

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**  
**KATEDRA DIVADELNÍCH A FILMOVÝCH STUDIÍ**

**NAHOTA V PERFORMANCE**

**NUDITY IN PERFORMANCE**

Bakalářská diplomová práce

**Autor bakalářské práce:** Gabriela Knýblová

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

Olomouc 2014

Čestné prohlášení:

Prohlašuji tímto, že jsem práci vypracovala samostatně, pouze s přispěním uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci, dne 10. 4 2014

#### Poděkování:

Ráda bych touto cestou poděkovala všem, kteří mne při vzniku této bakalářské práce podporovali a byli mi nápomocní při jejím vypracování.

Především bych chtěla poděkovat své rodině za trpělivost a podporu, která mi byla průběhu vysokoškolského studia láskyplně dopřána.

Děkuji Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D. za všechny přednášky světového divadla, které podpořily můj pozitivní vztah k tanečně performativnímu umění. Především bych ráda poděkovala za její metodické vedení, cenné rady, kritické připomínky a všechnu poskytnutou literaturu z osobní či akademické knihovny, bez které by vznik této bakalářské práce nebyl možný.

Za odbornou pomoc s překladem zahraniční literatury děkuji Mgr. Evě Rozprýmové a uměleckému vedení platformy United- C, režiséru Maartenu van der Putovi a choreografce Pauline Roelants, kteří mi na základě osobních rozhovorů pomohli ujasnit problematiku zobrazování nahého těla v jejich performativních konceptech.

**NÁZEV:**

Nahota v performance

**AUTOR:**

Gabriela Knýblová

**KATEDRA:**

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií, Filozofická fakulta

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Jitka Pavlišová, PhD.

**ABSTRAKT:**

Práce se zaměří na vývoj fenoménu nahoty v umění 20. století a jeho tematizování v současných tanečně performativních konceptech. Po historickém exkurzu a následném teoretickém vymezení funkce nahoty bude diplomantka dílčí výsledky aplikovat při analýze performancí holandské umělecké skupiny United-C, kde ve většině dosavadních inscenací hraje důležitou roli právě nahota. V souvislosti s tématem nahoty v umění bude diplomantka vycházet především ze zahraniční, v českém teatrologickém kontextu dosud neprobádané literatury, vztahující se k problematice současného tance, performativního umění a site-specific projektů.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

nahota, tělo, performance, site-specific, tanec, postmoderní doba, fenomén, Ulrike Traub

**TITLE:**

Nudity in performance

**AUTHOR:**

Gabriela Knýblová

**DEPARTMENT:**

Department of Theatre, Film and Media Studies

**SUPERVISOR:**

Mrg. Jitka Pavlišová, PhD.

**ABSTRACT:**

The aim of research in this thesis is the function and significance of nudity in dance performing concepts, in particular historical mapping of its use that hasn't been researched and processed in the Czech theatrical context before.

This historical discourse is based on the extensive publication by a German expert Ulrike Traub entitled *Theater der Nacktheit*, the contents of which is the essential source for the submitted thesis. Special emphasis is put on different perceptions of thematic nudity and on their comparison in specifically varying positions of performing arts. For this purpose, I refer to the work *Nudity and textuality in postmodern performance* by the German author Karl Toepfer .

Following the historical outline and subsequent theoretical definition of the function of nudity, I apply partial results to the analysis of performances of the Dutch artistic group United-C to try to defend the goal of this work, which is to provide a comprehensive introduction into the topic of nudity in performance for the Czech recipient.

**KEYWORDS:**

nudity, body, performance, site-specific, dance, postmodern period, the phenomenon

*Hlediště zahalila tma. Nečekaně dlouhá doba bez jakýchkoliv akustických a vizuálních podnětů vzbudila mezi diváky v zaplněném sále rozruch. Po chvíli napětí a mírného očekávání se z dech beroucí tmy vynořila silueta postavy, jejíž obrys byl lemován tlumeným světlem. Intenzita světla se zvyšovala až do chvíle plného vzezření objektu na podiu. K plnému údivu diváků - byla to žena a byla nahá.*

## OBSAH

|     |   |    |
|-----|---|----|
| 1.  | ÚVOD.....   | 6  |
| 2.  | O PROBLEMATICE NAHOTY V PERFORMANCI.....                | 8  |
| 3.  | HISTORICKÝ EXKURZ                                       |    |
| 3.1 | Celly de Rheydt.....                                    | 8  |
| 3.2 | Isadora Duncan.....                                     | 12 |
| 3.3 | Adorée Villany.....                                     |    |
| 3.4 | Ruth St. Denis .....                                    |    |
| 3.5 | Anita Berber .....                                      |    |
| 3.6 | Nahota ve varieté a revue .....                         |    |
| 3.7 | Sexuální revoluce.....                                  |    |
| 4.  | NAHOTA V SOUČASNOSTI                                    |    |
| 4.1 | Tělo jako novodobý fenomén.....                         |    |
| 4.2 | Tělo a umění  |    |
| 5.  | TEMATIZACE NAHOTY V PERFORMANCI                         |    |
| 5.1 | Nové strategie nasazení nahoty podle Karla Erica        |    |
| 6.  | ANALÝZA NAHOTY V KONCEPTECH UMĚLECKÉ PLATFORMY UNITED-C |    |
| 6.1 | United-C  |    |
| 6.2 | Desémantizace těla                                      |    |
| 6.3 | Tři polohy existence těla v inscenaci WHO Final         |    |
| 7.  | ZÁVĚR   |    |
| 8.  | SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ                                 |    |

## 1. ÚVOD

S příchodem postmoderní společnosti se začíná šířit přesvědčení, že „dějiny došly ke svému konci“, což pro Zygmunta Baumana znamená, že „nedoufáme v to, že by se budoucnost měla zásadně lišit od toho, co je dnes.“<sup>1</sup> Víra společnosti v realizaci jediného utopického projektu, tak jako tomu bylo v éře modernity, je nenávratně pryč. Což neznamená, že by v současnosti nedocházelo k žádnému projektování budoucnosti, nýbrž dochází k hegemonii plurality: „dnes žijeme projekty, nikoli projektem.“<sup>2</sup>

Hlavní změny společenských paradigmat při transformaci společnosti z moderní do postmoderní doby definuje Zygmunt Bauman následovně: „Namísto normativní regulace občana nastoupilo svádění konzumenta. Namísto ideové indoktrinace nastoupila reklama. Namísto legitimizace moci nastoupila masová média.“<sup>3</sup>

Tyto změny postupně formují nový fenomén v rámci etablování konzumní společnosti. Jedná se o tematizování (nahého) těla, které slouží jako nástroj marketingu a je jedním ze zásadních prostředků k dosažení zisku. Následkem této obchodní strategie se nahé tělo splňující estetické požadavky současnosti stává všudypřítomné.

A jiné, než tyto normativní podoby tělesnosti, jsou vytlačeny na okraj pozornosti společnosti. Vyjma jejich hypertrofované podoby (například extrémní obezita), která se vyskytuje jen jako rarita bulvárního charakteru, nikoli jako ideál, se kterým by se lidé měli identifikovat. Umělecká sféra se vymezuje proti těmto tendencím unifikování obrazu těla, distribuovanému prostřednictvím masmédií tak, že jej zobrazuje v rozličných, rozmanitých podobách a polohách.

Nejvýrazněji je problematika zobrazování nahoty reflektována v umění vizuálním (zmiňme například akty ve fotografii či malbě), jelikož spočívá v optickém módu reprezentace, stimulující zrak recipienta. Ze stejného důvodu probíhá reflexe této problematiky v umění múzickém (performativním), které nejen že tělo a nahotu užívá jako předmět uměleckého výstupu, ale také jako nástroj performerovy výpovědi.

---

<sup>1</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. 1. vyd. Praha : Sociologické nakladatelství, 1995. s. 13. ISBN 80-85850-12-5.

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 14.

Tělo jako předmět a tělo jako nástroj performativního umění představuje základní východisko předkládané bakalářské práce. Impulsem pro zmapování jejího tématu, kterým je nahota v performance, bylo shlédnutí představení nizozemské umělecké platformy United-C a následný neúspěšný pokus teoretického průniku do dané problematiky. Důvodem neúspěchu byla absence české odborné literatury zkoumající historický a teoretický aspekt nahoty v performativním umění.

Hlavním cílem této bakalářské práce je objasnit českému recipientovi problematiku nahoty z hlediska teoretického uvažování a historického vývoje jejího užití v performativním umění. Pro lepší čtenářské uchopení je práce rozdělena do tří částí koncipovaných následovně: *Historický exkurz*, *Tematizace nahoty v performanci* a *Analýza nahoty v konceptech umělecké platformy United-C*.

Tvorba této platformy je založena na práci s živým tělem, která je jednou z charakteristických podmínek živého umění. Tento způsob práce s organickou matérií v podobě těla performerů vybízí k užití, tematizování a v případě umělecké skupiny United-C také problematizování nahoty v performativních konceptech.

Právě nahé tělo v odlišných polohách své existence bude předmětem analýzy v závěrečné kapitole této diplomové práce. Této kapitole bude předcházet historický exkurz mapující změny fenoménu nahoty v umění 20. století. Ten bude proveden na základě obsáhlé publikace německé teatroložky Ulrike Traub s názvem *Theater der Nacktheit*,<sup>4</sup> jejíž obsah bude výchozím zdrojem pro předkládanou práci.

Zvláštní důraz bude položen na různá pojetí tematizování nahoty a na jejich vzájemnou komparaci ve specificky odlišných polohách performativního umění, přičemž budu vycházet z práce německého teatrologa Karla Toepfera *Nudity and textuality in postmodern performance*.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> TRAUB, Ulrike. *Theater der Nacktheit*. 1. vyd. Bielefeld : transcript Verlag, 2010, 394 s. ISBN 978-3—8376-1610-1.

<sup>5</sup> TOEPFER, Karl Eric. Nudity and textuality in postmodern performance. *Performing Arts Journal* 18, 1996, č. 54, s. 76-91 ISSN: 0735-8393.

Taktéž dílo Hans-Thiese Lehmana *Postdramatické divadlo*<sup>6</sup> bude důležitým zdrojem při psaní této práce. Sám autor jej považuje za „základní příručku představující nové podoby divadelnosti od sedmdesátých roků minulého století po současnost,<sup>7</sup> a také za odborné dílo pojímající diskurz do problematiky postdramatických obrazů těla.<sup>8</sup>

Tělesností, které bude věnována část ve druhé kapitole teoretického vymezení a současného pojetí nahoty na scéně, se zabývá německá teatroložka Erika Fischer-Lichte ve své publikaci *Estetika performativity*,<sup>9</sup> jež poskytuje teoreticko-analytické shrnutí této problematiky.

V souvislosti s limity rozsahu bakalářské diplomové práce není možné dosáhnout komplexního zpracování tématu nahoty v performanci a jedná se tak pouze o uchopení tohoto fenoménu v základní teoretické a stručně historické rovině.

---

<sup>6</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vydanie. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-8898781-9.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 19–21.

<sup>8</sup> Tamtéž.

<sup>9</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. 1. vydanie. Brno : Na konári, 2011. 336 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

## 2. O PROBLEMATICE NAHOTY V PERFORMANCI

V západní společnosti je nepsaným konvenčním pravidlem, že přirozeně nahé tělo je intimní záležitostí. Společenské normy určují, kdy a kde se lidé mohou svlékat: lékařská prohlídka, opalování, plavání, a i zde je diktováno, do jaké míry je nahota adekvátní daným podmínkám. Výjimku pak tvoří místa, kde je nahota cílem (např. nudistické pláže) a proto není předmětem k diskuzi.

