichází stejně, jen rychleji a dynamičtěji. Následuje prudká změna dynamiky a z úvodního a pomalého nástupu duší se pohyb proměňuje ve staccatové a allegrové pohyby s rychlým tempem a častými rytmickými proměnami. Tanečníci zapojují všechny části těla, pracují s izolacemi i propojením pohybů, které na sebe v choreografii rychle navazují. Proměňuje se rozložení váhy i směr pohybů, jejich energie a charakter. Pohyby doprovází a motivuje konkrétní emoce a výraz. Výrazným odkazem na klasický balet je například zanožení dolních končetin *croissé* směrem vzad s použitím *épaulement* do určitého bodu v prostoru, který je v klasickém tanci pro tuto pozici zpravidla určen. Kročná noha je však opřena o pološpičku a poloha paží s překříženými zápěstími a stylizovaným držením dlaní a prstů pozměněna díky dlaním a prstům sevřeným v pěst. Tato velice běžná klasická pozice tak díky modifikacím konotuje úplně odlišnou tělesnou energii a význam než v klasickém provedení.¹⁷⁹

Úvodní pasáž choreografie na začátku druhého jednání není členěna na dílčí výstupy tanečníků, které by oddělovala hudba. Hudební nahrávka stále pokračuje a vyvíjí se, přičemž pohyby nejsou na rytmu a charakteru hudby přímo závislé. Vše se prolíná a vzniká tak homogenní choreografický celek, který není přerušován příchody, odchody, pauzami mezi variacemi či potleskem publika. Ačkoli jsou tanečníci v prostoru rozmístění organizovaně, není smyslem choreografie vizuální líbivost a geometričnost, ale pohybový výraz, emoce, dynamika a energie. I když choreografka z klasického baletního díla přímo vychází, v jejím zpracování choreografie se technika klasického baletu objevuje často pouze náznakově a většinou v modifikované podobě, jak bylo demonstrováno u konkrétních příkladů. „Čistá“ forma klasického tance se téměř neobjevuje. Stejně tak nejsou přesně dodrženy kompoziční a choreografické

¹⁷⁸ Viz obrázky č. 19 a 20 v přílohách.

¹⁷⁹ Viz obrázky č. 21 a 22 v přílohách.

aspekty klasického baletu, autorka se v nich spíše inspirovala a dál je transformovala a upravuje pro potřeby svého vlastního choreografického zpracování.

3.3 Obecné principy a strategie v tvorbě Dada Masilo

Některé z principů a strategií tvorby Dada Masilo, které se v analýze *Giselle* vyjevují, lze nalézt také v dalších choreografiích autorky, jelikož je ve svých dílech podobným způsobem opakovaně využívá. Za obecně platné principy lze považovat následující postupy.

Dada Masilo se vrací k historickým formám a látkám, které aktualizuje a tematicky přepracovává skrze aktualizaci *re-enactmenty*. Ať už se jedná o tematizaci genderu, společenské hierarchie a předsudečnosti v *Giselle*, stigmata a předsudky HIV/AIDS, homosexualitu, genderovou represi či genderové a rasové stereotypy v *Labutím jezeře*, nebo sexismus, homofobii a rasismus v *Carmen*, pro všechny choreografie zkoumané autorky je identický aspekt tematické transformace v souvislosti s jejím kulturním a společenským východiskem.

Všechny jmenované choreografie jsou zároveň západními kanonickými díly, která Masilo přejímá, ale zároveň modifikuje o nové stylové prostředky, techniky a formy. Původní choreografický obsah se v jejích zpracováních stále promítá, ale vždy trochu odlišným způsobem. *Labutí jezero* v choreografii Dada Masilo obsahuje například mnohem více zřejmých a čitelnějších referencí na klasickou taneční techniku, než zde zkoumaná choreografie *Giselle*. Přejímání původní látky a její následná modifikace je však obecně platnou strategií choreografky.

Veškerá zpracovávaná díla autorka vztahuje ke svému vlastnímu *tělesnému archivu* a odráží se v nich, jakým způsobem chápe svou kulturní identitu. Vědomě mísí různé tradice a kulturní fragmenty západní a africké kultury, čímž vytváří specifickou interkulturální uměleckou formu. Pokud dle definice Christine Regus chápeme interkulturální divadlo jako divadlo, ve kterém se mísí prvky rozdílných kultur a toto spojení se stává centrálním znakem díla, je interkulturalita v tvorbě Dada Masilo nezpochybnitelná. Autorka propojuje odlišné jazyky (například angličtinu a tradiční africkou řeč), různé techniky (klasický tanec, současný tanec, prvky afrických tanců), stylové prostředky či látky a témata (západní romantická tematika, kulturně specifická a nezápadní aktuální témata) různých kultur, konkrétně kultury západní – evropské, a nezápadní – jihoafrické.

3.4 Recepce díla Dada Masilo

V rámci rešerše recepce a odezvy diváků, recenzí z denního tisku, periodik, interview a internetových článků po uvedení *Giselle* v západním kontextu lze pozorovat, že autoři silně akcentují kulturní a tematickou stránku choreografie. Protože se jedná o aktualizaci *re-enactment* kanonického romantického baletu západní kultury, který transformuje a modifikuje autorka jihoafrického (tedy nezápadního) původu, recenze primárně zdůrazňují charakter *jinakosti* v díle pramenící z kulturně specifické identity autorky.

Interpretace Dada Masilo bývá často vnímána jako feministická, ve které choreografka posiluje roli ženy, která se muži nepoddá a za žádnou cenu mu neodpustí. Místo odpouštějící a chápavé romantické Giselle je prezentována žena vracející úder mužské zradě, Giselle plná nenávisti a pomsty, touhy po spravedlivé odplatě.¹⁸⁰ Objevují se také označení choreografie jako: „Dada Masilo’s Giselle: #NOTAPRETTYBALLET“ a podobné.¹⁸¹ Sama autorka se k choreografii vyjadřuje takto: „*Moje choreografie není o nenávisti vůči mužům, ale o zradě, zlomeném srdci, zármutku a pomstě. Na rozdíl od původního baletu tam nejde o odpuštění. NENÍ to hezké dílo...*“¹⁸² Toto označování choreografie jako „nehezkého příběhu“ a upozorňování na tematickou i dějovou proměnu, které staví *Giselle* do úplně jiného světa, je pro velkou většinu recenzí souhlasné.

