

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Vybrané projevy pantomimy v českém divadle po roce 1989

Selected Forms of Mime in Czech Theatre since 1989

Tereza Marková

Praha, 2019

Vedoucí práce:
doc. Mgr. Petr Christov, Ph.D.

Na tomto místě bych ráda upřímně poděkovala doc. Mgr. Petrovi Christovovi, Ph.D. za odborné vedení bakalářské práce, za jeho rady, vstřícnost a trpělivost. Dále děkuji Tereze Klusáčkové za stylistickou a gramatickou kontrolu a první čtenářskou zpětnou vazbu. V neposlední řadě patří velké díky Lídě a Báře Ješutovým za kontinuální konzultace a výpomoc při psaní této práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

.....

V Praze dne 20.6. 2019

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá tématem vybraných projevů pantomimy v českém divadle po roce 1989. Prvotně však shrne formou historických exkurzů vybrané počáteční projevy pantomimy na našem území, předpoklady pro následný vývoj a oborové významné osobnosti druhé poloviny 20. století. Ve stěžejní kapitole budou zmíněny charakteristické rysy zkoumaného období, vybraná současná pantomimická činnost a pedagogika v oboru a její důležitost. Text nabídne čtenáři vhled do podob pantomimy zformovaných v průběhu 20. století a poskytne pohled na budoucí směřování žánru v současnosti.

Klíčová slova

Pantomima, nonverbální divadlo, Pierot, klaunerie, groteska, Ladislav Fialka, Boris Hybner, Ctibor Turba, Radim Vizváry

Abstract

The thesis deals with selected forms of mime in Czech theatre since 1989. Primally, the thesis will summarize the prime selected forms of mime in Czech history, their prerequisites for the future progression and it will introduce some of the important personalities appearing during the second half of the twentieth century. The main part of the text will deal with significant attributes of the chosen period and will be focused on selected forms of contemporary mime and its educative possibilities. The text will offer the gaze at forms of mime founded within the twentieth century and will try to present a view at future development of mime in the twenty-first century.

Keywords

Mime, nonverbal theatre, Pierot, clownery, grotesque, Ladislav Fialka, Boris Hybner, Ctibor Turba, Radim Vizváry

Obsah

Úvodní kapitola	7
1. Přehled výskytu a podob pantomimy v 19. a v I. polovině 20. století	10
1.1. Vybrané projevy pantomimy z dob počátků českého profesionálního divadla	10
1.2. 20. století ve znamení expresionismu a české divadelní avantgardy	13
1.2.1. Osobnosti Osvobozeného divadla	14
1.3. Divadlo satiry aneb Drobnými krůčky k celovečerní pantomimě	17
2. Přehled inspiračních zdrojů současné české pantomimy od II. poloviny 20. století	21
2.1. Ladislav Fialka a Pantomima Na zábradlí	21
2.1.1. Inspirační zdroje Pantomimy Na zábradlí	23
2.1.2. Vybrané významné inscenace	27
2.2. Fialkova opozice	31
2.3. Ozvuky pantomimy před rokem 1989	33
2.3.1. Projevy pantomimy na stálé profesionální úrovni	34
2.3.2. Projevy pantomimy na amatérské úrovni	39
3. Vývojové tendence pantomimy v českém divadle po roce 1989	42
3.1. Charakteristické rysy období	42
3.2. Zánik a vznik významných scén	44
3.3. Vzdělání v oboru pantomimy	48
3.3.1. Pedagogika Ctibora Turby v Ateliéru klaunské scénické a filmové tvorby	50

3.4	Vybraná umělecká činnost studentů, později profesionálů, napříč 21. století	54
3.4.1	KREPSKO	56
3.4.2	Služebníci lorda Alfréda	57
3.4.3	Vojtěch Švejda	59
3.4.4	Štefan Capko a Cirkus Sacra	59
3.4.5	Radim Vizváry	60
	3.4.5.1 Směřování umělecké tvorby s ohledem na formování pantomimy ve 21. století	61
3.5	Podoba, postavení a směřování současné pantomimy	65
	Závěrečné slovo	67
	Bibliografie	68
	Textová příloha	73

Úvodní kapitola

Vypracováním bakalářské práce zabývající se pantomimou bych ráda odpověděla na často pokládanou otázku mých kolegů a přátel v procesu psaní, která zněla: „*Proč současná pantomima?*“ Tímto mne totiž utvrzovali v tom, že i v současnosti je stále pantomima v porovnání s ostatními žánry žánrem okrajovým, stejně jako v průběhu své historie. Její součástí však byla vždy, nikdy nevytizela, pouze střídavě prožívala vzestupy i pády na sociálně-kulturní úrovni. V dějinách se vždy v určité podobě mimu dokázala projevit, splýnout s daným divadelním prostředím a najít v něm své místo. Nemůže být sporu o tom, že se pantomimě v minulosti podařilo vybudovat silnou uměleckou základnu v podobě několika světových osobností a jejich tvorby, kteří svou činností žánr formovali; proto, namísto skeptického bádání, proč o pantomimě psát, zdá se mi směřodatnější ptát se, proč o ní nepsat. Nakonec, přirozené komunikační prostředky, jež využívá (gesta, mimika), vždy byly, jsou a budou součástí lidského konání od jeho narození.

V bakalářské práci mne budou zajímat vývojové tendence české pantomimy po roce 1989, které se pokusím vysledovat a zasadit do vybraných uměleckých projevů. Považuji však za důležité respektovat určitý vývojový proces pantomimy na našem území, a proto si v první kapitole této práce nemohu odpustit krátký přehledový exkurz vybraných prvotních projevů pantomimy a jejich podob. Zaměřím se na činnost avantgardních divadelních scén a jejich specifickou tvorbu, osobnosti klaunského humoru a první celovečerní pantomimu v Divadle satiry.

Ve druhé kapitole pak obsáhlejší formou nahlédnu do inspiračních zdrojů, jež vnímám jako zásadní pro vývoj žánru na našem území, který by dnes byl zcela jistě na jiné úrovni nebýt úspěšného období, pod nímž byl podepsán pantomimický soubor Divadla Na zábradlí v čele s Ladislavem Fialkou. Budu se věnovat prvním velkým počínům v pro pantomimu tak zásadní umělecké tvorbě Ladislava Fialky a pokusím se v nich přiblížit její určité charakteristické rysy. Pantomima Na zábradlí ovlivnila a dala podnět snad veškerým dalším projevům pantomimy u nás, proto se i v průběhu práce budou cíleně vyskytovat jisté paralely a odkazy, které se k ní vážou.

