

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Bc. Adéla Mrázová

DV8: Mužské tělo v žánru screen dance

DV8: Male bodies in the screen dance

Praha 2013

Vedoucí práce: PhDr. Kateřina Svatoňová. Ph. D.

Poděkování

Ráda bych poděkovala PhDr. Kateřina Svatoňová. Ph. D. za cenné rady, inspiraci a odborné vedení, kterým přispěla ke vzniku této práce.

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

V Praze, dne 5. září 2013

.....

Jméno a příjmení

Klíčová slova

DV8, Lloyd Newson, Fyzické divadlo, tanec, film, maskulinita, homosexualita, homofobie, feminita, pohled,

Keywords

DV8, Lloyd Newson, physical theatre, dance, film, masculinity, homosexuality, homophobia, femininity, gaze

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá obrazem mužského těla v žánru screen dance a zaměřuje se na několik pečlivě vybraných filmů, ve kterých je sledováno tělo jako symbol i vyjadřovací prvek. Zkoumaný materiál představuje filmová tvorba tanečního tělesa DV8 Physical Theatre (*Strange fish* /1892/, *Enter Achilles* /1896/, *Dead Dreams of Monochrome Men* /1989/). Zajímá mě způsob, jakým se k fenoménu maskulinity díla vztahují, jak ho zobrazují a estetizují, jak nabourávají či potvrzují představy o jeho (ne)naplnění. Ve své definici maskulinty čerpám z genderové a feministické teorie, jež je mi hlavním metodologickým východiskem. Díla také vsazují do historického kontextu tanečního vývoje a hledám vlivy, které umožnily DV8 reprezentovat mužské tělo právě takovým způsobem, jakým to činí.

Abstract

This bachelor thesis is occupied with the image of man body in the screen dance genre and focuses on a few carefully chosen movies, in which the body is investigated as a symbol and expressive element. All the researched movies (*Strange fish* /1892/, *Enter Achilles* /1896/, *Dead Dreams of Monochrome Men* /1989/) were created by DV8 Physical Theatre. I am interested in the way those movies relate to the phenomenon of masculinity, how they represent it and make it an aesthetic object, how they refuse or affirm the ideas of its fulfillment. I use the feminist and gender theories to define masculinity and as my primary methodological resource. I also put the movies in the historical context of the development of dance and trace influences that enabled DV8 Physical Theatre to represent the male body the way it does.

OBSAH

1. Úvod	8
2. Kontextualizace	12
2.1 <i>Dance and Video 8 = DV8 = deviate</i>	12
2.2 <i>Předchůdci fyzického divadla</i>	16
2.2.1 Nový pohybový systém.....	18
2.2.2 Vnější a vnitřní herecká technika.....	20
2.2.3 Základy tanečního divadla.....	22
2.3 <i>Taneční divadlo</i>	26
2.4 <i>Fyzické divadlo</i>	28
2.5 <i>Pohybový slovník DV8</i>	31
3. Zobrazování mužského těla	32
3.1 <i>Gender a tanec</i>	32
3.2 <i>Gender a pohlaví</i>	35
3.2.1 Maskulinita a feminita.....	37
3.2.2 Mužský ideál tzv. „tvrdý muž“.....	40
3.2.3 Homofobie a patriarchální společnost.....	42
3.3 <i>The gaze</i>	44
3.3.1 Mužské tělo pro pohled: Duet jako prezentace genderu.....	48
4. Analytická část	52
4.1. <i>Témata DV8</i>	52
4.1.1 Vztah divadelního a filmového zobrazování.....	53
4.2 <i>Gesta v mužském světě</i>	57
4.2.1 Ideál „tvrdý muž“ a uzavřený prostor pro „muže měkkého“.....	61
4.2.2 Mnohost maskulinit.....	63
4.2.3 Duet jako souboj, sólo jako osobní boj.....	67
4.2.4 Pohled (na) homosexuála.....	71
5. Závěr	75

6. Seznam literatury:	77
------------------------------------	-----------

1. Úvod

V bakalářské práci se zabývám podobou maskulinity ve filmech označovaných žánrem screen dance (neboli dance for camera).¹ Vzhledem k otevřenosti definice žánru screen dance a jeho nepřesně definovatelným hranicím jsem si vybrala tvorbu pouze jednoho tělesa – DV8 Physical Theatre. Filmy tělesa DV8 jsem si zvolila z několika důvodů. Inspirací mi byla jejich jevištní sociálně, politicky a ideologicky angažovaná tvorba, kterou odmítli tradiční taneční techniky, a pod vedením zakládajícího choreografa a uměleckého ředitele Lloyda Newsona přinesli nový pohybový styl. Jevištní repertoár DV8 je jedinečným zážitkem, není záměrně reprízován. V devadesátých letech však soubor začal propojovat fyzický tanec s narativní strukturou a postupně hledat novou řeč, která by tlumočila jevištní choreografii do filmového jazyka. Některé z jevištních inscenací tohoto fyzického tanečního souboru se tedy po svém uvedení staly námětem pro film. Soubor tedy neovlivnil pouze současný tanec, ale i podobu filmového žánru screen dance. Jelikož tedy již nelze vidět inscenace DV8 v divadle a porovnat je s filmovými adaptacemi, vycházím pouze ze zfilmovaných děl. Částečně jsem však obeznámena i s jejich současnými jevištními inscenacemi *Can We talk About This?* (2011), *To Be Straight With You* (2007), které se tematicky stále věnují mužskému tělu a odkrývají stejně, jako raná filmová i jevištní díla, některá ze společenských tabu: homosexualitu, islámskou homofobii, AIDS, maskulinitu a v neposlední řadě sexualitu mezi muži.

Důležitým impulzem pro výběr filmů DV8 pro mě bylo i osobní setkání s režisérem dvou z nich, Davidem Hintonem, a to v letech 2011 a 2013 v rámci workshopů *Tanec a kamera* na pražské FAMU, a s Lloydem Newsonem na besedě k představení *Can We*

¹ Pro potřeby této práce budu vycházet z předpokladu, že screen dance a dance for camera jsou jedním a tím samým žánrem, ač se o těchto pojmech vedou v odborné veřejnosti dosud nevyřešené spory. Rozdíl mezi pojmy rozvedu ve třetí kapitole.

Talk About This? v roce 2011 ve Vídni. Se souborem, jeho tvůrci a metodou jejich práce mám i osobní zkušenosti, jelikož jsem absolvovala taneční konkurzy na jejich jevištní projekty. Díky těmto zkušenostem mohu popsat způsob tvorby pohybového slovníku DV8 a zároveň specifikovat rozdíly mezi pohybem v tanečním sále, na jevišti a ve filmu.

Tvorba jednoho tělesa sice tvoří zlomek materiálu, jenž by mohl do mého tématu spadat, zároveň ale nabízí kompaktní čtveřici filmových děl *Never Again* (1989), *Dead Dreams of Monochrome Men* (1990), *Strange fish* (1892) i *Enter Achilles* (1896), jejichž důležitým styčným bodem je rovněž obraz maskulinity. Do zkoumaného materiálu jsem nezahrnula dva filmy: *My Sex, Our Dance* (1987) a *The Cost of Living* (2004). První ze zmíněných snímků sice stejně jako vybrané filmy zkoumá určité aspekty maskulinity – sexualitu a interakci mezi muži, či kontroverzní společenské fenomény jako homofobii nebo obavu z AIDS ve společnosti osmdesátých a devadesátých let –, ale neměla jsem možnost ho zhlédnout. I přes to, že vnikl pro britskou televizi a několikrát byl uveden, nelze jeho záznam sehnat v žádné veřejně přístupné videotéce ani v soukromé sbírce souboru DV8. Druhý snímek *The Cost of Living* se již odklání od kontroverzního tématu homosexuality, nezabývá se ani maskulinitou, či mužskými těly a jejich vzájemnou interakcí, ale těly poškozenými, nemocnými, které do konceptu mé práce nezapadají.

Soubor ve své tvorbě disponuje specifickým pohybovým slovníkem, který stírá hranice mezi tancem, divadlem a přirozeným lidským pohybem. Před vytvořením základního teoretického rámce se proto v samostatné kapitole věnuji popisu pohybového slovníku DV8, metodě jeho vytváření a nacházím vlivy na tvorbu DV8 v dějinách fyzického divadla.

V další části práce se věnuji možnosti uchopení obrazu mužského těla a vymezení základních pojmů a definic, které se k reprezentaci těla vztahují. Zde pro mě byla podstatná kniha *The Male Dancer: Bodies, Spectacle and Sexuality*,² jež představuje statě o mužském těle, jeho zobrazení a sexualitě, a to v tanečních filmech i na jevišti – řeší tedy témata, která zkoumám na tvorbě DV8. Základní pojmy a definice, které mi pomohly analyzovat zvolený soubor filmů a uchopit mužské tělo jako takového, jsem čerpala z genderové a feministické literatury. Tyto koncepty mi umožnily pojmenovat, jak je mužské tělo schopné reprezentovat hierarchii uvnitř mužské skupiny a různé typy maskulinit. Filmy DV8 mi umožňují zkoumat obrazy takových těl, jejichž projevy a tělesnost se přizpůsobují některému z mužských stereotypů, ať už jde o muže heterosexuálního „tvrdého“, nebo naopak muže „měkkého“, který působí jemněji, nebo o homosexuální jedince, který je předchozím reprezentacím vzdálený. Zajímá mě, jakým způsobem tělo tyto vzorce reprezentuje a k čemu konkrétně odkazuje. Na vybraných filmech sleduji především vzorce chování ve fikčním mužském světě, jenž zobrazují filmy DV8. V českém prostoru se problematice reprezentace těla ve screen dance začala věnovat Magda Španihelová; nikdo jiný zde zatím toto téma systematicky nezkoumá. Španihelová v jedné z kapitol své knihy *Screen Dance: Tělo pro kameru*,³ analyzuje i některé filmy z tvorby DV8. Právě na tuto kapitolu navazuji a věnuji se rozsáhlejším rozborům a interpretacím těchto a dalších filmům DV8. V závěrečné kapitole využívám základní pojmy a definice maskulinit a zkoumám, jakých významů může mužské tělo a jeho pohyb ve filmech DV8 nabývat, co může reprezentovat a čím jsou ovlivňovány.

² RUMSAY, Burt: *The Male Dancer: Bodies, Spectacle and Sexuality*. New York: Routledge 2007.

³ ŠPANIHELOVÁ, Magda: *Screen Dance Tělo pro kameru*. Praha: Casablanca 2010.

Zkoumané filmy pro mě tedy byly podstatné zejména proto, že zobrazují mužské chování, přičemž se stále ptají: „Co utváří maskulinitu a jaké podoby může nabývat?“ Hlavními tématy jejich tvorby není tedy pouze obraz ideálního, heterosexuálního muže, ale i mužská přetvářka, potlačení přirozenosti, homofobie a homosexualita. V práci mě zajímá právě způsob, jakým se k těmto tématům filmy vztahují, co mají díla společné a čím se odlišují. Pokládám si několik klíčových otázek, přičemž nejdůležitější je pro mě nalézt způsob, jakým ve zvolených filmech tančící tělo reprezentuje mužskou identitu, jak tyto filmy pracují s mužskými rysy chování, jakých možností vyjádření může tělo tancem a filmem nabývat, jaké vytváří stereotypy a jakým naopak podléhá. Nejde mi pouze o popis těchto postupů, ani pouhé představení hlavních idejí souboru, ale také o nalezení možného teoretického čtení obrazu mužského těla mezi různými žánry a uměními, jakožto i o představení historického vývoje tohoto obrazu.

2. Kontextualizace

2.1 *Dance and Video 8 = DV8 = deviate*

Název DV8 je zkratkou slov dance a video 8, dvou primárně vizuálních fenoménů, které jsou pro tvorbu tohoto souboru určující. Zároveň lze ale pojmenování vnímat i jako jazykovou hříčku odkazující k anglickému slovu „deviate“ – odchýlit se.⁴ Umělecké těleso propojuje estetiku filmu a tance a specifika těchto dvou médií používá k vyjádření nového, jasného sdělení. Současně se specifickým pohybovým slovníkem, jeho přenesením do prostoru filmu i náměty, které přesahují tradiční tematické hranice tanečních filmů, se jevištní tvorba DV8 odlišuje od jiných tanečních souborů.

Physical Theater DV8 bylo založeno roku 1986 ve Velké Británii. Jádrem původního ansámblu (Lloyd Newson, Nigel Charnock, Michelle Richecoer a Liz Rankin) nebylo spokojeno s vývojem současného tance a s podobou, do které se vyvinul. Již v raných dílech tohoto tělesa lze vidět snahu vymezit se vůči tanci, který byl v té době uváděn, i vůči filmům, jež toto jevištní umění zachycovaly. Soudobý tanec členové souboru považovali za příliš virtuózní, kultivovaný a příliš svázaný technikou.⁵

Ambicí tohoto tělesa bylo, a stále je, vytvořit taková díla, která by byla výsledkem kolektivního procesu, díla radikální a provokativní, představující individuální tanečnický, nikoli standardizované taneční figury s propnutými nohama ve fixovaných pozicích. DV8 začalo riskovat s podobami pohybu, který se ocitá na hranici

⁴ DV8 Physical Theatre: Opposing censorship. *DV8*, text pouze on-line. Dostupný na WWW: <http://www.dv8.co.uk/latest_news/take_class_with_dv8/opposing_censorship> [vyšlo nedat.; cit. 1. 6. 2013].

⁵ SCHNEIDER, Katja: *DV8 physical theater* (přílohová bružura k DVD kolekci DV8). ARTHAUSE MUSIC.

proveditelného a přineslo nový, méně estetizovaný pohybový styl. Svoji tvorbou těleso odmítlo tradiční taneční techniky a navázalo na tradici fyzického divadla, jehož historii a vlivy, které formovaly současnou podobu fyzického divadla, přiblížím v další podkapitole.

Soubor DV8 již od počátku plánoval vyhnout se svojí tvorbou tanci, který byl i přes bravurní techniku lhostejný ve vztahu ke společnosti.⁶ V jeho dílech je proto tanec propojen s angažovaným obsahem, s charaktery s propracovanou psychologickou identitou a s tématy, která nesou sociální a politickou relevanci. Soubor považuje za podstatné upozorňovat a otevřeně se vyjadřovat ke kontroverzním společenským fenoménům spojeným se sexuální politikou převážně ve vztahu k mužům, ať už jde o heterosexuály nebo homosexuály, k otázkám homofobie nebo k problematice AIDS ve společnosti osmdesátých a devadesátých let. Postupem času DV8 otevřelo téma islámské homofobie a svobody projevu a v posledním díle *Can We Talk About This?* (2012) i společenského postoje západního světa vůči Islámu. Jeho tvorba se tedy stále věnuje aktuálním tématům, která lze označit za společenská tabu.

DV8 není stálým souborem vázaným na jedno divadlo, jehož program by muselo pravidelně naplňovat novým repertoárem. Svoboda, kterou touto nezávislostí soubor nabývá, mu umožňuje tvořit příležitostně, zvolit si pro svou inscenaci libovolné interprety a témata vybírat nezávisle na názorech vedoucích divadel či na obdobích v divadelní sezóně. Soubor vždy s novou inscenací pořádá několikátýdenní turné po celém světě, na jehož konci se skupina umělců rozejde a představení se již nereprizuje, a to ani v podání jiného souboru. Repertoár tedy není pro případné obnovení na jevišti

⁶ Rozhovor s Lloydem Newsonem publikovaný v programové brožuře k představení *Enter Achilles* (1995). TUSHINGHAM. David: Lloyd Newson Dance About Something. Dostupný na WWW <http://www.dv8.co.uk/about_dv8/interview_enter_achilles_dance_about_something> [vyšlo 1995; cit. 20. 6. 2013].

zachován a možnost vidět jednotlivé choreografie opakovaně s jiným obsazením a s odstupem času není možné.⁷ Uskupení DV8 však některé své jevištní choreografie převedlo do filmové podoby a tyto jevištní adaptace nejenom prodlužují životnost již zaniklých děl, ale zároveň ho zpřístupňují širšímu publiku televizních obrazovek. Podobně své jevištní produkce adaptují taneční soubory Ultima Vez, Rosas, Sasha Waltz, Rosemary Butcher – ty ale svůj jevištní repertoár po čase reprízuji.

Lloyd Newson film tvoří až po derniéře jevištní inscenace. Na jejím základě vzniká nová verze, která pomocí specifík filmového média (nejzjevněji kamery a střihu) může své sdělení artikulovat úderněji. Lloyd Newson svůj negativní postoj k opětovnému jevištnímu nastudování zdůvodňuje v jednom z rozhovorů: „Tvořím, pouze když cítím potřebu tvořit. Témata, která se v mé tvorbě vyskytují souvisí s mým životem nebo s životem mých blízkých. Je to způsob, jak se zbavit obav. Jak to ale jednou udělám, je to pro mě u konce. Není potřeba vracet se zpět, bylo by to jako znova projít stejnou terapií. Nevidím žádný důvod, proč se k ní vracet. Dokonce se domnívám, že by to bylo kontraproduktivní. Všechna má díla jsou záležitostí osobní cesty. V minulosti (a vše se může v budoucnu změnit) byla celá inscenace postavena na jednotlivcích, kteří se na ní podíleli. Díla byla vytvořena na základě jejich improvizací, jejich osobností, záleželo na tom jak vypadali, jak mluvili [...]“⁸

Filmy DV8 jsou natočeny na video 8 a určeny pro uvedení v televizi. Newson vždy pracuje se stejným obsazením jako při divadelní inscenaci, daří se mu tak uchovat

⁷ Výjimku tvoří jevištní choreografie *Enter Achilles*, která byla uvedena opakovaně.

⁸ Rozhovor s Lloydem Newsonem publikovaný v programové brožuře k představení *Enter Achilles* (1995). TUSHINGHAM. David: Lloyd Newson Dance About Something. Dostupný na WWW <http://www.dv8.co.uk/about_dv8/interview_enter_achilles_dance_about_something> [vyšlo 1995; cit. 15. 6. 2013]. Všechny texty v anglickém jazyce, které nevyšly v češtině jsem přeložila.

energii mezi interprety a zachovat sdělení, které částečně vychází z individuálních životních příběhů každého z nich. Hlavními znaky těchto filmů je komorní herecké obsazení, nízký rozpočet a natáčení převážně v interiérech.

Jevištním dílům Lloyda Newsona předchází obdobná příprava jako natáčení filmů. Newson jako choreograf a režisér v jedné osobě pracuje s předem připraveným scénářem, ve kterém má rozpracovaný námět a charaktery postav.⁹ Na konkurzech konajících se před každou novou inscenací, má tak Newson už jasnou představu koho do svého představení hledá. Prioritou je pro něj nejenom virtuózní technická zdatnost tanečnicka, ale i jeho osobnost a schopnost improvizace. Musí být ochoten psychicky i fyzicky experimentovat, překonávat sám sebe a veřejně odhalit ty stránky své osobnosti, které většina lidí pečlivě skrývá. Newson svůj způsob práce komentuje takto: „Říká se o mě, že se ‚do‘ nitra lidí dostávám jak páčidlem, jako kdybych z nich chtěl vypáčit jejich životy. Postupem času jsem si uvědomil, že většina našich děl je nakonec založena na lidech, kteří se okolo nachomítnou první den a řeknou ‚Tady je můj život!‘ Tito lidé jsou ochotni a připraveni obnažit se při zkouškách. Ty se stanou jejich životem a na nich o sobě všechno odhalí. Najít takové lidi je těžké. Hodně tanečnicků, které znám, není připraveno projít takovým procesem, procesem improvizace a sebeodhalování. Chtějí, aby jim bylo neustále říkáno, co mají dělat. Náš proces vyžaduje zranitelnost, iniciativu a odhodlání. Sebeodhalování a sebekonfrontace jsou pro mě stejně důležité jako aranžování kroků. Občas jsem nařknut z toho, že nedávám tanečnickům ‚klíč‘ jak vypustit nebo odhalit jejich talent. Jenom málo lidí je ochotno odhalit svůj vlastní talent, většina očekává, že to někdo udělá za ně. [...] Je to těžké a není náhoda, že vytvářím

⁹ MITOMA, Judy [ed.], ZIMMER, Elizabeth [ed.], STIEBER, Dale Ann Stieber [ed.]: *Envisioning Dance*. New York: Routledge 2002, s. 165.

nové dílo každých 18 měsíců, ne několikrát za rok. To, co uvidíte na jevišti, je to, co byste uviděli kdybyste nahlédli do života našich tanečníků.¹⁰

Obnažení osobnosti interpreta a jeho osobního postoje k tématu inscenace je pro DV8 klíčový, jelikož skupina vybraných interpretů intenzivně pracuje několik měsíců v kolektivu na společném projektu, do kterého vnášejí svoje nápady a myšlenky, a společně s choreografem tak tvoří kolektivní dílo. Interpreti, kteří mají možnost s Newsonem pracovat, tak přestávají být pouze tanečníky a stávají se herci, kteří musí své postavě poskytnout věrohodnou psychologickou hloubku. Tato koncepce DV8 je ovlivněna řadou divadelních stylů a směrů, které předcházeli vzniku fyzického divadla, ke kterému se DV8 řadí.