Obnažování na veřejnosti má šokující funkci, je předmětem urážky a trapnosti a bez jasné obhajoby daného konání společnost neví, jak reagovat. Nahota na scéně však není v souladu s nahotou na veřejnosti, protože je určena a cílena publiku. I přesto je však pro diváky obtížné, být v bezprostředním kontaktu s cizím nahým tělem a přirozeně jej vnímat, protože „nahé tělo na scéně zapojuje „soukromý“ pohled a „soukromé“ tělo diváka, který tím opouští fikci a ocitá se v realitě exhibice a tužby.“<sup>10</sup> Performativní nahota je nejen těžce dekodovatelná, ale její interpretace je také velmi složitá (u diváků silně spjata s konstrukcí vlastní identity). „Nahota je rušivý element, který nutí diváky toto tematizování dekodovat. Divák se tak musí ptát: „Proč se daná osoba svlékla?““<sup>11</sup>

Ostentativní nahota je však předmětem mnoha oblastí vizuálního umění. Například v umění výtvarném je běžným, a od konce 19. století s příchodem komercializace také velmi populárním, užitým prvkem. Umělecké akty, ať už na plátně či fotografickém papíru, jsou uznávaným fenoménem a v současnosti se staly běžnou součástí televizní či internetové platformy. Proč se ale v případě nahoty v performativních konceptech v mnoha případech jedná o porušení etických pravidel či „nepsaných“ morálních norem?

V průběhu 20. století zaznamenala tanečně performativní scéna ústup od velkoleposti (kostýmy, scénografie) a do centra se dostalo samotné tělo. Obecně platí, že současná západní divadelní kultura má tendenci obnažovat a vystavovat mladá

---

<sup>10</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. s. 275. ISBN 80-88987-24-5.

<sup>11</sup> SPARSHOTT, Francis. *A Measured Pace: Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*. Toronto : University of Toronto Press, 1995, s. 308. ISBN 9780802069467.

krásná těla tanečníků, zatímco v orientálním tanci je běžnou praxí zakrývat těla umělců honosnými propracovanými kostýmy. K problému dochází ve chvíli, kdy obnažování na sebe bere funkci estetického charakteru a nemá žádné dramatické odůvodnění.

Užití nahoty jakožto narativního prostředku je velmi omezené a to především v tanci, kde příběhy nemají tendenci býti doslovné, ale spíše symbolické. Mnohem větší frekvence dosahuje nahota užitá čistě formálně. „Tanec je tělo v pohybu, oblečení je tak bezvýznamné a přináší rušivé konotace.“<sup>12</sup> Avšak úplná nahota je pro performativní tanec stále neobvyklá: nelze se spoléhat na její přijetí bez dezinterpretace. Její užití se samozřejmě nedá aplikovat abstraktně: analyzovatelná je v konkrétních uměleckých artefaktech a její význam se liší časem (dobou) a místem vzniku, které má svá historická, kulturní a politická specifika.

---

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 306.

### 3. HISTORICKÝ EXKURZ

První známky obnažování a tematizace nahoty v performativních uměleckých artefaktech lze vysledovat již v náboženských rituálech starodávných kultur, kterými se nechalo inspirovat mnoho sólových tanečnic na konci dvacátých let 20. století. Náhlý rozmach tohoto fenoménu však nastal již na přelomu 19. a 20. století v Německu, kdy se hnutí změny životního stylu Lebensreform<sup>13</sup> snažilo o znovunabytí přirozeného těla<sup>14</sup> a o svobodnější smýšlení v sexuální oblasti, kterého se snažili docílit pomocí propagace letního koupání nahých těl.<sup>15</sup>

Tak byla na přelomu století započata nová éra kultury nahoty, která prošla různými vývojovými fázemi, než nabyla současné profesionalizované podoby. Její komercializace nastala ve Výmarské republice, kde bylo později založeno mnoho podniků užívající nahotu čistě z výtěžných důvodů, avšak tomuto stavu předcházelo období snah jejího etablování v umělecké sféře.

Reforma v oblasti kultury lidského těla spočívala v obratu k individualitě člověka, ženské formy začaly nahrazovat ideál filigránského těla a směřovaly k sexualitě dospělé ženy.<sup>16</sup> Byla to především sólová vystoupení jednotlivých tanečnic, které se o užití nahoty na scéně pokoušely, avšak z počátku byly tyto pokusy na nátlak mravnostních spolků znemožněny. Aktérky tak byly donuceny k užití rekvizit zakrývající intimní místa. Například „tanečnice Maud Allan si musela v roce 1907 ve hře *Salomé* své tělo zahalit šňůrami z perel.“<sup>17</sup> Ve scénické sféře tedy ke skutečnému obnažování docházelo postupně, avšak žádná z divadelních forem neužila fenomén nahoty tak, jako právě tanec,<sup>18</sup> kterému bude věnována velká část této práce.

Inovativní a alternativní formy tanečního vystoupení, které měly tendenci experimentování s nahotou, byly na počátku 20. století možné také z důvodu právě

---

<sup>13</sup> Jedná se o sociální hnutí z konce 19. a počátku 20. století v Německu, které kladlo důraz na zdravý životní styl – například zdravá strava, nudismus, alternativní medicína, absence alkoholu a mimo jiné také propagace nudismu a sexuálního osvobození. Hlavními představiteli a propagátory byli Rudolf Steiner a Karl Wilhelm Diefenbach.

<sup>14</sup> TRAUB, cit. 4, s. 9.

<sup>15</sup> Tamtéž.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 168.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 73.

<sup>18</sup> Tamtéž.

vznikajícího moderního výrazového tance. Ten se snažil vymanit z područí klasického baletu. V rámci uveřejněných manifestů této nové pohybové formy došlo k odklonu od dějovosti a důraz začal být kladen na vnitřní pocity tanečníků, jejichž individualita měla být zdůrazněna právě nahotou.

Isadora Duncan ve své filozofické studii *Tanec budoucnosti*<sup>19</sup> píše: „Zatímco balerína, což je technicky vykonstruovaná umělá žena, byla tělesně ohýbána podle obrazu mužských choreografů, nové tanečnice jsou zástupkyněmi proměněného emancipovaného obrazu ženy.“<sup>20</sup> Tanec se stal osvobozením duše tanečníka a celého jeho těla: „čím více je tělo kulturního člověka schopné uvolnit se od toho, co se naučil a jak byl vychován, tím intenzivnější je pocit, jehož vrchol lze pocítit právě v tanci.“<sup>21</sup>

Fenomén obnažování byl započat reformou odívání: dlouhé šaty zakrývající končetiny a pohyby tanečníků byly zcela zrušeny či vystřídány krátkými sukněmi, které umožnily sledovat pohyb svalstva a jednotlivých kroků. Především však taneční střevíce a baletní špičky nahradila bosá chodidla, která vedla k mnohem svobodnějšímu pohybu. Osvobození těla od kostýmu bylo racionálním krokem: volnost a nespoutanost, která byla vyjádřena pomocí tance, svazovala uniforma (kostým), jehož pevná struktura omezovala tanečníka v pohybu a zakrývala práci svalstva a povrch celého pracujícího těla. Při tanečním vystoupení je tělo (ve své čisté nahé podobě) v pohybu dominantou a kostým tento dominantní prvek upozaduje.

Po první světové válce fungovala nahota jako ventil pro pruderii a traumata z vyhroceného období. Tato povstání vůči společenským konvencím a nepříznivé politické situaci vedla k popularitě nočních klubů, barů a tančíren, ve kterých se nahý tanec stal běžnou zábavnou a komerční záležitostí. Lidé měli potřebu se bavit a vymanit se z područí občanských pravidel, což jim noční podniky umožňovaly v rozsáhlé míře.

---

<sup>19</sup> Jedná se o filozofickou studii tance, založenou na duchovních konceptech, prosazující přijetí čistého tance jako vysokého umění a připojení k nové spiritualitě. Viz SINSKY, Carolyn. 2010. *Isadora Duncan: Life and Literary Connections* [online]. The modernism Lab [citováno 24. 03. 2014]. Dostupné z WWW: <[http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/Isadora\\_Duncan](http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/Isadora_Duncan)>.

<sup>20</sup> TRAUB, cit. 4, s. 76

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 78.

Právě na tohle revoltující období, ve kterém byla nahota lehce zpeněžitelná, reagovala skupina reformních tanečnic povznesením významu jejího užití: čistě zábavní charakter byl potlačen a jejich taneční choreografie byly profesionalizovány.

Předvoj této skupiny tanečnic, kde hlavními představitelkami byly Olga Desmond, Celly de Rheydt, Ruth St. Denis, Adorée Villany a Anita Berber, reprezentovala Isadora Duncan, která předznamenala nástup této taneční reorganizace odehrávající se ve dvacátých letech 20. století.

Výrazné osobnosti Olga Desmond a Celly de Rheydt jsou představitelkami komerční, v malé míře ideologicky podložené nahoty; Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Adorée Villany svou nahotu tematizovaly skrze svůj vztah k přírodě, antice a náboženství; a v neposlední řadě Anita Berber, která je představitelkou radikální, fyzicky nesublimesované nahoty.<sup>22</sup> Pro všechny tyto reprezentantky je charakteristická jejich odhodlanost k revolučním krokům, chtíč sebeprosazování a proces individualizace jejich tanců, ovšem choreografické motivy a způsob prezentace nahoty se u jednotlivých tanečnic v mnohém liší.

### 3.1 Celly de Rheydt (1890 – 1924)

Nahota v podání německé choreografky Celly de Rheydt měla sloužit pouze ke komerčním účelům, nikoli k morálnímu či duchovnímu povznesení. Spolu se svým partnerem Alfredem Sevelohem se stali po první světové válce proslulou dvojicí, která stála u zrodu privátních podniků Výmarské republiky nabízejících tance nahých děvčat:

„Celly de Rheydt a Alfred Seveloh vytvořili odpovídající nabídku tanečních vystoupení, která neměla žádný umělecký základ. Jejich večery nebyly svázány žádnou ideologií a sloužily výhradně k hospodářským zájmům provozovatele a erotickým přáním diváků. Publikum nejdříve přijímalo nahé tanečnice bez dominanty sexuality, později se však tyto privátní podniky neubránily obviněním z prostituce.“<sup>23</sup>

Popularita jejich tanečních konceptů, které měly sloužit k pobavení publika, vrůstala. Také díky spolupráce s Wilhelmem Borngraberem, který jejich práci

---

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 94.

propagoval ve svém tanečním časopise *Reigen*, se tento fenomén rozrostl a noční život v Berlíně se stal výletním cílem lidí z celého světa, kde byly veškeré sexuální extravagance dosažitelné za kapesné.<sup>24</sup>

### 3.2 Isadora Duncan (1877 – 1927)

Oproti komerční Celly de Rheydt se americká tanečnice Isadora Duncan vydala cestou vyššího uměleckého tance, který už nesloužil pouze zábavním a výtěžným účelům. Byla jednou z vůdčích osobností moderního výrazového tance, jehož základ tvoří přirozený pohyb bez pravidel. Tanec v jejím podání je osvobozen od konvencí klasického baletu, etablovala kostým, jehož základ tvoří nahé tělo zahalené jemnou průsvitnou látkou nebo chitónem, chodidla zbavila tanečních střevíců (baletních špiček) a nechala je bosá:

„Pocituji zbožnou úctu pro krásu lidské nohy. (...) Musíme si uvědomit, že forma a výrazové možnosti lidské nohy znamenají velký triumf ve vývoji člověka. Jedinečný tvar nohy tanečnice musí být ukázán a nesmí být deformován tanečním střevícem nebo zahalován.“<sup>25</sup>

Její tanec se stal protipólem k tehdejšímu populárnímu klasickému tanci, jehož přísná pravidla a nepřirozené pohyby Isadora Duncan striktně odmítala. „Dle jejího pojetí, je balet výrazem degradace a poškozuje lidské tělo: „Kdyby vaše oči viděly dále, hlouběji pod sukénky a trika tanečnic, tak by viděly nepřirozeně postavené pohyby svalů. A kdyby se dívaly ještě hlouběji, tak by viděly nepřirozeně postavené kosti a pokřivenou kostru.“<sup>26</sup>

Inspirována antickou a řeckou mytologií tančila nahá (s chitónem), bosá a svým přirozeným pohybem vzdávala úctu tomu nejvyššímu – božskému. Nahotu stavěla do přímého vztahu k náboženství, nechtěla být zahalována, její tělo se vyjímalo ve volných

---

<sup>24</sup> TRAUB, cit. 4, s. 97.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 101–102.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 107.

závojích, zakoušelo osvobození od přísných norem oblečení a bylo výrazem nového sebevědomí ženy.<sup>27</sup>

### 3.3 Adorée Villany (1891 – ?)

Oproti Isadoře Duncan, která nahotu opírala o přírodu, argumentovala francouzská tanečnice Adorée Villany historickou praxí.<sup>28</sup> Její reformní smýšlení o tanci však nespočívalo výhradně v obnažování těla. Důraz kladla především na dramaturgické a historicky legitimní užití kostýmu, který byl v případě zobrazování antických témat velmi prostý, ne-li žádný.

Nahotu ona sama považuje za divadelní znak, který divákovi poukazuje na historickou epochu, a jehož primárním cílem není pokrytí těla. Adorée Villany staví tělo na úroveň, výrazového média tanečnice, které je určeno k obdivu.<sup>29</sup> Její tance byly podobně jako u Isadory Duncan inspirovány ikonami z řeckých reliéfů a maleb, které ovšem shledávala nedostatečnými, aby stačily k celkové reformě tance, a proto kromě práce s antickými vzory pracovala také s biblickými motivy.

### 3.4 Ruth St. Denis (1879 – 1968)

Vzhledem k tendencím publika označovat nahé tance za smyslné a zkažené, bylo užití nahoty v choreografiích každé tanečnice nutné zdůvodnit a obhájit. Samozřejmě tělo ve své nahé podobě bylo a stále je etalonem erotického působení, na druhou stranu jej však lze vnímat také jako „čistý přírodní produkt, který je přirozeným reprezentantem božské vůle.“<sup>30</sup>

Právě toto tvrzení se stalo výchozí pro Američanku Ruth St. Denis, která „své tance viděla jako bohem inspirované a kontrolované umění. Byla přesvědčena o tom, že

---

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 95.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 117.

<sup>29</sup> Tamtéž.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 122.

tanec je nábožná výpověď člověka a jako takový nemůže sloužit, pokud tanečník není oddán bohu.<sup>31</sup>

Ve svých choreografiích zpracovávala božská témata prostupující tematizovanou (užitou) nahotou, která je tak zproštěna erotického appealu a nemravného působení. Tvůrčí zásluhy Ruth St. Denis tkví v tom, že z orientálního tance si vzala nejen duchovní základnu (podklad), ale také smyslnost, čímž z něj vytvořila velmi působivé a obdivuhodné divadelní umění, vhodné pro západní publikum.<sup>32</sup>

### 3.5 Anita Berber (1899 – 1928)

Jestliže obhajování užití nahoty v choreografiích tanečnic bylo nutné vzhledem k vzrůstající popularitě laciného sexuálního průmyslu, tak tvořila německá tanečnice Anita Berber v tomto pionýrském proudu choreografek výjimku. Nahotu ve svých inscenacích neobhajovala náboženstvím, přírodní krásnou ani historickým vývojem. V jejím zájmu nebylo povýšení tohoto erotického prvku na úroveň duševně zušlechtěného stavu,<sup>33</sup> nýbrž předložit nahé tělo jako prvek sexuální touhy.

„Berber si cíleně pořizovala dekadentní pověst, která byla vnějším světem přijímána a registrována. Vědomě hrála kýčovité divadlo morální zkaženosti. Po dlouhá léta užívala drogy a alkohol a umřela v raných devětadvaceti letech. Svě tělo považovala za obecný statek, který může bez problému ukazovat. Vzhledem ke skandální povaze jejích sólových vystoupení, nosili diváci masky, aby byla zachována jejich anonymita.“<sup>34</sup>

V poválečném období byla tematizace degradace v provokativních choreografiích Anity Berber častým jevem. Její reakce na válku zapříčinily zavedení ošklivosti do taneční estetiky, která až do přelomu století kladla důraz hlavně na krásu a

---

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 120.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 124.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 131.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 127.

grácii.<sup>35</sup> Svě nahé tělo jako objekt sexuální touhy stavěla do kontrastu hrůz způsobené válkou a otevřeně upozorňovala na potlačení sexuálních pudů:

„Tančíme smrt, nemoc, těhotenství, syfilis, šílenství, umírání, sebevraždy a žádný člověk nás nebere vážně. Koulí na nás oči, na naše závoje, jestli pod nimi nelze něco spatřit – prasata.“<sup>36</sup>

Tance Anity Berber se tedy staly přelomovými integrací ošklivosti (vizualizace drogové zkušenosti<sup>37</sup>) do taneční estetiky, které byly výrazem niterního obrazu duše, zprostředkované za pomoci drog nebo alkoholu. Na nahé tělo dokázala nahlížet střízlivě bez nutnosti jeho povýšení na duchovní úroveň a otevřeně dokázala pracovat se sexualitou. „Stimulace těla se stala vlastním smyslem, cílem už nebylo dosažení duševně zušlechtěného stavu, nýbrž sebeuspokojení, které bylo odráženo od aktu plození a představovalo tak zvláštní druh sexuality.“<sup>38</sup>

### 3.6 Nahota ve varieté a revue

Ve 20. letech dochází k převratu a výraznému nárůstu užití nahoty. Velmi vzácně tematizovaná nahota na počátku století, se během této doby stala velkým fenoménem díky „zábavnímu divadlu, které vsadilo na nahotu jako na frivolní atrakci.“<sup>39</sup> Jedná se o formy divadel, jako bylo *varieté*<sup>40</sup> a *revue*<sup>41</sup> (popřípadě Café Chantant nebo Music Hall), které pomocí mluvených, hudebních a tanečních výstupů, bavily diváky na elementární úrovni. Cílem těchto vystoupení tedy nebylo poskytnout komplexní estetický zážitek, nýbrž nabídnout prostou formu zábavy.

---

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 130.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 129.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 131.

<sup>38</sup> Tamtéž.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 138.

<sup>40</sup> Termín „varieté“ je francouzského původu, vyjadřuje rozmanitost, různorodost; označuje obvykle větší zábavní podnik se stálým provozem na stejném místě, jenž v sobě kombinuje prvky kabaretu a cirkusu. Jedná se zpravidla o hospodu nebo bar, který je doplněn uměleckým programem estrádního typu. Na rozdíl o běžného kabaretu obvykle obsahuje větší množství klasických cirkusových resp. artistických čísel, které mohou být oproti kabaretu náročnější zejména na prostor.

<sup>41</sup> Divadelní „revue“ má kořeny ve francouzské satyrické Revue de Film d'Anée, která vždy na Silvestra převedla na jeviště všechny události právě ukončeného roku v zábavné formě.

Nahota se tedy stala masovým kulturním fenoménem a její užití zcela obchodní záležitostí a proto nebylo zapotřebí obhajování jejího tematizování. Tato erotická atrakce byla integrována do komplexního programu, který obsahoval např. kouzelnická čísla či akrobatické choreografie, avšak stala se hlavním lákadlem revuálního divadla. Jako důkaz tohoto tvrzení mohou sloužit dobové propagační plakáty, jejichž „tituly jako *Svět bez závoje (1924)*, *Berlín bez košile (1926)*, *Hřích světa (1927)*, *Všechno nahé (1927)*, *Svlékni se (1928)*, *Hromy, blesky, tisíc žen (1928)*, *Domy lásky (1928)*, *Ráj žen (1929)*, *Z postýlky do postýlky (1929)* poukazovaly na atrakci večera.“<sup>42</sup>

„Siegrried Greyer shrnul význam nahoty pro výpravné revue v časopise *Jeviště* takto: Násobíme-li nahou ženu padesáti, je už jasné, co tam bude nejdůležitějšího. Velké výpravné revue zažily rozkvět ve dvacátých letech a není se co divit, že odzrcadlovaly všeobecně povolenou morálku Výmarské republiky. Co Celly de Rheydt nebo Anita Berber ještě předváděly v privátních nebo uměleckých kruzích, přejala velká jeviště hlavního města.“<sup>43</sup>

Varieté spolu s revue se tedy ve 20. letech staly hlavními centry zábavy: „V roce 1922 existovalo v Berlíně ne méně než 170 varietních divadel a v ostatních městech nebyla čísla otevírajících se nových scén nižší.“<sup>44</sup> K rozvoji tohoto typu podniku, který participoval nahotu jako prvek především výdělečný, přispělo neodmyslitelně zrušení cenzury, která do té doby určovala normy nahoty na jevišti.

Zatímco sólové tanečnice jako Celly de Rheydt, Isadora Duncan, Adorée Villany, Ruth St. Denis své nahé umělecké tance obhajovaly vztahem k přírodě, sociálním či náboženským problémům, ve 20. letech se tanečnice staly vizuálně estetickým doplňkem pódia, jehož účelem bylo rozptýlení diváka pomocí luxusu a velkoleposti výpravy. Nosná idea a odkaz na dobové události byly upozaděny v důsledku „urbanizace a industrializace. Do velkých měst se stěhovalo mnoho lidí, kteří se setkávali s technickými inovacemi. Zájem o techniku a zvykání si na pokrok, změnilo očekávání publika o dění na jevišti. Tato očekávání byla nanejvýš uspokojována právě výpravnou revue, což vysvětluje její enormní úspěch. Už to nebyla dramaturgická

---

<sup>42</sup> TRAUB, cit. 4, s. 138.

<sup>43</sup> Tamtéž.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 140.

nutnost nebo všeobecná hlediska, která určovala výpravu, nýbrž jen samotné luxusní vzezření a působení.“<sup>45</sup>

V důsledku tohoto očekávání vzniká ve varieté a revue nový fenomén: girls, který denaturalizované tělo přivádí k vizuální technické dokonalosti. Jednotlivé girls nedisponují žádným charismatem, jejich krása a umění funguje jen v kolektivu s jinými identickými girls. Silná rytmika hromadných tanců připomíná stroje, které se právě v té době zaváděly nově do továren. Průmyslový pokrok, ze kterého někteří měli strach, je tímto strojovým tancem oslavován. Tanečnice jsou vybírány striktně na základě proporcí.<sup>46</sup>

Obchodní nahota girls byla představována dvěma typy žen, které vystupovaly ve varieté a revue ve 20. letech a pomocí davového tance prezentovaly svá perfektní těla, která byla výrazem vizuální dokonalosti. První zastupující skupinou byly *Tiller-girls*,<sup>47</sup> jenž svá bezchybná nahá těla ukazovala v disciplinované formě, která byla charakterizována přesností pohybu skupinového tance. Druhá, v kontrastu stojící skupina *Five Sisters Barrison*,<sup>48</sup> byla charakteristická dětským erotickým smýšlením a představovala naivnost mladých děvčat ve školních uniformách. Obecně estetika nahoty tohoto fenoménu (poskytující erotické působení) poukazovala na nově příchozí vlnu ženské krásy. Oblibu „kulatých, plných tvarů ženských těl vystřídal vyzábblé beztvaré postavy,<sup>49</sup> které se staly jevem budoucnosti.