V dílčích podkapitolách se budu věnovat několika dalším tvůrcům, kteří se Fialkovým tvůrčím rukopisem inspirovali, nebo se od něj distancovali a šli svou vlastní cestou. Nahlédnu také linii amatérské činnosti a její propojení s profesionální linií vykazované v 80. letech 20. století. Hlavní text bakalářské práce bude strukturován tak, aby upozornil na podobu pantomimy, jež byla a stále je charakterizována svou proměnlivostí a tvárností.

Stěžejní kapitola o pantomimě po roce 1989 bude, jak jsem již naznačila, obsahovat vybrané umělecké projevy, na jejichž základě se pokusím upozornit na současnou podobu a postavení pantomimy a poukázat na budoucí směřování žánru; dále nahlédne stav oborové výuky. Právě pedagogiku v oboru považuji za důležitý prvek zajišťující stabilitu žánru poskytnutím výuky zájemcům o nonverbální divadlo. Absolventi tím mají možnost se žánru věnovat, modernizovat a šířit ho. Příkladem toho je pro současnou pantomimu činnost Radima Vizváry, jemuž bude závěrem věnována část kapitoly spolu s příklady jeho dosavadní vybrané tvorby. Bakalářská práce bude doplněna o textovou přílohu ve formě ročníkové práce, detailně pojednávající o jeho SÓLO pantomimě, která pro obor formující se ve 21. století představuje veliký přínos.

Metodologický postup a práce s prameny a literaturou

Jestliže tématem bakalářské práce je mapování určeného časového období v oblasti pantomimy s přehledovými historickými exkurzy, zvolila jsem si pro vypracování práce postup reflexivní a z části badatelský, založený na shrnutí a komparaci informací z dostupných zdrojů a pramenů. Postup zahrnuje dva typy bádání a hledání souvislostí a významů v různých časových úsecích.

K vyhledávání informací k inscenacím spadající pod první a druhou kapitolu mi nejvíce posloužila badatelna *Institutu umění – Divadelního ústavu* (dále jen IDU) v Celetné ulici v Praze, jejich přístupné prameny a odborná knižní literatura tamější knihovny. Pro ohledávání současného stavu pantomimy jsem vyhodnotila jako ideální kombinovaně čerpat z knižní literatury a autentických dostupných materiálů, jako jsou rozhovory, vydané teoretické studie či závěrečné studijní práce. Ohledávání současnosti dále vyžaduje větší míru práce s online zdroji a vyhledáváním na webových stránkách. V poslední řadě čerpám z vlastních diváckých zkušeností, jež bezprostředně pro potřeby bakalářské práce odprošťují od subjektivních a emočně zabarvených podtextů.

Četnost knižní literatury v českém jazyce věnující se souhrnně pantomimě je nevelká a dá se říci, že takovou literaturu lze snadno spočítat na prstech jedné ruky. Dostupné dějiny pantomimy¹ jsou dost možná dobrým odrazovým můstkem pro vhled do problematiky žánru, ale pro potřeby teatrologického ohledávání pantomimy jsou celkově nedostačující literaturou, kterou je přirozeně nutno doplnit ještě jinými, hlubšími a konkrétnějšími publikacemi. Vzhledem k této situaci a celkově ne příliš bohaté nabídce tematické literatury jsem se rozhodla primárně pracovat s tituly a prameny co možná nejvíce oborově autentickými. Prameny z badatelný *IDU* jsou přirozeně tím nejlepším příkladem – zahrnují tiskové recenze a další dobové materiály. Knižní tituly pro obor pantomimy, které jsem si k sepsání bakalářské práce vybrala, jsou žánrově pestré. Jde zejména o koláž rozhovorů, studie praktikujících umělců i teoretiků či přepsané přednášky. Přispívají tak k mé preferenci autentických textů, které spolu s historickými a teoretickými tituly, které samozřejmě nevynechávám, umožňují uvažovat nad problematikou konkrétnějším způsobem. Za velmi významné s ohledem na současné umělce zabývající se pantomimou považuji obzvláště studijní teoretické texty praktikujících mimů, neboť až při zdařilém propojení teorie a praxe je dle mého názoru možné hovořit o komplexním pochopení dané problematiky.

V bakalářské práci budu vybrané mimické projevy sledovat chronologicky, čímž se pokusím přispět větší strukturovanosti a přehlednosti celé práce. Přímé citace veškeré použité literatury, pramenů a zdrojů jsou vždy uvedeny pod číslem příslušné poznámky pod čarou, nepřímé citace jsou označeny za příslušnou parafrázi v závorce. Kompletní seznam všech využitých zdrojů lze nalézt na konci této práce.

¹ ŠVEHLA, Jaroslav. *Tisícileté umění pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989. 210 s., ISBN 80-7023-024-X
VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2006. 421 s., ISBN 80-7331-054-6

1. Přehled výskytu a podob pantomimy v 19. století a v I. polovině 20. století

Účelem první kapitoly je pokusit se nabídnout čtenáři přehled prvotních pantomimických projevů na našem území. Přehled vytvořený spíše formou vhledu do dějin českého divadla vykazující přítomnost pantomimických projevů shledávám, s ohledem na nepříliš kontinuální vývoj žánru, daleko přínosnějším namísto snahy o vyčerpávající detailní výklad historie.

V rámci tématu bakalářské práce považuji za opodstatněné vyvarovat se odkazům k období antickému a středověkému z toho důvodu, že se jejich zkoumáním velmi ztenčující hranice mezi spekulací a důvěryhodností dochovaných materiálů a z nich plynoucích faktů. Dále se vyhnu projevům náboženského charakteru na našem území, jelikož je pro zpracování tématu práce neshledávám zásadními.

Následující průlet zahrnující zmínky o harlekýnské a baletní pantomimě, humorných klaunech a komice pramenící z nového expresionistického hereckého výrazu by měly poukázat na proměnlivou, ale přeci jen stále přetrvávající tradici české pantomimy.