2.2 Předchůdci fyzického divadla

Fyzické divadlo je taneční žánr, který je obtížné definovat, už jen proto, že na sebe váže řadu jevištních vlivů. Divadelní herectví a tanec se navzájem mnohdy ovlivňovaly a jejich vzájemné působení trvá dodnes. Zásadní význam měl tanec především na pohybovou přípravu herců, na jejich koordinaci, flexibilitu, fyzickou zručnost, práci s prostorem a podlahou. Pro formování fyzického divadla, takového, ke kterému se hlásí DV8, pokládám za nutné přiblížit různé vlivy divadelních a tanečních forem, pojmosloví a osobnosti, jejichž učení a dílo má na fyzické divadlo vazbu. Za důležité považuji představit možné přístupy k tělu a k jeho projevům, budu se věnovat i kořenům současného tance, který formuje pohybový slovník DV8 a jehož historie sahá až do 19. století a je s historií a osobnostmi divadla úzce spjatá. V této kapitole

¹⁰ Rozhovor s Lloydem Newsonem publikovaný v programové brožuře k představení Enter Achilles (1995). TUSHINGHAM. David: Lloyd Newson Dance About Something. Dostupný na WWW <http://www.dv8.co.uk/about_dv8/interview_enter_achilles_dance_about_something> [vyšlo 1995; cit. 20. 6. 2013].

vycházím z několika publikací, které mi pomohou nastínit myšlenkové proudy, jež vedly k fyzickému divadlu. Důležitá je pro mě příručka studijních textů „Čítanka světové choreografie 20. století“,¹¹ která svým obsahem částečně zaplňuje mezeru v přehledové literatuře věnující se modernímu tanci. Kniha se věnuje klíčovými osobnostem světové choreografie. Publikace je doplněna o studie teoretiků tance, choreografů i tanečníků, které zasazuje do kontextu a vzájemně propojuje v esejistických úvahách Nina Vangeli, jež se dlouhodobě věnuje problematice alternativního divadla a tanečního umění. Část této kapitoly věnuji i divadelním teoriím Emila Jaquese Dalcroze a Francoise Delsarta, jelikož sehráli ve vývoji divadelních avantgard dvacátého století zásadní roli a svými koncepcemi, ovlivňovali i taneční teoretiky.¹²

Nina Vangeli na začátku své publikace graficky zobrazuje „strom poznání současného tance“, který znázorňuje spleť vzájemně propojených osobností, které se ve svých úvahách a taneční praxi ovlivňovaly.¹³ Vzhledem k množství směrů v moderním tanci považuji za podstatné věnovat se úvahám pouze těch, jež byli vzájemně propojeni a z jejichž statí se mohl pojem taneční divadlo, respektive fyzické divadlo formovat. Řada pedagogů, režisérů, choreografů přinesla nové koncepce, pro které dosavadní pojmový rámec již nestačil. Zároveň se ale řada pojmů mnohdy překrývá a vychází z podobného konceptuálního ukotvení.

¹¹ VANGELI, Nina. *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre 2005.

¹² V tomto případě vycházím ze studií samotných teoretiků, případně divadelních slovníků Patrice Pavis (PAVIS. Patrice: *Divadelní slovník*. Praha: Academie múzických umění v Praze, 2003) a teatrologického slovníku kolektivu autorů (Vedoucí autorského kolektivu PAVLOVSKÝ. Petr: *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri 2004). Oba nejsou jen stručnými hesláři, ale zahrnují i definice a historický kontext takových pojmů jako jsou fyzické, taneční a pohybové divadlo.

¹³ VANGELI, Nina. *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre 2005, s. 8–9.

2.2.1 Nový pohybový systém

Dvacáté století znamenalo pro soudobý tanec období rychlé a dramatické proměny, ke které by nedošlo nebýt dvou osobností devatenáctého století – francouzského teoretika Françoise Delsarta¹⁴ (1811–1871) a švýcarského hudebníka a teoretika Emila Jaquesse Dalcroze¹⁵ (1865–1950), kteří stáli na začátku tvorby nového pohybového systému. První zmíněný se sice nezajímal primárně o tanec, ale jeho úvahy o nonverbálních hereckých výrazech a pohybové estetice herců byly zdrojem informací pro tanec a jeho interprety. Delsarte zkoumal dobové gestické projevy herců v činohře a opeře, které podrobil důkladné kritice. K herectví začal přistupovat analyticky, se snahou vytvořit schéma, které by obsahovalo návod k ovládnutí těla a jeho jednotlivých částí s cílem konkrétního sdělení. Zajímal se o harmonické propojení psychických prožitků a jejich prezentaci pomocí těla.¹⁶ Jeho systém pohybového výrazu, přirozených jevištních gest osvobozených od stylizace se rozšířil do celého světa, především do spojených států, kde z něho později čerpal například Jerzi Grotowsky nebo Rudolf Laban, který na jeho základě rozpracoval svůj přístup ke gestům v tanci.¹⁷ Dalcrozův systém posloužil jako inspirace pro úvahy a k praktikování věrohodnějšího herectví, jeho myšlenky byly podstatné pro další přemýšlení o moderním tanci, technice a interpretech, které by byly kontrastem k stylizovanému baletu.

¹⁴ V českém prostředí se pedagogice a teoriím Delsarta věnují: SIBLÍK, Emanuel: *Tanec mimo nás i v nás*. Praha: Václav Petr 1937. GREMLICOVÁ, Dorota: *Delsarte, Dalcroze, Duncanová – ohlasy v českém prostředí*. Časopis Pam pam. Praha: NIPOS-ARTAMA, č. 2, 2006.

¹⁵ Více k metodice Emila Jaquesse Dalcroze: MAZUREK Jan: *Metoda Jaques - Dalcrozova a česká hudební výchova*. Ostrava: Ostravská univerzita 1993. KAŠPAR, Bohdan: *Metoda Dalcrozeova*. *Hudební listy* 33, 1911, č. 29, s. 205–206. BLÁHOVÁ, Eliška: *Pohyb, rytmus, výraz*. Brno: Vesna 1928.

¹⁶ BROCKETT, Oscar G: *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2008, s. 472. Více: CHALFA, Nancy Lee: *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-century American Delsartism*. Westport: Greenwood Press 1999.

¹⁷ Tamtéž, s. 687.

Druhý zmíněný teoretik Emile Jaques Dalcroze vytvořil pohybový systém založený na vztahu hudebního rytmu a pohybu, který pojmenoval „eurytmika“. Touto důkladnou vazbou zkoumal fyzické reakce na hudební rytmus.¹⁸ Ve své stati „Obrození tance“ podroboval kritice tehdejší tanec a tvrdil, že interpreti nebyli schopni hmatem cítit hudbu „[...] připustíme-li, že taneční umění nese s sebou splynutí rytmizovaného zvuku a pohybu – právě tak jako v písni splývají slova a hudba – pak můžeme tvrdit, že vinu na dnešním úpadku tance nese právě tak přehnaný rozvoj tělesné virtuozy na úkor výrazu, jako úplná negace principu jednoty tělesné plastiky a hudebního rytmu.“¹⁹ Dalcroze se snažil docílit uvědomělého a procítěného pohybu.²⁰ Série cvičení od něj později převzala řada moderních tanečníků a divadelních experimentátorů jako byl například Adolphe Appia (1862–1928),²¹ který dospěl k názoru, „že rytmus uložený v textu nabízí klíč ke každému gestu a pohybu na jevišti.“²² Dalcrozova pedagogika na rozdíl od té Delsartovy ovlivnila především Evropu. Žáci v jeho škole v Hellerau dále šířili pohybový systém a učiliště samotné nabízelo prostor pro osvojení nové metodiky.

Oba teoretici měli vliv na formování pohybového slovníku herců a tanečníků. V jejich pojetí bylo tělo živé, schopné přirozeného dýchání a uvolnění, přičemž tyto

¹⁸ BROCKETT, Oscar G: *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2008, s. 544.

¹⁹ DALCROZE, Emile Jacques. *Obrození tance*, 1912: Citováno dle: VANGELI, Nina: *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha, Konzervatoř Duncan Centre 2005, s. 26.

²⁰ BLÁHOVÁ, Eliška: *Pohyb, rytmus, výraz*. Praha: Státní úřad pro tělesnou výchovu a sport v Praze 1949, s. 7.

²¹ Appia se také věnoval divadelnímu prostoru. Protože považoval uměleckou jednotu, které má dosáhnout jedna osoba, jenž veškeré dění řídí – tedy režisér, za základní cíl divadelní inscenace, snažil se nalézt příčiny, které zabraňují jejímu naplnění. Odsoudil malované dvourozměrné kulisy, které považoval za jeden z důvodů neúspěchu, a nahradil je trojrozměrnými předměty. Důraz kladl i na práci se světlem, pomocí něhož lze vyjadřovat nálady herců, které také považoval za vizuální protějšek hudby, jenž může být dirigován. (BROCKETT Oscar G: *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2008, s. 544). Více o divadelních postupech Adolpha Appii viz DREIER, Martin: *Adolphe Appia: Divadelní reformátor (1862–1928)*. *Divadelní revue*, 13, 2002, č. 1, s. 35–41.

²² BROCKETT, Oscar G: *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2008, s. 544.

tělesné funkce již samy o sobě vytvářejí pohyb, který může být dále využit k tanci. Tyto systémy pohybových výrazů byly inspirací pro další divadelní směry a osobnosti jako byla tanečnice Isadora Duncan, herec a režisér Jerzi Grotowsky – ti jejich metody rozpracovali a použili pro svoji metodiku.²³

Koncepty Delsarta a Dalcroze jsou pro pojetí tanečního stylu DV8 podstatné už jen proto, že jejich základní cíl, kterým je vymezení se vůči klasické pohybové formě – baletu – a práce s přirozeným tělesným pohybem, je totožná s přístupem k pohybu Lloyda Newsona. Dalcroze upozorňoval na přehnanou virtuozitu pohybu na úkor rytmu: právě vztah pohybu a rytmu zkoumá Newson ve svých posledních dvou jevištních inscenacích *To Be Straight With You* (2007), *Can We Talk About This?* (2011). Rytmus inscenace není diktován hudbou, ale slovy, která jsou současně doprovázená pohybem. Interpret vede monolog nebo dialog a zároveň vytváří pohybový slovník, který je komentářem k mluvenému slovu. Tanec a slovo v těchto inscenacích tvoří celek, kterého je dosaženo pomocí improvizace. Skrz ni tanečníci hledají pohyb, jenž umožní popsat doslovný nebo přenesený význam daného slova. Z těla se tedy stává jakýsi poznámkový aparát, jenž je pro diváka srozumitelný. Na rozdíl od řeči tance, jejíž artikulace pohybem je mnohdy až příliš abstraktní a pro diváka málo čitelná, se DV8 daří „mluvit“ řečí srozumitelnou. Tato schopnost je zužitkována i v jejich filmové tvorbě, ve které díky jasnému sdělení skrz pohyb nemusí být použito slovo, i když v některých z filmů *Enter Achilles* a *The Cost of living* se s dialogem a monologem pracuje.

2.2.2 Vnější a vnitřní herecká technika

²³ VANGELI, Nina. *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre 2005, s. 25–41.

Tělo, jeho limity, formu a nově vztah těla jako artikulačního nástroje a psychiky herce rozvinul ve svých metodách ruský herec a režisér Konstantin Sergejevič Stanislavskij.²⁴ Herec má podle něho vycházet z vlastní kreativity, na základě svých tělesných schopností vytvořit vlastní herecký systém, svůj projev vystavět na hereckém prožívání, využívat vnitřní techniky, pracovat s emocionální pamětí. Pomocí těchto metod by měl být herec schopen vyvarovat se návykům nebo šablonovitému herectví. Meziválečná avantgardní tvorba se však od takto koncipovaného psychologického herectví odvrátila a zaměřila se spíše na vnější projevy těla, na jeho gestično, práci s hlasem, pohyb v prostoru. Antipsychologický přístup k herectví se projevil v přístupech²⁵ Stanislavského pomyslného protipólu, ruského avantgardního režiséra Vsevoloda Emiljeviče Mejercholda, který vedl interprety k vědomému ovládnutí těla souborem cvičení zvaných „biomechanika“. K metodě vnitřní herecké techniky Stanislavského uvádí: „Podle požadavků naturalistického divadla je herecký prožitek založen na příslušné vzpomínce z osobního života nebo na odpozorovaném faktu ze života ostatních lidí. V prvním i druhém případě musí bezpodmínečně odpovídat životní skutečnosti. [...] Avšak právě tato životnost prožitku je současně jeho největší slabinou, popírá jeho tvůrčí charakter a přenáší jej ze sféry umění do oblasti spíše patologické.“²⁶ Mejerchold považoval psychologické ponory do nitra herců za chorobné a dával jim za vinu hercovo odloučení od skutečného umění. Naopak se přikláněl k racionální vnější

²⁴ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič: *Moje výchova k herectví: (Z deníku hereckého adepta)*. Praha: Athos 1946, HYVNAR, Jan: *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: Kant 2008.

²⁵ Ze Stanislavského zápisků, lze vysledovat, že ho velmi ovlivnilo setkání s tanečnicí Isadorou Duncan, která si doslova vyzula taneční obuv, osvobodila své nohy i zbytek těla od napětí a skrz improvizaci a intuitivní tanec přinesla odlišný pohyb, které inspiroval řadu osobností. (VANGELI, Nina. *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre 2005, s. 28–41 nebo STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič: *Můj život v umění*. Orbis 1983, s. 359–373).

²⁶ MEJERCHOLD, Vsevolod Emiljajevič: *Moderní tvář divadla*. Praha: Československý spisovatel v Praha 1962, s. 75.

herecké technice, ve které vyzdvihoval denní cvičení, gymnastiku, akrobacii, šerm nebo žonglování a hlasovou, artikulační průpravu, která vychová herce syntetického divadla. Jeho přínos k pozdějším uměleckým formám současného divadla spočívá především v zacílení na hereckou všestrannost, která plynule přešla i do taneční sféry a byla hlavním požadavkem pro tanečníka současného tance.

Všestranností se vyznačují i interpreti DV8.²⁷ Nestačí být přesvědčivým tanečníkem, ale je třeba být i dobrým hercem, umět správně artikulovat, deklamovat, ovládat akrobacii, improvizaci a nebát se projevit se jako autor svého vlastního pohybového slovníku. DV8 ve svých představeních kombinují výše zmíněné dovednosti a zároveň se zaměřují na psychologickou stránku pohybu. Tanečníci odkrývají své emoce, stavy, myšlenky, prožitky, představy, nálady a prezentují je skrz své rozpohybované tělo. Vycházejí z přirozeného pohybu těla a vnitřní stav vyjadřují v improvizacích, pomocí nichž objevují sami sebe a limity svého pohybu.

2.2.3 Základy tanečního divadla

Výrazný vliv na žánr tanečního divadla měl polský herec a režisér Jerzi Grotowsky (1933–1999), který položil základy tohoto žánru ve svém Teatru Laboratoriu.²⁸ Přínosem bylo jeho zkoumání prostorových vztahů mezi herci a diváky a konkrétně pak účinek představení na publikum. Zajímal ho vztah mezi tím, co herec sděluje tělem,

²⁷ Mezi historické zdroje fyzického divadla lze zahrnout i fyzickou pantomimu, divadelní klaunství, loutkové divadlo, akrobacii nebo improvizaci. V rámci improvizace byla podstatná divadelní škola Jacquese Copeaua. Významný vliv měla také pantomima, druh pohybového umění, kde zcela chybí mluvené slovo a to v institutu L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq v Paříži, kde se propojovala pantomima s pohybovou hereckou výchovou. Tréninkové metody Jacquesa Lecoqa (1921–1999) měly v druhé polovině dvacátého století široký záběr. Vedly studenty k hledání nových způsobů výrazu, při kterých se rozvíjela jejich kreativita využitelná v pedagogická činnost i autorské tvorbě. K rozvoji pohybové techniky těla dopomáhá improvizace, hra s maskou, akrobacie, technika dechu, tedy komplexní série cvičení, která mohla udělat z mima všestranného herce.

²⁸ VANGELI, Nina. *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre 2005, s. 12.

čitelností provedení, a nečitelností skrytého významu. Divadlo koncipoval jako strohé, bez přebytečných rekvizit, na kterém byl minimalismus nositelem významu inscenace. Rekvizity „zhmotnil“ buď verbálně, nebo prostřednictvím hereckého gesta. Zajímal ho původ gesta a jeho dešifrování.²⁹ Ve své práci o přístupu k herecké výchově se inspiroval pohybovými principy Dalcroze a Delsarta „Zprvu, když jsme se – pod vlivem Delsarta – zabývali tzv. plastickými cvičeními, hledali jsme, jak rozlišit reakce vycházející od nás k druhým a reakce přicházející k nám od druhých. [...] Nakonec, při užití různých dobře známých systémů plastických cvičení (Delsartových, Dalcrozových a dalších), jsme začali krok za krokem objevovat tzv. plastická cvičení jako *coniunctio oppositorum* v pohybech těla; můžeme jim říkat *forma*.“³⁰ Nápady čerpal i ze Stanislavského a Mejercholda, a především od francouzského divadelního vizionáře Antonina Artauda.³¹ Od herce vyžadoval maximální fyzickou kontrolu, psychické odhalení, stejně jako herec fyzického divadla využíval k vyjádření pouze fyzické prostředky, které obohatil o prvky převzaté z orientálních technik.

Důležitou osobností pro taneční teorie, která ovlivnila tanečníky jako například Mary Wigman nebo Kurta Joosse, byl Rudolf Laban (1879–1958).³² I Laban vycházel z

²⁹ PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha: Academie múzických umění v Praze 2003, s. 56.

³⁰ GROTOWSKI, Jerzy. Cvičení. 1979. In Pilátová, Jana (ed.). *Jerzy Grotowski a Teatr laboratorium: Texty*. Praha: Pražské kulturní středisko 1990, s. 114. Více o autorovi rozsáhlá publikace stejnojmenné autorky: PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: Na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav 2009.

³¹ Francouzský divadelní režisér, herec a esejista Antonin Artaud vymezil pojem „divadlo krutosti“ v kterém je cílem opět se vrátit k masovému diváctví, zaměřit se na jeho mysl a rozum. Ve svém prvním manifestu vyzývá: „[...] místo toho, abychom považovali texty za definitivní a málem posvátné, musíme nejprve skoncovat s podřízeností divadla textu a znovu objevit jeho jedinečný jazyk, jenž je uprostřed mezi gestem a myšlenkou.“ (ARTAUD, Antonin: *Divadlo a jeho dvojenec*, Praha: Herrmann 1994, s. 100).

³² LABAN, Rudolf von: *Život pre tanec*. Bratislava: Divadelný ústav 2012.