Ovšem kromě estetické funkce, neměly tance girls žádný ideový význam. Ulrike Traub ve své knize *Theater der Nacktheit* píše: „Tance po umělecké stránce nic nevyzařují a dívky po delší době vypadají, že stále jen lehce poskakují. Zasahují jen povrchní oblasti myšlení a nedotýkají se ničeho uvnitř. Jedná se o módní záležitost,

---

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 150.

<sup>46</sup> TRAUB, cit. 4, s. 161.

<sup>47</sup> Jeden z nejoblíbenějších tanečních souborů dvacátých let 20. století. Koncepce tanců tohoto souboru spočívala v jednotnosti a celistvosti, které bylo dosaženo pomocí disciplíny jednotlivých tanečnic. Viz Tamtéž.

<sup>48</sup> Jedná se o dánské sestry, které tvořily taneční skupinu pod vedením jejich otce. V roce 1886 podnikl tento soubor výlet do New Yorku, kde se mu po několika sólových vystoupeních dostalo velkého úspěchu.

<sup>49</sup> TRAUB, cit. 4, s. 155.

která z dlouhodobého hlediska umělecky nic nepřinesla, neboť jejich nahota byla jenom podívaná a neměla žádné umělecké téma.<sup>50</sup>

Zde je opět patrný odklon od pojetí disciplíny sólových tanečnic z počátku století, které zastupovaly nový proud výrazového tance. Nahota v jejich podání byla výrazem individuality tanečnice a představovala snahu o zrovnoprávnění ženského pohlaví s mužským. Oproti tomu nahota v tanečních kreacích girls zdůrazňovala pravý opak: žena je podřízena muži a stává se objektem jeho voyerství.

V roce 1939, s příchodem druhé světové války, došlo k velkému úpadku nahoty na jevištích. „Sexuální morálka klesla a nahota se omezila jen na velmi málo podezřelých podniků.“<sup>51</sup> V důsledku přicházejících válečných a poválečných hrůz nebyla ani poptávka ze strany publika a proto trvalou změnu ve vztahu k nahému tělu přinesla až sexuální revoluce v pozdních 60. letech.

### 3.7 Sexuální revoluce

„Dne 22. 4. 1968 vtrhly 3 studentky ve Frankfurtu na podium, kde měl přednášku Theodor Adorno a odhalily svá prsa. Nechaly padat kvítky na jeho hlavu a pokusily se ho obejmout. Pro Adorna byla nahota mladých žen tou největší možnou potupou, opustil přednáškový sál a o několik měsíců později utrpěl na dovolené srdeční záchvat. I když je tento záchvat přisuzován zátěži z horské túry a Adornově slabému srdci, vznikl mýtus, že jeho studenti mu doslova zlomili srdce. Opravdové důvody pro tuto akci a volba nahoty se už nedají s přesností rekonstruovat, avšak vypadá to jako snaha o happening.“<sup>52</sup>

Po druhé světové válce došlo k obnovování společenské hierarchie a hledání nových ideologických hodnot. Mladí lidé se snažili nové kvality hledat v lásce a svobodném myšlení a středobodem se jim stalo osvobození sexuálních tužeb od buržoazně-křesťanské morálky.

---

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 157.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 170.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 186.

Především přechod z klasického do moderního otevřeného společenského smýšlení (mládeže) se stal spouštěčem tzv. sexuální vlny v pozdních šedesátých a začátkem sedmdesátých let. Byla to záležitost především Studentského hnutí 68, které sdílelo stejné cíle, ideály a odmítalo hodnoty generace svých rodičů. Mezinárodní fenomén sexuální revoluce své kritické myšlení vztahoval ke třem stěžejním oblastem: a to k násilí, sexualitě a třetímu světu.<sup>53</sup> Pro tuto práci je samozřejmě fokus sexuality nejvýznamnější, ovšem pro lepší kontextové porozumění je třeba zmínit i zbylé oblasti, které jsou s nahotou na jevišti neodmyslitelně spjaty.

Nahota je dnes do značné míry spojována především s reklamou a konzumem. Počátek této komercializace však můžeme hledat právě v období sexuální vlny, tedy obdobím porevolučním, kdy se stal voyerismus společensky a ekonomicky žádoucí. Tato sexuální vlna je označována jako „Sexwelle“, kde „sexuální svoboda jako občanská svoboda neexistovala již jen v ložnicích, ale také na novinových stáncích, v obchodech, stejně jako v reklamě a umění. Pornografie se stala všudypřítomná.“<sup>54</sup> Vše, co tedy bylo do jisté míry spojitelné se sexem, mělo komerční potenciál a dalo se tak výdělečně zužitkovat.

Sociokulturním cílem sexuální revoluce však bylo osvobození sexuality individua a „toto povznesení jednotlivce a osvobození tělesnosti připravilo rozhodujícím způsobem půdu pro nahotu na scéně.“<sup>55</sup> Politické dění se odráželo v umění, které jej ať už přímo či nepřímo ovlivňovalo – nové divadelní protestní formy samozřejmě pracovaly s nahotou na scéně, a jelikož proces inscenování měl především provokovat, jevila se nahota jako velmi efektivní nástroj.

Mimoevropský přesah sexuální liberalizace se v umění nejvíce projevil ve Spojených státech, kde byla jeho reflexe daleko progresivnější. Tamní divadelní prostředí pracovalo s událostmi a tématy hnutí Hippies jako byla láska, svoboda, drogy, rasové nepokoje, generační konflikty, sexuální uvolnění, náboženství atd. Ta byla nejkompaktněji zachycena v inscenaci *Hair*, která „jako první ukázala plnou frontální

---

<sup>53</sup> TRAUB, cit. 4, s. 179.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 192.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 185.

nahotu<sup>56</sup> na Broadwayi, adrese komerčního divadla.“<sup>57</sup> Nahota v tomto muzikálu odkazovala na filozofii Ruth St. Denis a její pojetí nahoty jakožto něčeho spirituálního. Oproti tomu Tynanova hudební revue *Oh! Calcutta!* reflektovala celou jednu epochu sexuální revoluce a sexuální vlny. Objevovala se zde zcela nová dimenze nahoty na scéně, která nevyjadřovala žádné morální hledisko, sexualita zde byla znázorněna nepřikrášlená a představovala pramen pro komiku a skeče. Presentace nahého těla podléhá ve společnosti přísným pravidlům a *Oh! Calcutta!* předkládala, jak osvobozující pocit vzniká při porušení těchto pravidel. Nahota zde byla zobrazena ve své nesublímované podobě a byla bezpochyby spojena se sexualitou. Zobrazována v téměř každé scéně vytvářela zvláštní spojení s recipientem, který nemohl přejít zcela ofenzivní nahotu bez povšimnutí.<sup>58</sup> Odlišný přístup zvolila také experimentální skupina The Living Theatre, která byla ochotna ve své čtyřhodinové performanci *Paradise Now* zapojit diváky zcela bezprostředně přímo do hraní „společným sjednocováním nahých těl, pomocí kterého chtěla dosáhnout zintenzivnění společného vztahu.“<sup>59</sup> A v neposlední řadě také protagonisty Vídeňského akcionismu z konce šedesátých let, kteří ve všeobecnosti zkoumali hranice svobody v umění a pomocí expresivních prožitků umělců (účastníků) vytvořili kult svobody sexuálního těla. „Nahá těla častokrát stála ve středě zájmu šokujících a odpor vzbuzujících akcí, které byly namířeny proti primátu krásy v umění a vědomě rezignovaly na jazyk.“<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Nahé tělo bylo pro hnutí Hippies něco posvátného, hodno uctívání a zároveň nic co by se mělo skrývat. Sexualita a nahota jsou pro ně neoddělitelně spjaty s přírodou, a tudíž se jedná o prvek, kterého je třeba ve světě plném pravidel, jdoucích proti přírodě. Viz TRAUB, cit. 4, s. 201.

<sup>57</sup> TRAUB, cit. 4, s. 200.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 294.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 11.

#### 4. NAHOTA V SOUČASNOSTI

Název kapitoly *Nahota v současnosti* je do jisté míry velmi zavádějící časovým vymezením, proto se v této části práce budu držet časového vymezení autorky Ulrike Traub, která v citované publikaci problém definování „přítomnosti“ a „minulosti“ zpracovala. Východiskem mi je její tvrzení, že se jedná pouze o „pokus, jak fenomén přítomnosti uchopit“<sup>61</sup> a proto budu vycházet z jejího časového vymezení, které je datováno od vlivu hnutí 68 a následné (pokračující) sexuální liberalisty.

„Především složitost v definování současnosti dělá problém spočívající v nemožnosti vytvořit ‚generaci‘ se společnými cíli a ideály. Tato okolnost vychází na jedné straně ze skutečnosti, že zobecnění se vždy lépe dělá z pohledu do minulosti, zatímco relevantní cílová skupina současnosti se skládá ze současníků, jejichž konání je určeno společenským a kulturním každodenním děním. Na straně druhé se těžko charakterizuje určitá skupina kvůli globalizaci a novým možnostem v komunikaci a zprostředkování vedení ve změněném světě. Definováno koexistencí různých skupin, které sice můžou vykazovat určité průniky, ale nemusí.“<sup>62</sup>

Cílem sociálního hnutí sexuální revoluce bylo zpochybnění tradičních kodexů ve vnímání sexuality a odtabuizování nahoty. Nejvýraznějších proměn ve vnímání nahoty však dosáhlo hnutí generace 68, jejichž výsledek je patrný v odlišném pojetí prezentace nahoty: například v inscenacích *Hair* a *Paradise Now*, které byly v tomto pojetí velmi revoluční. Nahota zde byla prezentována v neutrálním stupni: zobrazovala průměrné lidi, kteří vystupovali proto, aby veřejně ukázali své tělo.

Po historickém úvodu (kapitola 1) je zřejmé, že tematizování nahého, přirozeného těla bylo a stále je velmi otevřeným tématem. Jeho zobrazování v takové podobě vždy bylo určováno politickou situací a společenským řádem dané civilizace, která byla podnětem k jednání v umění (kultuře) obecně. Nahé tělo bylo zobrazováno v různých formách a v každé době bylo vyjádřením něčeho jiného – nového. Že je nahota stále populárním tématem, je zřejmé především v dnešní moderní společnosti, ve které se stala jakýmsi novodobým fenoménem.

---

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 299.

<sup>62</sup> Tamtéž.

#### 4.1 Tělo jako novodobý fenomén

Současné pojetí těla se začalo formovat již v pozdních šedesátých letech 20. století, kdy se stalo konzumním objektem a přestalo tak být objektem „uměleckým“. Došlo k odklonu jeho pojetí jako něčeho soukromého a intimního. Do centra bylo postaveno tělo nepřirozené, které se stalo jakousi ikonou a synonymem pro všechna ostatní „krásná“ těla. Pojem *krásno* je v tomto významu samozřejmě do jisté míry diskutabilní, jelikož základní novověký postoj chápe krásné (jsoucí) jako předmět lidského vědomí.