Další často zmiňovanou proměnou na tematické rovině je zdůraznění společenské hierarchie v příběhu (venkované a výše postavená sociální vrstva, tedy vlastníci půdy).¹⁸³ Autoři recenzí si povětšinou všímají specifčnosti tematických proměn v souvislosti s kulturním východiskem autorky a přiřazují dílu specifický kulturní význam. Poměrně výrazným (někdy až stereotypním) způsobem přistupují ke vnímání

¹⁸⁰ GILBERT, Jenny. *Dada Masilo’s Giselle, Sadler’s Wells review – bold, brutal, unforgiving: Startling cultural retreat of the romantic ballet, set in a South African village* [online]. 08 Oct 2019 [cit. 2021-5-1]. Dostupné z: <https://theartsdesk.com/dance/dada-masilos-giselle-sadlers-wells-review-bold-brutal-unforgiving>.

¹⁸¹ DADA MASILO’S GISELLE: #NOTAPRETTYBALLET. *Quatenaire* [online]. [cit. 2021-5-2]. Dostupné z: <http://quatenaire.org/dada-masilo/dada-masilos-giselle>.

¹⁸² DANSEDANSE. *Dada Masilo / Giselle*. Divadelní program. The Dance Factory, premiéra 4. 5. 2017. Johannesburg: The Dance Factory, 2017 [cit. 2021-4-23]. Dostupné z: https://www.dansedanse.ca/sites/default/files/programme_dadamasilo_giselle_0.pdf.

¹⁸³ WELLS, Georgina. *Dada Masilo – Giselle*. *British Theatre Guide* [online]. 2021, 22–23 October 2019 [cit. 2021-5-2]. Dostupné z: <https://www.britishtheatreguide.info/reviews/dada-masilo-g-the-lowry-18330>.

diference mezi kulturou „vlastní“ (tedy západní) a „cizí“ (nezápadní), opakovaně se objevuje toto homogenní chápání kultur.

Zaměřila jsem se také na jednu z mála recenzí tvorby Dada Masilo v českém jazyce. Vyjadřuje se velmi stereotypním způsobem západního smýšlení, což lze pozorovat na způsobu, jakým je psána.¹⁸⁴ Obsahuje čistě západní náhled na nezápadní tematiku, což se projevuje také v lingvistické stránce textu. Autor například uvádí: „[...] kulturní vnímání naší přeintelektualizované a přepsychologizované taneční kultury je u Afričanů omezené“, dále že: „*Je sice komické pozorovat černochoha [...] vrtícího zadkem s peřím, jak dupe a vríská, jenže evropský originál v sobě skrývá těch dimenzí mnohem více, než se podařilo africké choreografce obsáhnout*“, nebo pokládá otázku: „*Kolik z té avizované originality by zůstalo, kdyby v něm netančili tanečníci z Afriky* [...]“¹⁸⁵ Z uvedených příkladů je čitelné autorovo dichotomické vnímání existence dvou světů, o kterém mluví dříve zmiňovaná Alice Koubová. Odděluje svět originálu, tedy západního baletu *Giselle* v tradicionalistickém pojetí, který obsahuje esenciální podstatu díla, od světa zobrazení, kopií a reprezentace,¹⁸⁶ tedy „africké *Giselle*“.

¹⁸⁴ DVOŘÁK, Martin. Nemilosrdná Giselle a černé labutě na festivalu ImPulsTanz ve Vídni. *Opera Plus* [online]. 17. 8. 2017 [cit. 2021-5-2]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/nemilosrdna-giselle-cerne-labute-festivalu-impulstanz-ve-vidni/?pa=1>.

¹⁸⁵ Tamtéž.

¹⁸⁶ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa*. Vydání první. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019, str. 70.

4. Interkulturální aspekty v tvorbě Dada Masilo: Závěr

Závěrem předkládané bakalářské práce se pokusím na základě poznatků získaných z předchozích teoretických a kontextových kapitol a analytické části o vymezení a definování strategií a interkulturálních aspektů v tvorbě Dada Masilo. Toto vyhodnocení má sloužit jako shrnutí výsledků zkoumání tvorby a přístupů autorky, která je v současnosti považována za jednu z nejvýraznějších choreografických ikon jihoafrického kontextu.

Jak ukázalo zkoumání *tělesného archivu* Dada Masilo, jedná se o specifický a jedinečný archiv, který není jen „místem“ pro ukládání a uchovávání, ale skrze svůj obsah, který autorka vnímá jako „neukončený“, slovy Michela Foucaulta „*transformuje minulost, současnost a budoucnost, proměňuje výpovědi, které specifikuje v právě probíhajícím diskursu.*“¹⁸⁷ *Tělesný archiv* Dada Masilo je místem setkávání rozličných kulturních kódů, tradic a fragmentů. Pokud nahlédneme blíže na tvorbu choreografky, zjistíme, že funguje jako pomyslné zrcadlo, které odráží nejen obsah jejího osobního archivu, ale také autorčin způsob chápání vlastní kulturní identity.

Choreografka vědomě vychází z děl a techniky západního tanečního diskurzu, především tedy evropského baletního kódu. Tento kulturní taneční kánon přejímá a stává se pro ni východiskem v tvorbě. Zároveň jej ale modifikuje a transformuje v souvislosti s jejím kulturním původem (Jihoafrickou republikou) a sociálním, historickým i politickým paradigmatem. Přejímání a modifikaci lze definovat jako obecně platnou strategii v tvorbě Dada Masilo, kterou uplatňuje v celé řadě uvedených choreografií. Historickou západní formu klasického baletu autorka skrze její aktualizaci *re-enactmenty* reviduje a reinterpetuje, témata původních baletů aktualizuje, prohlubuje a usouvztažňuje vzhledem k současným a aktuálním problémům v (nejen jihoafrické) společnosti.

Velice originální je její choreografický přístup k taneční technice. Stejným principem, kterým Dada Masilo kombinuje západní a nezápadní témata, propojuje také různé taneční techniky, styly a formy. Vychází z techniky klasického tance, jehož pohybový slovník v dílech přejímá a parafrázuje, techniku však dále obohacuje a rozšiřuje o strategie současného tance a specificky kulturních tanců jihoafrických.

¹⁸⁷ FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové, 2016, str. 199-201.

Vytváří tak nový taneční jazyk, unikátní a neobvyklou fúzi několika technik, ve které jsou všechny využívané formy rovnocenné a propojené. Vzniká komplexní svébytná taneční forma, ve které se setkávají zavedené postupy, tradice, zvyky a zákonitosti rozdílných kultur.

Jak ukázala analýza modelového vzorku tvorby Dada Masilo, autorka vědomě mísí různé tradice a kulturní fragmenty v mnoha rovinách. Používá taneční techniku jako fúzi složenou z různých stylů, kombinuje západní tematiku s kulturně specifickými africkými tématy, proměňuje vizuální kód děl nejen pomocí změn scénografie, kostýmů, či využití barevného spektra, ale také skrze exponování tělesnosti jako jedinečné performativní identity. Také hudební kompozice k jejím choreografiím vznikají na základě originálních hudebních nahrávek západních skladatelů a jejich následným kombinováním a mixováním s prvky africké hudby (včetně zpěvu, slov a dalších). Všechny uvedené příklady poukazují na mnoho interkulturálních prvků v tvorbě Dada Masilo, které se stávají jejím centrálním znakem.