Delsartových studií hereckých projevů. Sám se mimo jiné³³ zajímal o gesta a jejich provázanost s rozumem a citem. Vzhledem k tomu, že pro filmy DV8 jsou gesta podstatným vyjadřovacím prostředkem, je pro mě stěžejní popsat Labanův přístup k tanci jako gestu, ale také gesto samotné. Laban považoval za zcela prázdné a nepřijatelné každé gesto, které tanečník pouze mechanicky napodobuje, zcela bez citu či rozumu. „Tak je tomu v případě posedlosti po líbivé ladnosti pohybů. Působí jako cosi umělého, neboť (dejme tomu) při koketním úleku se mimika úleku neshoduje s pocítěním a pochopením úleku ale se samolibou myšlenkou.“³⁴ Taneční a posléze i fyzické divadlo přistoupilo ke gestům stejným způsobem. Zakladatel tanečního divadla Kurt Jooss rozpracoval Labanovu pedagogickou činnost věnující se tělu a jeho gestickým výrazům: stala se pro něho podstatná k formování základů pohybového divadla, ve kterém byla gesta metaforická nebo symbolická a shodovala se s emocionálním prožitkem interpretů.³⁵

Gesto lze považovat za základní prostředek hereckého vyjadřování, nese určité významy, má estetickou funkci a zároveň ho lze vnímat jako jakýsi element lidského jednání. „Herecký gestický projev představuje složitý psychofyzický akt, jehož materiálem je pohyb těla. Gesto dokáže zprostředkovat emoce i složitější myšlenkové pochody, zvýrazňuje formu pohybu, rytmizuje časoprostor hry a v principu sjednocuje divadelní dílo.“³⁶ Práci s divadelním gestem tanečníci každé doby pojímali po svém, jak

³³ Laban je považován za významného teoretika tance především pro disciplíny jakými jsou choreutika a euikinetika. První z nich se zajímá o vztah těla k prostoru, druhá pak typy lidského pohybu, jeho energií a výrazem. (VANGELI, Nina. *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre 2005, s. 42).

³⁴ LABAN, Rudolf. *Labana Die Welt des Tänzes, 1920*: Citováno dle: VANGELI, Nina: *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha, Konzervatoř Duncan Centre 2005, s. 47.

³⁵ PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha: Akademie múzických umění v Praze 2003, s. 395.

³⁶ Vedoucí autorského kolektivu PAVLOVSKÝ, Petr: *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri 2004, s. 103.

už naznačuje výše zmíněný výčet teoretiků, kteří se zajímali o původ a stavbu gesta ve vztahu k hereckému projevu. Gestický projev má široké možnosti využití; mnoho z těchto projevů se již dostalo do obecného povědomí a ustálil se jejich význam, takže s nimi lze v rámci divadelního a tanečního představení pracovat jako s metaforami, nebo jejich ustálené významy narušovat.

Pro tvorbu DV8 je využívání gest emblematické. Gesto v jejich představení nemá pouze povrchní estetickou funkci, ale především nese význam. Lloyd Newson upozorňuje jak na témata, která jsou spojená s maskulinitou, tak na gesta, která jsou naopak v hegemonní maskulinitě nepřijatelná. Skrz tuto nápodobu všedních gest Newson rozehrává složité vztahy mužského světa.

Čtení významu, který divák může vnímat skrz tělo a gesta je u DV8 snadnější, přestože vypráví příběhy bez zjevného lineárního narativu. Důvodem srozumitelnosti je pohybový slovník souboru, který v návaznosti na fyzické divadlo čerpá z přirozeného pohybu a nikoli z baletní terminologie. Zatímco v klasickém tanci vychází řeč těla z propracovaného systému, kterému může divák porozumět pouze tehdy, když je se samotným systémem důkladně seznámen, u fyzického divadla je artikulace pohybem mnohem blíže všedním gestům, jejichž význam je čitelnější. Význam se propojuje s pohybem, který není samoúčelný a divák nemusí pátrat po smyslu zdeformování těla či po důvodu jeho náhlého vychýlení z osy. Pohyb je tedy u fyzického divadla tvořen v obráceném sledu než u klasického tance: na počátku není ustálený systém, ale otázka, jak lze fyzicky interpretovat nějaký vzor, výsledného pohybu je pak dosaženo zejména improvizacími technikami.

Výše zmíněné osobnosti a jejich dílo vztahující se především k pohybové technice, která rozvíjí fyzickou průpravu herců a z jejich těla tak činí lepší artikulační nástroj, měli vliv na formování fyzického divadla, tak jak ho známe dnes. Z velkého množství

divadelních přístupů vyplývá, že důležité není pouze zvládnutí hercova těla a plné využití možností tohoto komunikačního nástroje, ale nedílnou součástí se stává i překračování hranic jednotlivých divadelních druhů a jejich vzájemná syntéza.

2.3 Taneční divadlo

Nejlepším příkladem syntézy tance a divadla je „tanztheater“, který se v Německu³⁷ v první polovině minulého století staví proti „absolutnímu tanečnímu divadlu“,³⁸ za kterým stála Mary Wigman.³⁹ „Tanztheater“ je v současné době nejvíce spojován se jmény německých choreografů Piny Bausch a Johana Kresnika, kteří rozvíjeli koncepcie svého učitele Kurta Joosse. Joos svojí tvorbou vytvořil prostor pro taneční divadlo postavené na jednoduchém příběhu (často odkazujícím ke společenským problémům), gestech a pohybu, které diváka vedou k pochopení děje. Namísto estetiky dokonalého těla začali tvůrci preferovat odhalené nitro interpreta. Joos se tanci vyučil u Rudolfa Labana, jenž se stal jeho vzorem i pro psaní pedagogických statí. Ty Joos formoval ve Folkwang Tanz-Studiu, které založil roku 1928.⁴⁰ Vycházel z tzv. „Ausdruckstanz“, neboli německého expresionistického výrazového tance.⁴¹

³⁷ Své vymezení zformoval Kurt Joos na mezinárodním tanečním kongresu v Magdeburgu roku 1927 a v Essenu o rok později. (Vedoucí autorského kolektivu PAVLOVSKÝ. Petr: *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri 2004, s. 268).

³⁸ Čisté taneční představení, které není závislé na příběhu, hudbě nebo výtvarné složce, ale jeho pozornost se upíná pouze k tělu a jeho pohybům v prostoru. Později žáci Wigmanové posunuli její vizi dál, v tzv. abstraktním tanci oproštěném od duševního prožitku. V Českém prostředí se nejbližší přiblížila koncepci absolutního tance Milča Mayerová v díle *Abeceda*(1936). (Vedoucí autorského kolektivu PAVLOVSKÝ. Petr: *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri 2004, s. 268).

³⁹ Spolu s Isadorou Duncan je Mary Wiegman jedna z mála žen, která se věnovala choreografii.

⁴⁰ VANGELI, Nina. *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre 2005, s. 85.

⁴¹ PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha: Akademie múzických umění v Praze 2003, s. 395.

Jooss upřednostňoval řeč těla, emoční stavy interpretů, za které bylo možné dosadit psychologický nebo sociologický motivovaný význam, který se z klasické taneční techniky vytrácel. I přes to se ale ve své taneční přípravě od baletní techniky neodkláněl, nadále ji využíval. Tělo bylo však v jeho pojetí nástrojem pro sdělení radikálních názorů,⁴² které nahrazovalo text. Jooss dal vzniknout tanečnímu divadlu, které produkovalo společensky uvědomělá taneční představení, která se vyjadřovala ke stavu světa, hrůzám války, společenské laxnosti, moderní civilizaci, mravnosti. Se stejnou společenskou otevřeností a ráznou kritikou se o dekády později začalo ke společenským fenoménům vyjadřovat i DV8.

Na Joossův koncept navázala skupina, která se nazývá Neues Deutsches Tanztheater (Nové německé taneční divadlo). Německé taneční divadlo propojovalo Joosovy myšlenky s úvahami o divadle Antonina Artauda, reagovalo na každodenní život, kritizovalo masovou kulturu a odmítalo estetické a zdobné podoby tance. Pod Kurtem Jossem studovala ve Folkwang Schule Pina Bausch, která se později stala i jeho asistentkou. Práci se svým tanečním souborem Tanztheater Wuppertal se hlásila k tanečnímu divadlu. S Lloydem Newsonem jí nepojí pouze inspirační zdroje, ale i vzpoura proti konvencím, stereotypům sexuálního chování a odcizení mezi pohlavím. Oba přistupují i k odlišné poetice těla. „Těla tanečnicků Piny Bausch nejsou dokonalá, všechny jejich nedostatky choreografka vystavuje a podtrhuje. Kritika o této práci s tělem často mluví jako o kritice společnosti, v níž se vše, včetně těl, stalo zbožím. Ve skutečnosti jsou těla tanečnicků Piny Bausch proniknuta nejenom smutkem doby a

⁴² Bezesporu nejznámější protiválečná choreografie Joossa je *Zelený stůl*. Expresionistické představení, postavené na karikatuře válečných velitelů, které profitují z války a rozhodují o osudu celého světa. Tanec smrti, který tančil sám Jooss jako kostlivec, využíval principy pantomimy, kdy groteskní maskou a expresivními gesty odkazuje k symbolice středověkým tanců.

společnosti, ale vůbec smutkem bílé rasy.⁴³ Takto tělo vnímá i Lloyd Newson, jako jakési lidské plátno, na které se promítá smutek společnosti. Tělo zastává politické sdělení, kterým Newson hájí právo menšin, především homosexuální minority. Upozorňuje na povrchnost člověka, na jeho hodnoty a opovrhování odlišností, ať už je spojená se sexualitou, erotickou frustrací (*Dead Dreams of Monochrome Men* /1990/) nebo s tělesným hendikepem (*The Cost of Living* /2004/). Ukazuje těla, která jsou pro svojí odlišnost diskriminovaná, a mohou působit odpudivě, těla, která Nina Vangeli nazývá „třetím pohlavím.“⁴⁴ Newson do svých projektů nevybírání pouze interprety s dokonale propracovanou postavou, ale poetiku těla vidí i ve starých nebo zmrzačených tělech, které odhaluje a vystavuje jako erotické objekty. Stejně jako pro Pinu Bausch je i pro něho jedním z hlavních vyjadřovacích prostředků tělo, nejenom jeho pohyb.

2.4 Fyzické divadlo

Sám Newson dává přednost termínu pohyb nikoli tanec, který považuje za pouze jeden druh pohybu. Tento termín v sobě podle něho nese řadu omezení.⁴⁵ Proto se také vyhnul v pojmenování svého souboru takovým spojením jako taneční nebo baletní soubor a upřednostnil mnohoznačný pojem fyzické divadlo, kterým dal najevo, že se nenechá omezovat tradičními představami o tanci.

Fyzické divadlo je ve slovnících divadelní terminologie definováno jako jeden ze stylů tanečního divadla, který se formoval mezi 70. a 80 lety minulého století. „Se

⁴³ VANGELI, Nina. *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre 2005, s. 134.

⁴⁴ VANGELI, Nina. Zánik k potěše - kruté hranice etikety, *Lidové noviny* 1997 (19.2), s. 11.

⁴⁵ Rozhovor s Lloydem Newsonem publikovaný v programové brožuře k představení *Enter Achilles* (1995). TUSHINGHAM. David: Lloyd Newson Dance About Something. Dostupný na WWW <http://www.dv8.co.uk/about_dv8/interview_enter_achilles_dance_about_something> [vyšlo 1995; cit. 25. 6. 2013].

vznikem souboru [DV8] plasticky vystoupil do obecného povědomí pojem ‚fyzické divadlo‘, fakticky přítomný již od laboratorních divadelních experimentů Jerzy Grotowského. Fyzické divadlo je jedna z nevýraznějších žánrů soudobého tanečního divadla. Znamená taneční divadlo, v němž se klade důraz nejenom na tvar, pohybovou kresbu, skladbu choreografie, ale zejména na emocionální působení živé přítomnosti, lidského, často obnaženého těla na jevišti. Physical Theater je odpovědí na Veliký Smutek Těla, který se zmocnil bílé civilizace v tomto století.⁴⁶

Hlavním prvkem fyzického divadla se stává tělo, které svým pohybem promlouvá k divákům. V popředí nestojí text, ale především vizuální složka poutající pozornost k pohybujícímu se tělu. Cílem fyzického divadla je tedy vyprávění příběhu pomocí fyzické akce, jež může mít základ v psychologické rovině, v rovině symbolické či emociální, může napodobovat narativní linii nebo ilustrovat text, může také kombinovat všechny uvedené roviny. Úzký vztah mezi tancem a divadlem je často doprovázený fyzickým riskováním a kritikou soudobé společnosti. Zatímco tyto aspekty již dříve ukázali tvůrci tanečního divadla, tak v podání DV8 je pohyb mnohem rychlejší, nebezpečnější, přibližuje se blíže k hranici neproveditelného a dochází během něho více k fyzické spolupráci mezi partnery. Fyzický kontakt s partnerem může nahradit i kontakt s objekty, kterými se například v *Enter Achilles* stávají nafukovací panna, fotbalový míč nebo půllitr od piva.

Pojem fyzické divadlo je značně problematický. Často se tak nazývá každá performance, která v sobě zahrnuje, částečný narativ a mluvené slovo, tedy prvky odkazující k divadlu, a zároveň tanec jako fyzickou aktivitu. Kategorie fyzické divadlo

⁴⁶ VANGELI, Nina. *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre 2005, s. 186.

zahrnuje i taková taneční představení, která by mohla být označena jako postmoderní tanec nebo tanec současný, ale u těchto pojmů jsou definice ještě nejasnější.

Dymphna Callery ve své studii „Through the Body“ věnující se teorii a praxi fyzického divadla říká, že snaha o nalezení vhodné definice pojmu fyzické divadlo, je zbytečná. Vznik termínu připisuje především marketingovým důvodům, které vedly k vytvoření pojmu, jenž pod sebe zahrne cokoli, co se vymyká literárně dramatickému divadlu, cokoli, co je považováno za nezvyklé, co se „nevejde“ do kategorie inscenací literárně dramatického divadla nebo současného tance.⁴⁷ Aby se Callery alespoň částečně přiblížila k vymezení toho, co může být fyzickým divadlem, nachází a pojmenovává společné prvky, které, jak upozorňuje, nejsou vyčerpávající, ale z jejího pohledu tvoří jakousi základní paletu toho, co může performance patřící do fyzického divadla obsahovat.

- Dílo není vázané na již existující text.
- Dílo má interdisciplinární základ, což znamená, že v sobě spojuje hudbu s tancem, divadlem nebo výtvarným uměním.
- Dílo se vymyká tradičnímu uchopení prostoru divadla, narušuje proscénium a následně i vztah mezi diváky a performery.
- Díla oslavují diváka, který není pasivní.
- Dílo užívá imaginace diváka a spojuje ho s imaginací performerů.

Jak lze tyto prvky vztáhnout k filmové tvorbě DV8? První podmínku naplňuje snímek *Dead Dreams Of Monochrome Men*, který volně vychází z literární předlohy; je

⁴⁷ DYMPHNA, Callery: *Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre*. London: Nick Hern Books 2011, s. 4–6.

však v tomto ohledu ale ojedinělý. *Never Again* je původní televizní produkcí, všechny ostatní filmy jsou založené na divadelních inscenacích, které nečerpají z již existujícího textu. Samotné přenesení jevištní inscenace na filmový materiál je, v souladu s dalším vymezením fyzického divadla, interdisciplinárním aktem, přičemž nemůžeme pominout velký význam hudby, který je ještě zdůrazněn absencí monologů i dialogů. Filmové verze nemohou narušit proscénium, jelikož v nich žádné neexistuje, rozhodně ale DV8 zachází s diegetickým prostorem atypicky – v *Dead Dreams of Monochrome Men* muži šplhají po rekvizitách a prozrazují jejich umělost, ve *Strange Fish* se pod podlahou nachází vodní nádrž. Filmy DV8 narušují a odhalují tradiční chápání maskulinity, jak popíší ve třetí kapitole, a snaží se tak s divákem komunikovat a aktivizovat ho, nenechávají ho být pasivním. Užíváním metafor, narušováním ustálených významů tanečních pozic a čerpáním gestické inspirace z reality dává Newson prostor divácké imaginaci. Imaginace tanečníků nachází své uplatnění již při tvorbě díla, jelikož je Newson tvoří za těsné spolupráce se všemi tanečníky a využívá jejich zkušenosti, představivost a přístupu k tématu.

Pro kvalifikaci díla jako fyzického divadla ani není podle Dymphna Callery zapotřebí splnit všechny tyto podmínky. Tvorba DV8 ale vyhovuje všem těmto kategoriím a je tedy možné ji zahrnout pod pojem fyzické divadlo.

2.5 Pohybový slovník DV8

V jevištní práci DV8 není tanec upřednostněn před ostatními složkami divadla. Scénografie, světelný design a práce s textem a slovem je pro jejich představení stejně podstatná jako propracovaný pohybový slovník mající základ ve fyzickém divadle. Lloyd Newson kombinuje celou řadu komunikačních postupů známých z práce na divadle: textové, pohybové, jazykové nebo vizuální. Tyto postupy pak propojuje i ve filmovém médiu.

Hlavní pilíře pohybového slovníku Lloyda Newsona tvoří skoky, běh, pády, často vycházející z kontaktní improvizace. Vše je provedené v rychlém a úderném sledu, vyčerpávající repeticity kulminují až do úplného zhroucení. Nebezpečné skoky, akrobatické prvky, přenášení váhy a chytání partnera neustále prověřují nejenom fyzickou kondici interpretů, jejichž výkony jsou shodné s výkony atletických sportovců, ale i vzájemnou důvěru tanečníků. Řeč těla promlouvá stejně srozumitelně skrz přirozený pohyb každodenních gest, jako skrz akrobatické prvky, a to proto, že obojí je provázáno jasnou symbolikou.

Pro DV8, stejně jako pro jiná tělesa řadící se do fyzického divadla, nejsou důležité prázdné kroky a bezvýznamné abstrakce, ale důvod samotného pohybu. Práce souboru se řídí spíše myšlenkovým obsahem, než jednotným tanečním stylem. Jak v jevištních inscenacích, tak ve filmech se projekt od projektu jejich styl odlišuje, a to v závislosti na tématu. Pro analýzu filmů DV8 proto nestačí pouze vymezit jejich místo v rámci vývoje tance a divadla a pojmenovat jejich přístup k pohybu a gestům, ale je nutné také vytvořit pojmosloví, které nám umožní uchopit hlavní témata jejich filmů (maskulinita, homosexualita, jejich vztah a proměnlivost), čemuž se budu věnovat v následující kapitole.

3. Zobrazování mužského těla

3.1 Gender a tanec

Lloyd Newson si ve zkoumaných filmech pokládá sérii otázek spojených s mužským světem. Co znamená být mužem? Jak se má muž chovat? Jak má vypadat? Jaké mužské chování je ještě vhodné, a jaké působí naopak nevhodně?

Zkoumané filmy tohoto tělesa se zabývají intimitou mezi homosexuály, kritikou hegemonní maskulinity a homofobie s ní spojené. Bezprostřední intimita tanečníků

poukazuje na strach z přílišné důvěrnosti mezi příslušníky stejného pohlaví a na bariéry, které si muži záměrně mezi sebou vytvářejí. Jelikož budu ve filmech analyzovat mužskou identitu, pokládám za nutné si na začátku vymežit některé klíčové pojmy (jako je gender, maskulinita, homosexualita, homofobie), k čemuž mi poslouží genderové a feministické teorie.

V posledních letech vznikla řada studií, které sledují tvorbu homosexuálních a lesbických umělců, nebo teoretických prací, jež se věnují způsobům reprezentace homosexuality v umění.⁴⁸ Pro účely mé práce jsou podstatné ty studie, které se zaměřují na reprezentaci homosexuality v tanci. Výchozí je pro mě kniha Burt Rumsaye, „The Male Dancer: Bodies, Spectacle and Sexuality“,⁴⁹ jež obsahuje statě o maskulinitě, mužském těle, jeho zobrazení a sexualitě – témata, která zkoumám v tvorbě britského tanečního souboru DV8.⁵⁰ Určující pro mne bylo několik kapitol. První z nich „The trouble with the male dancer...“ se věnuje pohledu (gaze) na mužského tanečníka z pozice diváka, ale i koloběhu pohledů mezi tanečníky, druhá kapitola „Looking at the male“ se zabývá postavením muže v rámci tanečního umění a podkapitola „DV8 and lonely men“ stručně představuje mužskou identitu v rámci některých děl DV8. Autor knihy Rumsay Burt se věnuje reprezentaci maskulinity v tanci dvacátého a jednadvacátého století a na konkrétních dílech určitých tvůrců (Nizyński, Marce Cunningham, Pina Bausch) pak popisuje roli muže v baletu, moderním a postmoderním

⁴⁸ PUTNA, Martin C: *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia 2011.
ZIKMUND-LENDER, Ladislav (ed.): *Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*. Praha: Interaktiv.cz 2011.