Obecný ideál krásy těla se vytvořil ze zájmu konzumní společnosti (počátky jsou patrné již u fenoménu skupin girls), jejíž tlak vznikl především ze strany tržního hospodářství. Tělo se v definované podobě stalo fenoménem a kupním zbožím, které se stalo určující pro ne jedno průmyslové odvětví: funguje jako záruka úspěšného obchodu. Paradoxně tento ideál krásy se od unikátnosti a jedinečnosti živého těla zcela liší svou uniformitou a umělostí, protože podléhá digitálním úpravám pomocí počítačových programů (jmenujme například Photoshop a jemu podobné obrázkové editory):

„Obrovský tlak leží na těle, které se manifestuje v obecném ideálu mládí a krásy, který může ústít v poruchy příjmu potravy atd. Tělo je také spíše měřítko pro civilizaci určité společnosti, pokud tělo není zrovna nasazeno jako prostředek protestu, musí se samozřejmě podřizovat určité disciplíně. Z tohoto důvodu, platí v současné době digitálně opracované tělo jako „správné“, a přirozeně vypadající tělo jako „špatné“. Dochází k industrializaci těla, jehož modely jsou určovány médii, a z nichž si člověk své tělo vyhlédne jako doplněk oblečení.“<sup>63</sup>

S rozšířením fenoménu, který kladl důraz na vzhled a uniformní krásu těla, došlo také k novému, velmi viditelnému obratu v popularitě sexuálního zobrazování. Samozřejmě primární příčinou byl opět technický vývoj: a to „zavedení soukromé televize a internetu Webu 2.0,“<sup>64</sup> který umožnil konzumentům nejen odebírat internetový obsah, ale také jej současně vytvářet. To vedlo k posílení pornografického

---

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 301.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 311.

voyerismu na příslušných platformách, které nabídly konzumentům obsah z mnohem více autentického prostředí domova, a přispěly tak k rozšíření dalšího fenoménu, který sexualitu přesunul z intimního prostředí na veřejnost. Sexualita a s ní spojené erotické projevy se tak staly běžnou součástí konzumní společnosti a spolu s nahotou tvoří jeden z největších fenoménů současné doby.

Z předchozích odstavců je tedy zřejmé, že soukromé nahé tělo se stalo veřejným „výrobkem“, jehož pozice je udržována skrze reklamní průmysl a média. Vystavované tělo se podřizuje „diktátu“, jehož ústřední tezí je odindividualizování. Uniformní předloha „krásného těla“ determinuje převládající normy a přebírá moc nad společenským myšlením. Na tento novodobý fenomén se současné divadlo snaží kriticky reagovat: populární se stává tematizace nahého těla ve své nepříliš esteticky lichotivé podobě. Nepěkná nahota je zobrazována skrze umělecká díla jako například v düsseldorské inscenaci *Macbetha* Jürgena Gosche, kde se aktéři zcela necivilizovaně špiní umělou krví nebo v trilogii *Körper* Sashy Waltz v berlínské Schaubühne, která ukazuje tělo jako biologický systém a důkladně poukazuje na jeho jedinečnost. V *Garten der Lüste* variuje Johann Kresnik dystopii Aldousa Huxleyho *Brave New World*. Pracuje se symbolikou krmného dobytka, která je alegorií odcivilizování těla a idey výkonného perfektního těla. Ve všech uvedených příkladech jde o zdůraznění individuality těla, které je pomocí nahoty vizualizované ve své jedinečné podobě.<sup>65</sup>

#### 4.2 Tělo a umění

Předpokládanou reakcí na vývojovou etapu pojmání těla jakožto prostředek reklamního průmyslu a fenoménu konzumního světa je jeho reflexe v umění. „Zvýšený zájem umělců o lidskou figuru, ať už různě odhalenou, destruovanou, dekonstruovanou anebo simulovanou, vyplývá především ze skutečnosti, že právě lidské tělo a různé způsoby a formy jeho degradace – počínaje ryze teoretickými, konceptuálními úhly pohledu na možnosti jeho zobrazení, přes obnažení, neadekvátní zkrášlování a vylepšování, až po zohavení, autodestrukci a klonování – poskytují z psychologického

---

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 11.

hlediska nejúčinnější prostředky vyjádření donedávna ještě nepředstavitelných způsobů jeho kultivování.“<sup>66</sup>

Nový přístup reflexe nahého těla v umění je výrazný především v umění vizuálním, kde jsou populárními akty ve fotografii a malbě. Zdaleka nejvýraznějšího tematizování však dosahuje divadelní odvětví, jehož práce s tělem je považována za jeden ze základních charakteristických prvků pro jeho tzv. postdramatické období. To posunuje funkci těla na scéně do zcela nových poloh. Tělo se stává znakem a podle Lehmannovy eseje se nové divadlo pohybuje po cestě, která vede z abstrakce k atrakci, kde je velmi těžké zachytit (rozpoznat) moment, kde končí fascinace hrdinovy psychologie, a začíná fascinace jeho osobního (erotického) půvabu.<sup>67</sup>

Divadlo jakožto institucionalizovaný útvar je místem ideálním pro voyerismus a předvádění. Z tohoto hlediska je proto vhodným prostředím pro práci s tělem, jeho tematizováním a stylizací. Jistě, že tematika těla je adaptabilní a je schopna vynikat v různých uměleckých druzích, avšak divadlo je jediným artefaktem, který je schopný pracovat s tělem živým. Živým ve smyslu schopnosti pohybu, vylučování pachů, schopnosti reakce, sebereflexe a dalších.

Podle Lehmanny je postdramatický posun tělesnosti charakteristický především v rovině znakovosti: „Tělo jako ústřední divadelní znak přestává plnit funkci pouze označujícího, ale absolutizuje se – vystupuje samo za sebe ve všech svých specifických projevech –, mění se v činitele. Intenzivní tělesná přítomnost desémantizovaného těla se stává hlavním a nejdůležitějším tématem, fascinací, středobodem divadelního procesu, jenž se neodehrává v prostoru mezi těly, ale přímo na těle. Tělo se stává divadelně-estetickým objektem. V této oblasti dominuje převážně divadlo taneční a pohybové, ale i v mnohých činoherních produkcích se objevuje tendence k stupňování pohybových impulzů a gest, jež vznikají bez většího významového opodstatnění.“<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> STEJSKAL, Tomáš. 2011. *Tělo a technika*. [online]. Advojka [citováno 25. 02. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://www.advojka.cz/archiv/2011/8/telo-a-technika> >.

<sup>67</sup> LEHMANN, CIT. 6, s. 240.

<sup>68</sup> LEHMANN, CIT. 6, s. 241.

## 5. TEMATIZACE NAHOTY V PERFORMANCI

Jsou to právě dva druhy, kterými je možné nahé tělo na scéně prezentovat. První je druh erotického divadla, které má bezpodmínečný kontakt s osobní rovinou diváka a cílem se jeví divákovo sexuální vzrušení: to znamená, že užití nahoty je cílené, divák opouští fikci a ocitá se v rovině reality – exhibice a tužby.<sup>69</sup> Naproti tomu inscenovaná nahota je zbavena smyslnosti a nemá žádný sexuální podtext. V tomto případě je důraz kladen na tělo a jeho duševní podstatu. Inscenovaná nahota se však „těžko hodnotí bez moralizování nebo bez citové účasti, jen výčtem čistě estetických vlastností, protože na rozdíl od nahoty v malířství, sochařství, nebo dokonce i ve filmu, v divadle jde o člověka z masa a kostí, kterého před sebou divák vidí.“<sup>70</sup>

I přesto, že žijeme v době, ve které jsme vystavováni každodennímu kontaktu s nahým tělem – ať už na ulici, kde se tematizace nahoty objevuje na každém druhém billboardu nebo v reklamních letácích, módních časopisech, dokonce i na webových stránkách, kde se setkáváme s reklamou v podobě nahé dívky, která vybízí uživatele k navštívení porno stránek a jiných uživatelských erotických serverů, se v teatrologickém kontextu setkáváme s tendencemi nepřijímajícími nahotu na scéně. Hlavním důvodem zapříčiňující rozpačité reakce publika je bezesporu bezprostřední styk, který je divadlo (jako jediné ze všech umění) schopné zprostředkovat.

Existuje mnoho alternativ, které se snaží rozpačitost diváků a narušení intimity eliminovat: například užitím kostýmů, trikotů tělové barvy, které mají simulovat nahotu, nebo užitím protetických genitálií, které jsou schopny skrýt tělo umělce a zabránit tak reakcím studu ze strany publika. Dalšími možnostmi jsou různě setmělá světla, která „tělo nechají vyniknout pouze ve stínu tak, že divák je schopen rozeznat nahotu na scéně, avšak není schopen jejího detailního rozpoznání.“<sup>71</sup>

Narušení intimity je úzce spojeno s výraznou emocí studu, která je přítomna nejen u obnažování na veřejnosti, ale také u performativního umění obecně. Herci se stydí, když jsou obnaženi a také když jsou vystaveni pohledům shromážděného okolí.

---

<sup>69</sup> TRAUB, cit. 4, s. 275.

<sup>70</sup> PAVIS, cit. 10, s. 275–276.

<sup>71</sup> TOEPFER, cit. 5, s. 76.

Přítomný stud, jenž v performativní situaci může přerůst v panický strach, má také svůj dvojdomný projev, jenž je znám pod pojmem tréma.<sup>72</sup>

„Je možné, že emoce studu funguje jako energetický článek, který tento ‚rauš‘ odstartuje, podobně jako je tomu u erotického vzrušení. Jde o to, že ve chvíli, kdy se člověk odhodlá ke kroku do neznáma, uměleckému, nebo erotickému – a prorazí – za cenu nebezpečné závratí – nehmotnou zeď studu, jeho energetický potenciál se znásobí, jako by se tou srážkou vykřesal. (Není-li ovšem studu, pak k této přínosné srážce a závratí nemůže dojít, tanec nebo sex bývá ‚chladný‘).“<sup>73</sup>

Z předchozích odstavců tedy vyplývá, že nahota na scéně (v performanci) není definována pouze odhalením genitálií, ale vztahuje se také k výkonům, ve kterých umělec není skutečně nahý – například již zmiňované masky s protetickými intimními částmi těla. Nahota v představení je tedy skutečná i v rovině divadelního znaku, jelikož „všechny skutečnosti jeviště, dramatikovo slovo, herecký projev, jevištní osvětlení — to všechno jsou skutečnosti, které zastupují jiné skutečnosti. Divadelní projev je soubor znaků.“<sup>74</sup>

Podle autora článku *Nudity and textuality in postmodern performance* Karla Toepfera je nahota v performanci kompletní pouze do té míry, co je umožněno divákům vidět. Nezáleží na faktu, či je nebo není herec zcela nahý, ale na odkrytí skutečných genitálií performerů.

I přes schopnost nahoty vyvolat silné emoce v divákovi – ať už pozitivní či negativní – je nahota v současné době stále velmi omezeným prvkem užitým v performativním umění. Přesto, že od druhé poloviny 20. století je toto užití častější, je to právě předpokládaný potenciál perverzity,<sup>75</sup> který tematizaci nahého těla dělá stále vzácností.