1.1 Vybrané projevy pantomimy z dob počátků českého profesionálního divadla

Počátky pantomimy z dob profesionálního divadla u nás zmíněné v této podkapitole budou ukázkami doznívající podoby žánru spjatého s tanečním uměním, charakteristické pro období středověku. *Jarmila Kröschlová* v přepsané přednášce vydané pod názvem *Pantomima v tanci*² zmiňuje: „Ve středověku přešla pantomima i do společenských tanců šlechty. V té době byla spíše improvizací. [...] V 15. století, [...], dostaly jak tanec, tak i pantomima svou pevnou formu.“³ Takové tance, jež taneční mistři nazývali "balli"

² KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Pantomima v tanci*. Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti, 1997

³ Tamtéž, s.14

či "*balletti*" byly založeny na jednoduchých tanečních krocích doplněných posuňky a letnými doteky tanečnicka a tanečnice (KRÖSCHLOVÁ, 1997: s. 3)

Harlekýnské pantomimy jakožto útvary značně ovlivněné komedií dell'arte co do výčtu postav z ní vyvěrajících (Pierot, Harlekýn, Pantalone, Dottore...) se vyskytovaly na repertoáru vlivem vídeňského lidového divadla od dob barokně-osvícenských. Vysledovat to lze na příkladech repertoáru *Divadla v Kotcích*, jež zahrnoval „*burlesky, hanswurstiády, halerkyniády, prostě barokní synkretické komediální divadlo stojící na typech a improvizaci*“⁴ a *Stavovského divadla*, které během první poloviny 19. století „*uvádělo paralelně s "vysokými žánry" opery a činohry také kvantitativně velmi početný lidový repertoár, do kterého patřila i pantomima.*“⁵ Harlekyniády byly často interpretovány členy baletního souboru a využívaly „*taneční prvky tam, kde bylo zapotřebí zdůraznit lyrické prvky jevištního dění.*“⁶ Ve značně germanizované společnosti tehdejší doby představovaly pantomimy vděčnou, všem srozumitelnou zábavnou divadelní formu.

Některé pantomimy Stavovského divadla by se ztvárněním role mohly nazývat spíše "*pierotovskými.*" Divadlo uvedlo ve 30. - 50. letech mnoho pantomim, v nichž vystupoval v roli Pierota herec **Václav Hametner**. Hametner byl do souboru Stavovského divadla angažován pravděpodobně roku 1829 a hrál, česky i německy, v operních i činoherních představeních spíše menší, epizodní role komických lidových typů. Nejčastěji se však vyskytoval v roli Pierota.⁷ Roli si vyprofiloval s ohledem na tehdejší podobu baletní pantomimy, „*[...] slučoval některé zevní i povahové rysy klasického typu Pierota s drastickou komikou hanstwurstiád. Jeho Pierot byl naivní hlupák, udiveného, a přece sympatického výrazu; [...] charakteristickým rysem byla nápadná loutkovitá strnulost tváře i celého těla a "dřevěný" vykloubený pohyb končetin.*“⁸

⁴ CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. 2.vyd. AMU v Praze: 2006, s. 21

⁵ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Česká pantomima a její tradice. In: DVOŘÁK, Jan. *Marginálie o pantomimě*. Interní materiály pro tvůrčí besedy. Svaz českých dramatických umělců, s. 4

⁶ Tamtéž, s. 8

⁷ *Arlequin v ochraně kouzel a tři milovníci*, 1829, *Kouzelný pistolet Arlekýnů*, 1837, *Král křišťálů, aneb: Arlekin co taneční mistr*, 1839, *Arlekin a Kolombinka na Alpách, aneb: Kouzelná zahrada*, 1840, *V peci napálený Arlekin*, 1840, *Medvěd a zamilovaný Pierrot, aneb: Posvícení v Hloupětíně*, 1841, *Kouzelná hranice aneb: Vystřelený Harlekýn*, 1841, *Harlekýn co ďábel, Pierot co strašidlo a slepý muzikant co šváb*, 1842, a další.

⁸ PROCHÁZKA, Vladimír (a kol.) *Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního*. Academia: Praha, 1988, s. 133

S baletní pantomimou se česká jeviště ve druhé polovině 19. století seznamovala skrze působení zahraničních divadelních souborů. Jedním z takových byl například soubor *Teatro salone italiano*, vystupující ve vinohradské dřevěné aréně pod vedením ředitele *Eugenia Averina*. Divadlo uváděné mnohdy jako Teatro Averino či jen Averino, uvedlo mezi léty 1875-1877 několikero výpravných pantomim s přívlastky historická, kouzelná, fantastická ... a jak uvádí RNDr. *Hana Tillmanová* ve své bakalářské práci věnující se tomuto divadlu v celé jeho komplexnosti, tak „je pravděpodobné, že pantomimy nebo výpravné pantomimické balety byly součástí většiny velkých představení, ne-li všech.“⁹ Tvrzení podporuje i *Český taneční slovník*, v němž se píše, že „pestrý program divadla zahrnoval hudební produkce [...] a zejm. taneční produkce a pantomimy, které často tvořily podstatnou část programu.“¹⁰ Ve 20. století baletní pantomima vstoupila do Národního divadla také (nejenom, ale podstatně) díky libretické činnosti českého spisovatele a dirigenta *Oskara Nedbala*. Zkomponoval celkem čtyři celovečerní balety s pohádkovou tematikou: *Pohádka o Honzovi* (prem. 24. 1. 1902), *Z pohádky do pohádky* (prem. 25. 1. 1908), *Princezna Hyacinta* (prem. 1. 9. 1911) a *Andersen* (prem. 28. 11. 1914).¹¹ Prvním Nedbalovým inscenovaným baletem na jevišti Národního divadla byla *Pohádka o Honzovi*, která se řadí spolu s baletem *Z pohádky do pohádky* mezi nejúspěšnější balety co do počtu inscenací v průběhu 20. století; inscenovány byly oba sedmkrát.¹² Švehla přisuzuje důležitost *Pohádce o Honzovi* zejména pro skladatelovu odvahu složit hudbu, jež konečně „vyvěrá z děje, není pouze jeho podkladem, ilustrací nebo pozadím, ale splývá s ním v dramatickou jednotu, nepodceňuje mimiku a gesta [...]“¹³ Předchozí dějově nedostatečná koherence, k níž Švehla odkazuje, byla častým uměleckým prohřeškem ve tvorbě baletů. Zdá se ale, že je možné omluvit ji nedostatkem zkušeností jak v psaní takovýchto libret, tak v umění pantomimickém, zejména pro činoherce.