⁴⁹ RUMSAY, Burt: *The Male Dancer: Bodies, Spectacle and Sexuality*. New York: Routledge 2007.

⁵⁰ Ramsay Burt se ve své knize zaměřuje na důležitá taneční díla dvacátého století a zkoumá na nich proměnu reprezentace maskulinity v západním divadelním tanci.

tanci. Pomocí dobových ohlasů v tisku dokládá, jak byla daná choreografie vnímaná v době vzniku.

Oproti četným studiím na téma lesbiectví a tanec, například od Christy Adair,⁵¹ Valerie Briginshaw⁵² a Melanie Weeks,⁵³ se dříve velmi málo psalo o vztahu homosexuality a tance. Jednou z prvních odborných knih, která se zajímala o toto téma, je „Dance, Sex and Gender“⁵⁴ od Judith Lynne z roku 1988. Jádrem knihy je otázka proč jsou homosexuálové přitahováni k tanci. Burt se vůči této knize vymezuje, protože autorka zcela opomíjí problematiku postavení homosexuálů ve společnosti. Homosexualitu autorka vnímá jako problém homosexuálních lidí. Neuvažuje nad negativním přístupem společnosti k homosexuálům a nad problémy, které tento přístup generuje.⁵⁵

Jedním ze zdrojů Judith Lynne byla esej „Toeing the line“⁵⁶ Grahama Jacksona z roku 1976, která se zajímá o institucionální zázemí tanečních děl a poukazuje na to, že se gay tematika v klasickém baletu explicitně neobjevuje. Jako jedna z mála prací se zabývá hledáním způsobu, jak se může v baletu objevovat homosexualita skrytě, nebo jak může být do díla vložena divákem. Jackson poukazuje na veliký výskyt homosexuálů mezi tanečníky, choreografy nebo pracujícími v oblasti tanečního světa, a

⁵¹ ADAIR, Christy: *Women and Dance: Sylphs and Sirens*. London: Macmillan 1992.

⁵² BRIGINSHAW, Valerie A: *Dance, Space and Subjectivity*. Hampshire: Palgrave Macmillan 2009.

⁵³ WEEKS, Melanie, *Breaking the conspiraci of silence! Lesbianism and dance*. *New Dance* 1987, č. 41 July, s. 9–11.

⁵⁴ HANNA, Judith Lynne: *Dance, Sex, and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. University of Chicago Press 1988.

⁵⁵ RUMSAY, Burt: *The male dancer: Bodies, Spectacle and sexuality*. New York: Routledge 2007.

⁵⁶ JACKSON, Graham: *Toeing the line*. Ontario 1976.

stejně tak na něj upozorňuje v rámci tanečního publika. Přesto se málokdy na jevišti určeném pro tanec objeví inscenace, která by se homosexualitou zabývala.⁵⁷

Ve své práci nevycházím ani z jedné ze zmiňovaných knih a statí, ač si uvědomuji jejich nespornou historickou hodnotu: většina teoretiků je již považuje za překonané, a to především díky vývoji v genderových teoriích a proměnách genderového pojmosloví. V samotném tanci se však za více jak třicet let od vydání významné eseje „Toeing the line“ situace příliš nezměnila a stále se v tanci objevuje málo inscenací s homosexuální tematikou. Většina tanečních souborů, které jsou odkázány na finanční podporu z veřejné sféry, se těmto kontroverzním tématům i nadále vyhýbá. Navíc takto vymezená témata výrazně omezují mužské tanečníky, kteří nemají možnost reflektovat svoji osobnost, a najít tak svůj vlastní styl a výraz. Jednou z mála výjimek je soubor DV8 Physical theater, který svojí první inscenací, jež se zabývala intimním vztahem dvou mužů, *My sex, our dance* z roku 1986, vyvolala rozporuplné reakce. DV8 si něco takového mohl dovolit, jelikož šlo o malý soubor, který tvořil nezávisle na velkém divadle. Soubor v inscenacích s důrazem na gay tematiku pokračoval a svůj repertoár rozšířil o další kontroverzní témata. Sledované filmy se nicméně drží homosexuality a otázky mužství. Abych je mohla zevrubně analyzovat, budu muset definovat a ujasnit řadu pojmů, z nichž první je gender.

3.2 Gender a pohlaví

Ann Oakleyová si ve své knize z roku 1972⁵⁸ nazvané „Pohlaví, gender a společnost“ klade za cíl odlišit pojmy gender a pohlaví. Pohlaví se podle ní týká

⁵⁷ RUMSAY, Burt: *The male dancer: Bodies, Spectacle and sexuality*. New York: Routledge 2007, s. 28-30.

⁵⁸ V předmluvě knihy autorka uvádí, že šlo o období, kdy neexistovalo příliš srovnávacích prací, které by se zaměřovaly na rozdíly mezi pohlavími. Díky nové vlně ženského hnutí a silícímu zájmu médií se stala „ženská otázka“ zájmem veřejných debat a otevřel se prostor pro

„biologických rozdílů mezi samcem a samicí druhu – viditelných rozdílů na pohlavních orgánech a z toho vyplývajících rozdílů v reprodukční funkci.“⁵⁹ Pojem gender naopak vnímá jako „sociální konstrukt, který vyjadřuje, že vlastnosti a chování spojované s obrazem muže a ženy jsou formovány kulturou a společností. Na rozdíl od pohlaví, které je univerzální kategorií a nemění se podle času či místa, působení gender ukazuje, že určení rolí, chování a norem vztahujících se k ženám a mužům je v různých společnostech, v různých obdobích, či různých sociálních skupinách rozdílné. Jejich závaznost či determinace není tedy přirozeným, neměnným stavem, ale dočasným stupněm vývoje sociálních vztahů mezi muži a ženami.“⁶⁰ V pojetí Oakleyové vzniká tedy rozdíl mezi pohlavím (mužským – samec a ženským – samička) a gendrem (maskulinní a feminní).⁶¹

Otázkou zůstává, do jaké míry pohlaví ovlivňuje gender. Existují dvě krajní pozice: biologický determinismus na straně jedné a sociální konstruktivismus na straně druhé. Mezi nimi se pak nachází řada dalších možných přístupů. Biologický determinismus je založen na odlišnosti podmíněné biologickými faktory, sociální konstruktivismus pak odlišnosti naopak přisuzuje sociálním a kulturním podmínkám, v nichž si během socializace jedinec osvojuje ženské nebo mužské role. Každé z těchto paradigmat dosáhlo svého vrcholu v jiné době.

knihy, které se snažily vysvětlit vztahy a rozdíly mezi pohlavím. Otázky, jak je strukturovaná mužská a ženská identita, jaké jsou normy chování mužů a žen nebo co je to gender a pohlaví, se dostaly do popředí a jsou klíčové i pro knihu Ann Oakleyové, která byla do českého jazyka přeložena roku 2000 (OAKLEYOVÁ, Ann: *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál 2000, s. 7–9). Více viz HANÁKOVÁ, Petra: *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia 2007.

⁵⁹ OAKLEYOVÁ, Ann: *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál, 2000, s. 20.

⁶⁰ OAKLEYOVÁ, Ann: *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál 2000, s. 12.

⁶¹ Tamtéž, s. 20.

Ve své práci budu pracovat především s konceptem sociálního konstruktivismu, jelikož vycházím z teze Elizabeth Badinterové, která v úvodu své knihy „XY: O mužské identitě“ tvrdí, že zásadní faktory, které utvářejí mužství, nemají s genetikou nic společného – jsou jimi zejména faktory psychologické, společenské a kulturní, tedy spíše faktory společenské.⁶² Badinterová samotné mužství pak nepovažuje za něco, co přichází samo od sebe, ale zdůrazňuje, že se jedná o konstrukt, cíl nebo dokonce úkol: „V často slýchané výzvě ‚Bud’ muž‘, je naznačeno, že nejde o něco samozřejmého a že mužství není možná tak samozřejmé, jak si namlouváme. [...] Jen ojediněle slyšíme ‚Bud’ žena‘ [...] chováme se jako by ženství bylo vrozené, tedy nezvratné, zatímco mužství by se mělo teprve získávat.“ Právě sociální a kulturní aspekt genderové identity je zdůrazňován ve filmech tanečního souboru DV8. Tématy svých děl poukazuje na současný stav maskulinity v západní společnosti a zamýšlí se nad obrazem ideálního mužství. Jeho tvorba je většinou omezena na malý prostor (britská hospoda, gay bar, uzavřený dům), který už sám o sobě determinuje povahu maskulinity, a malý ansámbl, v němž lze rozeznat určité typy maskulinity. Při důsledném porovnání filmů uvidíme, že se pojetí maskulinity v jednotlivých snímcích liší, a to mnohdy v závislosti na prostředí. Maskulinita zde tedy není universální, ale je zjevně sociálně konstruovaná a podléhá společenským a kulturním změnám. Ve spojitosti se vznikem díla je také důležité zohlednit, jak se tehdejší společenské postavení homosexuálů projevilo v těchto filmech a jak se obraz mužství, který tyto filmy předkládají, vyvíjí, jaký předobraz muže je zpochybňován a jakým modelem nahrazen.

3.2.1 Maskulinita a feminita

Maskulinitu lze chápat různým způsobem, existuje mnoho odlišných přístupů, které vycházejí z opozic mezi maskulinním a feminním a kterým se podrobně věnují obory

⁶² BADINTEROVÁ, Elisabeth: *XY O mužské identitě*. Praha: Paseka 2001, s. 9.

jako men's studies nebo gender studies. R. W. Connell, jedna z předních teoretiček, která se zajímá o gender a maskulinitu, přišla s funkčním dělením maskulinity na čtyři typy relací mezi skupinami mužů: hegemonní, subordinační, komplicitní a marginalizované.⁶³ Tak vytvořila rámec, v němž je možné analyzovat konkrétní typy maskulinity, a to na základě vzájemných vztahů. Connell se zaměřila na genderové vztahy mezi muži v západním světě, a utvořila tak dynamické pojetí maskulinity, které je proměnlivé v závislosti na době nebo kultuře a zabraňuje takovému pojetí, které by mohlo vést k osobnostní typologii. Způsob jejího dělení lze díky ahistorické povaze vztáhnout na jakákoli společenství, a díky tomu i na díla zaměřující se na toto téma, včetně tvorby DV8.

„Hegemonní maskulinita není pro Connell fixní, mění se podle doby a místa výskytu. V různém čase může vedoucí pozici zastávat jiná forma maskulinity. Connell vychází z pojetí vztahů mezi třídami od Antonia Gramsciho a odkazuje k dynamice kultury, kterou si jedna skupina vytváří a udržuje vedoucí pozici ve společnosti.“⁶⁴ „Hegemonní maskulinita může být definována jako konfigurace genderových praktik, která naplňuje v současnosti přijímanou odpověď k problému legitimizace patriarchátu, čímž zaručuje (nebo má zaručovat) dominantní pozici mužů a subordinaci žen.“⁶⁵ Konkrétní maskulinity se však začnou rozpadat ve chvíli, když se změní okolnosti obrany patriarchátu.

V rámci hegemonní maskulinity je utvářena představa podřazených, subordinovaných maskulinit, které, ač to Connell explicitně neuvádí, a nemusí tomu tak nutně být, nemají za cíl naplnit představy heterogenní maskulinity. Považuje za

⁶³ CONNELL, R.W: *Masculinities*. Californi: University of California Press 1995, s. 76–81.

⁶⁴ CONNELL, R.W: *Masculinities*. California: University of California Press 1995, s. 77.

⁶⁵ Tamtéž

nejdůležitější, nikoli však jediný projev dominance heterosexuálních mužů v současné evropské a americké společnosti subordinaci homosexuálů.⁶⁶ „To že společnost potlačuje homosexualitu umisťuje homosexuální maskulinity hluboko na dno mužské genderové hierarchie. Mužská homosexualita je v patriarchální ideologii skladištěm čehokoli, co je symbolicky vyloučeno z hegemonní maskulinity, od vybíravého vkusu vybavení domácnosti k přijímání análního sexu.“⁶⁷ Connell se domnívá, že z pohledu hegemonní maskulinity je homosexualita asimilována feminitou. Aby si patriarchát udržel svoji sílu a nebyl oslaben, musejí být hegemonní maskulinita a feminita striktně odděleny. Hrozba asimilace feminity do maskulinity může u mužů vyvolat homofobní útoky.⁶⁸

I přesto, že Connell v tomto případě přistupovala ke vztahu subordinace konkrétně a jasně ho historicky i místně určila, je poměrně zřejmé, že chápe subordinaci jako vztah založený na snižování statutu subordinovaných maskulinit heterogenní maskulinitou. Důsledkem tak může být nejenom kulturní stigmatizace, ale i legislativní, ekonomická a mnohá další diskriminace.

Zatímco o hegemonní maskulinitě mluví jako o jediné, předpokládá větší počet subordinovaných maskulinit. Za společný prvek a projev jejich subordinace považuje jejich spojování s feminitou, například formou nadávek. Jelikož je v patriarchátu dualismus maskulinity a feminity jedním z konstitutivních prvků, takový přístup zpochybňuje pozici subordinovaných maskulinit jako maskulinit vůbec.

Většina mužů nenaplnuje normu hegemonní maskulinity, ale ani se vůči ní nevymezuje. Uvědomuje si její existenci, nenarušuje její řád, ale čerpá z jejich

⁶⁶ Tamtéž, s 78.

⁶⁷ Tamtéž

⁶⁸ CONNELL, R.W: *Masculinities*. Californi: University of California Press 1995, s. 79.

výdobytků a tím se podílí na vedoucí pozici mužů, na patriarchátu. Její vztah vůči ní tak R. W. Connell nazývá jako relaci komplicitní. Tento vztah nemusí být, a často ani není, dán neschopností těchto mužů – může být záležitostí volby. Existují s hegemonní maskulinitou ve vzájemně symbiotickém vztahu, utvrzují její pozici díky svému většinovému podílu v populaci, ale také připouštějí její nadřazenost, jelikož utvářejí pravou podobu toho kterého konkrétního patriarchátu.

Za marginální maskulinity považuje Connell takové, které nejsou schopné naplnit homogenní maskulinitu, ale stále se k ní vztahují. Překážkou mohou být vlastnosti spojené například s rasovou či etnickou příslušností, které mohou vytvářet další vztahy mezi maskulinitami.

3.2.2 Mužský ideál tzv. „tvrdý muž“

V rámci maskulinního světa lze také vysledovat představu určitého mužského ideálu. Teoretička Elisabeth Badinterová⁶⁹ s odkazem na Deborah S. Davidovou a Roberta Branona jmenuje čtyři imperativy takového ideálu tzv. „tvrdého muže“, kterého považuje za doposud žijící mužský model, za jakýsi ideál, jehož dosažení může být pro většinu mužů obtížné. Tento model může být dále modifikován v závislosti na místě výskytu,⁷⁰ ale dané imperativy jsou mu vždy vlastní.⁷¹

⁶⁹ Podobně dělí mužské modely, role a jejich proměny Iva Šmídová, která zavádí pojmy „mužství patriarchální“, „mužství normativní“ nebo „macho maskulinitu“ (ŠMÍDOVÁ, Iva. 2004. *Jiní muži*. Brno: FSS MU). Dále se tématu věnují: KIMMEL, Michael S [ed.]: *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. London: Sage Publication Ltd., 2005. KOMÁREK, Stanislav: *Muž jako evoluční inovace?* Praha: Academia 2012.

⁷⁰ Badinterová dále uvádí příklady spojené s výskytem tzv. „tvrdého muže“, a to především v rámci Ameriky, kterou považuje za místo, odkud byli vzory chlapství vysláni do celého světa: příkladem může být kovboj z reklamy na cigarety Marlboro, Rambo, Superman nebo Terminátor. Vývoj těchto ideálů se drobně obměňuje v Badinterovém pojetí od muže z masa a krve ke stroji, ale i tak jim zmíněné imperativy zůstávají.

⁷¹ BADINTEROVÁ, Elisabeth: *XY O mužské identitě*. Praha: Paseka 2001, s. 127.

- *no sissy stuff* (odklon od čehokoli zženštilého)
- *the big wheel* (potřeba usilovat o nadřazenost nad okolím, poměřování moci, úspěchu a obdivu)
- *the sturdy oak* (potřeba samostatnosti, nezávislosti, snaha zahnat znaky ženské slabosti)
- *give'em hell* (povinnost být silnější než druzí i za cenu násilí)

Právě tento model nadsamce, „tvrdého muže“ je významně reflektován v tvorbě tělesa DV8, které pomocí tančícího mužského těla naplňuje jednotlivé imperativy.

Do opozice k „tvrdému muži“ staví Badinterová tzv. „měkkého muže“ pro kterého je charakteristický mužský zevnějšek a ženské nitro (laskavost, zranitelnost, citlivost). Příčinu této rozpolcenosti Badinterová připisuje patriarchálnímu systému, který vytvořil tvrdého muže, vůči němuž se měkký muž vymezil. Za určující období pro formování měkkého muže lze považovat osmdesátá léta, kdy feministická kritika mířená na patriarchálního mocného muže a usilující o rovnoprávnost zpochybnila identitu jedné generace mužů. První feministická hnutí, která do popředí svého zájmu staví potřebu vzepřít se přisouzené roli, a v důsledku tohoto radikální vzepření najít novou definici sebe samých. Tato touha po sebeurčení vlastní identity měla vliv na muže, jehož společenské postavení začalo být ohrožené. Muži začali proměnu ženy evidovat a snažili se osvojit si ženské hodnoty a chování, a zalíbit se tak těmto radikálním ženám.⁷²

Příslušníky obou typů extrémních mužských povah pak Badinterová označuje za „muže zmrzačené“, kteří potlačili část sebe. Jeden z nich zmrzačil své ženství a stal se tvrdým mužem, druhý udělal přesný opak, zmrzačil své mužství. Ani jeden z těchto

⁷² BADINTEROVÁ, Elisabeth: *XY O mužské identitě*. Praha: Paseka 2001, s. 139–141.

typů nelze považovat za ideální, naopak nejvhodnějším je podle ní „muž smířený“, který kombinuje charaktery tvrdého a měkkého, a nepostrádá tak ženskou citlivost a mužskou sílu.⁷³

Podle Badinterové má status zmrzačeného muže i homosexuál nevyrovnaný se svojí vlastní homoidentitou. K nevyrovnanosti jedince přispívá patriarchát a jeho pohled na homosexualitu. Stejně jako tvrdý a měkký muž potlačují svoji podstatu, tak nevyrovnaný homosexuál potlačuje svoji sexualitu.

Badinterová představuje ještě další dva modely zmrzačených homosexuálů: zženštělého a afektovaného „hošu“ a hypermachistického jedince toužícího vypadat silně, opovrhujícího ženami a vyzdvihujícího násilí. Jejich zmrzačenost se projevuje v přehnané nápodobě mužských nebo ženských heterosexuálních stereotypů. Za nezmrzačený ideál lze považovat vnitřně smířeného homosexuála, který na svoji orientaci přehnaně neupozorňuje, ale ani ji neskrývá.⁷⁴

Ani jeden z mužských modelů tvrdého nebo měkkého muže nelze však vnímat jako prototypy, které by zastali rozmanitou škálu mužské identity jak zmiňuje sama Badinterová.

3.2.3 Homofobie a patriarchální společnost

Connell ve svém rozdělení maskulinity na čtyři typy relací umísťuje homosexualitu do relace subordinace – tedy maskulinity podřízené maskulinitě hegemonní. Homosexualitě připisuje feminní asimilaci, která se stává hrozbou pro patriarchát a podnětem pro homofobní útoky, jelikož narušuje dualitu maskulinita – feminita.⁷⁵

⁷³ Tamtéž, s. 155.

⁷⁴ BADINTEROVÁ, Elisabeth: *XY O mužské identitě*. Praha: Paseka 2001, s. 148–154.

⁷⁵ CONNELL, R.W: *Masculinities*. Californi: University of California Press 1995, s. 78.