V šedesátých letech měla nahota v performanci tendenci „dramatizovat napětí mezi tělem a textuálitou. Nahota znamenala svobodu a uvolnění těla od despotických

---

<sup>72</sup> VANGELI, Nina. Editorial. *Taneční zóna* 15, 2011, č. 2, s. 5, ISSN1213 – 3450.

<sup>73</sup> Tamtéž.

<sup>74</sup> HONZL, Jindřich. Pohyb divadelního znaku. *Slovo a slovesnost* 6, 1940, č. 6, s. 177 ISSN 0037-7031.

<sup>75</sup> TOEPFER, cit. 5, s. 76.

omezení, jenž jí byla uložena skrze text, jazyk a komunikační kódy.<sup>76</sup> Tento přístup byl omezen nástupem nových smýšlejících strategií let sedmdesátých, kdy tělo začalo být čteno jiným (novým) způsobem.

### 5.1 Nové strategie nasazení nahoty podle Karla Erica Toepfera

Koncepce Karla Toepfera s názvem *Nudity and textuality in postmodern performance* se věnuje tematizaci nahoty po roce 1970, v níž definuje devět rozdílných přístupů pojetí nahoty. Cílem jeho práce bylo předložit srovnávací analýzu devíti takových strategií a dokázat, že tělo na scéně je reflektováno novým způsobem.

Prvním definovaným je *Mýtická nahota*. V tomto konceptu pojetí nahoty je patrný odkaz na nevinné tělo pravěkého člověka, které „demokraticky překračuje všechny odlišnosti mezi osobami a které nepodává žádné autentické aspekty pro rozpoznání identity.“<sup>77</sup> Carolce Schneemann v *Naked Action Lecture* z roku 1968 tento druh nahoty reprezentuje následovně: v rámci své performance vedla přednášku o historii umění, při které se svlékla za účelem odpovědi na otázku: „Mohla by žena dosáhnout veřejné autority, zatímco je nahá a hovoří?“

Vrcholnou prací Carolce Schneemann v oblasti estetiky nahoty jsou však její koláže nahých těl, kde oslavuje materiální stránku těla skrze nahotu a její textualizaci. The Living Theatre ve svém projektu *Paradise Now* z roku 1968 představují nahotu těla za účelem setření rozdílů mezi sociálními rolami: „když se zbavíte oblečení, můžete se zbavit jmen, a když se zbavíte jmen, můžete se zbavit identity, která rozlišuje mezi Ty a já, bohatým a chudým, vzdělaným a nevzdělaným, učitelem a žákem, zaměstnavatelem a zaměstnancem, kupujícím a prodávajícím, rodiči a dětmi, životem a uměním.“<sup>78</sup>

*Rituální nahota* svým užitím obnovuje mytickou tělesnou nevinu. Děje se tak prostřednictvím uvolnění a odhalení toho, co je uvnitř těla. Karl Toepfer definuje tento stav: „nahota je úplná v případě, že divák z těla vidí vycházet sperma, krev, výkaly, moč nebo zvratky.“<sup>79</sup> Tento druh nahoty je reprezentován vídeňskými akcionisty v raných

---

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 78.

<sup>77</sup> Tamtéž.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 78.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 79.

šedesátých letech 20. století, a to především Hermannem Nitschem a Otto Miihlem (1961 – 1989), jehož představení spočívala ve skatologických orgiích prováděných na veřejnosti.

*Terapeutická nahota* je druh nahoty založený na dekonstrukci idealizovaného vnímání těla, která zabraňuje evokaci erotické touhy. Jako příklad autor uvádí butó<sup>80</sup> - japonský tanečně-performativní kult, kde pohyby tanečníků mají děsivý až groteskní charakter: nahé tělo dosahuje expresivity skrze křečovitě, vlnivé (rostlinami motivované) pohyby, které mají charakter zcizovacího efektu. Pohyby těla se jeví jako podivné, lidskému organismu neznámé.

Čtvrtá v pořadí Toepferovy koncepce je *Modelová nahota*, jejímž cílem je kritika vztahu mezi tělem herce (toho, kdo pociťuje touhu být viděn) a pohledem ostatních. V této strategii je nahota kompletní pouze za předpokladu, že divák je schopen číst své tělo skrze tělo obnaženého.<sup>81</sup> Například německá umělkyně Barbara Heinisch ve svých dílech vytváří obrazy divadelním způsobem tak, že za průsvitnou tkaninu situuje vzorovou postavu, která zaujímá různé pózy. Barbara Heinisch jako umělkyně se snaží tento obraz těla zachytit pomocí malby a souběžně vedeného nepřipraveného dialogu. V daném okamžiku model prorazí skrze malovaný obraz a vystoupí před publikum. Nahé tělo modelu tak má větší moc než obraz, ve kterém se umělkyně snažila podstatu zachytit. Skutečné nahé tělo proráží nahotu zachycenou na obraze a přetrhává tak jakousi pomyslnou membránu, pomocí které dokazuje svou sílu.

*Baletní nahota* je prezentována v dílech Hanse van Manena, Flemminga Flindta a Piny Bausch, kteří tematizují spásnou hodnotu nahého těla. Prezentace probíhá přísnou textualizací ve vysoce institucionalizované taneční formě – baletu. Zde nahota objektivizuje rétoriku erotického společenství, dominující veškerým vztahům mezi těly: výkon ukazuje, že více odhalené tělo je to, které je dominantnější nad těmi institucionalizovanými.<sup>82</sup> Balet jako druh tance je založen na velmi přísných pravidlech a virtuózních výkonech. Baletní pohyb nedělá tělo krásným, nýbrž krásné tělo může vzbudit vášnivé pocity provedením baletních pohybů. Avšak to není cílem tzv. baletní

---

<sup>80</sup> Jedná se o formu japonského tanečního divadla, jenž zpracovává groteskním způsobem tabuizovaná témata. Viz Tamtéž.

<sup>81</sup> TOEPFER, cit. 5, s. 82.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 83.

nahoty, jedná se spíše o vykoupení krásného těla v pohybu ze světa, ve kterém je tělo omezováno různými pravidly a předpisy.

*Nepředepsaná nahota* je na jevišti užitá méně často, než by se mohlo v postdramatickém období zdát. Jedná se o strategii, ve které herci hrají nazi ve starých divadelních hrách, ve kterých nahota nebyla předepsána. Nahé tělo má funkci historického odkazu, ve kterém se klade důraz na časové napětí: tehdy a teď. Divák vidí, že „bezprostřední tělo“ a jeho výkon jsou odkazem (konstrukcí) historie, paměti. To nejvíce nahé tělo je to, které dekonstruuje autoritu jazyka a distancuje nás bezpečně od vzdálené minulosti. Záměrem je ukázat sílu nahého těla a znehodnotit regulační sílu textu.<sup>83</sup>

*Vepsaná nahota* stojí v protikladu s předcházející teorií. Jedná se o stav, kdy literární text předepisuje nahotu herců v představení.<sup>84</sup> Tento druh převládal v šedesátých letech, kdy byli herci a producenti závislí na autoritě textu pro odůvodnění nahoty v performanci.

*Obscénní nahota*, jak je představena v dílech Karen Finley, vytváří extrémně násilný střet mezi tělem a projevem umělce.<sup>85</sup> Nahý umělec prezentuje své tělo jako silný objekt touhy, ale užitím vulgárního jazyka tuto touhu podrývá: dochází tak k ambivalentnímu principu užití nahoty a jejímu významovému aparátu.

*Pornografická nahota* je posledním druhem Toepferovy koncepce. Většinou je situována do neveřejného prostředí sex klubů a barů. Tento stav užití nahoty je výjimečný schopností vyvolávající sexuální vzrušení u diváků a na nahé tělo je zde nazíráno jako na nejsilnější prvek sexuálního vzrušení. Karl Toepfer však vůči tomuto způsobu pojetí nahoty vzdoruje a dokládá, že pornografického efektu lze dosáhnout i v případě oděného těla nebo například u jistého druhu fetišismu pomocí různých předmětů, evokujících (stimulujících) erotické vzrušení (kalhotky, hřeben, spona atd.) U pornografické nahoty dochází k výrazné změně oproti předešlým strategiím: dvojitému vzrušení (herce i diváka), které je výsledkem výrazných performativních forem.

---

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 84.

<sup>84</sup> Tamtéž.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 85.

Právě vůči tomuto způsobu zobrazování nahoty se vymezuje umělecká platforma United-C, na které bude demonstrována problematika (de)sexualizovaného těla prostřednictvím analýzy procesu jeho oderotizování.

## 6. ANALÝZA NAHOTY V KONCEPTECH UMĚLECKÉ PLATFORMY UNITED-C

Jak tvrdí Zygmunt Bauman<sup>86</sup>, jedním z charakteristických rysů odlišujících éru moderny od postmoderny je změna postoje vůči budoucnosti. Moderna si zakládala na optimistické vizi budoucnosti, která spočívala v realizaci utopického projektu (např. projekt snažící se o nastolení globálního komunizmu). Normy a dogmata byla vnímaná jako nutná podmínka úspěšné realizace dané utopie.

Postmodernistická společnost přichází o opěrné body v podobě rigidních pravidel, jimiž se musí společnost řídit, aby pomocí pokroku dosáhla na vyšší úroveň vývoje. Autorita zakládající se hlavně na represivní moci, jenž vyžaduje přísnou disciplínu jedinců a ustanovuje hierarchii společnosti, ztratila svou legitimitu a na její místo nastupuje hédonismus, na který má každé individuum právo. Převládajícími znaky v umělecké sféře se stávají mezi jinými taky fragmentárnost, interaktivita, intertextualita, ironie a přijetí principu volnější hry, jenž příliš nevymezuje aktérům, jak ji hrát.

Podstatným nástrojem tohoto nového přístupu jsou technologie. Zkoumání jejich efektů v rozličných kontextech se stává podstatou mnohých konceptuálních performancí, v jejichž centru se častokrát tematizují deformace těla. Tělo se mění v tekutý artefakt, jehož plocha funguje na bázi palimpsestu. Funguje jako povrch, na jehož plochu jsou po jistou dobu fixovány jisté významy, které je však možné přemazat významy jinými, častokrát protikladné povahy.

V současnosti je běžné, že nahé tělo okupuje veřejný prostor (plakáty, televizní reklamy, internet) a je zobrazováno čistě povrchově, ve své nesublimované podobě, jenž tak přichází o svou komplexnost tím, že je redukováno čistě na erotický objekt touhy. Přichází tak o svou pestrou škálu výrazů, jež se snaží rehabilitovat performativní kultura v postmoderní době, která intenzivně zkoumá hranice živého představení.

---

<sup>86</sup> BAUMAN, cit. 1, s. 61–70.

## 6.1 United-C

Na tuto problematiku zobrazování (nahého) těla reaguje umělecká skupina United-C (dříve vystupující pod názvem United Cowboys), která pochází z nizozemského Eindhoven. Uměleckým ředitelem platformy je výtvarník a režisér Maarten van der Put, který se v umělecké činnosti specializuje na video-art a obrazové projekce. Se svojí partnerkou, choreografkou Pauline Roelants tvoří vedení této platformy. Pauline Roelants studovala choreografii výrazového tance v Amsterdamu a je zakladatelkou skupiny United Cowboys, kde původně představovala svá taneční sóla. Spolu s Maartenem van der Putem se však její pojetí tance vyvinulo směrem k sugestivním formám tance, které jsou základním pilířem celkové práce této umělecké platformy.