Dovolím si zde uvést výstižnou citaci zkoumané tanečnice a choreografky, která poukazuje na její chápání vlastní kulturní identity a vědomou snahu mísit a propojovat prvky rozdílných kultur: „*Nesnáším škatulkování. Vždycky jsem nesnášela. Chci hledat spojitosti mezi tématy a příběhy mé kultury a širším světem. Nejdůležitější je pro mě ovládat a rozumět pravidlům klasického baletu. Pokud je umím a znám, zjišťuji, že jsem v ideální pozici je narušovat, konfrontovat a měnit.*“¹⁸⁸

V jednotlivých kapitolách bylo postupně představeno, jak je možné na tvorbu Dada Masilo nahlížet a skrze jaké strategie a prizmata ji zkoumat. Závěrem jsem se pokusila shrnout, v čem originální jedinečná tvorba dnes již světově známé choreografky spočívá. V této práci vycházím z doposud uvedených choreografií, které většinou parafrázuji a modifikuji evropský baletní taneční kód. V současné době však autorka pracuje na novém projektu, jehož premiéra zatím z důvodu omezení kvůli celosvětové pandemii covid-19 neproběhla, ačkoliv byla naplánována na jaro roku 2020. Ze stejného důvodu bylo zrušeno také přes padesát připravovaných repríz po celé Evropě. Jedná se o choreografii s názvem *The Sacrifice* inspirovanou slavnou a taktéž

¹⁸⁸ AHURA, Shirley. Interview with acclaimed Dancer & Choreographer Dada Masilo: ‘I want the viewer to feel everything – the joy, the pain, the sadness, the grief. But it starts with me’. *Lucy Writers Platform* [online]. Cambridge: Lucy Cavendish College, University of Cambridge, 22nd September 2019 [cit. 2021-5-3]. Dostupné z: <http://lucywritersplatform.com/2019/09/22/interview-with-dada-masilo/>.

již kanonickou choreografií *Svěcení jara* Václava Nizinského na hudbu Igora Stravinského z roku 1913. Dílo bylo v průběhu 20. století mnohokrát přepracováno (tedy *re-enactmentováno*) těmi nejznámějšími a nejvlivnějšími osobnostmi ze světa tanečního umění, například Mauricem Bejártem, Kennethem MacMillanem, Pinou Bausch, Akhramem Khanem, Xavier Le Royem a mnoha dalšími. Nyní se k nim přidává také Dada Masilo. Jedná se tedy o posun od přejímání klasických baletů k *re-enactmentu* kanonického díla taneční moderny. To může vnést do charakteristiky její dosavadní tvorby nové a obohacující tendence a aspekty a neotřelé choreografické, kompoziční i dramaturgické principy. Jedná se tedy o velkou výzvu k budoucímu zkoumání tvorby Dada Masilo, která se stejně jako její *tělesný archiv* dál proměňuje, přetváří a vyvíjí neukončená v čase a prostoru.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

ABRAMOVIĆ, Marina. *Seven Easy Pieces* [videozáznam]. Záznam úryvků z představení z Guggenheimova muzea v New Yorku. New York, 2005.

CORALLI, Jean, PERROT, Jules, PETIPA, Marius a Yuri GREGOROVICH. *Giselle* [videozáznam]. Záznam představení z The State Academic Bolshoi Theatre of Russia z roku 2015. Bel Air Media: Pathé Live, 2015.

MASILO, Dada. *Giselle* [videozáznam]. Záznam představení z La Biennale de la Danse de Lyon z roku 2018.

AHURA, Shirley. Interview with acclaimed Dancer & Choreographer Dada Masilo: 'I want the viewer to feel everything – the joy, the pain, the sadness, the grief. But it starts with me'. *Lucy Writers Platform* [online]. Cambridge: Lucy Cavendish College, University of Cambridge, 22nd September 2019 [cit. 2021-5-3]. Dostupné z: <http://lucywritersplatform.com/2019/09/22/interview-with-dada-masilo/>.

NACHBAR, Martin. *Urheben Aufheben* [videozáznam]. Záznam představení z Umělecké scény Sophiensaele v Berlíně z 28. 6. 2008.

WELLS, Georgina. Dada Masilo – Giselle. *British Theatre Guide* [online]. 2021, 22–23 October 2019 [cit. 2021-5-2]. Dostupné z: <https://www.britishtheatreguide.info/reviews/dada-masilo-g-the-lowry-18330>.

Dada Masilo / Dance Factory Johannesburg. *Danse Danse* [online]. Montreal, 2021 [cit. 2021-04-16]. Dostupné z: <https://www.dansedanse.ca/en/dada-masilo-dance-factory-johannesburg>.

Dada Masilo / Giselle. *Danse Danse* [online]. 2021 [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: <https://www.dansedanse.ca/en/dada-masilo-dance-factory-johannesburg-giselle#>.

Dada Masilo / Swan Lake. *Danse Danse* [online]. 2021 [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: <https://www.dansedanse.ca/en/dada-masilo-dance-factory-johannesburg-dada-masilo-swan-lake>.

Dada Masilo, South Africa's Star Choreographer. *The Culture Trip* [online]. The Culture Trip, 2021 [cit. 2021-04-16]. Dostupné z:

<https://theculturetrip.com/africa/south-africa/articles/dada-masilo-south-africas-star-choreographer/>.

DADA MASILO'S GISELLE: #NOTAPRETTYBALLET. *Quatenaire* [online]. [cit. 2021-5-2]. Dostupné z: <http://quatenaire.org/dada-masilo/dada-masilos-giselle>.

DANSEDANSE. *Dada Masilo / Giselle*. Divadelní program. The Dance Factory, premiéra 4. 5. 2017. Johannesburg: The Dance Factory, 2017 [cit. 2021-4-23]. Dostupné z: https://www.dansedanse.ca/sites/default/files/programme_dadamasilo_giselle_0.pdf.

DVOŘÁK, Martin. Nemilosrdná Giselle a černé labutě na festivalu ImPulsTanz ve Vídni. *Opera Plus* [online]. 17. 8. 2017 [cit. 2021-5-2]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/nemilosrdna-giselle-cerne-labute-festivalu-impulstanz-ve-vidni/?pa=1>.