Hegemonní maskulinitě patriarchální společnosti⁷⁶ je přisuzovaná heterosexuality a jakákoli jiná sexualita se stává podřadnou. Její vývoj je díky jejímu podřazenému statutu závislý na pohledu heterosexuální většiny. Jediný, kdo „má právo“ být homosexuál, je podle Burta génius, respektive ten, koho společnost za génia považuje.⁷⁷ Zastává pozici, ve které svou homosexualitou nenarušuje představu hegemonní maskulinty. Jeho nadání mu dává práva, která jiní postrádají. Jelikož je ale takových jedinců málo a jejich práva jsou pevně spjata s jejich výjimečností, jsou nepřenositelná na většinu a nemohou ohrozit status quo.

Homofobie, tedy soubor všech strachů a nejistot spojených s homosexualitou, funguje v rámci patriarchálního uspořádání jako společenský kontrolní mechanismus, který vytváří tlak na jedince mužského pohlaví. V důsledku produkuje i atmosféru strachu spojenou s intimním kontaktem mezi jedinci stejného pohlaví.⁷⁸ Tento kontrolní systém se nevztahuje pouze na sebeidentifikované homosexuály, ale na chování všech mužů, čímž stanovuje hranice, v nichž je třeba udržet blízké přátelství mezi muži. Homofobie zároveň heterosexuality upevňuje, utváří pocit sounáležitosti a vymezuje hodnoty jedné skupiny vůči druhé. Joseph Bristow podotýká: „Homofobie zaručuje, že muži se mohou dostávat do blízkého kontaktu – společně pracovat v zájmu mužů – přitom, ale nepřicházet do přílišné sexuální blízkosti.“⁷⁹ Ta by v důsledku mohla narušit mocenské uspořádání – sexuální relace v rámci vládnoucí třídy může produkovat nepředvídatelné situace, a oslabovat tak patriarchát. Ten je totiž založen na představě duality heterosexuality a homosexuality. Homosexualita jako protipól heterosexuality

⁷⁶ BADINTEROVÁ, Elisabeth: *XY O mužské identitě*. Praha: Paseka 2001, s. 112.

⁷⁷ RUMSAY, Burt: *The male dancer: Bodies, Spectacle and sexuality*. New York: Routledge 2007, s. 22.

⁷⁸ RUMSAY, Burt: *The Male dancer: Bodies, Spectacle and Sexuality*. New York: Routledge, 2007, s. 22.

⁷⁹ Tamtéž, s. 22.

pomáhá tvorbě její identity, jelikož nabízí limity, které heterosexuál nesmí překročit a vytváří tak normy heterosexuálního chování.

V taneční profesi se muži dostávají do sexuální blízkosti denně a často mezi nimi dochází ke vzájemnému fyzickému kontaktu. Důsledkem je všeobecně zakořeněný pohled na mužského tanečníka, který je vždy v podezření, že je homosexuál. Tento stereotyp má svá negativa – každý tanečník je z hlediska patriarchy vnímán jako homosexuál, a nemůže tak naplňovat představu hegemonní maskulinity. Pozitivem je, že homosexuálové-tanečníci jsou domnělou normou a jejich pozice je přijatelnější, než pozice tanečníků-heterosexuálů. Domnívám se, že v rámci taneční komunity je tak narušena hegemonie patriarchy,⁸⁰ jelikož se v ní homosexualita, v patriarchy nepřijatelná, stává normou. Je nutné podotknout, že nikoli normou, z čehož taneční komunita patriarchy podezřívá – tanečníci žijí v podezření z homosexuality, jelikož pro heterosexuála by bylo *nenormální* být tanečníkem. Tanečník má příliš mnoho feminních prvků – nejenom, že tančí sofistikovaným způsobem nehodným muže, ale také nosí make up, přichází do bližšího fyzického kontaktu s ostatními muži než je zvykem atd.

3.3 *The gaze*

Pojem „the gaze“ (upřený, kontrolující pohled)⁸¹ a následné úvahy s ním spojené vycházejí z teorií feminismu Laury Mulvey, konkrétně ze statě „Vizuální slast a narativní film“ z roku 1975,⁸² která se zamýšlí výhradně nad pohledem muže na ženu

⁸⁰ Patriarchy, který čerpá z dualismu feminita - maskulinita a v důsledku i heterosexuality - homosexualita. Tedy patriarchy současné euroamerické společnosti.

⁸¹ HANÁKOVÁ, Petra: Pohled-Pojem. *Cinepur*, 2002, říjen 23-24. Dostupný na WWW:<<http://cinepur.cz/article.php?article=6>> [cit. 15. 7. 2013].

⁸² Mulvey ve svých teoriích aplikuje dílčí pojmy z oblasti jiných věd, například z psychoanalýzy (aplikuje některé z jejích pojmů jako Lacanovo stadium zrcadla, Freudovu teorii rozvoje sexuální identity), sociologie i ideologické teorie. (HANÁKOVÁ, Petra: Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu? Praha: Academia 2007, s. 75–76.)

(*the male gaze*), která je pro něj ve většině filmové produkce vystavována. Tento mužský pohled zastupuje diváctvo. Muž jím upřeně hledí na ženu ve filmu, které se chce zmocnit a jejíž existenci ve filmovém světě lze označit tzv. „bytím pro pohled“.⁸³ Klasický narativní film je pak podle Mulvey vystavěný právě pro tento přednostně mužský pohled.

Mulvey na začátku svého textu uvádí: „Naším výchozím bodem je způsob, jakým film odráží, odhaluje a dokonce i vsází na přímou, společensky ustanovenou interpretaci odlišnosti pohlaví, která ovládá obrazy, erotické způsoby pohledu i podívanou.“⁸⁴ Mulvey vnímá odlišnost pohlaví a přisuzuje ve svém konceptu ženám i mužům pevně dané a odlišné pozice ve vztahu k filmovému aparátu, který „je provázán s podvědomím patriarchální společnosti.“⁸⁵ V jejím pojetí je muž aktivní a dominantní zmocnitel pasivní ženy, která jako by neexistovala před plátnem v mužském patriarchálním světě a ani na něm, jelikož i v prostředí filmu je pouhým obrazem, čekajícím na zmocnění. Je tedy pouze jakýmsi objektem v mužském světě. „Určující mužský pohled promítá svou fantazii do postavy ženy, která je příslušně stylizována. Přítomnost ženy je nezbytnou součástí podívané v obvyklém narativním filmu.“⁸⁶

Mulvey definuje tři druhy pohledů, které jsou vzájemně propojené – pohled kamery, pohled diváka a pohledy postav na plátně. V klasickém narativním filmu jsou první dva pohledy překryty a popřeny ve prospěch pohledu třetího, který má zabránit distanci

⁸³ HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?* Praha: Academia 2007, s. 84.

⁸⁴ MULVEY, L. 1999. Vizuální slast a narativní film. In: Oates-Indruchová, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Slon 1998, s. 117.

⁸⁵ HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia 2007, s. 77.

⁸⁶ MULVEY, L. 1999. Vizuální slast a narativní film. In: Oates-Indruchová, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Slon 1998, s. 123.

publika, eliminovat rušivou přítomnost kamery a snaží se dosáhnout co největší identifikace s viděným.⁸⁷ Všimá si prožitku, který film divákovi nabízí a definuje jej jako slast z pohledu – skopofilii.⁸⁸ Ta je umožněna pouze muži, je tedy genderově podmíněna, a vylučuje z prožití slasti ženy, které jsou pouhými objekty touhy.

Slast z pohledu však není jediné, co žena v muži vzbuzuje. Je pro něho i zdrojem strachu, hrozbou, která přináší obavy spojené s kastrací úzkostí. Tomuto strachu z odlišnosti pohlaví může muž předejít (nebo ho popřít) dvojím způsobem. V prvním případě bude samotné trauma rekonstruováno a žena v rámci narativu potrestána (způsob potrestání voyerismem nebo sadismem), znevážena a pohled diváka se ztotožní s pohledem hrdiny ve filmu, který tento trest vykoná. Mulvey nabízí jako druhou možnost, která může existovat mimo lineární čas, úplné popření kastrací hrozby a nahrazení subjektu (ženy) neživým fetišem, který bude vyvolávat nikoli hrozbu, ale naopak dodá muži sebedůvěru (odtud vychází kult hvězdy).⁸⁹

Mulvey upozorňuje na pohled západní patriarchální (heterosexuální) společnosti, který se do filmu projektuje, a vnímá tak film jako nástroj, který umožní zkoumat společenské podvědomí. Je si také vědoma binární opozice mezi aktivním mužem a pasivní ženou. Muže vnímá jako heterosexuála, který se ztotožní s pohledem mužské postavy ve filmu, též heterosexuálně orientované. Mulvey se ke své striktní divácké kategorizaci heterosexuálního muže a vyloučení ženy jako divačky⁹⁰ nebo gaye jako

⁸⁷ Tamtéž, s. 130. Více: HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia 2007, s. 87.

⁸⁸ MULVEY, L. 1999. Vizuální slast a narativní film. In: Oates- Indruchová, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Slon, s. 129.

⁸⁹ Tamtéž, s. 125 - 126.

⁹⁰ Vliv teoretické stati „Vizuální slast a narativní film“ byl revoluční a měl účinek na další feministické výzkumy. Stať se však setkala i s řadou kritik a polemik ohledně vnímání ženy a jejího vyloučení z role divačky. (HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?* Praha: Academia 2007, s. 91). „[...] mnozí teoretici poukázali na to, že pojem

diváka vyjadřuje následovně: „Cítila jsem, že individuální identifikace a vizuální slasti nabízejí ohromné pole odchylek, her s dvojznačností a s různým potenciálem odlišnosti – jako jsou odlišné individuální psychické vzorce v rámci dané historie či symbolického řádu. Každý, muž či žena, gay či heterosexuál si projede svou vlastní cestou ke slastem diváctví, čte film v obvyklých významech, tzv. proti srsti, nebo jej odmítne.“⁹¹

Feministické koncepce mužského pohledu měly vliv na řadu tanečních teoretiků.⁹² Rumsay Burt pracuje s konceptem mužském pohledu Laury Mulvey a používá ho při analýze vztahů mezi mužskými tanečníky a divákem.⁹³ Jeho cílem je odpovědět na otázky, které většinou vyvstávají ve spojení s objektivizací ženského těla, ale v kontextu mužského tanečního těla. Přezkoumává feministický přístup k diváctví a aplikuje ho na diváky tanečního představení. Důkladně se pak zaměřuje na aspekty tance z pohledu muže a na to, jak většina tanečních děl posiluje konzervativní normy maskulinního chování. Stejně jako jeho, tak i mě bude zajímat, jak může být ve filmech vnímán genderově odlišný pohled. Zaměřím se na situace, kdy se muž-divák ztotožní s mužem ve filmu, který hledí na další postavu, jež ale není žena, nýbrž muž. Najednou tak začne

mužského pohledu je příliš totalizující – upozorňují např. na možnost postranního pohledu, kterým žena dává najevo, že ví o pohledu muže a dokáže ho využít ve svůj prospěch (E. A. Kaplan), nebo na fakt, že mužský pohled může být v rámci narace bezmocný, impotentní (Žižek) či masochistický (Silverman). Velký zájem je také o zkoumání možných způsobů pohledu a identifikací divaček (Doane, de Lauretis). Nejčastěji je pak problematizován samotný předpoklad toho, že pohled diváka automaticky splývá s pohledem kamery a identifikace diváků s postavami probíhá po genderové ose (tedy že muži se identifikují pouze s mužskými postavami a ženy s ženskými).“ HANÁKOVÁ, Petra: POHLED-POJEM / PETRA HANÁKOVÁ. *Cinepur*, 2002, říjen 23–24. Dostupný na WWW:<
<http://cinepur.cz/article.php?article=6>> [cit. 15. 7. 2013].

⁹¹ HANÁKOVÁ, Petra: *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?* Praha: Academia 2007, s. 93.

⁹² ALDERSON, Evan: *Ballet as ideology: Giselle, Act II*. The online platform for Taylor & Francis Group content, Published online: 02 Jun 2008 (1986).

GOLDBERG, Marianne: *Ballerinas and ball passing*. The online platform for Taylor & Francis Group content, Published online: 03 Jun 2008 (1987).

⁹³ RUMSAY, Burt: *The male Dancer: Bodies, Spectacle and Sexuality*. New York: Routledge, 2007, s. 54.

být mužským pohledem zmocňován muž. Co se děje, když se muž pohledem zmocňuje muže a muž se stane objektem pohledu?

3.3.1 Mužské tělo pro pohled: Duet jako prezentace genderu

Steve Neale,⁹⁴ který stejně jako Rumsay Burt pracuje s tezemi Laury Mulvey, tvrdí, že „v heterosexuální patriarchální společnosti nemůže být mužské tělo explicitně erotickým objektem určeným pohledu jiného muže: pohled musí být nějak motivován, jeho erotická komponenta potlačena.“⁹⁵ Za moment, kdy je povoleno dívat se na mužská těla považuje Neal souboj, jako příklad uvádí přestřelky ve westernech, pro které je charakteristická agresivita, násilí, síla a mužská dominance spojená s maskulinitou „tvrdého muže“. Během souboje může podle Neala dojít k potrestání za erotické vystavování.

Právě souboje jsou jedním z častých motivů, které se ve filmech DV8 objevují. Během tanečních duetů se a submisivita a dominance mužů střídá. Muži se mezi sebou poměřují, trestají přestupky, ale také se vzájemně svádějí, a duet se tak stává prostředkem homoerotiky.

Burt se v jedné z kapitol věnuje tradiční roli muže v rámci pas de deux (tanečního duetu v klasickém tanci) a jmenuje příklady, které narušují konvenční strukturu heterosexuálního duetu mezi mužem a ženou. Duet považuje za ústřední strukturu, kterou se v tanci tradičně prezentuje gender a sexualita. Zvláštní pozornost pak věnuje diváckému pohledu. V tanečních filmech a jevištních inscenacích lze mluvit o pohledu a následné identifikaci ve vztahu k tanečním duetům. Pohled může být, stejně jako v

⁹⁴ COHAN, Steven (ed.): *Masculinity as Spectacle*. In: *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*. New York: Routledge, 1993, s. 9–20.

⁹⁵ RUMSAY, Burt: *The Male Dancer: Bodies, Spectacle and Sexuality*. New York: Routledge, 2007, s. 47.

pojetí Mulvey, veden skrz pohled jednoho tanečníka (postavy, kterou hraje) na druhého, nebo může jít o identifikaci s jednotlivcem, během jeho sóla, na základě intenzity tanečního výkonu vzhledem k pouhému estetickému projevu nebo fascinaci choreografií.⁹⁶ Těmito identifikacemi se podrobněji zabývá Jill Dolan, Ann Daly a Anton Dolin.⁹⁷

Burt dochází k závěru, že tanečníci obou pohlaví se stanou subjekty, na které hledí mužský i ženský divák, a dochází tak k identifikaci napříč pohlavím, která nemusí být motivována genderovým dualismem. Zatímco Mulvey, která ve své stati předpokládá, diváčkou (mužskou) identifikaci s postavou stejného pohlaví, Burt identifikaci v rámci jednoho pohlaví nabourává.

Anton Dolin ve stati „Pas de Deux: The Art of Partnering“, která se věnuje tanečním duetům, dochází k závěru, že prezentace mužského partnera se v baletu výrazně proměnila. Galantní tanec s partnerkou, který je v mužském podání spojený s ladvými pohyby a pohledy směrem k partnerce, na sebe vzala podobu „soutěže ve vzpírání.“⁹⁸ V klasickém duetu je kladen důraz na sílu a stabilitu partnera, který udává směr a je oporou pro svoji partnerku. Námaha, kterou během duetu při fyzicky náročných zveřejněních vykoná, však zůstávala skrytá: „dobrý mužský partner se vždy snaží, aby na něm nebyla poznat jakákoli tvrdá práce, ať už je to jak chce obtížné – a věřte mi, často je to velmi obtížné.“⁹⁹

⁹⁶ RUMSAY, Burt: *The male dancer: Bodies, Spectacle and sexuality*. New York: Routledge, 2007, s. 34.

⁹⁷ DOLIN, Anton: *Pas de Deux: The Art of Partnering*. New York: Dover Publications, 2005. DOLAN, Jill: *The Feminist Spectator as Critic*. Michigan: University of Michigan Press, 1991. DALY, Ann: *Critical Gestures: Writings on Dance and Culture*. Wesleyan: Wesleyan University Press, 2002.

⁹⁸ DOLIN, Anton: *Pas de deux*. London: Dover, 1969, s. 12.

⁹⁹ Tamtéž, s. 12.

Tradiční neúnavná maskulinita prezentovaná v klasickém baletu by se také dala interpretovat jako jakási kamufláž pro muže, který tančí v upnutém trikotu, a je tak do jisté míry „zženštilý“ – jak kvůli lehkosti pohybu a lyrickému projevu, tak díky kostýmu. Jelikož je tanečník v baletu prezentovaný jako neúnavný stroj, na kterém není vidět ani známka námahy, přibližuje se definici „tvrdého muže“. Tato nezdolnost je však popřena ve filmech DV8. Samozřejmě jde i o proměnu tanečního stylu, kdy se již nepohybujeme v žánru klasického baletu, ale ve fyzickém divadle. Tanečníci jsou zde holohlaví, vysocí s holýma mužnýma rukama bez triček s volnými kalhotami. Jejich mužnost je tedy po vizuální stránce určitě blíže „tvrdému muži“, bez feminních znaků. Stejně jako působí „tvrdě“ tanec, na kterém je sice vidět vliv klasické baletní techniky, ale jinak je provázán tvrdými gesty bez lyrického nebo afektovaného projevu. Stejně tvrdé jsou i duety, které jsou oproti baletu více fyzické. Většina zvedaček je v klasickém tanci vertikální, ve fyzickém divadle jsou v tanci mezi partnery využity všechny směry a poponášení z místa na místo je nahrazeno syrovostí, odhazováním partnera a jeho zachycením těsně nad zemí. Muži ve zkoumaných filmech neprezentují neúnavný stroj, ale naopak svojí slabost připouštějí, neskrývají ji a odhalují svou zranitelnost.

Během duetu v klasickém baletu může být také zdůrazněna mužská dominance nad partnerkou. Tanec sice nezávisí pouze na síle muže, ten ale z pohledu diváka partnerku svými rukama ovládá, čímž je zdůrazněna jeho síla a maskulinita. Partnerka se zároveň stává sexuálním objektem, ke kterému po celou dobu duetu tanečník upírá svůj zrak, zatímco ona hledí přímo na diváky. V baletu si partner nepřipouští divácký pohled, veškerou svoji pozornost věnuje partnerce, jako by jí adoroval, nebo se jí zmocňoval. Vyrovnává její osu, vede ji, poponáší ji ze strany na stranu a ustupuje stranou, když balerína zvedá nohy. Partner často vypadá, jako pouhý stroj sloužící výkonu své

partnerky, ale v realitě by nic z toho balerína nemohla bez jeho opory provézt; duet je závislý na kooperaci tanečníků.

Burt se na základě těchto poznatků přesouvá k diváckému pohledu. „Tím že jeho [tanečníkův] pohled směřuje na balerínu, identifikuje se s muži v publiku a na oplátku jim nabízí, že ponese jejich pohledy. Komplexní hra mezi diváckým a tanečnickovým pohledem a projektovanou identifikací nejenom že determinují, jak je spektakl interpretován, ale také vytvářejí dojem narativu. V ten samý moment může být tento gentlemanský pohled na partnerku atraktivní pro divačky, tanečník se může stát fantazijním partnerem, který kombinuje sílu s něžností, mužskou autoritu s vytříbeností“.¹⁰⁰

Muž v těchto případech vyhovuje normám maskulinního chování. Pokud se odchýlíme od heterosexuálního duetu k duetům v dílech DV8, zjistíme, že mužský tanečník upřeně hledí na partnera mužského pohlaví a poskytuje mu oporu. Mužské tělo je v jejich případě erotizováno a pro heterosexuální diváky může být zdrojem paniky. Pro mužské diváky může být identifikace v tomto případě, kdy je mužské tělo nabízeno jako sexuální spektakl, zneklidňující.