⁹ TILLMANOVÁ, Hana, RNDr. *Teatro salone italiano v Praze*. Praha: Ústav hudební vědy, FF UK, 2014, s. 34

¹⁰ HOLEŇOVÁ, Jana (ed.). *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 333

¹¹ [online] dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=2963&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

¹² [online] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Titul.aspx&ti=1848&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

¹³ ŠVEHLA, Jaroslav. *Tisícileté umění pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989, s. 156-157

1.2 20. století ve znamení expresionismu a české divadelní avantgardy

V otázce inspirace a vlivu získávaného pro pantomimu platí více než pro jakýkoli jiný obor odpověď, že inspirace a vliv přicházel ze zahraničí. U zmiňovaných baletních pantomim inspirace a technika vycházely z tanečního umění a mimiky ovlivněné zejména italskými choreografy. V následujících podkapitolách budou zmíněny pantomimické prvky, jež byly přítomny v určitých podobách v českém divadle od počátku 20. století. Konkrétně upozorní na předpoklad v podobě modernistického směru expresionismu a z něj vyplývajícího hereckého výrazu, dále budou zahrnovat přehled české avantgardy se zřetelem na činnost Divadlo satiry.

Přelom 19. a 20. století se v českém prostředí nesl ve znamení přechodu od moderny (započaté v 90. letech 19. století) k modernismu českého divadla, což mnohdy bývalo interpretováno jako přechod od první analytické fáze započaté modernou k modernismu k druhé fázi proměny moderního divadla. Celé období doprovázel a ovlivňoval vznik a (většinou ne dlouhé) trvání směrů a proudů, mezi které patřili symbolický impresionismus příznačný pro modernu a expresionismus připisovaný modernismu. (CÍSAŘ, 2006: s. 199) Oba směry byly velmi individualistické v režijní i herecké činnosti. Předními představiteli těchto směrů jsou u nás režiséři *Jaroslav Kvapil* a (spíše prvotní režijní tvorba předcházející jeho náklonnosti k civilismu) *Karel Hugo Hilar*.

Expresionistické rysy charakteristické pro Hilarův režijní styl jeho prvotních počínů ve Vinohradském divadle se odklání od impresionistických pojmů abstrakce, náladovosti a dojmů k zřetelnějším a konkrétnějším výjevům na jevišti. Byť stále bylo „*Hilarovo inscenační divadlo spjato s I. fází moderního divadla, kde text a dramaturgie hrály dominantní roli,*“ kladlo větší důraz na tvorbu „*autonomního smyslu inscenace jako svrchovaně divadelního tvaru [...]*“¹⁴ s konkrétní a naléhavou subjektivní výpovědí. Herectví Hilarových herců muselo zapadat do tzv. jevištního expresionismu, jenž v sobě snoubil subjektivní jednání režiséra a spolupráci s výtvarníky a scénografy za účelem hledání nového osobitého výrazu.

V rámci proměny poetiky dramatu se expresionismus na divadle nejvýrazněji promítl v groteskních dílech 20. let 20. století, jakými byly například *Hagenbek (1920)*, *Krkavci*

¹⁴ CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. 2.vyd. AMU v Praze: 2006, s. 210

(1920), *Matěj Poctivý* (1920) či *Ze života hmyzu* (1922). Souhrnně v nich autorům šlo o „úsilí vystavit posměchu až nenávisti jevy, vůči nimž zaujímají odmítavý vztah vyplývající z bolestného a kritického prožitku skutečnosti.“¹⁵ Tohoto úsilí dosahovali zobrazováním nelidských praktik, poválečného chaosu, strachu, smyslového pomatení za pomoci deformace reality, dohnáním inscenace do hraničního jevištního tvaru, snahou o filozofické zobecnění. Lze v tomto období vysledovat apel na konkrétní a výrazný herecký výraz, který byl zároveň potřebným vyjadřovacím prostředkem expresionisticky pojatých inscenací. V mnohém tak tvůrci předznamenali tvůrčí a inscenační postupy divadelní avantgardy.

1.2.1 Osobnosti Osvobozeného divadla

Neodmyslitelnou součástí v rámci proměny inscenačního divadla byla česká divadelní avantgarda, jejíž vznik pramenil ze založení Uměleckého svazu *Devětsil* a jejíž zárodky lze vypořádat již z činností kabaretních scén z dob předválečných. Jelikož součástí přehledu inspiračních zdrojů nemůže být komplexní zmapování české avantgardy, zaměřím se na její přední osobnosti; ty spojovalo úsilí o hledání nového divadelního výrazu, čímž vytvořili vhodné podmínky a předpoklad pro působení prvků pantomimy v podobě činnosti klaunů a komiků.

Pod avantgardním uskupením si lze představit „heterogenní skupinu umělců a kritiků z různých tvůrčích oblastí a s rozsáhlým spektrem politických názorů, od umírněných po radikální,“¹⁶ jejichž tvůrčí poetika byla založena na konfliktních, útočných a ideologicky vyhraněných rysech. Typicky se sdružovaly kolem literárních periodik, případně iniciovali jejich založení, jako v případě časopisu *Orfeus*. Nejdůležitějším a nejvlivnějším avantgardním hnutím bylo uskupení *Devětsil*, z jejichž členů pro potřeby této bakalářské práce jmenuji pouze *Jindřicha Honzla*, *Jiřího Voskovce* a *Jiřího Frejku*.