GILBERT, Jenny. *Dada Masilo's Giselle, Sadler's Wells review – bold, brutal, unforgiving: Startling cultural retread of the romantic ballet, set in a South African village* [online]. 08 Oct 2019 [cit. 2021-5-1]. Dostupné z: <https://theartsdesk.com/dance/dada-masilos-giselle-sadlers-wells-review-bold-brutal-unforgiving>.

Choreographer Dada Masilo: 'It's too dangerous to take work on tour in Africa' [video online]. Režie Alex STANGER. BBC, 2019 [cit. 2021-04-16]. Dostupné z: <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-49940879>.

Live Performance of Dada Masilo's Swan Lake [online]. [cit. 2021-04-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=9wYcUAcXDyg>.

SULCAS, Roslyn. Dada Masilo Turns Tchaikovsky on His Head in 'Swan Lake'. *The New York Times* [online]. The New York Times Company, 2021, Feb. 1, 2016 [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2016/02/02/arts/dance/dada-masilo-turnstchaikovsky-on-his-head-in-swan-lake.html>.

Literatura

Affectos Humanos by Dore Hoyer. *Tanzfonds* [online]. 19 April 2017 [cit. 01-30-21].
Dostupné z: <https://tanzfonds.de/en/tag/affectos-humanos/>.

ALBRIGHT, Ann Cooper. *Choreographing Difference*. Middletown, Connecticut:
Wesleyan University Press, 2011. ISBN 0819563153.

AMBRUZOVÁ, Olga. *Balet a jeho repertoár*. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001.
ISBN 978-80-903051-0-6.

ANDRE T LEPECKI. *NYU Tisch School of the Arts* [online]. New York, 2021 [cit.
2021-04-09]. Dostupné z: <https://tisch.nyu.edu/about/directory/performance-studies/93142600>.

BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-109-0.

BEINART, William a Saul DUBOW, ed. *Segregation and Apartheid in Twentieth-Century South Africa*. Second Edition. New York: Routledge, 2003. ISBN 0-203-73368-1.

BRANDSTETTER, Gabriele a Gabriele KLEIN (eds.). *Dance [and] Theory*. Bielefeld: [transcript], 2013. ISBN 978-3-8376-2151-8.

BROCKETT, Oscar G. a Franklin J. HILDY. *Dějiny divadla*. 8. vydání. Praha: Rybka Publishers, 2019. ISBN 978-80-87950-66-1.

BRODSKÁ, Božena. *Romantický balet*. Praha: AMU, 2007. ISBN 978-80-7331-108-7.

CARROL, Aengus. *State Sponsored Homophobia: A World Survey of Sexual Orientation Laws: Criminalisation, Protection and Recognition* [online]. 11th edition. Geneva: ILGA, 2016 [cit. 2021-04-16], str. 144. Dostupné z: https://ilga.org/downloads/02_ILGA_State_Sponsored_Homophobia_2016_ENG_WEB_150516.pdf.

ČECH, Viktor. *Choreografický moment v současném umění*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu University Jana Evangelisty Purkyně, 2018. ISBN 978-80-7561-147-5.

DAVENPORT, T. R. H. a Christopher SAUNDERS. *South Africa: A Modern History*. Fifth Edition. London: MacMillan Press, 2000. ISBN 978-0-333-79223-0.

FISCHER-LICHTE, Erika, Torsten JOST a Saskya IRIS JAIN (eds.). *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*. Routledge, 2014. ISBN 978-1-1383-7754-7.

FOSTER, Hal. An Archival Impulse. *October*. 2004, (Vol. 110), 3-22. ISSN 01622870.

FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové, 2016. ISBN 978-80-87054-43-7.

Global report: UNAIDS report on the global AIDS epidemic 2010. Switzerland: UNAIDS, 2010. ISBN 978-92-9173-871-7.

HORÁKOVÁ, Hana. „Rasa“ a rasismus v Jižní Africe. POSPĚCH, Pavel a Barbora HUBATKOVÁ. *Sociální studia/Social Studies*. Praha: Masarykova univerzita, 2007, s. 113-129. ISSN 1803-6104.

HORÁKOVÁ, Hana. Apartheid. In: *Encyklopedie Migrace* [online]. 2021 [cit. 2021-04-16]. Dostupné z: <https://www.encyclopediaofmigration.org/buroveafrikanci-2/>.

KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa*. Vydání první. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019. ISBN 978-80-7331-511-5.

LÁNSKÝ, Ondřej. Postkolonialismus a dekolonizace: základní vymezení a inspirace pro sociální vědy. POSPĚCH, Pavel a Roman VIDO. *Sociální studia* [online]. Katedra sociologie FSS MU, 2014, s. 41-60 [cit. 2021-4-6]. ISSN 1214-813X. Dostupné z: https://journals.muni.cz/socialni_studia/article/view/6006/5118.

LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*. 2010, vol.42 (no.2), str. 28-48. DOI 10.1017/S0149767700001029.

LOOMBA, Ania. *Colonialism / Postcolonialism*. 3rd ed. Abingdon and New York: Routledge, 2015. ISBN 978-1-138-80718-1.

MCCARTHY, Suzanne. Royal Ballet: Giselle, Insight Day. *Internet Archive* [online]. 2021, March 2002 [cit. 2021-4-25]. Dostupné z: https://web.archive.org/web/20031210012623/http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/mar02/sm_rb_giselle_study_0302.htm.

PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha: NAMU, 2021. ISBN 978-80-7331-549-8.

PAVIS, Patrice. *The Intercultural Performance Reader*. London: Routledge, 1996. ISBN 0-415-08154-8.

PIERCE, Ken. *Dance Notation Systems in Late 17th-Century France. Early Music*. Oxford University Press, 1998, 26(2).

PUŠKÁR, Jozef. *Uplatnenie transkultúrnych princípov v divadelnej tvorbe (reflexia vybraných príkladov zo súčasnej inscenačnej praxe)*. In: *CULTUROLOGICA SLOVACA* [online]. Nitra: Katedra kulturológie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, 50–65 [cit. 2021-04-06]. ISSN 2453-9740.

Dostupné z:

http://www.culturologicaslovaca.ff.ukf.sk/images/No3/Puskar_Uplatnenie.pdf.

REGUS, Christine. *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009. ISBN 978-3-8376-1055-0.

RICHTER, Marlise. *Traditional Medicines and Traditional Healers in South Africa* [online]. 2003 [cit. 2021-4-23]. Dostupné z:

https://web.archive.org/web/20160304025400/http://healthlink.org.za/uploads/files/TAC_Law_Proj.pdf.