V této kapitole jsem rozvedla základní genderové pojmy – typy, modely a relace maskulinity, jejich vztah k homosexualitě, homofobii, tanečním duetům a problematiku pohledů a identifikace – a vztáhla jsem je k tanci. S jejich pomocí budu v následujících kapitolách analyzovat filmovou tvorbu DV8.

¹⁰⁰ RUMSAY, Burt: *The male dancer: Bodies, Spectacle and sexuality*. New York: Routledge, 2007, str. 43.

4. Analytická část

4.1. Témata DV8

Jevištní a filmová tvorba DV8 se od počátku neustále prolínají a navzájem inspirují. DV8 je jako umělecké těleso podepsáno pod šesti filmy (*My Sex, Our Dance* /1986/, *Never Again* /1989/, *Dreams of Monochrome Man* /1989/, *Strange fish* /1982/, *Enter Achilles* /1995/, *The Cost of living* /2004/), které jsou s výjimkou *Never Again* zároveň adaptacemi jevištních inscenací. Režiséři Bob Bentley, David Hinton, Clara van Gool a Lloyd Newson reprezentují pomocí filmů vizi souboru, kterou přenášejí z limitovaného prostoru jeviště do filmu a zprostředkovávají ji tak širšímu publiku televizních produkcí.

Lloyd Newson se ve filmech *My Sex, Our Dance*,¹⁰¹ *Enter Achilles*, *Never Again* a *Dead Dreams of Monochrome Men* zajímá o to, co to znamená být mužem v prostředí homosexuálů nebo heterosexuálů. V *Enter Achilles* se zaměřuje na projevy maskulinity, zkoumá nepsaná pravidla mužského světa a vzorce chování, které dělají muže mužem. V dalších dvou zmíněných snímcích, *Never Again* a *Dead Dreams of Monochrome Men*, se pak Newson věnuje homosexuální komunitě (ačkoli *Never Again* odkazuje k různým typům sexuálních vztahů, a zkoumá postavení sexuálních menšin v represivním okolí). V *Dead Dreams of Monochrome Men* pak zachází Newson ještě dál a vyobrazuje zde násilné pnutí uvnitř homosexuální komunity samotné. Ve filmu *Strange Fish* se choreograf od homosexuální tematiky, stejně jako od čistě mužského světa odklání, a namísto toho se věnuje platonickým a heterosexuálním vztahům. Buduje zde jakési humorné divadlo na téma lásky, vztahových nedorozumění, intrik, osamělosti a

¹⁰¹ Vzhledem k tomu, že film nebylo možné získat, a neměla jsem tedy možnost jej vidět, se jím podrobněji zabývat nebudu. Filmu se věnuje studie *Naturalising male violence*. In: RUMSAY, Burt: *The male dancer: Bodies, Spectacle and Sexuality*. New York: Routledge 2007, s. 48–51.

ztráty víry v lásku, sebe i přátele. Zatím poslední film *The Cost of Living* se pak od tématu vztahů odklání úplně, v centru zájmu zůstává tělo, nikoli však tělo zdravé, ale tělo výrazně poškozené. Pro tento film tedy není podstatné tělo jako sexuální objekt, ale spíše jde o průzkum jeho limitů a jejich překračování.

4.1.1 Vztah divadelního a filmového zobrazování

Nejprve je třeba vyřešit pojmoslovný problém, který se vztahuje k převádění tanečního představení do filmové podoby. Taneční filmy lze označit pojmy videodance, screen dance, dance for camera. Videodance v sobě zahrnuje veškerou tvorbu založenou na sloučení jevištního tance a pohyblivého obrazu, a to jak filmy, pro něž byla choreografie přímo vytvořena, tak i díla, která přepracovávají inscenace původně uvedené na jevišti. Jde o filmy, ve kterých je tělo povýšeno na hlavní vyjadřovací prvek, nositele symbolů. Jeho výrazové prostředky motivují příběh na rozdíl od ostatních filmových žánrů (muzikál, hudební videoklip, hraný film s taneční tematikou), které sice pracují s tancem, ale ten v nich podléhá naraci či pravidlům daného žánru a tanec tak zůstává pouze okrajovým elementem.

Režisér David Hinton, který s DV8 spolupracoval dvakrát, na filmech *Dead Dreams of Monochrome Men* a *Strange Fish* nazývá tyto filmy žánrem „stage screen work“. Toto označení vnímá jako synonymum k pojmu „screen dance“. V případě obou filmů se styl jeho práce vyznačuje důslednou prací s jevištní choreografií, která je výchozím bodem filmu. Tu režisér spolu s choreografem přenáší z divadelního prostoru *do filmu*, který nabízí větší možnosti práce s prostorem a vizuální formou. Od pojmu „dance for camera“ se „stage screen work“ odlišuje ve vztahu mezi choreografií a kamerou.¹⁰² Choreografie nemusí zahrnovat pouze tanec, ale může se týkat i pohybu, který

¹⁰² Přednáška s Davida Hintona v Praze dne 14. 4. 2013, Famu.

zprostředkuje kdokoli, ať je to zvíře, člověk a případně i rostlina. V prvním případě „stage screen work“ režisér pracuje s již vytvořenou choreografií, která se upravuje pro možnosti filmu, zatímco v případě druhém „dance for camera“ je pohyb/choreografie komponován přímo pro kameru. Příkladem může být film *Never Again* režírovaný Bobem Bentleyem. Hranice mezi dvěma pojmy je velmi tenká, uvědomíme-li si, že v podání Hintonu od sebe tyto dva pojmy odlišuje pouze choreografie, která je, nebo není přímo komponovaná pro kameru.

Jelikož ve své práci částečně navazují na studii Magdy Španihelové,¹⁰³ která si z mnoha synonym k pojmu „videodance“ vybrala pojem „screen dance“, budu se tohoto pojmu držet i ve své práci.¹⁰⁴ Autorka zvolila tento pojem na základě ankety časopisu *Dance Magazine* z roku 1965, ve kterém jsou taneční filmy klasifikované do tří kategorií. Pro její studii byla určující třetí kategorie, časopisem nazvaná „choreocinema“, která je definovaná jako „specifický útvar, jenž se vyznačuje typem tance koncipovaného a upraveného přímo pro filmové médium. [...] Choreocinema později označovaná jako video dance, screen dance nebo dance for camera, již samotným názvem implikuje kreativní interakci mezi taneční a filmovou technikou.“¹⁰⁵

V žánru screen dance by mělo dojít k souznění dvou složek – choreografie a režie. Dojde-li k propojení tance a kamery, může se kamera zachovat k tělu dvojitým způsobem. Může být buď statickým přístrojem, jenž pohyb interpreta pouze zaznamenává, nebo může naopak jeho pohyb dotvářet, případně i ovládat, může mít vlastní „choreografii“.

¹⁰³ ŠPANIHELOVÁ, Magda: *Screen Dance: Tělo pro kameru*. Praha: Casablanca 2010.

¹⁰⁴ Jelikož studie Španihelové je jedinou publikovanou prací v České republice, která se žánrem tanečních filmů zabývá, přijde mi logické zvolit pro svoji práci stejné synonymum. Ke zvolenému pojmu „screen dance“ jsem přihlédla i na základě semináře s režisérem filmů DV8 Davidem Hintonem, který filmovou tvorbu tohoto tělesa charakterizuje jako „stage screen work“, jež vnímá jako synonymum pojmu „screen dance“.

¹⁰⁵ ŠPANIHELOVÁ, Magda: *Screen Dance: Tělo pro kameru*. Praha: Casablanca 2010, s. 55.

U tanečních filmů může tedy dojít k situaci, kdy divák těžko rozezná, zda pohyb, který sleduje na plátně, vytváří tělo samotné nebo zda jeho limitů využije kamera, která převezme iniciativu a vytvoří pohyb, jehož by tělo nebylo schopné. Kamera může například tělo fragmentarizovat na jednotlivé části, stop-trikem ho zastavit ve fyzicky neproveditelných pózách, zpomalit nebo zrychlit jeho pohyb. Může tak pomyslně tříbit dispozice tanečníka, nebo vytvořit zcela nový pohyb, neuskutečnitelný na jevišti.

Zatímco tanečník prostor jeviště zcela ovládá, využívá ho pro pohyb svého těla, ve filmu naopak prostor ovládá tanečníka, ale na oplátku mu nabízí pohyb bez hranic. Neproměňuje se jenom vztah interpreta k prostoru, ale i vztah viděného k divákovi. Na rozdíl od diváka sedícího v hledišti, který si může vybrat, na co se v jevištním prostoru zaměří (konkrétní interpret, těla nebo výsek scény) a jak dlouho bude viděné sledovat, je divákovi audiovizuálního tanečního díla prostřednictvím kamery předkládán již předem vybraný pohyb a jeho délka je určená. V takovém díle jsou kontakt s interpretem a plynulost pohybu přerušeny střihem, pomocí něhož lze však uchovat energii pohybu samotného. Rytmus střihu může tak dynamiku pohybu zesílit nebo dokonce udávat jeho tempo.

Režiséři filmů DV8 kameře poskytují jen takovou míru svobody, aby jejím působením nedošlo k nečitelnosti významu pohybu tanečníka. Film je v případě tanečních snímků DV8 považován za médium, které reprezentuje a zprostředkovává, ale jeho možnosti nejsou plně využívány. Nedochozí zde k technickým trikům, které by upozornily na samotnou filmovou řeč a udělaly z přirozeného těla tělo bez limitů. Kamera zde ale není pouhým statickým přístrojem k zaznamenání pohybu, naopak slouží jako spoluúčastník tanečního dění, který je stejně jako tančící tělo pohybujícím se prvkem filmu. Sleduje pohyb tanečníka nikoli v celé jeho velikosti, ale mnohdy v detailech či polodetailech, které se věnují jen jedné rozpohybované části. Zároveň

kamera kroužící kolem těchto jednotlivých částí těla utváří prostor, ve kterém se tělo pohybuje.

Na tanec a jeho záznam měl důležitý vliv vynález video technologie. Umožnil dokumentaci choreografií, posloužil i k důslednému zkoumání techniky těla a interpreti skrz něj mohli reflektovat svůj výkon na jevišti i mimo něj. DV8 využívá video nejenom k adaptaci svých jevištních prací, ale i během zkoušek, kdy je průběh tvorby dokumentován, stejně jako improvizace tanečníků, ze které jsou jednotlivé pohyby dále rozvíjeny a následně využívány pro choreografii.

Vynález videa, tak nahradil časově náročný a omezený systém tanečních notací, do nichž tanec a jeho jednotlivé kroky začali choreografové zapisovat již od dob baroka. Propracovanější systémy tanečních zápisů jako Labanotation¹⁰⁶ Benesh Dance notation¹⁰⁷ Eshkol-wachman Notation¹⁰⁸ nabízejí geometrické znaky, které umožňují přeložit taneční kroky. Tyto kroky musejí být přesně kodifikované, aby mohly být podle zápisu rozluštny a opětovně provedeny. Pohybová škála moderního tance je však mnohem složitější a má větší výrazový rejstřík, který doprovází složitější kombinaci pohybů, jenž čerpají z různých tanečních stylů nebo improvizace. Takto široké pohybové spektrum nelze převést do žádné psané podoby, a tak vynález videa úspěšně nahradil taneční notaci a překonal její omezené možnosti.

4.2 Gesta v mužském světě

¹⁰⁶ HUTCHINSON GUEST, Ann: *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement*. London: Routledge 2005.

¹⁰⁷ HUTCHINSON GUEST, Ann: *Choreographics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*. London: Routledge 1998.

¹⁰⁸ HUTCHINSON GUEST, Ann: *Choreographics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*. London: Routledge 1998.

Newson se ve svých choreografiích zajímá o fyzické projevy těla (gestikulace, chůze, držení těla, intonace) a drobné nuance těchto projevů mezi homosexuály a heterosexuály. Vyjma filmu *Strange Fish* se všechny snímky tělesa DV8 zaměřují výhradně na svět mužů, ženám Newson nevěnuje příliš pozornost. Pouze v tomto filmu rozvíjí i ženský charakter a pokouší se o vykreslení vnitřního světa žen.

Newson principiálně nerozlišuje tanec muže a ženy tím způsobem, že by předem stanovil určitá pravidla, které jedno nebo druhé pohlaví nesmí překročit (tradičně mezi taková pravidla patří, že žena by měla být zvedána mužem, nikoli naopak). Rozdíl v pohybovém slovníku je důsledkem Lloydova přístupu k choreografii, která má v jeho pojetí vycházet z přirozených gest a pohybů. Tanec mužů a tanec žen se odlišuje tak, jak se odlišují jejich gesta.

Ženy se ve *Strange Fish* svádívě chichotají a předvádějí se před objektem svého zájmu. Před mužem si kroutí kadeře, spiklenecky se k sobě tisknou a pomlouvají nově příchozí ženu v baru. Jejich pomluvy ale neslyšíme, vše je vyjádřeno tělem, stejně jako později manický proslov Nigela Charnocka – jeho řeči nedávají v podstatě smysl, ale výraz jeho tváře a způsob jeho pohybu prozrazují úpěnlivou snahu zbavit se samoty.

Newson využívá tyto nonverbální vzorce chování a prokládá jimi tanec či je v tanec transformuje tak, že nechá charakter gest rezonovat v celém těle a postupně jej tancem přetváří do choreografie. Stejně pracuje s pohybem ve filmech s tematikou maskulinity. V pohybové choreografii pracuje s gesty mužů, která se dají vysledovat v běžném životě.

V *Enter Achilles* začíná jeden z mužských duetů záběrem na mužské nohy, které jsou přes sebe ladně přehozené. Tento posed ale přísluší v naší společnosti ženám a rozruší tak jiného muže ze skupiny, který se v taneční choreografii snaží od sebe překřížené

nohy oddělit a umístit je do pozice vhodné pro muže. Ženské gesto překřížených nohou zde figuruje jako rušivý element, který narušuje pravidla maskulinní společnosti a činí muže v očích ostatních zženštělého. To ale není přípustné, jelikož v rámci hegemonní maskulinity je jakýkoli projev feminity u muže rušivým prvkem, který ohrožuje patriarchální řád.¹⁰⁹ Gesto je v tomto případě nositelem společenského, kulturního a genderového významu. Newson tak poukazuje na kulturní normy a na neschopnost poddat se těmto normativním standardům, které vytváří současná hegemonní maskulinita.

Další gesta, která Newson využívá, jsou ta, kterými muži přicházejí do vzájemného kontaktu, ale která nejsou považována za homofobní. Jde buď o projevy čistě přátelské – poplácání po zádech, držení za ramena nebo takové, které jsou i projevem moci a postavení, jako je chycení hlavy do podpaží nebo rozčuchání vlasů. Gesta, která Newson využívá, jsou tak buď symbolem rovnosti v prvním případě nebo dominance v případě druhém.

Newson na jejich základě rozehrává choreografii duetů, ve kterých jsou tanečníci v těsné blízkosti, objímají se, při zvedačkách si vzájemně padají do náručí, leží na sobě, ale přes to díky těmto typicky mužským gestům nepůsobí tanec homofobně, ale naopak potvrzuje hegemonní maskulinitu skupiny. Podíl na tom má určitě fakt, že tanec nemá charakter zkoušky důvěry, ale spíše hry. Je tak diametrálně odlišný od duetů v *Dead Dreams of Monochrome Men*, jako příklad nám může posloužit scéna, ve kterém Nigel Charnock zkouší, jak moc může důvěřovat svému partnerovi. Neustále se na něj vrhá z čím dál tím větší výšky a to tak dlouho, až partner odejde a zanechá muže samotného. Duety tak mají v homosexuálním světě mnohem intimnější rozměr než ve světě heterosexuálů, kde mají za úkol spíše utužovat napětí a soutěživý řád maskulinity.

¹⁰⁹ CONNELL, R.W: *Masculinities*. Californi: University of California Press 1995, s. 79.

Rozdílnost duetů je reflektována i v práci s kamerou. Zatímco v *Enter Achilles* je většina duetů zobrazena v celcích a polocelcích, v *Dead Dreams of Monochrome Men* se častěji vyskytují detaily, které erotizovaná těla zkoumají do nejmenších podrobností, a intimita a důvěra je tak blízkostí kamery zdůrazněna. Film *Enter Achilles* poskytuje divákovi určitý odstup od mužských těl a interakce mezi muži (na rozdíl od filmu *Dead Dreams of Monochrome Men*, při jehož sledování je divák vizuálně vystaven přímému kontaktu s intimitou mezi homosexuály) se odehrává v jeho těsné blízkosti, divák sleduje, jak se jeden muž dotýká druhého, jak po něm touží, což v něm může vyvolat homofobní reakce.

Stejně jako duety, i rekvizity mají v *Enter Achilles* schopnost utvrzovat hegemonní maskulinitu skupiny; jsou jimi například půllitry piva, se kterým muži tančí. Ty ve filmu reprezentují maskulinní svět a vztahy v něm. Jsou symbolem mužnosti, o kterou muži soupeří a zároveň se o ni připravují, když pivo z půllitru záměrně vylijí. Zacházení se sklenicí je tak metaforou schopnosti brát a dávat mužům ve společnosti druhých moc. Velmi podobnou funkci má i fotbalový míč, který se společně s půllitrem a hospodským prostředím stává příznačný pro uzavřený maskulinní svět, jenž nepřipouští změny nebo odchylky. Nejde však o ahistorický maskulinní svět, ale o prostředí britské hospody konce dvacátého a počátku jedenadvacátého století. Muži se zde scházejí, aby praktikovali své mužské rituály, fandí fotbalu a poslouchají popové písně z jukeboxu. Fotbalový zápas a půllitr piva se pro ně stávají konkrétním důvodem k setkání ve své oblíbené hospodě, kde se uplatňují striktní pravidla. Takto definovaný maskulinní svět má samozřejmě do určité míry možnost reprezentovat i jiné typy maskulinních světů, jelikož je naplněn podobnými pravidly a představami jako mnoho jiných;¹¹⁰

¹¹⁰ V západní patriarchální společnosti, jak poznamenala Connel, jsou vztahy mezi jednotlivými maskulinitami identifikovatelné a nejsou omezeny na pouze jednu zem či historické období, tyto limity překračují. CONNELL, R.W: *Masculinities*. Californi: University of California Press 1995, s. 76–81.

choreografie se zajímá právě o tyto neviditelné vztahy a pravidla. *Enter Achilles* je na rozdíl od *Dead Dreams of Monochrome Men*, *Strange Fish* a *Never Again* natočen v reálech a dobových kulisách a mizanscéna v něm není metaforická. Newson tak poprvé záměrně odkazuje na konkrétní místo a čas.

Tento hegemonní svět, který se ze začátku jeví jako stabilní, je v *Enter Achilles* narušen příchodem muže, jenž vykazuje feminní prvky. Místo toho aby se chopil půllitru piva a přetahoval se o něj v energickém tanci s ostatními, začne tančit pomalý duet, ve kterém později půllitr vymění za sklenku vína. Tím naruší pravidla hospodského, maskuliního světa. To samé udělá později s dalším symbolem maskulinity – fotbalovým míčem, se kterým se místo kopané oddává ladnému tanci.

Neznámý muž a jeho nonkonformní chování vyvolají u některých mužů touhu po odhalení pravých citů, ale zároveň podnítlí homofobní útoky. Nový muž představuje pro patriarchát nebezpečí, protože jeho maskulinita vykazující feminní znaky narušuje řád, ve kterém jsou hegemonní maskulinita a feminita striktně odděleny. Lloyd Newson tak ukazuje sílu gest, za která muži násilně skrývají své city a jimiž zároveň potlačují feminitu.

4.2.1 Ideál „tvrdý muž“ a uzavřený prostor pro „muže měkkého“

Projevy těla a vzorce chování Newson také používá ke hře s mužskými stereotypy. Vedle sebe většinou staví dva mužské typy odpovídající Badinterové pojetí „měkkého“ a „tvrdého muže“,¹¹¹ ať už jde o heterosexuály nebo homosexuály. Jeden z nich bývá muž-svalovec a druhý – jeho zdánlivý protiklad – zženštilý, jemný a naivní muž, kterému Newson připisuje vlastnosti charakteristické spíše pro ženy.

¹¹¹ BADINTEROVÁ, Elisabeth: *XY O mužské identitě*. Praha: Paseka 2001, s. 127, 139–141.