Hlavním uměleckým záměrem této dvojice je hledání nových východisek živého umění, pro které je charakteristická práce s tělem, a které se tak v různých polohách vymezuje vůči reprodukci zkomercializovaného obrazu těla a zároveň jeho tradičnímu uměleckému zobrazení pomocí techniky.

V minulosti se United-C snažili navázat kontakt s člověkem v rámci divadelního prostředí – člověk zde fungoval jako nástroj komunikace pomocí slova, obrazu či tance. Nyní se však soubor snaží člověka z tohoto divadelního propojení vymanit. Jedním z aspektů této strategie je, že jej situují do neexistujícího prostředí; nekonečného kosmu, kde je tělo umělce bráno jako přirozená součást tohoto prostoru redukovaného až na samotnou mez abstraktnosti.

O scénografický rámec inscenací se stará umělecký ředitel Maarten van der Put, který se cíleně omezuje ve (vy)užití rekvizit. Scénický prostor oprostuje od nadbytečných kulis a důraz klade na vzájemný vztah tanečnicků a vztah tanečnicka a diváka. Situuje nahého člověka do samého centra scény, která je aseptická, zbavena všech „choroboplodných zárodků“, které by ji zahlcovaly. Účelem je akcentovat její minimalistický charakter a tak nechat vyniknout tanečnickovu figuru v uměle vytvořeném prostředí.

Při vytváření scénického prostoru, založeného na principu odnímání nadbytečného, je jejich produkce situována do malých nezávislých (divadelních) scén, především však do veřejných prostorů, jejichž architektonické uspořádání hraje

významnou roli v site-specific projektech obecně. Tato metoda nutí pracovat s environmentálními limity a charakteristickými znaky při vytváření umělého prostředí.

V souvislosti s instalacemi pro konkrétní prostor, kde dochází k propojení architektury s daným performativním jevem, zrealizovala skupina United-C také vystoupení v olomouckém barokním (kulturním a komunitním) prostoru W7 pro 17. ročník festivalu Divadelní Flora Olomouc v roce 2013. Projekt s názvem *Seasoning* byl experimentem pohrávajícím si se scénografickými konvencemi a taktéž s architektonickými a akustickými možnostmi daného prostoru. Především však zkoumal vztah diváků a inscenační koncepce tvůrců. *Seasoning* spočíval v rozprostření scénického prostoru po celé ploše budovy a divák tak participoval na dramaturgii inscenace tím, že se libovolně pohyboval mezi jednotlivými, simultánně se odehrávajícími fragmenty představení a rozhodoval o jejím časovém i prostorovém průběhu. Tímto způsobem byla setřena hranice mezi autorem/performerem a recipientem a spolu s ní také mezi scénickým a diváckým prostorem.

Zkoumání hranic se stává klíčovým prvkem v tematické rovině interdisciplinárních performancí této umělecké platformy, jenž se zaměřuje na mapování nestabilních hranic: dochází k proměnlivosti vztahů a z nich plynoucích významů mezi obrazem, pohybem a gesty tanečníků pomocí propojování videa, tance, hudby, textu a vizuálního umění, ve kterém je kladen důraz především na barvy a struktury (organické) materie nahého těla. Je to právě ona a člověk ve své neurčité podstatě, které se stávají hlavním těžištěm, jež motivuje dynamiku nově vzniklé umělecké reality:

Od počátku jejich práce je velký důraz kladen na člověka v samém centru scény. Jejich největším triumfem je intenzivní a působivá bravurnost vizuálního a fyzického jazyka, v jehož centru stojí sám performer. Zobrazují pravdivost člověka, jeho fyzickou čistotu a schopnost vytvářet zcela novou realitu.

Toto zobrazení probíhá skrze taneční sóla a studie těla, která mají svůj specifický vizuální jazyk, který stírá jednoznačné, za běžných okolností automaticky přijímané vztahy mezi označujícím (signifikantem) a označovaným (signifikátem).

Jedná se o druh taneční performance, která svůj „základní materiál pro inscenaci, ale dokonce i pro samotnou řeč nachází v hercově těle.“<sup>87</sup> Tato divadelní forma má tendenci nejen vyhnout se textovému divadlu, ale také mimésis, základnímu performativnímu znaku, schopnosti nápodoby prostřednictvím tělesného a jazykového prostředku. Narativní charakter inscenace není již možný vzhledem k tomu, že význam těla jako nástroje vyprávění není ustálený, protože je podmíněn kontextem, na jehož utváření participuje. Tělo ve scénickém prostoru pak znamená to, čím je, tedy to čím se jeví. Přichází tak o svou symbolickou funkci a dostává se tak do prvotní ontologické roviny.

## 6. 2 Desémantizace těla

Od šedesátých let 20. století (viz kapitola 1) dochází v performativních konceptech (tělní kultury) k desémantizaci – odpadá kauzalita děje a ztrácí se psychologie aktérů. Ti už nevystupují jako postavy, nýbrž jako artefakty, jelikož převládá chápání jejich těla jako nejdůležitějšího materiálu při budování svébytné umělecké reality spočívající v tekutosti prvků:

„Na základě specifických geometrických a rytmických vzorců se jednotlivé prvky vynořují v prostoru, na jistou dobu se v něm stabilizují, v konkrétních případech se transformují a zase zmizí, aniž by byl jejich vznik a zánik zřetelně motivován.(...) Diváci je vnímají v jejich specifické materiálnosti a nepovažují je za nositele významu; nespojují je s ostatními prvky ani s jinými kontexty.“<sup>88</sup>

Paulina Roelants ve svých choreografiích představuje nahé tančící tělo jako prostředek k odhalení expresivity pohybujícího se tělesa. Tato expresivita vyvěrá z nestálých emocionálních stavů nahých performerů, které se promítají do jejich fyziognomie a pohybů různých deformací. Do popředí se dostávají emoce, které není potřebné (s velkou pravděpodobností ani možné) uchopit běžným jazykovým systémem, nýbrž k divákům „promlouvají“ řečí s chudým kódováním. Tělo jako materie se tak stává mnohoznačnou výpovědí.

---

<sup>87</sup> PAVIS, cit. 10, s. 173.

<sup>88</sup> FISCHER-LICHTE, cit. 9, s. 202.

I přes mnohoznačnou výpověď je možné identifikovat tři elementy: síla, jemnost, výbušnost, jež tvoří základní expresivní rovinu všech choreografických výstupů Pauline Roelants. Propojení těchto elementů tak reprezentuje jakýsi idiom těla, který se nemění a je příznačný pro její choreografickou práci.

K propojování dochází i mezi jednotlivými sólovými vystoupeními, která převyšují formalismus a realismus a aspirují na podobu čistého tance. Tato podoba absolutního tance povznáší nahé tělo, jehož ambivalentní charakter – sexuální i asexuální – narušuje divácká očekávání. V prvním případě (sexuální konotace těla) jsou ovlivněna společenskými normami, které nahému tělu vštěpují sexuální až pornografický význam. United-C však problematizuje tento aspekt těla jako jediný možný a tělo staví do středu ambivalence, kdy na jedné straně se snaží vymanit z jeho normativního vnímání (čistě sexuálního objektu), a na straně druhé nahotu představuje jako výchozí bod při navázání bezprostřední komunikace s divákem, která se nemá redukovat jen na jeho konvenční (kulturní) význam. Předtím než se tělo stane opět matérií, je nutné vykonat proces subverze a tím jej očistit od významů, které mu byly dříve vepsány.

### 6.3 Tři polohy existence těla v inscenaci WHO Final

Cyklus studií nahého těla umělecké platformy United-C je složen ze série performancí následujících titulů WHO Cycle, WHO TOO a WHO Final, ve kterých se tělo ocitá v různých polohách jeho existence. V inscenaci WHO Final sledují tři konkrétní polohy: tělo jako objekt sexuální; ve své desexualizované, čistě organické proto-formě; tělo jako objekt zakoušející extrémní podněty vyvolávající instinktivní pudové reakce.

První obraz této inscenace ze začátku naplňuje divácká očekávání sexuálního pojetí těla: starší muž přichází z levé strany scény, oblečený v bílé košili a černých kalhotách. Po pár krocích zastaví a upřeně hledí na nahou dívku sestupující z vyvýšené židle (běžně vyhrazené pro hlavní sudí v tenisových zápasech), která se k němu lascivními pohyby začne přibližovat až do intimní bezprostřední vzdálenosti očního kontaktu. V tu chvíli si dívka klekne a začne jej postupně svlékat. Výjev evidentně evokuje sexuální konotace v podobě schylující se felace.

Na závěr obrazu však dochází k subverzi: dívka po té, co muže svlékne zcela do naha (tímto gestem odnímání oděvu zrovnoprávní těla v jejich čisté nahé podobě), se vzpřímí a opět zaujme postoj tváří v tvář v bezprostřední vzdálenosti a políbí jej něžně na čelo. Sexuální konotace je tak zrušena intimním gestem, které narušuje divácké očekávání tím, že do aktu s pornografickým podtextem náhle vstupuje intimní náklonnost k partnerovi. Nahé tělo je tímto způsobem zbaveno konvenčního kulturního významu jako erotického objektu.

Další obraz předkládá fázi proměny těla: na začátku dochází k jeho desexualizaci, se kterou současně probíhá proces zdůrazňování jeho organické podstaty. Poté jsou projevy těla v podobě čisté organické materie zkoumány v hraničních situacích, kterým je toto tělo vystaveno.

Dívka s vyzývavým, mírně lolitkovským výrazem, oděna do krátkých letních šatů, holínek a saka přichází na scénu. Za přítomnosti rytmů připomínajících hudební složku rituálů přírodních kmenů se tělo dostává do jisté formy transu, ve kterém její končetiny začnou nekontrolovatelně kmitat. V průběhu tohoto pudového chování si dívka nesystematicky svléká a obléká jednotlivé části oblečení. Nahému tělu, jež je deformováno chaotičností a značnou křečovitostí pohybu tak nelze přisuzovat sexuální charakter. Takto desexualizované tělo je vystaveno již zmíněné hraniční situaci, která na sebe bere konkrétní podobu extrémně rychlého bodání nože mezi prsty performerky.

Cílem je též zjistit, či tato ztráta kontroly nevyvolá nekontrolovatelnou reakci ze strany diváka. V inscenaci skutečná rizika ohrožující tělo vykazují napětí mezi performerem a diváky, u kterých se projevují tělesné reakce upozaděné performerem (například při pořezání nožem se dočkáme převážně reakcí diváků; ne performerera, jenž se stal obětí pořezání). Děje se tak na základě *autoreferenčního jednání*,<sup>89</sup> kdy „věci znamenají to, čím jsou, potažmo čím se jeví. Vnímat něco jako něco znamená vnímat to jako významové. Materiálnost, označující i označované se tu setkávají ve své autoreferenčnosti. Materiálnost nemá funkci označujícího, jemuž můžou být

---

<sup>89</sup> „Vše, co dělají aktéři, má dopad na diváky a vše, co udělají diváci, má dopad na aktéry i ostatní diváky. V tomto ohledu představení probíhá a je řízeno autoreferenční a neustále proměnlivou zpětnovazební smyčkou. Proto nemůže být jeho průběh plánovatelný či předvídatelný.“ Viz FISCHER-LICHTE, cit. 9, s. 52.

přiřazovány různé označované. Materiálnost je sama označovaným, a tak se také jeví vnímajícím subjektům – tedy materiální a předem daná.<sup>90</sup> Od diváka se tím pádem neočekává intelektuální aktivita spočívající v dekódování významu, jde o to vystavit jej emocionálnímu ataku.