SERINO, Kenichi. How Apartheid Haunts a New Generation of South Africans:

Universities are at the center of the hopes, and the limits, of the country's transition. *The Atlantic* [online]. 2016 [cit. 2021-04-15]. Dostupné z:

<https://www.theatlantic.com/international/archive/2016/09/south-africa-apartheid-mandela-born-free-university/500747/>.

SPURNÁ, Helena. Pohled do dějin a přítomnosti divadelní interkulturality. In:

SPURNÁ, Helena. *Divadlo ve světě. Interkulturální procesy a divadlo*. Brno: Ústav divadelní a filmové vědy FFMU, 1999.

ŠVÁBOVÁ, Veronika. Ve znamení bubnů. Africký tanec v Africe a v

Čechách. *Národopisná revue*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 2003, s. 86-91. ISSN 0862-8351.

VAGANOVA, Agrippina. *Basic Principles of Classical Ballet: Russian Ballet Technique*. New York: Dover Publications, 2012. ISBN 0486216799.

VANGELI, Nina. Taneční inscenace: Přístupové cesty k jejich analýze. *Divadelní revue*. N° 2. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2017, 63–80. ISSN 0862-5409.

Seznam příloh

1. Obrazová příloha – Dada Masilo
2. Obrazová příloha – klasická taneční technika
3. Obrazová příloha – *Giselle*
4. Prospekt k *The Sacrifice*

1. Obrazová příloha – Dada Masilo

189



¹⁸⁹ Převzato z: [https://2016globalthinkers.foreignpolicy.com/2016/profile/dada-masilo?3fa4cfa909=.](https://2016globalthinkers.foreignpolicy.com/2016/profile/dada-masilo?3fa4cfa909=)

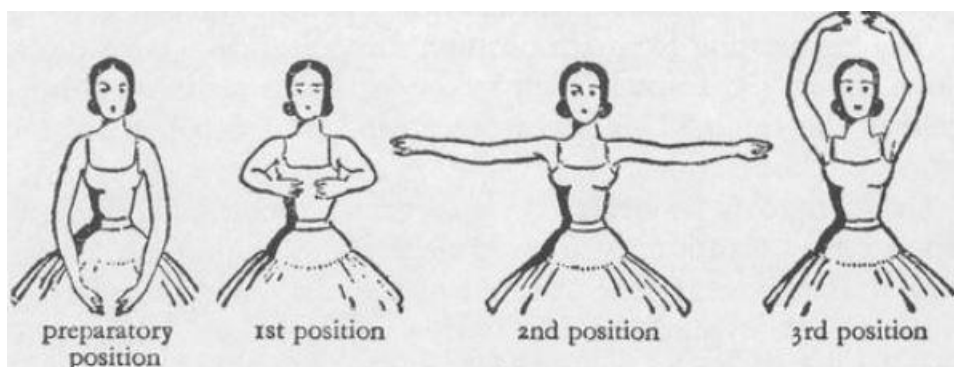
2. Obrazová příloha – klasická taneční technika

190



Obrázek 1 – kodifikované držení dlaně a prstů v klasické taneční technice

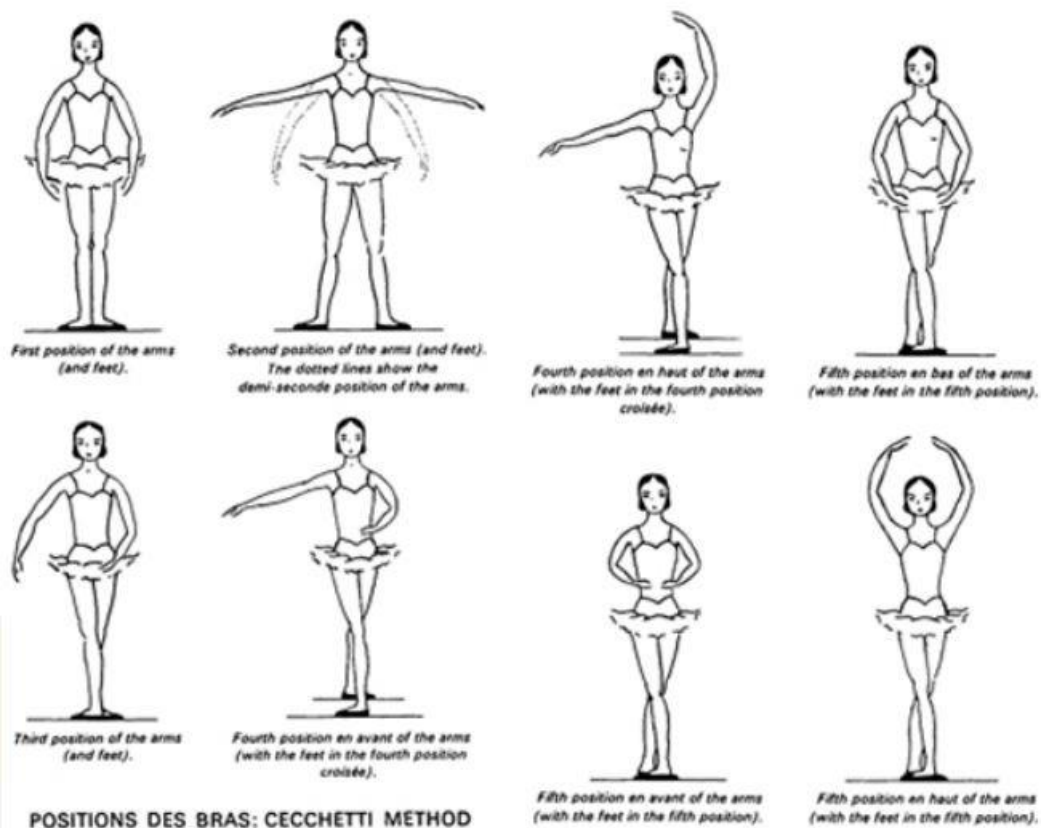
191



Obrázek 2 – pozice paží a jejich číslování (podle ruské školy)

¹⁹⁰ Převzato z: <https://i.pinimg.com/564x/43/60/d2/4360d26f1a5e977b36f8f5fa23b2875e.jpg>.

¹⁹¹ Převzato z: VAGANOVA, Agrippina. *Basic Principles of Classical Ballet: Russian Ballet Technique*. New York: Dover Publications, 2012, str. 63.