Druhý typ muže představuje nově příchozí muž v baru v *Enter Achilles*, který se odlišuje vizáží i ladným pohybem, jenž vynikne i ve skupinovém tanci. Jeho individualita tak v rámci skupiny není potlačena, ale naopak vyčnívá. Muži v hospodě však odmítají každého, kdo takto odhalí své pocity, ať už tím jak se pohybuje, obléká nebo mluví, a dá tak průchod „manýrám“, které nevyhovují úzce vymezeným vzorcům chování stanoveným těmito muži. Podle konceptu Badinterové by muž mohl být označen za „měkkého muže“, ale vzhledem k naraci je možné ho také označit jako „muže smířeného“, jelikož se v něm snoubí ženská citlivost s mužskou silou. Po té, co si v mužské šarvátce strhne košili a odhalí oblek supermana, začne v drobných epizodách mužům odkrývat taje života bez kamufláže a přetvářky. Superman tak nekoná tím, že by muže začal poučovat, spíše je inspiruje svou vlastní odlišností.

Superman s jedním z mužů tančí duet v objetí na visutém laně a ukazuje mu, jaké to je nebát se doteku, důvěry a nařčení z homosexuality. Jindy předvádí jinému muži, že s fotbalovým míčem může zacházet jinak než má ve zvyku, nemusí do něj kopat, může se k němu chovat něžně a hrát si s ním kreativněji. Ve všech těchto případech, kdy muži opustí představu o správném maskulinním chování, ocitají se mimo skupinu, a nejsou tak vystaveni nebezpečí trestu. Dočasně se osvobozují z rigidních představ maskulinity, po návratu do skupiny se nicméně opět nechávají uvěznit v již zaběhnutých představách. Skupina tak funguje jako ochránce hegemonné maskulinity a každý její člen je ochoten její představu chránit, paradoxně i přesto, že se z ní o samotě pokouší vymanit.

Některé ze štamgastů lze označit jako „tvrdé muže“, jelikož navenek splňují imperativy, ze kterých vychází Badinterová. Odklánějí se od čehokoli zženštilého, mají potřebu poměřovat svoji moc, usilují o nadřazenost, neakceptují ženskou slabost a uplatňují násilí, aby upevnili pozici nejsilnějších. Každý z těchto mužů ale ukrývá svoji

„Achillovu patu“, která bude-li odhalena, může být ostatními kdykoli zneužita. „Tvrdý muž“ je v *Enter Achilles* nenaplnitelným ideálem a zároveň společenským statutem. Každý z mužů přesto chce být tvrdým mužem, a dokud ho za něj ostatní považují a chovají se k němu tak, jako by jím byl, tak pro všechny praktické, společenské účely tvrdým mužem opravdu je. Fakt, že status tvrdého muže je z principu neudržitelný, je překvapivě jedním z definujících prvků fungování a chování celé skupiny. Dynamika skupiny je založena na tom, že muži se sobě vzájemně posmívají a střídavě zpochybňují svoji maskulinitu.

Afektovaný muž, který propojuje ladnost s teatrálností, se objevuje i ve filmu *Strange Fish* v postavě Nigela Charnocka. Jde o přátelského a spontánního mladíka, do jehož opozice je postaven svalnatý muž tvrdých rysů, který reprezentuje „tvrdého muže.“ Oba muži se od sebe liší vzhledem a především pohybem. Nigel reprezentuje osamělého „měkkého muže“, pravděpodobně homosexuální orientace, který poskytuje jedinou oporu své kamarádce, jež je okolnostmi uvržena do pomyslné izolace, vystavena pohrdání ostatních. Sám Nigel však uznání a své místo ve společnosti také teprve hledá. Jeho urputná snaha začlenit se a získat přátele se projevuje v pohybovém slovníku. Třesoucí se tělo, prudké a rychlé pohyby doprovázené manickým monologem podporují jeho urputnou snahu rychle se zalíbit. Jeho nejistota a malá dávka sebevědomí se odrážejí ve shrbené drobné postavě a věčně přítomná nervozita zase v neustále gestikulujících rukou. Oproti svalnatému muži, který se stává lovnou zvěří dvou žen, je plachý Nigel s nevýraznou muskulaturou a nemužnými rysy přesným opakem suverénně se pohybujícího jedince, který si je plně jist svojí dominancí ve skupině mužů i zájmem žen. Stejně jako v *Enter Achilles* je i zde cítit jakási izolace „měkkého muže“ na úkor většiny, opět je zde „měkký muž“ utlačován, trpí nezájmem společnosti a je vystaven jejímu posměchu. V *Dead Dreams of Monochrome Men* jsou

dokonce „nejměkčí“ muži, homosexuálové, uzavřeni v klaustrofobním prostoru, kam nemůže zbytek společnosti. Jsou v gay baru a jsou tam sice z vlastní vůle, ale také z donucení společnosti, která by jim nepovolila homosexuální projevy nikde jinde. Ostatně, v *Never Again* společnost doslova postaví mezi dvojicí lesbiček sklo, neviditelnou stěnu, kvůli které se milenky nemohou dotknout.

4.2.2 Mnohost maskulinit

DV8 pracují s mnohostí maskulinit – maskulinitou britské hospody, maskulinitou antickou, maskulinitou homosexuální – ve kterých zároveň probíhá několik relací stanovených Connell: hegemonní, subordinační a komplicitní. Hegemonní relace značí dominanci mužů, kteří jsou psychicky nebo fyzicky nadřazeni a svoji moc, pomocí níž udržují patriarchát, posilují záměrnou diferenciací od žen. Druhá relace reprezentuje menšiny (například homosexuální), které jsou podřízeny maskulinitě hegemonní a stávají se hrozbou pro patriarchální stát, jelikož vykazují ve svém chování nežádoucí prvky, například zženštilost. Poslední relace, relace komplicitní, zahrnuje muže, kteří představy hegemonní maskulinity nenaplnují, ale ni se vůči ní nevymezují a nenarušují hierarchické uspořádání patriarchátu.¹¹²

Obsazení *Enter Achilles* je složeno pouze z mužů, z osmi tanečníků, tentokrát se však Newson od svého předchozího zacílení na homosexuální svět ve filmu *Dead Dreams of Monochrome Men* odklání a zaměřuje se na tradiční podmínky maskulinity a na vztahy heterosexuálních mužů. Zatímco v *Dreams of Monochrome Men* Newson poukazuje na osamělost a izolaci homosexuálů, v *Enter Achilles* zachází dál a ukazuje, jak jsou heterosexuální muži represivní nejen k sexuálním menšinám, ale i sami k sobě. Newson se zaměřuje na mužskou psychiku a zkoumá chování muže vůči jinému muži;

¹¹² CONNELL, R.W: *Masculinities*. Californi: University of California Press 1995, s. 76–81.

nahlíží na mužskou paranoiu spojenou se strachem z odlišnosti a upozorňuje na společenský tlak, který si vytvářejí muži sami mezi sebou.

Z počátku působí skupina mužů jako skupina sobě rovných přátel, kteří mají občas drobné konflikty. Jejich role, vztahy a hierarchie (vůdce, jeho nejlepší přítel, trpění členové) jsou postupně odhaleny, když jeden z nich pevný hospodský řád naruší, a vyvolá tak reakce ostatních.

Ustrojení muži v oblecích s kravatami kouří, tlachají, hodně pijí, a to v přátelské atmosféře. Jeden z mužů vrhá šipky, druhý vhadzuje mince do jukeboxu a další zpívá smutnou baladu na karaoke, jeho činnost však násilně přeruší muž, který jeho zženštilý zpěv přehluší spuštěním jukeboxu. Do maskulinity se přimíchal prvek feminity a jejich vzájemné mísení je pro udržení patriarchátu nepřístupné. Muž je na přestupek upozorněn. Dopadne o poznání lépe než předpokládaný lídr skupiny, jehož ceněným předmětem je nafukovací panna. S tou se v soukromí oddává intimitou, raději než s dívkou, jež mu nechává vzkaz na záznamníku. Vzhledem k jeho postavení ve skupině se dá panna vnímat jako náhrada za ženu, náhrada, která neodmlouvá a nesnižuje mužskou autoritu. Muž se ale v pečlivě budované choreografii s nafukovací slečnou nevyhýbá něžným kontaktům, neuplatňuje na ní svoji mužskou sílu, ale užívá si s ní vřelé chvíle plné něžnosti. Přítelkyně z gumy je jeho „Achillova pata“, kterou skrývá za hrubost a oplzlé poznámky o ženách před svými přáteli v hospodě. V úvodní scéně je nám tedy představen jako muž, který touží po něze a nejspíše i lásce a upřímném citu, tedy úplném opaku, než jak se prezentuje v hospodě. Jeho zranitelnost se v závěru filmu projeví ve chvíli, kdy je panna odhalena a skupinou přátel násilně zneužita. Jakýkoliv náznak homoerotické přitažlivosti, přehnaného sentimentu, touze po intimitě nebo projev něhy je hrozbou pro celou skupinu, jež v hospodě reprezentuje hegemonní maskulinitu, ač v rámci celé společnosti funguje spíše komplicitně. Muž je za svoji

„úchylku“ skupinou potrestán, jeho pozice vůdce je zpochybněna a on se stane vyvrhelem. Tak jako se püllitr piva a fotbalový míč stávají symboly potvrzující hegemonní makulinitu, nafukovací panna je symbolem emocionality a něžnosti, které skupina mužů považuje za zženštilé a proto nepřipustné.

Judith Mackrell, která napsala recenzi na jevištní inscenaci z roku 1995, tento konflikt vnímá úplně odlišně.¹¹³ Nafukovací panna v jejím pojetí reprezentuje ženy a jejich destrukci a násilný čin považuje za reprezentaci mužské nenávisti k ženám. Tato interpretace by mohla být relevantní, pokud bychom scénu analyzovali bez kontextu. Pokud ale vztáhneme událost k celku, tak již z úvodní scény vyplývá mužova náklonnost k panně, která je jeho objektem touhy. Obětí útoku tak není žena/panna, ale muž, který o ni přišel. Newson zde nenaznačuje, že vyloučení feminity z hegemonní maskulinity vede k násilí vůči ženám, ale k násilí vůči mužům. Poukazuje na sílu dominantní maskulinity a na úskalí, která mužům přináší. Akt násilí je také vyvrcholením filmu, ke kterému narativ od počátku směřoval. Úskalí, nejistá balance mužského přátelství a boje s ním spojené jsou tím jediným, čemu se film věnuje od počátku do konce. Není v něm žádná ženská postava ani moment, který by se nevztahoval k otázce mužské moci.

Muži v prostředí britské hospody svoji maskulinitu utvrzují útokem na projevy feminity, mezi které patří projevy něhy, ladný tanec se sklenicí nebo karaoke na pomalou baladu. Muž, který cítí smutek nad zmrzačenou pannou, skrývá svoje city za chlípné poznámky o ženách, které tvoří hlavní témata rozhovorů u piva. Oplzlé poznámky, hrubé parodie na sexuální akt jsou styčné body konverzace, udržují zábavu a

¹¹³ MACKRELL, Judith: Truly, Badly, But Terribly Manly. *The Guardian*, Sep 22 1995. Dostupný na WWW: <
http://www.dv8.co.uk/home/review_the_guardian_truly_badly_but_terribly_manly > [vyšlo. 22. 9. 1995; cit. 10. 6. 2013].

umožňují mužům vzájemný dotyk. Ve chvíli, kdy jeden z mužů v sexuální nápodobě zajde příliš daleko, nebo v ní nekontrolovaně pokračuje, je skupinou zesměšněn a jeho mužnost je zpochybněna.

Mark Simpson ve své studii *Male Impersonators: Men Performing Masculinity*,¹¹⁴ která se zabývá předváděním maskulinity v Hollywoodských filmech, přisuzuje rozpravám o ženách, jakožto i ženám samotným status mužských komodit. Vnímá je podobně jako auta, nafukovací panny nebo jiné věci určené k vlastnictví. Muži s těmito komoditami, ať verbálně, nebo v rámci byznysu v patriarchální společnosti, obchodují, pokud je ale k těmto komoditám projevem přílišný emocionální zájem, je hranice hegemonní maskulinity překročena.

Hegemonní maskulinita je tu tak represivním nástrojem omezujícím jednotlivce. Filmy jsou vůči ní kritické, odhalují její fungování a negativní stránky, čímž ji mohou ohrozit. V *Enter Achilles* není žádná z postav jasným antagonistou. V jistém smyslu by se dalo říci, že jsou jím projevy heterogenní maskulinity, na kterých se spolupodílí všechny postavy,¹¹⁵ jež jsou jimi zároveň bez ustání utlačovány.

Newson také odkazuje na historicky ukotvené ideály maskulinity. Na konci úvodní sekvence v *Dead Dreams of Monochrome Men* je záběr na lidskou sochu muže, jehož muskulatura, vizáž a dokonalé proporce připomínají ideál antického těla, ve kterém se snoubí fyzická i duševní krása. Ladnost a sebejistá prezentace vystavujícího se muže na podstavci, který průběžně mění pózy, prezentuje dokonalý, nedosažitelný vzor, je vítězem neoficiální soutěže krásy mezi přítomnými muži v gay klubu. Kolem sochy

¹¹⁴ SIMPSON, Mark: *Male Impersonators: Men Performing Masculinity*. London: Routledge 1994, s. 46.

¹¹⁵ Superman sice zbylým mužům ukazuje, že se mohou ze zaběhnutých představ hegemonní maskulinity vymanit, nikdy se ale nepostaví za šikanovaného jedince, a svou pasivitou se tak na násilí spolupodílí.

krouží muž, jenž má na svých zádech dalšího muže a pod jehož tíhou pomalu padá k zemi. Představuje tak mužská těla, která jsou v dnešním světě „zmrzačená“.¹¹⁶ Newson vedle sebe tak staví dvě maskulinity. Jednu, která představuje antický ideál, ideál doby, kdy byla sexuální otevřenost něčím zcela normálním. Druhá reprezentuje homosexuální menšiny v současné společnosti, ve které podléhají tzv. subordinované relaci - jsou podřízeny maskulinitě hegemonní a stávají se hrozbou pro patriarchální stát. Antický ideál tak nesymbolizuje pouze nedostižnou krásu, ale i svět, po kterém homosexuálové touží, svět, ve kterém se nemusejí skrývat.

4.2.3 Duet jako souboj, sólo jako osobní boj

Agresivní souboje plné násilí a síly zdůrazňující mužskou dominanci jsou spojené s maskulinitou „tvrdého muže“ a jsou jedním z častých motivů, které se ve filmech DV8 objevují. Submisivita a dominance se během duetů střídá, muži se v souboji poměřují a navzájem trestají přestupky ve skupině, což je případ filmu *Enter Achilles*, zatímco v *Never Again* a *Dreams of Monochrome Man* vedou spíše k testování vzájemné důvěry, ke svádění, a duet se tak stává prostředkem homoerotiky.

V *Enter Achilles* návštěvník (superman), který působí jemněji než ostatní muži, vyvolá svojí individualitou a jistou dávkou exhibicionismu boj. Muži ho během jeho sólového tanec obklíčí, zatlačí do rohu a začnou útočit na jeho domněle homosexuální orientaci sérií hrubých sexuálních narážek. Tento souboj má za úkol potrestat odlišnost a zároveň se stává varováním pro hegemonní muže, kteří se chovají spíše jako „měkčí muži“, než jako „muži tvrdí“. Sexuálními narážkami během souboje muži přisuzují supermanovi status gaye, jsou připraveni potrestat ho za odlišnost a za riziko, kterému vystavuje jejich skupinu „tvrdých mužů“.

¹¹⁶ BADINTEROVÁ, Elisabeth: *XY O mužské identitě*. Praha: Paseka 2001, s. 148–154.

Newson v promyšlených a pohybově komplikovaných duetech odkrývá spletitý labyrint mužského světa a jeho nepsaná pravidla, které muži striktně dodržují, aby v tomto světě neztratili svůj status a sílu. Vzájemné pohybové interakce a metaforický boj zkoumá a zpochybňuje mužskou maskulinitu. Newson během soubojů poukazuje na diskriminaci menšin, které nemusejí být nutně homosexuální, ale stačí když nenaplňují status hegemonní maskulinity a je u nich zaznamenána feminní asimilace. Jeho chápání maskulinity a mocenské dynamiky uvnitř patriarchátu odpovídá myšlení Connel.¹¹⁷ Ta potlačovaným jedincům přisoudila na základě jejich feminních znaků subordinovanou maskulinitu a popsala způsoby, kterými jsou utlačováni. Newson útlak ukazuje názorně ve filmu i na jevišti.

Souboje probíhají ale i v rámci hegemonní maskulinity samotné. Podle Connel je jedna z maskulinních relací komplicitní. V té figurují muži, jenž nenaplňují normu hegemonní maskulinity, ale také se vůči ní nijak nevymezují a na patriarchátu se spolupodílejí. Neodporují jeho pravidlům, neprotestují proti němu a svou pasivitou a zapojením do systému podporují patriarchální status quo. V *Enter Achilles* se nedají muži jasně kategorizovat. Chlapi se vzájemně pozorují a následně mezi sebou konfrontují, některý z nich nevypije dostatečně rychle pivo nebo neudělá odpovídající počet kliků, a je tak skupinou neustále psychicky šikanován a nucen, aby dokázal, že je pravý muž. V prostoru hospody je jejich maskulinita heterogenní a jednotlivci ji musí neustále znovupotvrzovat; je maskulinitou přímo udržující řád a pravidla, je předobrazem, kterému by se měl přizpůsobit každý. V celospolečenském měřítku ale mohou figurovat v komplicitní relaci, jelikož zjednodušeně řečeno „muži, kteří koukají na fotbal v televizi [jsou] těmi, kteří na hřiště vyběhnou a bojují“.¹¹⁸ My jako diváci

¹¹⁷ CONNELL, R.W: *Masculinities*. Californi: University of California Press 1995, s. 76–81.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 79–80.

nevíme, jak se tito muži chovají ke svým ženám, zda s respektem a pochopením, či bez něj, což je pro Connel důležité měřítko, podle kterého by se dala posoudit jejich relace. Newson poukazuje na to, že i projevy komplicitní maskulinity mohou být stejně agresivní, jako projevy maskulinity heterogenní. Zdá se, že Connel ji chápe mnohem smířlivěji, zatímco Newson odhaluje její netolerantnost a krutost. Je dost dobře možné, že se muži doma chovají jinak než v hospodě. Že se mezi sebou snaží dostat představě heterogenní maskulinity, zatímco doma se spokojí s relací komplicitní. Film nám ale na tuto otázku neodpovídá.

Duety jsou tedy neustále doprovázeny napětím a mírnou agresivitou, která se v případě, že se některý z mužů projeví nekonformně, vyhrotí v násilí. Naplňují roli kontrolního mechanismu. Muži jsou tak pod neustálou kontrolou a při sebemenším selhání jsou skupinou nuceni dokázat, že si místo ve skupině „tvrdých mužů“ zaslouží.

Mezi tancem ve skupině, duetem a sólem lze vidět několik rozdílů. V *Enter Achilles* nás sólové tance s půllitrem piva absorbují a vedou k identifikaci s jednotlivcem a k prožívání jeho individuální síly. Duety a variace pro větší množství tanečníků nás naopak směřují k úvahám o síle tohoto společenství štamgastů, které zastává určitou sociální skupinu, a je tak pevně spjato s anglickou, potažmo evropskou společností. V sólech se jednotlivci projevují individuálně, svobodněji, jakmile ale tančí ve skupině, jejich individualita je popřena. Když muži tančí sólo s půllitrem, objevují se u nich známky jejich slabosti a nespokojenosti. Jeden z mužů do prázdné sklenice zoufale křičí, druhý z ní dobrovolně vylije pivo a v něm pak tančí sólo. Tanečníci jsou zde individuální a přestávají naplňovat archetypy, čímž také přestávají být jasnými předobrazy maskulinity. Už nezastupují ideál, ale jen sebe a svoje skryté pocity. Ideál „tvrdého muže“ hegemonní maskulinity je tak v sólech *Enter Achilles* zpochybněn a nahrazen maskulinitou, která se k ideálu ne vždy může přiblížit.