Jindřicha Honzla, jednoho ze zakládajících členů uskupení, Jiřího Frejku, jež se přidružil později společně se „skupinou studentů nazývajících se *Volné sdružení posluchačů dramatické konzervatoře pražské, hrající s laskavým svolením rektorátu*“¹⁷

¹⁵ CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. 2. vyd. AMU v Praze: 2006, s. 230

¹⁶ SCHONBERG, Michal. *Osvobozené*. Odeon, 1992, Praha, s. 29

¹⁷ Tamtéž, s. 36

a Jiřího Voskovce, ze spolku vyloučeného kvůli účinkování ve filmu, jenž odporoval skupinovému vkusu a byl chápán jako komerční kýč, spojovalo **Osvobozené divadlo**. Zmiňované Frejkovo "Volné sdružení posluchačů dramatické konzervatoře pražské, hrající s laskavým svolením rektorátu" bylo ještě původní amatérské uskupení pojmenované Osvobozené divadlo, které připojením k Devětsilu získalo vlastní scénu v divadle Na Slupi. (SCHONBERG, 1992: s. 37) V něm se prolínaly režie Jiřího Frejky a Jindřicha Honzla, dokud se uměleckými rozpory nerozdělily na dvě samostatné jednotky, Frejkovo Divadélko DaDa a Honzlovo pozůstavší Osvobozené divadlo. „Neshodli se na řešení zásadní otázky: zda by se Osvobozené divadlo mělo politicky angažovat (to byl Honzlův záměr), nebo zda by se mělo, jak si představoval Frejka, soustředit pouze na estetické cíle a zůstat apolitické.“¹⁸

Pro potřeby kapitoly se dále budu věnovat Honzlově směřování Osvobozeného divadla ve "spolupráci" s Jiřím Voskovcem a *Janem Werichem* a zaměřím se právě na vybrané prvky činnosti této dvojice. Spoluprací uvedenou v uvozovkách chci vyjádřit jejich paralelní působení od roku 1927 v *Umělecké besedě*, kdy se jednalo o linii Honzlovských režii avantgardních her cílenou spíše na intelektuální publikum a revuální humornou linii V+W. Dva principy velmi nerovnoměrně oceňovány a přijímány diváky vedly k tomu, že byt' měli Honzl s V+W z počátku „totožný cíl, zdá se, že kromě toho, že hráli se souborem jeho [Honzlových – pozn. autorky] herců, nepřicházeli spolu prakticky do styku.“¹⁹ Obsáhlou tvorbu dvojice V+W je velmi složité zachytit a věnovat se jí komplexně, ovšem složitější se mi zdá zachytit jejich charakteristické tvůrčí postupy ve formě jakéhosi přehledu. Zaměřím se tedy jen na ty postupy, jež se vztahují k žánru, kterému se bakalářská práce věnuje a jehož podobu tito dva klauni reprezentují.

„Avantgardní hnutí dvacátých let bylo pozoruhodné svým mezinárodním charakterem.“²⁰ Tímto citátem bych dvojici V+W uvedla, jelikož oba tíhli k inspiraci západním světem v podobě němého amerického filmu a jazzové hudby. Z němých komedií pak pramenil jeden z veledůležitých aspektů charakteristický pro jejich tvorbu – filmový komik. Spolu s cirkusovými klauny, které obdivoval prvotně jen Voskovec po návštěvě pařížského cirkusu *Medrano*, kde shlédl klaunské umění bratrů *Fratellinů* a jehož nadšením nakazil Wericha, ovlivňovali dvojici v jejich tvorbě po celou činné období. (SCHONBERG, 1992: s. 57)

¹⁸ Tamtéž, s. 39

¹⁹ Tamtéž, s. 67

²⁰ SCHONBERG, Michal. *Osvobozené*. Odeon, 1992, Praha, s. 31

V principech němého filmu těžili z filmového herectví a z něho vycházející komiky, již formovali pomocí „nejstaršího nástroje divadelních klaunů – slova“ do podoby jazykové komiky „brilantní slovní hry kombinované čímsi, čemu by se dalo říkat sémantická klauniáda.“²¹ Signifikantním příkladem by mohly být jejich tzv. *forbíny*²², jejichž vznik byl původně ryze praktický za účelem pobavení publika. V nich a v autorském typu herectví lze vysledovat „vrcholné rozvinutí ryze kabaretních prvků v nekabaretním kontextu divadelní inscenace.“²³ Jejich inscenace měly tvar revuálních pásem (někdy méně, někdy více) improvizovaného typu.

V roce 1929 po přechodu do prostorného paláce *U Nováků* došlo ke spolupráci V+W s komikem *Ferencem Futuristou*, jenž měl svými komickými čísly vypomoci divadlu po změně prostoru působení k rychlé ekonomické stabilitě. Ferenc Futurista začínal kariéru v kabaretním prostředí *Červené sedmy*. Byl vzhledově velmi výrazný typ komika: „ze svého vzhledu uměl vytěžit všechno, aby rozesmál diváka. Měl velké oči, horní jedničku a dvojku značně vyvinuté a zkřížené, a nedalo mu vůbec práci tento podivný chrup cenit.“²⁴ A i když jeho komické prostředky byly odlišné od komiky V+W zejména pro jeho výraznou expresivitu až drastičnost v projevu, stal se Voskovcovým partnerem v dobách, kdy Werich kvůli zranění účinkovat ve dvojici s Voskovcem nemohl. (WERICH, 1984: s. 158-159)

S kabaretem *Červená sedma* byl zpočátku také spjat komik *Vlasta Burian*, s nímž se také V+W setkali na jednom jevišti. O té zkušenosti Werich napsal: „V té chvíli padla naše narážka a my vstupujeme na scénu [...] a s námi vstupuje [...] král komiků, který zapomněl na všechny role, na všechny narážky, které jsme spolu pracně nazkoušeli, a jede po své koleji, jede po koleji směrem improvizace.“²⁵ Prostředí kabaretní bylo primárně muzikální složené z hudebně-improvizačních zpěvních výstupů autorských textů. A právě Burianovy parodické scény oper *Carmen* a *Salome* patřily k vděčným a oblíbeným součástem tamějšího kabaretního programu *Červené sedmy*. (JUST, 1984: s. 39)

Poetiku divadelní avantgardy charakterizovalo i nové nahlížení na texty psané pro divadlo. Texty se stávaly podkladem, jednou ze struktury divadelního díla, které má být nadále rozvíjeno a prohloubeno jevištními prostředky. Pro příklad uvádím osobnost spojenou

²¹ Tamtéž, s. 58

²² Improvizované dialogy na forbínách během paralelně probíhajících přestav kulís na scéně za oponou.