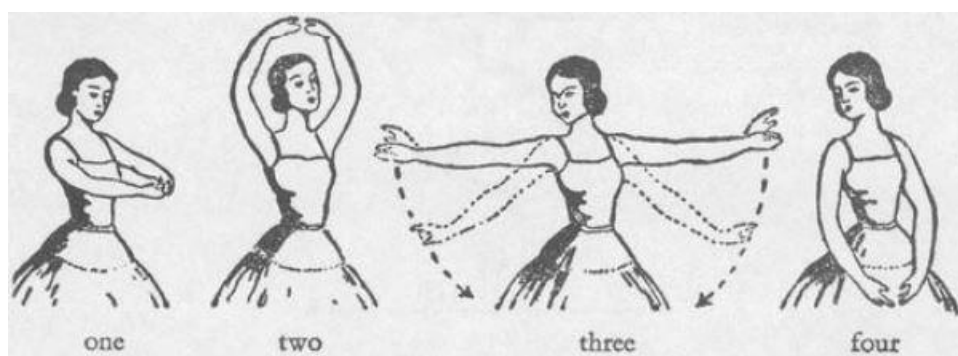
Obrázek 3 – pozice paží a port de bras podle metody Cecchettiho



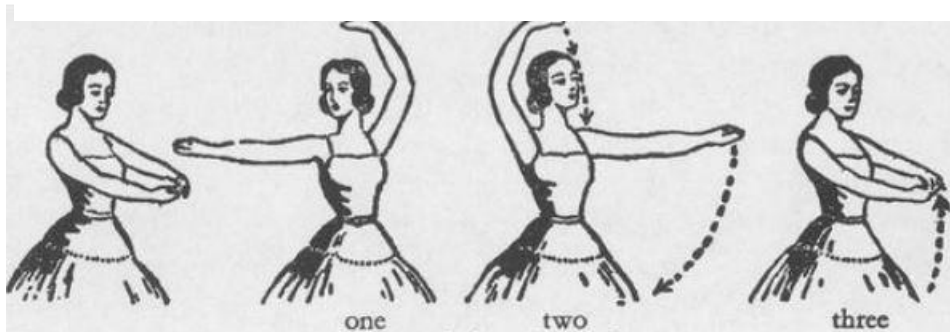
Obrázek 4 – rozvržení prostoru a číslování jednotlivých bodů

¹⁹² Převzato z: <https://slideplayer.com/slide/3859200/>.

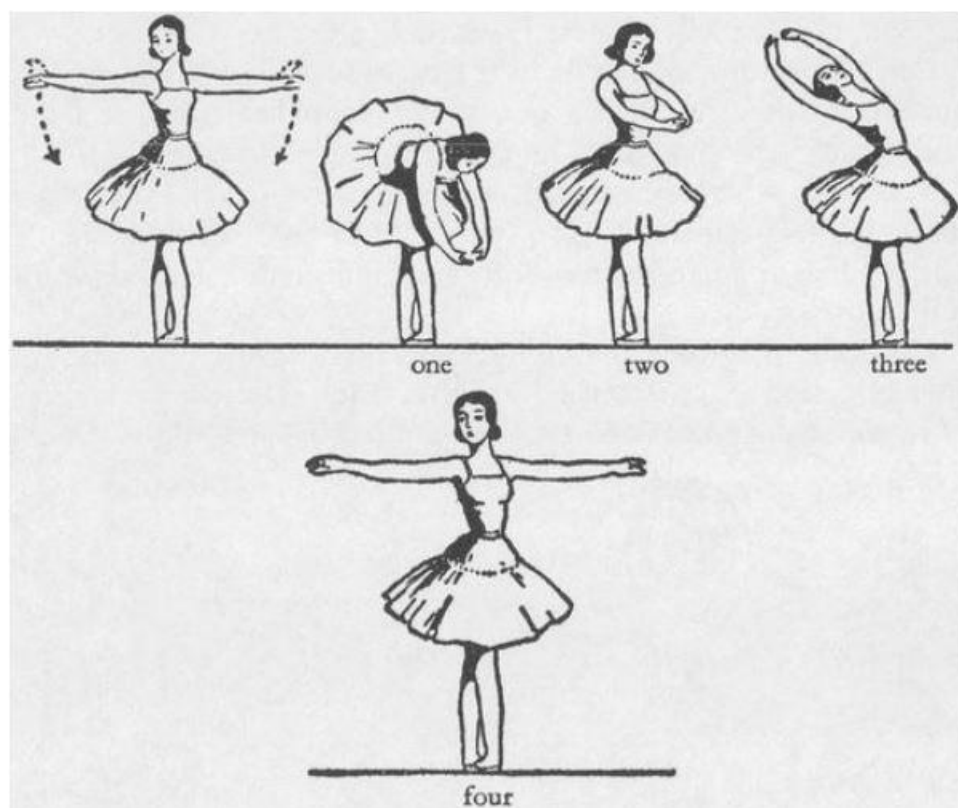
¹⁹³ Tamtéž.



Obrázek 5 – první port de bras



Obrázek 6 – druhé port de bras

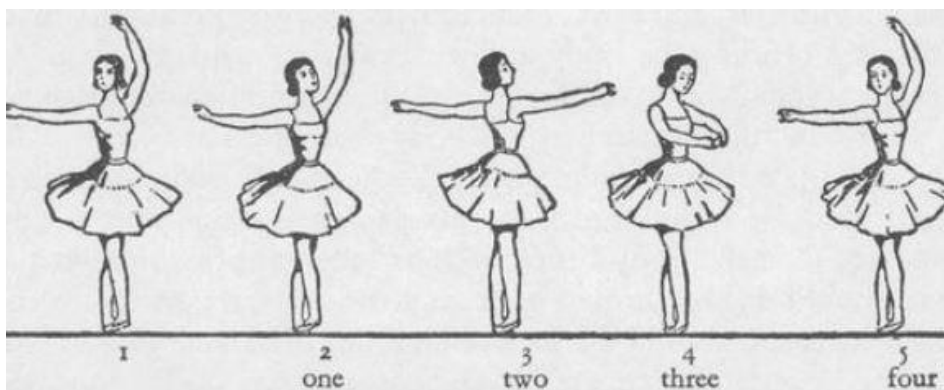


Obrázek 7 - třetí port de bras

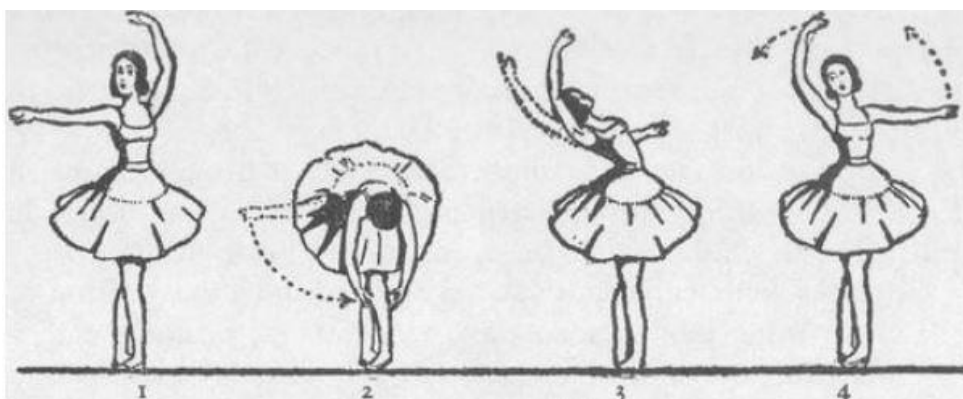
¹⁹⁴ Převzato z: VAGANOVA, Agrippina. *Basic Principles of Classical Ballet: Russian Ballet Technique*. New York: Dover Publications, 2012, str. 67.