V *Never Again* můžeme význam tance ve skupině a v duetu vnímat podobně jako v *Enter Achilles*. Film je dokonce zaměřený na střídající se dynamiku duetů mezi dvěma muži, mužem a ženou, nebo dvěma ženami a davovým tancem. Skupinový tanec je duety prostřiháván a obrazy individuality jsou tak kontrastem k neindividualizovanému davu, jehož jednota je zdůrazněna naprostou absencí individuálního pohybu. Neustále opakující se gesta a pevný rytmus evokují nacistickou přehlídku, která kulminuje odpovídajícím pozdravem. Vzhledem k tomu, že součástí skupiny jsou zároveň i tanečníci, kteří tančí duety, lze v duetech vnímat projevy individuality a odhalit sexuální příslušnost, zatímco v davu je respektovaná jednota. Stejně jako v *Enter Achilles* i zde skupina představuje restriktivní aparát, jehož dosah je alegoricky vyobrazen ve scéně, kde postavy ve filmu *Never Again* visí jako mrtvolky nebo zvířecí mršiny na provazech ze stropu se svázanými rukama za zády. Symboly a metafory jsou v dalších filmech DV8 jednoznačnější, jelikož vycházejí z přirozených gest a situací; zde je však situace komplikovanější. Skupinu lze vnímat jako soubor společností utlačovaných jedinců, visící mršiny pak mohou zastupovat jejich vnitřní pocity. Zároveň ale můžeme scénu interpretovat jako pohled na společnost, která si omezení vytváří sama a dobrovolně svoji individualitu „svazuje“.

V *Dreams of Monochrome Men* je během duetů testována vzájemná důvěra mezi homosexuály. Tanečníci létají vzduchem, visí ze stropu, skáčou si do náručí a jedinou oporou před tvrdým dopadem je pro ně jistota ve fyzické opoře partnera. Duety jsou také prostředkem kterým Newson vyjadřuje dynamiku sexuální interakce homosexuálních milenců, jejíž násilný charakter je zprvu vyjádřen skrze drobná gesta. Napětí zde graduje postupně, kamera střídá detail s polocelkem, přechází od jednoho muže k dalšímu. Jeden z mužů vydá němý výkřik, další si položí nohu svého partnera na obličej, jiný muž má svázané ruce, později zavázané oči. Většina z těchto gest

vyjadřuje submisivitu a naopak dominanci jednotlivců, která je postupně rozvinuta v sexuálním tanečním aktu.

Newson představuje temné a sadistické stránky homosexuální erotiky. Intimní chvílky partnerů jsou plné surovosti, kulminují smrtelným aktem. Jsou skryty před očima společnosti, homosexuálové se uzavírají do uzavřených prostorů strukturovaných pouze světlem a stínem, tančí v interiérech, a jejich smrt tak zůstane společnosti skryta. Jsou osamoceni nejen během života, kdy zoufale hledají intimitu, ale i ve smrti. Své potřeby ale neskrývají, jsou k sobě vzájemně upřímní, a není tak zapotřebí sůl. Newson sóla využívá především v momentech, kdy chce vyjádřit, že postava něco ze sebe skrývá. Muži z *Dead Dreams of Monochrome Men* se skrývají před společností, nikoli jeden před druhým.

4.2.4 Pohled (na) homosexuála

V *Enter Achilles* jde o pohled kontrolující, vyjadřující dominanci, strach z ponížení, který nám pomáhá orientovat se v prostředí, kde vládou pravidla maskulinního světa. Vzájemná interakce se zaměřuje na nebezpečí vztahů mezi muži, na důvěru, náklonnost, a na druhé straně na ponížení a strach z homofobie. Choreografie je zde koncipována tak, aby divák skrz gesta a pohled poznal, jaký muž skupině velí, kdo musí tiše poslouchat a kdo je šikanovaný. Pokud se muž bude v maskulinní hospodě chovat mimo stanovené normy, je ostatními označen za „měkkého muže“ a následně označen jako gay. Nově příchozí mladík (superman) je v mnoha zahraničních recenzích označen za homosexuála, nemusí tomu tak ale být.¹¹⁹ V žádném okamžiku filmu není naznačeno, že by byl tento muž sexuálně přitahován muži. Newson se dokonce v jednom z

¹¹⁹ MACKRELL, Judith: Truly, Badly, But Terribly Manly. *The Guardian*, Sep 22 1995.

Dostupný na WWW: <

http://www.dv8.co.uk/home/review_the_guardian_truly_badly_but_terribly_manly > [vyšlo 22. 9. 1995; cit. 10. 6. 2013].

rozhovorů¹²⁰ vyjádřil, že pokud někdo považuje muže za gaye kvůli tomu, že překročil nepsaný kodex mužského oblékání nebo že se pohybuje ladně a poněkud „lyricky“ - tedy pokud se objeví mimo tradiční parametry mužského chování – jde o chybu na jeho straně. Takový člověk trpí stejnými předsudky jako kumpáni z hospody v *Enter Achilles*. Newson naopak naznačuje, že pokud muž nesplňuje všechny imperativy „tvrdého muže“, je společností automaticky považován za zženštilého, z hlediska hegemonní maskulinity pak za homosexuála. Takového muže ve filmu zastupuje superman, který je zesměšněn sérií útoků a narážek.

Stejně jako v pojetí Laury Mulvey, je i zde pohled nástrojem moci. Je podstatné, kdo hledí na koho, jak tento pohled definuje vztahy ve skupině či jak může prozradit vzdor slabších jedinců vůči lídrům. Když se superman odmítá přizpůsobit, hledí všem přímo do očí. Jeho chování se dá často považovat až za zbabělé – neustále před útočníky utíká a pouze občas je ochoten se jim postavit, většinou však jenom jednotlivcům. Jeho síla a odhodlaná nekonformnost se odráží především v jeho přímém pohledu, který se odmítá stočit dolů a přenechat útočníkům moc.

Pohled v *Enter Achilles* ale nemusí být pouze dominantní a represivní. V několika případech zastupuje touhu po vystoupení z úzce uzavřeného hegemonního světa. Když superman nerušeně tančí svoje intimní sólo s püllitrem, je jedním z mužů sledován. Tím, že supermanovi věnuje svůj pohled a pozornost, začne se mu sám postupně přibližovat, odmítne se podílet na páchaném násilí. V následující scéně rozehraje demonstrativní sólo, ve kterém překročí akceptovatelné hranice.

¹²⁰ NEWSON, Lloyd: Talkback column. *Dance Europe*, Feb/Mar 1996. Dostupný na WWW: <http://www.dv8.co.uk/home/review_dance_europe_talkback_column> [vyšlo únor/březen 1995; cit. 10. 6. 2013].

V *Dead Dreams of Monochrome Men* lze vysledovat odlišné pohledy. Námětem pro stejnojmennou jevištní inscenaci *Dead Dreams of Monochrome Men* z roku 1988, a posléze i pro film, byla kniha Briana Nielsona *Killing for Company* o sériovém vrahovi z druhé poloviny sedmdesátých let Dannisovi Nielsonovi, jehož oběťmi byli mladí homosexuálové. Newsona zde zajímají mezimužské homosexuální vztahy stejně jako v jeho předchozím filmu *My Sex, Our Dance*. Pro děj jsou tentokrát podstatné tři fáze mužské interakce: hledání partnera, sexuální akt mužů a vražda oběti. Fázemi procházejí postupně všichni čtyři muži (Nigel Charnock, Douglas Wright, Russell Maliphant, Loyd Newson), jejich role se mnohdy obrací, vrahem i obětí je tedy pokaždé někdo jiný.

Hledání partnera stejného pohlaví je zde znázorněno především pohledem. Oční kontakt – vyhlížení, lascivní pohledy. Zprvu velmi sporadický kontakt postupně nabývá na intenzitě i intimitě. Pohled zastupuje především toužebný pohled muže po muži, pohled voyeuristický,¹²¹ a v neposlední řadě i pohled, který narušuje čtvrtou stěnu a otáčí se směrem k divákovi. Těla jsou pohledem erotizována, pohled kamery tuto erotizaci umocňuje, představuje mnoho detailů těl, vede divákův pohled na nahá, osahávaná mužská těla – divák je tak stavěn do nelehké pozice, není mu dovoleno pohledem uhnout jinam do diegetického prostoru, na rozdíl od diváka divadelního představení je omezen rámem obrazu.

Mulvey zdůrazňuje pasivní roli ženy v západní kinematografii a fakt, že se jí mužští diváci zmocňují pohledem a trestají ji. Newson v *Dead Dreams of Monochrome Men* zkoumá pomocí extrémního znázorňování dominance a submisivity milostnou dynamiku mezi homosexuálními muži, kteří kvůli své sexuální orientaci mají feminní

¹²¹ V obecném pojetí, pohled voyeristický zde není nástrojem potrestání, ale projevem touhy. Funguje tedy odlišně než pohled diváka v pojetí Laury Mulvey.

komponentu. Mnoho mužů se zde objevuje v pasivní roli a jsou zmocňováni svými protějšky i pohledem diváka. Nejenom že nejsou schopni utéct z klaustrofobních prostorů, ač se o to pokoušejí, ale dokonce jsou všichni, až na vraha, odsouzeni k smrti. Homosexuálové musí podstoupit obrovské utrpení, a to vše za neustálého pohledu diváka, jsou tedy potrestáni sadismem i voyeurismem,¹²² stejně tak, jako musí být podle Mulvey potrestány ženské postavy – aby nebyly hrozbou pro nadřazenost heterosexuálních mužů. Situace ale není tak jednoznačná.

Vše je znázorněno velice drasticky a divákovi je tak dávána najevo zvrhlost celého vražedného aktu. Vrah se v posledním záběru rozhlédne okolo na mrtvá těla. Podívá se směrem k divákovi, vypadá to ale, že si ho nevšiml. Je sám a už všemocný, jelikož mužská těla jsou již neschopna aktivity, což dává to najevo opět i svým pohledem.

Pozice diváka je navíc narušena již na začátku filmu, když se jeden z mužů, jenom ve spodním prádle a s cigaretou (nejtypičtějším falickým symbolem) v ruce, ohlédne do kamery a začne mluvit k divákovi. Svádí ho, říká mu, že ho už někde viděl a že by se s ním chtěl seznámit. Svým pohledem míří na diváka, zpochybňuje jeho nadřazenost, a tím i nadřazenost heterosexuální. Postava má moc, kterou divák postrádá, nemá schopnost ji umlčet. Pokud by byl homofobem, cítil by se poníženě, jelikož postava předpokládá, že je homosexuálem, což ji divák nemůže nijak vyvrátit. A v souladu s teoriemi Laury Mulvey by toužil po jejím potrestání.¹²³

Později jsou všichni homosexuálové brutálně zavražděni. Vražda je neúprosně protahována na desítky minut a divák se stává svědkem smrtelných agoní jednotlivých

¹²² MULVEY, L: Vizuální slast a narativní film. In: Oates- Indruchová, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Slon 1999, s. 125–126.

¹²³ MULVEY, L: Vizuální slast a narativní film. In: Oates- Indruchová, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Slon 1999, s. 125–126.

obětí, čímž je zdůrazněna ohavnost celého činu. Lze si jen těžko představit, že by mohl mít divák pocit zadostiučinění. Spíše by mohl nepsychopatický jedinec cítit stud a vinu, jelikož se na činu spolupodílel tím, že ho sledoval, a možná i skrytou touhou po jeho provedení.

V této kapitole jsem zkoumala jak se v tvorbě DV8 projevují maskulinní prvky. Maskulinita a homosexualita se totiž ukázaly jako ústřední témata, které se prolínají všemi filmy. Všechny filmy taktéž spojuje, že poukazují na způsoby, kterými jednotlivce omezují sociálně konstruované genderové role a agresivní projevy, jež mají za cíl jejich ochranu.

5. Závěr

Během analýzy filmů DV8 jsem vycházela z teorií, které chápou pojem gender jako pojem proměnlivý a konstruovaný, a to v závislosti na prostředí a historickém vývoji. Obdobně lze pojímat i maskulinitu. Klíčový pro mě byl koncept R. W Connel dělící maskulinitu na čtyři typy relací, které je možné vztáhnout na zkoumané filmy a ukázat, jak takto nastavené relace DV8 naplňuje, případně narušuje. Tento koncept jsem doplnila o pojetí mužských modelů „tvrdého muže“ a „muže měkkého“ Elisabeth Badinter. Za pomoci těchto základních modelů jsem interpretovala choreografickou tvorbu Lloyda Newsona ve které pomocí sól, duetů a skupinových variací choreograf zkoumá mnohost maskulinit, mužské stereotypy a utváření stereotypů mužských reprezentací. Neomezila jsem se pouze na choreografii pohybu, prostorových vztahů, ale i na choreografii pohledů, která do značné míry může překračovat základní taneční i společenské normy. Sledovala jsem tedy choreografii pohledů mezi tanečnicí, která není podřízena heteronormativním vztahům. Jako další podstatný pohled se ukázal

pohled diváka, který filmová forma intenzifikuje již tím, že mu nedovoluje pohled odvrátit. K analýze mi dopomohl koncept „gaze“ Laury Mulvey, který tvorba DV8 významně proměňuje.

Zaměřila jsem se i na to, jak je propojen pohyb tanečníků s významem. Jak gesta, držení těla a mimika vypovídají o rozpoložení interpretů a jak se vztahují k naraci. Vysledovala jsem, že jsou to mimo hry pohledů právě gesta, která jsou ve filmech DV8 nositelem společenského, kulturního a genderového významu, a že za ně muži násilně skrývají své city a zároveň jimi potlačují vlastní i cizí identitu. Nebezpečnými prvky, které vedou k represivní reakci, jsou jakékoli feminní či homosexuální projevy. Citovost a odlišnost vedou k násilným reakcím okolí a k izolaci. Díla DV8 tak odhalují a kritizují stinné stránky společenské normy a stereotypy spojené s vymezením ideální, heteronormativní maskulinity. Mužské tělo je v pojetí DV8 svobodné pouze v momentech, kdy přijme feminní prvky, reprezentované opět především gesty. Sóla a duety mohou plnit velice rozličné funkce, vždy jsou nicméně svázány se vztahem ke společnosti. Sóla tak mohou vyjadřovat izolaci či osvobození, zatímco duety závislost či poddajnost.

Na tvorbě DV8 se dá také demonstrovat proměna pojetí mužského těla v rámci tance. Tradičně je tanečník, především v baletu, v rámci společnosti považovaný za částečně feminního a při tanci samotném je tak reakčně zdůrazňována jeho maskulinita. Ve tvorbě DV8 je tento koncept narušován na mnoha úrovních – nejčastěji v něm tančí muž s mužem citlivé, někdy i milostné duety. V neposlední řadě ale také DV8 přináší kritiku maskulinity a zdůrazňuje, že muž musí přijmout své feminní prvky, aby se stal svobodným. Tím nepřímo útočí na samotnou podstatu reprezentace maskulinity v rámci baletu, ve kterém je feminní asimilace skrývána.

Seznam literatury:

Sekundární prameny:

- ADAIR, Christy: *Women and Dance: Sylphs and Sirens*. London: Macmillan 1992.
- ALDERSON, Evan: *Ballet as ideology: Giselle, Act II*. The online platform for Taylor & Francis Group content, Published online: 02 Jun 2008 (1986).
- BADINTEROVÁ, Elisabeth: *XY O mužské identitě*. Praha: Paseka 2001.
- BLÁHOVÁ, Eliška: *Pohyb, rytmus, výraz*. Praha: Státní úřad pro tělesnou výchovu a sport v Praze 1949.
- BRIGINSHAW, Valerie A: *Dance, Space and Subjectivity*. Hampshire: Palgrave Macmillan 2009.
- BROCKETT, Oscar G: *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny 2008.
- COHAN, Steven (ed.): *Masculinity as Spectacle*. In: *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*. New York: Routledge, 1993.
- CONNELL, R.W: *Masculinities*. Californi: University of California Press 1995.
- DALY, Ann: *Critical Gestures: Writings on Dance and Culture*. Wesleyan: Wesleyan University Press 2002.
- DOLIN, Anton: *Pas de Deux: The Art of Partnering*. New York: Dover Publications, 2005.
- DOLAN, Jill: *The Feminist Spectator as Critic*. Michigan: University of Michigan Press, 1991.
- DREIER, Martin: Adolphe Appia: Divadelní reformátor (1862–1928). *Divadelní revue*, 13, 2002, č. 1.
- DYMPHNA, Callery: *Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre*. London: Nick Hern Books 2011.
- GOLDBERG, Marianne: *Ballerinas and ball passing*. The online platform for Taylor & Francis Group content, Published online: 03 Jun 2008 (1987).
- Grotowski, Jerzy. Cvičení. 1979. In Pilátová, Jana (ed.). *Jerzy Grotowski a Teatr laboratorium: Texty*. Praha: Pražské kulturní středisko 1990.
- HANÁKOVÁ, Petra: *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?* Praha: Academia 2007.
- HANNA, Judith Lynne: *Dance, Sex, and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago: University of Chicago Press 1988.

- HUTCHINSON GUEST, Ann: *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement*. London: Routledge 2005.
- HUTCHINSON GUEST, Ann: *Choreographics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*. London: Routledge 1998.
- JACKSON, Graham: *Toeing the line*. Ontario 1976.
- JORDAN, S – ALLEN, Dave: *Parallel Lines: Media Representations of Dance*. London: John Libbey and Company Ltd., 1993.
- KIMMEL, Michael S [ed.]: *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. London: Sage Publication Ltd. 2005
- KOMÁREK, Stanislav: *Muž jako evoluční inovace?* Praha: Academia 2012.
- LABAN, Rudolf von: *Život pre tanec*. Bratislava: Divadelný ústav 2012.
- LOCKYER, Bob: *Is Video Dance an Art Form?* In: Katalog Dance Screen 1992.
- MEJERCHOLD, Vsevolod Emiljajevič: *Moderní tvář divadla*. Praha: Československý spisovatel 1962.
- MITOMA, Judy [ed.], ZIMMER, Elizabeth [ed.], STIEBER, Dale Ann Stieber [ed.]: *Envisioning Dance*. New Yourk: Routledge 2002.
- MULVEY, L. 1999. Vizuální slast a narativní film. In: Oates-Indruchová, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Slon 1998.
- NANCY Lee: *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-century American Delsartism*. Westport: Greenwood Press 1999.
- OAKLEYOVÁ, Ann: *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál 2000
- PAVIS. Patrice: *Divadelní slovník*. Praha: Academie múzických umění v Praze 2003.
- PAVLOVSKÝ. Petr: *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri 2004.
- PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: Na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav 2009.
- PUTNA, Martin C: *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia 2011.
- ZIKMUND-LENDER, Ladislav (ed.): *Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*. Praha: Interaktiv.cz 2011.
- RUMSAY, Burt: *The Male Dancer: Bodies, Spectacle and Sexuality*. New York: Routledge 2007.
- ŠPANIHELOVÁ, Magda: *Screen Dance: Tělo pro kameru*. Praha: Casablanca 2010.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič: *Moje výchova k herectví: (Z deníku hereckého adepta)*. Praha: Athos 1946, HYVNAR. Jan: *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: Kant 2008.

VANGELI, Nina. *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre 2005.

WEEKS, Melanie, Breaking the conspiraci of silence! Lesbianism and dance. *New Dance* 1987, č. 41 July, s. 9–11.

Internetové zdroje:

DV8 Physical Theatre: Opposing censorship. *DV8*, text pouze on-line. Dostupný na WWW: <

http://www.dv8.co.uk/latest_news/take_class_with_dv8/opposing_censorship> [cit. 1. 6. 2013].

SCHNEIDER, Katja: *DV8 physical theater* (přílohová bružura k DVD kolekci DV8). ARTHAUSE MUSIC.

Rozhovor s Lloydem Newsonem publikovaný v programové brožuře k představení Enter Achilles (1995). TUSHINGHAM. David: Lloyd Newson Dance About Something. Dostupný na WWW <

http://www.dv8.co.uk/about_dv8/interview_enter_achilles_dance_about_something> [vyšlo 1995, cit. 20. 6. 2013].

HANÁKOVÁ, Petra: POHLED-POJEM / PETRA HANÁKOVÁ. *Cinepur*, 2002, říjen 23-24. Dostupný na WWW:< <http://cinepur.cz/article.php?article=6>> [cit. 15. 7. 2013].