²³ JUST, Vladimír. *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984, s. 71

²⁴ WERICH, Jan. *Úsměv klauna*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 158

²⁵ Tamtéž, s. 161

převážně s brněnským divadelním prostředím, **Jiřího Mahena**. V polovině 20. let napsal významná filmová libreta *Husa na provázku*, ve kterých se ozývaly požadavky na odlišnou skladbu představení, která se do té doby pohybovala na úrovni logicky vrstvených inscenačních přístupů. Texty nabízely hercům širší a svobodnější myšlení o samotném textu i postavě, jež měli ztvárňovat, nabízely prostor pro improvizaci a pro pohybová vyjádření situací, konkrétně burleskního a pantomimického typu. Vedle Mahenova díla se podobným typem textu stala **Depeše na kolečkách** básníka *Vítězslava Nezvala*. Na tomto případě podpořeném autorovým zájmem o poezii, lze vysledovat další silný charakteristický rys avantgardních textů pro divadlo, jímž byl střet poetismu a lyrických prostředků s pevnou dramatickou skladbou.

Pro potřebu přehledu inspiračních zdrojů v oboru pantomimy je třeba více se pozastavit nad počinem poválečné avantgardní autorské scény, *Divadla satiry*. Tam také mimo jiné pokračovala volně přecházející klaunsko-komická tvorba v hereckých výstupech *Miroslava Horníčka*, *Vlastimila Brodského*, či *Stelly Zázvorkové*, které pojilo předchozí angažmá v experimentálním *Divadle Větrník Josefa Šmídy*, v jehož souboru také vynikali *Oldřich* a *Lubomír Lipští* či *Miloš Kopecký*.

Za vznikem prvních pantomimických počínů po druhé světové válce stojí inspirační zdroje a vliv konkrétních osobností a faktorů, které se do Československa v poválečném stavu dostávaly snadněji a k nimž se následující kapitolou budou projevy pantomimy vztahovat, počínaje právě *Satirou* a poté *Pantomimou Na zábradlí*.

1.2 Divadlo satiry aneb Drobnými krůčky k celovečerní pantomimě

Divadlo satiry během ani ne čtyřleté existence ve své tvorbě předvedlo několik žánrově bohatých a v politickém dobovém kontextu i odvážných inscenací. Byť jsou všechny považovány za obohacující v rámci divadelní historie malých alternativních scén a byť je velmi zajímavý i pouhý vznik samotného *Divadla satiry*, je pro účely této práce důležité věnovat se pouze dvěma počínům, které zahrnují žánr, jímž se tato práce zabývá. Budou to revue *Cabarett Trapas* (prem. 16. 11. 1947) a o něco výraznější počín pro českou pantomimu *Cirkus Naděje* (prem. 19. 4. 1948)

Cabarett Trapas již svým názvem napovídá, že se s největší pravděpodobností bude jednat o lehčí oddechové představení s humorem vlastním *Divadlu satiry*, tedy humorem

politicky nekorektním, bezprostředním, živočišným a aktuálním. Bylo tomu tak. Jednalo se o improvizované revuálně-varietní pásmo s nikterak vysokými ambicemi. Původně se s jeho pravidelným uváděním ani nepočítalo, ale diváckým ohlasem se přeci jenom na programu sobotních odpolední udrželo celou divadelní sezónu 1947/48, jak o tom šířeji píše *Vladimír Just* ve své publikaci *Divadlo plné paradoxů*.²⁶ Klíčovým obsahem těchto sobotních proměnlivých událostí byly pantomimické scény, z nichž se pravděpodobně tou nezapamatovatelnější stala etuda *Číšník a host*, ve které excelovali *Miroslav Horníček* a *Lubomír Lipský*. Cabarett Trapas a následnou inscenaci *Cirkus Naděje* spojovala tehdejší přítomnost holandského tanečníka *Alberta Mola*, z jehož iniciativy vznikla první jmenovaná inscenace a druhou začal zkoušet s ostatními členy v čele s autorem libreta M. Horníčkem. Albert Mol ale spolupráci na inscenaci *Cirkus Naděje* rychle přerušil a odjel. Horníček ji i tak zdatně dovedl k premiéře v dubnu roku 1948. (JUST, 1990: s. 101-102) A jemu za to patří velké díky, neboť se tím na jevišti objevila první poválečná celovečerní pantomima.

Svým příznačným názvem **Cirkus Naděje** stejně jako Cabarett Trapas nabízí pro zamyšlení se nad tématem inscenace malou náповědu. Paradoxní je dobový kontext, který zpětně podporuje v názvu jistou mnohoznačnost. Na jedné straně stála idea naděje v pozitivním slova smyslu, budoucího svobodnějšího žití v poválečném období, ideu nakonec v inscenaci ztvárněnou. Na druhé straně premiéra proběhla dva měsíce od událostí, jež definitivně zapříčinily převzetí moci komunistickou stranou, čímž se slůvko naděje nic netušíc pomalu této ideje vzdalovalo a znovu se s ní mohlo shledávat až kolem roku 1989.

Miroslav Horníček v programu k Cirkusu Naděje svou pantomimu představuje úvodním slovem a rozepsaným scénosledem. Je možné, že autor měl obavy z přijetí takového žánru, a tedy potřebu děj pantomimy divákům vysvětlit, s celovečerním uvedením pantomimy neměl přeci jenom zkušenost on ani jeho diváci. Určité předpoklady pro kladné přijetí zde byly například díky klaunským projevům zmiňovaným v předchozí kapitole anebo vlídně přijatým uvedením Cabarettu Trapas.

V příběhu figurují hlavní postavy klaunů, Červený, Zelený a Modrý (hráli L. Lipský, I. Gübel, E. Kadeřávek) a postavy Pierota (M. Horníček), Pierety (S. Smetanová), Kolombiny (S. Kittlerová) a Harlekýna (J. Kropáček, j. h.). Jejich setkání a následné události podávají

²⁶ JUST, Vladimír. *Divadlo plné paradoxů*. Panorama, 1990, Praha. ISBN 80-7038-066-7, s. 100

ve 14 obrazech, tedy poměrně dlouhém čase, rozdíly v postoji vypořádání se se ztrátou jistoty, domova po návratu z války.²⁷ Scénosled a Horníčková slova prozrazují, že takový příběh musel být v kontextu doby velice dobře čitelný a pochopitelný, což nakonec dokazují i doboví recenzenti, k nimž se vyjádřím později.