¹⁹⁵ Tamtéž, str. 68.

¹⁹⁶ Tamtéž, str. 69.



Obrázek 8 – čtvrté port de bras



Obrázek 9 – páté port de bras

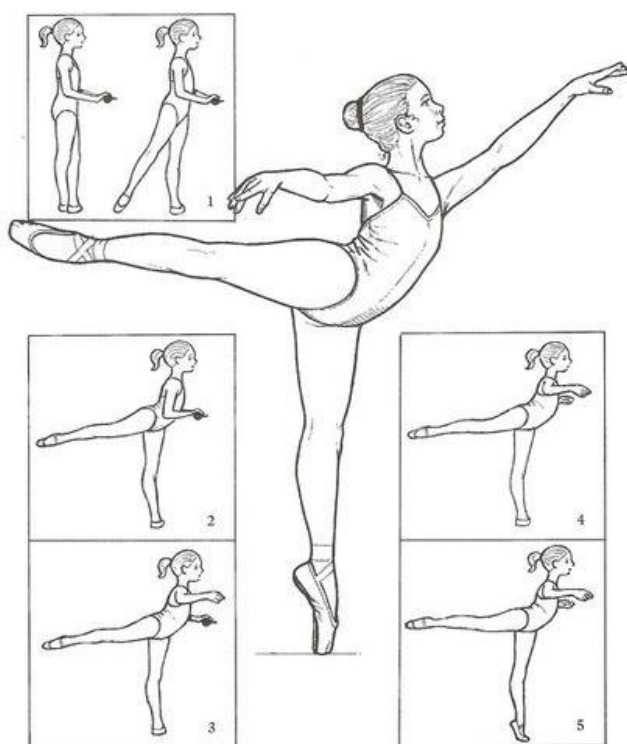


Obrázek 10 – šesté port de bras

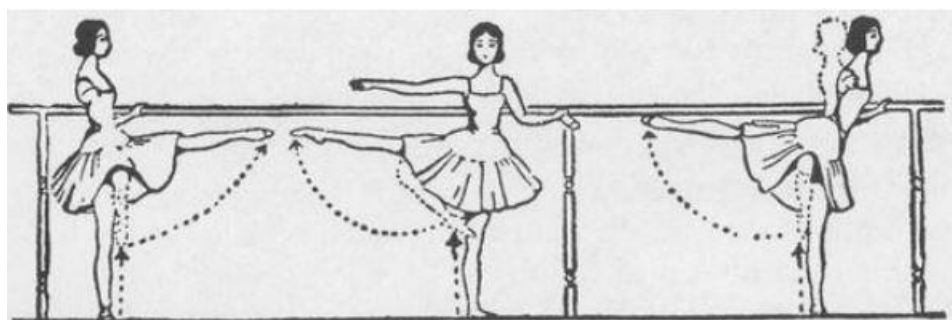
¹⁹⁷ Převzato z: VAGANOVA, Agrippina. *Basic Principles of Classical Ballet: Russian Ballet Technique*. New York: Dover Publications, 2012, str. 71.

¹⁹⁸ Tamtéž, str. 72.

¹⁹⁹ Tamtéž, str. 73.



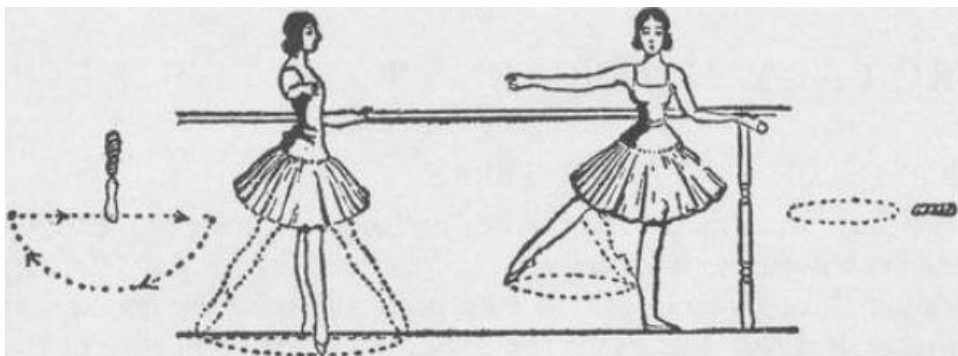
Obrázek 11 – arabesque



Obrázek 12 – développé

²⁰⁰ Převzato z: <https://i.pinimg.com/564x/68/ae/a9/68aea9bed8bc93cdfb40732fd3bbca2c.jpg>.

²⁰¹ VAGANOVA, Agrippina. *Basic Principles of Classical Ballet: Russian Ballet Technique*. New York: Dover Publications, 2012, str. 54.



Obrázek 13 – *rond de jambe par terre, rond de jambe en l'air en dehors*



Obrázek 14 – *pozice paží ve formě arrondue (vlevo), pozice paží ve formě allongée (vpravo)*

²⁰² VAGANOVA, Agrippina. *Basic Principles of Classical Ballet: Russian Ballet Technique*. New York: Dover Publications, 2012, str. 60.

²⁰³ Převzato z: <https://i.pinimg.com/564x/60/20/2f/60202f0138e5e43c348a752dafa3e2a5.jpg> a <https://i.pinimg.com/564x/d0/90/67/d09067cc812e422ce15c7b62a586d6a8.jpg>.

3. Obrazová příloha – *Giselle*

204



Obrázek 15 – pozice paží s překříženými zápěstími používaná v klasické *Giselle*

205



Obrázek 16 – klasické zpracování druhého jednání *Giselle*, uprostřed Myrtha, po stranách víly

²⁰⁴ Převzato z: <https://www.pinterest.com.au/pin/169870217180338067/>.

²⁰⁵ Převzato z: <https://www.abt.org/wp-content/uploads/Performances/Ballets/Giselle/gteuscher4gs-e1521128100592.jpg>.