Divákovo (interpretační) rozluštění kódu je většinou podmíněno „předpokladem, že herec ztvárňuje postavu a to patřičným způsobem bez narušení iluze.“<sup>91</sup> V případě choreografií United-C však tanečník není hercem ztvárňujícím určitou postavu s individuálním osobnostním potenciálem. Zhmotňuje živý, blíže nespecifikovaný organismus – je bytím a zároveň podstatou bytí.

Samozřejmě divákova interpretační úsilí nepodléhá žádným rigidním pravidlům existujícím a priori, jelikož dekódování probíhá na úrovni osobních asociací, které pracují s vlastními zkušenostmi. I přesto je však pro recipienta velmi důležitá performerova citlivost pro pohybové a emotivní možnosti vlastního obrazu těla a schopnost promítnout tento obraz do inscenace, jelikož právě práce s živým tělem bez narativního odkazu je velmi složitým komunikačním kódem.

Jak demonstrují výsledky analýzy tvorby United-C, je nutno oscilovat mezi dvěma protikladnými módy recepcí: na jedné straně je recipient vybízen, aby tělo vnímal ve své elementární formě bez toho, aby se jej snažil dešifrovat pomocí znalosti historicko-kulturního kontextu, na straně druhé je vybízen, aby jej vnímal i v rámci sítě kulturních schémat a vzorců situující tělo do pozice projekčního plátna, na které jsou promítány kulturní významy. Právě tato dynamika vztahů mezi tělem jako významotvorným elementem inscenace a tělem jako o význam připraveným objektem se stává hlavním východiskem při koncipování performativních představení umělecké skupiny United-C.

---

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 203.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 87.

## 7. ZÁVĚR

Jedním z předkládaných cílů této bakalářské práce bylo poskytnout českému recipientovi historický a částečně teoretický úvod do problematiky nahoty v performanci. Vzhledem k limitům určující rozsah diplomové práce je možné poskytnout jen stručný prohled do této problematiky, který by mohl stát na počátku etablování nahoty performerů jako tématu v akademickém diskurzu performativního umění.

Tematizování nahoty na scéně, úzce spjata s tělní kulturou obecně, podléhá změnám podmíněným mimoestetickým faktorům odehrávajících se na úrovni historicko-kulturního kontextu, které zároveň proměňují nahotu jako estetickou kategorii, se kterou tvůrci živého umění pracují.

I přes změny v perspektivě (odehrávající se v horizontu celého 20. století, jež mapuje tato práce) pod kterou je nazíráno na nahé tělo v bezprostředním kontaktu na veřejnosti, zůstává konstantním problémem jeho vnímání recipienty. Ani novodobý fenomén užití nahoty marketingovým průmyslem, jako nástroje ideologie konzumu, prostřednictvím kterého se nahota stala všudypřítomná, okupující veřejný prostor, nezapříčinil vyřešení výše uvedeného problému: při bezprostředním kontaktu s nahým performerem má recipient tendenci hodnotit výpověď jen jako šokující a kontroverzní, jako samoúčelný, exhibicionistický akt tvůrců.

Právě z tohoto důvodu je odůvodnění užití těla ve své čisté, přirozené podobě jako výrazového prostředku daného představení důležité. Reformní tanečnice jako Olga Desmond, Isadora Duncan, Adorée Villany, Ruth St. Denis legitimizovaly nahotu skrze východiska čerpající z oblasti náboženství, antiky a přírody.

I v jejich případě však hrozí riziko oportunistického přístupu ze strany tvůrců. Navzdory snahám odůvodnit přítomnost nahoty prostřednictvím deklarovaného uměleckého záměru však Olga Desmond a Celly de Rheydt své nahé tance využívají především ke komerčním účelům.

Anita Berber jako jediná tanečnice dvacátých let 20. Století úmyslně prezentovala své nahé tělo ošklivým způsobem. „Jako první odporuje požadavku

civilizace na extatickou nahotu,<sup>92</sup> čímž se snaží změnit paradigma zobrazování těla a jeho divácké recepce v tanečně-performativních konceptech.

Další problém při mapování fenoménu zobrazování přirozené podoby těla je možné vyjádřit v otázce, do jaké míry se při prezentaci stává ono tělo generickým objektem bez specifických vlastností anebo naopak objektem nezaměnitelným, existujícím ve své partikulárnosti. Jinými slovy od toho, ke kterému z těchto dvou pólů se umělec přikloní, se odvíjí skutečnost, zda nahé tělo nabyde společensko-kulturní kritickou funkci v daném představení anebo nikoli – čili bude jen reprodukovat společensko-kulturní status quo.

V prvním případě „v jeho individualitě leží element nepředvídatelného, na což je nazíráno jako na ohrožení společenského řádu. Ze strachu před nepředvídatelným tělem tak vyplývají snahy o sjednocení (uniformitu).“<sup>93</sup> V druhém případě se tělo dostává do zajetí uniformní reprezentace, ke které směřuje i umělecká agenda skupin revue girls z počátku 20. století, kde byla individualita potlačena na úrovni pohybu, kostýmu a cílem bylo dosažení řádu identického, ne rozmanitého. Nejinak je tomu také v dnešní postmoderní společnosti, kde dochází k normalizaci těla dle kritérií soudobého ideálu krásy pomocí úprav prostřednictvím technologií (například Photoshopem).

K značnému zesílení politizace nahoty došlo v období sexuální revoluce v pozdních šedesátých letech 20. století, pro které jsou charakteristické snahy o osvobození sexuality a odtabuizování nahoty. Změnu společenských nálad vyjadřovalo heslo „soukromí se stává politickým a veřejným“. Na hodnoty generace 68 reaguje „Sexuální vlna“ (Sexwelle) tím, že autentickou sexuální revoluci využila na čistě komerční účely. Vše od erotických pomůcek po pornografické snímky, jednoduše vše využívající étos osvobozující sexuality, prodává.

Éra amerického hnutí Hippies svými ideály a návratem k přírodě inspirovala koncepci experimentální skupiny The Living Theatre, která mimo jiné zkoumala vztah nahoty a publika, docházelo k bourání hranic mezi scénickým a diváckým prostorem pomocí participace diváků. Na tuto práci s publikem navázali také protagonisté vídeňského akcionismu, ke kterým se mimo jiné řadí také zakladatel „Orgien-

---

<sup>92</sup> TRAUB, cit. 4, s. 361.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 359.

Mysterien-Theater“ (Divadlo orgií a mystérií) Hermann Nitsch. Nahé tělo, stejně jako u Anity Berber, zobrazovali ve své ošklivosti, vystavovali jej sadomasochistickým praktikám – cílem bylo dosažení hraničního bodu prožívané tělesnosti. Poškozování těla je protestem proti měšťáctví, jehož účelem není v první řadě šokovat, nýbrž pomocí regresivních akcí osvobodit každodenní zkušenost (zážitky).

Současná postmoderní doba inklinuje k fetišizaci „dokonalého těla“, tedy těla štíhlého, svalnatého, hladkého, které slouží jako nástroj normalizace tělesnosti. Odchylky nejsou akceptovatelné, případně se ocitají na okraji periferního zraku společnosti. V tomto prostoru působí také zástupci živého umění, kterých tvorba představuje reakci na tento dominantní společenský diskurz, který stojí v opozici generace 68 hájící právo na sebeurčení a emancipaci těla od uniformní podoby.

Mezi centrální oblasti tematického pole zkoumané současnou performativní (periferní) kulturou patří zkoumání těžko identifikovatelné dělicí čáry mezi tělem jako: objektem sexuálním / desexualizovaným, objektem podléhající instinktům, pudům / kultuře a objektem fungující jako nositel významu (znak) / existující čistě jako organická materie. Dynamiku těchto poloh, ve kterých je na jevišti tělo schopno existovat, ilustruje závěrečná analýza věnující se nahotě v performativních konceptech umělecké platformy United-C. Tato dynamika dokazuje, že přirozeně nahé tělo je možné využít jako polymorfni entitu, schopnou proměny v souladu s uměleckým záměrem.

Tato bakalářská práce spolu s tezí o mnohoúčelném využití těla a jeho nahoty v oblasti performativního umění funguje jako výchozí materiál pro hlubší bádání v oblasti, která doposud nebyla v českém teatrologickém kontextu blíže analyzována.

Prostor se otvírá otázkám jako: Nakolik je užití nahoty performery jen módním fenoménem, exploatující tělo ve svém elementárním stavu a nakolik se stává součástí propracovanějšího koncepčního rámce? Jakým historickým vývojem prošla práce s nahotou v českém prostředí performativního umění? Vyznačuje se nějakými specifiky nebo jen kopíruje trendy ze zahraničí?

## 8. SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

### SEZNAM CITOVANÉ LITERATURY

BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. 1. vyd. Praha : Sociologické nakladatelství, 1995. s. 13. ISBN 80-85850-12-5.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. 1. vydanie. Brno : Na konáři, 2011. 336 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

HONZL, Jindřich. Pohyb divadelního znaku. *Slovo a slovesnost* 6, 1940, č. 6, s. 177 ISSN 0037-7031.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vydanie. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-8898781-9.

PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. s. 275. ISBN 80-88987-24-5.

SINSKY, Carolyn. 2010. *Isadora Duncan: Life and Literary Connections* [online]. The modernism Lab [citováno 24. 03. 2014]. Dostupné z WWW: <[http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/Isadora\\_Duncan](http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/Isadora_Duncan) >.

SPARSHOTT, Francis. *A Measured Pace: Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*. Toronto : University of Toronto Press, 1995, s. 308. ISBN 9780802069467.

TOEPFER, Karl Eric. Nudity and textuality in postmodern performance. *Performing Arts Journal* 18, 1996, č. 54, s. 76-91 ISSN: 0735-8393.

TRAUB, Ulrike. *Theater der Nacktheit*. 1. vyd. Bielefeld : transcript Verlag, 2010, 394 s. ISBN 978-3—8376-1610-1.

STEJSKAL, Tomáš. 2011. *Tělo a technika*. [online]. Advojka [citováno 25. 02. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://www.advojka.cz/archiv/2011/8/telo-a-technika> >.

VANGELI, Nina. Editorial. *Taneční zóna* 15, 2011, č. 2, s. 5, ISSN1213 – 3450.

#### SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BROCKETT, Oskar Gross. *Dějiny divadla*. Praha : Lidové noviny, 1999. 948 s. ISBN 8071063649.

ECO, Umberto. *Jak napsat diplomovou práci*. V Olomouci : Votobia, 1997. 271 s. Velká řada; sv. 27. ISBN 80-7198-173-7.

FROLOV, I.T. *Filozofický slovník*. 3. vydání, Bratislava : Pravda, 1982. 537 s. ISBN 75-103-82.

LOUPPE, Laurence: *Poetik des zeitgenössischen Tanzes*. Bielefeld : Transcript Verlag, 2009. 340 s. ISBN 978-3-8376-1068-0.

LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu*. 1. vyd. Praha : Filosofia, 1993. 206 s. Základní filosofické texty ; sv. 3. ISBN 8070070471.

ROUBAL, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla : antologie současné německé divadelní teorie*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2005. 162 s. ISBN 08625409.

ŠINDELKOVÁ, Dominika. *Tělo a tělesnost jako výrazový prostředek postdramatického divadla*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta UPOl Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého, 2011.

.....