Horníčkovým zajímavým přínosem je propojení postav pantomimického odvětví s typizovanými postavami commedie dell'arte. Jsou to postavy z minulosti navzájem ovlivněné a mnohdy svými charaktery splývající. Postavy zasadil do z poloviny konkrétně určeného chronotopu, časově do doby poválečné, prostorově neurčené, podpořené scénografickými prvky Josefa Svobody.

Dramaturgickou poznámkou se Horníček vyjadřuje k možným obavám, zda uvedením Cirkusu Naděje nezapočne v dramaturgii divadla změna či rozpor a vysvětluje postoj souboru k pantomimě takto: „*Láká nás pantomima jako jeden z pramenů herectví a divadla vůbec a nepokládáme tedy její uvedení za odbočení či intermezzo na své cestě, ale za pracovní úsek stejně důležitý a závažný jako úseky ostatní.*“²⁸ Připouští ovšem změny vnějšího charakteru: „*Je-li zde tedy změna formální a výrazová, není zde změny obsahové.*“²⁹

O technice využití v první celovečerní pantomimě se lze dozvědět z pramenů a literatury jen pramálo a možná se zatím o technice mimu v případě Cirkusu Naděje plnohodnotně mluvit nedá. Pokud si připomeneme výrok M. Horníčka: „*Láká nás pantomima jako jeden z pramenů herectví [...]*“ můžeme odušit, že k technice mimu mohl pravděpodobně soubor přistupovat primárně jako ke gesticky a mimicky propracované herecké technice. Tvrdí to též Švehla, stručněji a rázněji: „*Neměli technickou průpravu – Nina Jirsíková jako host nemohla vše překonat svou choreografií – měli jen dobrou myšlenku.*“³⁰ Herecko-pohybově využitou techniku jistě není přístup špatný či nedostatečný, byl to přístup plně odpovídající době, vezmeme-li v úvahu, jaké inspirační zdroje umělci u nás v té době (ne)měli, respektive jaký k nim mohli mít přístup.

Pohybovou složku lze jistě považovat za herci obstojně zvládnutou, vzhledem k choreografické hostující spolupráci v předchozím Cabarettu Trapas. Vladimír Just se k technice souboru vyjadřuje takto: „*Papírová teovitost a naivita příběhu byla zmírněna*

²⁷ HORNÍČEK, Miroslav. Program k inscenaci Cirkus Naděje, 1948.

²⁸ HORNÍČEK, Miroslav. *Dramaturgická poznámka*. Program k inscenaci Cirkus Naděje, 1948.

²⁹ Opak. cit.

³⁰ ŠVEHLA, Jaroslav. *Tisícileté umění pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989, s. 161

*fantazijně pohybovým ztvárněním, detailním hereckým rozehráváním každické akce.*³¹ Uvádí také, že některé klaunské výstupy v sobě měly jistou "chaplinovskou" filmovou atmosféru. (JUST, 1990: s. 103)

Uvedením Cirkusu Naděje se tento pantomimický kus stal netušenou nadějí pro pantomimu v kontextu vývoje žánru v Čechách. Na příštích deset let se sice pantomima odmlčela, ale možná i proto, aby spolu s *Ladislavem Fialkou* ohlásila poměrně velkolepý návrat uměleckou činností jeho pantomimického souboru. Tak se od celovečerní pantomimy dostáváme k existenci soběstačného a samostatného pantomimického souboru v kooperaci s činoherním souborem v *Divadle Na zábradlí*.

³¹ JUST, Vladimír. *Divadlo plné paradoxů*. Panorama, 1990, Praha. ISBN 80-7038-066-7, s. 102

2. Přehled inspiračních zdrojů současné české pantomimy od II. poloviny 20. století

Zatímco předchozí kapitolou jsem nahlédla důležité vývojové tendence pantomimy pramenící z určitých předpokladů v podobě stylové (expresionismus) a společenské (avantgardní hnutí), v této kapitole se budu věnovat konkrétním projevům pantomimy na našem území. Následující osobnosti pantomimy čerpaly pro svou činnost četnou inspiraci ze zahraničí a sami se tak zároveň stali inspiračními zdroji pro současné mimy a performery. Projevy v první polovině 20. století se zařadily spíše k prvotním pokusům o pantomimu v Československu, kdežto činnost počínající Ladislavem Fialkou a jeho kolektivem již určitým způsobem pantomimu začne formovat a usazovat v divadelním prostředí. Proto se první podkapitoly budou věnovat právě jemu a souboru Pantomima Na zábradlí. Dále se v kapitole budu věnovat několika Fialkovým uměleckým oponentům a na závěr i protínající se linii amatérské a profesionální činnosti.

2.1 Ladislav Fialka a Pantomima Na Zábradlí

Ladislav Fialka během studií na Taneční konzervatoři pod vedením profesorky *Laurette Hrdinové* velmi brzo našel zalíbení v pantomimě a od výukového programu původně započatého studia baletu až na jeho povinné studijní části upustil. Podporu Hrdinové během studií získal téměř okamžitě a ta vydržela až do konce studia, důkazem čehož je absolventské představení *Večer tří pantomim*, jež mělo charakter pantomimický, nikoliv baletní. Se svými spolužáky *Zdenou Kratochvílovou* a *Jiřím Kaftanem* vystupoval během studií v pantomimických pierotovských etudách, Fialka jako Pierot, Kaftan v rolích starců a Kratochvílová nejčastěji coby Colombína.