Obrázek 17 – tzv. bílé (tedy druhé) jednání v klasickém zpracování Giselle, na fotografii vily v konvenčním kostýmovém řešení



Obrázek 18 – druhé jednání v Giselle Dada Masilo, na fotografii taktéž „vily“, ve zpracování Dada Masilo duše

²⁰⁶ Převzato z: <https://www.napolike.it/wp-content/uploads/2018/03/giselle-teatro-san-carlo-napoli.jpg>.

²⁰⁷ Převzato z: <https://theupcoming-flmedialtd.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2019/10/dada-masilo-giselle.jpg>.



Obrázek 19 – stylizovaná chůze a postavení těla Myrthy (víly)
v klasickém zpracování Giselle



Obrázek 20 – nástup víl / duší v choreografii Dada Masilo

²⁰⁸ Převzato z: <https://i.pinimg.com/564x/97/2f/ab/972fab97680352456c646aa3d6d47ef8.jpg>.

²⁰⁹ Převzato z: <https://www.thewonderfulworldofdance.com/wp-content/uploads/2019/10/6824.jpg>.



Obrázek 21 – klasické postavení se zanoženou kročnou končetinou v natočené épaulement (zde éffacé do bodu 2)



Obrázek 22 – modifikace zanožené kročné končetiny a překřížení paží v Giselle Dada Masilo

²¹⁰ Převzato z: <https://i.pinimg.com/564x/23/12/93/231293054c39bd2f126cd582b1660450.jpg>.

²¹¹ Převzato z: https://dancetabs.com/wp-content/uploads/2018/04/jh-giselle-wilis-power-arms_1000.jpg.



Obrázek 23 – první jednání Giselle ve zpracování Dada Masilo



Obrázek 24 – reference na klasickou arabesque baletní taneční techniky, první jednání Giselle Dada Masilo

²¹² Převzato z: https://www.artistikrezo.com/wp-content/uploads/2018/12/Giselle-DadaMasilo_04-JohnHogg.jpg.

²¹³ Převzato z: <https://www.thewonderfulworldofdance.com/wp-content/uploads/2019/10/6823.jpg>.



Obrázek 25 – Myrtha – Sangoma s autentickým rituálním předmětem (metličkou)



Obrázek 26 – Giselle se mstí Albertovi a zabíjí ho, závěr druhého jednání v Giselle Dada Masilo

²¹⁴ Převzato z: <https://images.theconversation.com/files/261613/original/file-20190301-110123-1o6n4i5.jpg?ixlib=rb-1.1.0&q=45&auto=format&w=1000&fit=clip>.

²¹⁵ Převzato z: <https://quayslife.com/wp-content/uploads/2019/10/Giselle-Dada-Masilo-Sadlers-Wells-3531-1024x695.jpg>.

4. Prospekt k *The Sacrifice*

216

Dada Masilo's

THE SACRIFICE

Inspired by Igor Stravinsky's THE RITE OF SPRING

Choreographer – Dada Masilo

Music – Tlale Makhene, Ann Masina, Leroy Mapholo, Nathi Shongwe

Masilo has always been fascinated by the study of unfamiliar dance forms and fusing these vocabularies with contemporary dance or classical ballet to create a new language.

With Dada Masilo's THE SACRIFICE, she and the dancers engaged in the study of Tswana dance. Not just the dance, but the rituals. The dance form is native to the country of Botswana and is unique, rhythmic and expressive; at times used for storytelling and healing.

Masilo says: 'Whilst studying at P.A.R.T.S. (the Performing Arts Research and Training Studios) in Brussels, I had the privilege to learn a small section of Pina Bausch's THE RITE OF SPRING. I was intrigued by

that are challenging. With all my training in dance, I have never until now, studied Tswana movement, which is actually the culture of my heritage. So, in creating THE SACRIFICE, I want to explore ritual, what sacrifice meant to the Tswana people then and what it means today. Narrative is very important to me. I want to create a story that is deeper than a chosen maiden dancing herself to death.'

Dancers

Dada Masilo, Sinazo Bokolo, Refiloe Mogoje, Thandiwe Mqokeli, Lwando Dutyulwa, Thuso Lobeko, Llewellyn Mnguni, Steven Mokone, Kyle Rossouw, Lebo Seodigeng, Thamsanqa Tshabalala, Tshepo Zasekhaya.

Musicians on stage

Tlale Makhene, Ann Masina, Leroy Mapholo, Nathi Shongwe

Supported in part by The Prince Claus Fund Next Generation Award 2018.

Running time: 80 minutes t.b.c. (no interval)

²¹⁶ Elektronický dokument poskytnut uměleckou šéfkou The Dance Factory Suzette le Sueur a uložen v osobním archivu autorky této bakalářské práce.

NÁZEV:

Interkulturální aspekty v tvorbě Dada Masilo

AUTOR:

Marie Chocholová, DiS.

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tato bakalářská práce se zabývá zkoumáním tvorby jihoafrické tanečnice a choreografky Dada Masilo, a to zejména prizmatem interkulturality a teoretických konceptů těla jako archivu a re-enactmentu. Choreografka přejímá západní taneční diskurz, který parafrázuje, modifikuje a transformuje v souvislosti se svým kulturním, společenským, historickým i politickým východiskem. Práce je složena ze čtyř částí. První se věnuje teoreticko-metodologickému modelu, ve kterém jsou vysvětleny zvolené aktuální zahraniční koncepty relevantní pro zkoumání tvorby Dada Masilo. Druhá část slouží jako kontextová kapitola definující specifické paradigma choreografky. Ve třetí části je analyzován modelový vzorek tvorby, konkrétně choreografie *Giselle*. Ve čtvrté závěrečné části jsou shrnuty výsledky a zobecnění analýzy na celou tvorbu choreografky. Cílem práce je definovat a představit specifika tvorby a aspekty interkulturality v umělecké tvorbě Dada Masilo.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Dada Masilo, interkulturalita, tělo jako archiv, re-enactment.

TITLE:

Intercultural Aspects in the Work of Dada Masilo

AUTHOR:

Marie Chocholová, DiS.

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelor thesis researches the work of Dada Masilo, a South African dancer and choreographer. The focus rest on interculturality and the theoretical concepts of body as an archive and re-enactment. She adapts the western discourse of dance, which she then paraphrases, modifies, and transforms according to her own cultural, social, political, and historical background. This thesis consists of four parts. The first part explains in a theoretical-methodological model all foreign concepts relevant for understanding the work of Dada Masilo. The second part serves as a contextual chapter about the choreographer's specific paradigm. The third part analyses a sample of her work, Giselle. The fourth and final part summarizes the results of this research and generalizes the analysis on the work of Dada Masilo, as a whole. The goal of this thesis is to introduce the specifics of interculturality in the work of Dada Masilo.

KEYWORDS:

Dada Masilo, interculturality, body as archive, re-enactments.