Nedlouho po studiu konzervatoře Fialka založil se spolužáky ze školy pantomimický soubor v prostorech Divadla Na zábradlí, který fungoval jako domovská scéna souběžně taktéž pro soubor činoherní pod vedením *Jana Grossmana*. Fialka soubor založil s jasným názorem na pantomimický žánr: „*Pantomima je svébytný umělecký útvar. Mim je pohybový umělec a jeho projev se často blíží tanci. Tanec je důležitý pro jeho školení, dává*

mu pohybovou techniku. Ale pantomima především není ani němohra ani odrůda tance. Z toho vzniká řada velikých nedorozumění. Mim je všestranný herec, u něhož řeč nahradil znásobený pohyb.“³² Základ jeho tvůrčí práce tvořila kolektivita, skupinové tréninky a zkoušení, výsledkem čehož u nás vznikla tzv. ansáblová pantomima.

Činnost souboru Pantomimy Na zábradlí datujeme od roku 1959 do 1993. Vybraným jevům a osobnosti Ladislava Fialky se následující kapitola bude věnovat proto, že se založením souboru pantomima započne vyskytovat několik desítek let více či méně konzistentně na jevištích v různých podobách. Fialkův soubor navazoval svou poetickou tvorbou na francouzskou klasickou pantomimu dob zejména *Jana Kašpara Deburaua*, *Étienna Decrouxe*, *Marcela Marceaua* a *Jean-Louise Barraulta*. Pantomima Ladislava Fialky byla obsahově inspirována romantickým Deburauem, formálně a technicky vyladěna dle techniky moderního mimu Decrouxe a obohacena o "fialkovský" vklad v podobě mírného vlastenectví a zájmu o citovou stránku člověka. Švehlova slova vhodně charakterizují Fialkovu poetiku čísel vlivem jeho studia na Taneční konzervatoři: „*Fialka vyšel z tanečního školení [...], jež se na jeho hře a na mimování těch, kdož s ním pracují od začátku, projevuje v tom, že jejich pantomimické scény mají často taneční pohyb a oživují dramaticky celou plochu jeviště jako dobře rozvržené taneční scény a že jejich pohyby jsou spíše okrouhlé a plynulé než ostré.*“³³ Jeho pantomima proto získala během dob přívlastky "taneční", "lyrická", "abstraktní", "deburauovská."

Studium příbuzných oborů, a nikoliv přímo pantomimy či nonverbálního divadla se běžně vyskytuje i ve vzdělání současných umělců, kteří se nakonec pantomimě věnovali nebo věnují, jako je tomu v případě *Miřenky Čechové*, absolventky klasického baletu a herečky *Kateřiny Janečkové*. Obě však později své studium rozšířily o katedru nonverbálního divadla na HAMU, Janečková však až ve svých 28 letech, což je skutečnost poměrně neobvyklá.

³² BRŮNA, Otakar. *Největší pieroti*. 1.vyd. Praha: ETC Publishing Praha, 1998, s. 22

³³ ŠVEHLA, Jaroslav. *Tisícileté umění pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989, s. 156

2.1.1 Inspirační zdroje Pantomimy Na zábradlí

V této části budou zmíněny inspirační zdroje, jež využíval Ladislav Fialka k jeho umělecké činnosti a vývoji souboru. Byly to praktiky, které Fialka uchopil a formoval do podoby, v níž se pohybovala česká pantomima desítky let, než se paralelně začínaly objevovat umělecké záměry mimů značně inspirativně odlišné.

„Zde leží ten, který řekl vše, aniž promluvil jediné slovo.“³⁴

Jan Kašpar Deburau. Jan Kašpar z důvodu narození v českém Kolíně matce Kateřině Gráffové. Deburau jakožto získané příjmení otce Philippa Deburau. Nic více než místo narození jednoho z prvních výrazných mimů v Evropě ho s českou zemí bohužel nepojí. Deburau se stal předmětem několikaletého zkoumání a bádání historika Jaroslava Švehly, který své detailní cenné poznatky shrnul v široké biografii *Deburau – nesmrtelný Pierot*.³⁵ Úvodní kapitolu k této knize, v níž se vyslovuje k osobnosti Jana Kašpara, sepsal Ladislav Fialka. Z jeho slov lze vycítit velkou inspiraci uměním a pantomimickým přínosem J. K. Deburau: „*Byl umělcem své doby v tom nejlepší slova smyslu, lid ho miloval a stal se legendou, která ji překonala a nesla její poselství na práh doby naší.*“³⁶

Fialka si správně uvědomoval prchavost pantomimického umění i nemožnost stoprocentně věrohodné rekonstrukce Deburauovy umělecké síly a upozorňoval na tenkou hranici mezi faktem a legendou, ztenčující se tím více, čím vzdálenější je posuzované období ke skutečnosti: „*Pantomima je umění, které nelze vyjádřit a popsat slovy [...]. Je možné rekonstruovat osobnost a dílo člověka, který tvořil a žil umění tak nezachytitelné a prchavé, umění, které skutečně existuje pouze v tom okamžiku, kdy je vytvářeno a vnímáno? [...]. Nenajdeme snad odpověď na tajemství jeho umění spíš v jeho pohybujícím se, dýchajícím, a tedy živém odkazu, nežli na faktech a legendách, které spolu tak dlouho zápasí o pravdu?*“³⁷ Sám skutečnou odpověď na tyto otázky nenašel, jak přiznal o pár řádků níže, důležitější však bylo, že Fialka vnímal Deburauovo umění jako prvotní „*základ ke zrození*

³⁴ FIALKA, Ladislav. *Umění pantomimy*. Ústřední dům armády, 1964, Praha.

³⁵ ŠVEHLA, Jaroslav. *Deburau – nesmrtelný Pierot*, 1. vyd., Praha: Melantrich, 1976

³⁶ Tamtéž, s. 7

³⁷ Tamtéž, s. 8

umění moderního mimu. Etienne Decroux a jeho žáci Jean Louis Barrault a Marcel Marceau [...] vytvořili svou inteligencí, představivostí a tvůrčí vůlí i schopností základy nové pantomimy, nového živého umění. V jejich objevech a v jejich díle ožilo něco z podstaty legendárního umění Jeana Gasparda. [...] Pokračujeme-li dnes v jejich práci, pokračujeme i v jeho odkazu.“³⁸

Z následujících slov Fialkovy vlastní publikace je patrné, čeho si na umění J. K. Debureau velmi cenil: „Smrtí velikého Debureaua ztratila pantomima především opravdové a hluboké umělecké citění, řekl bych onu tragikomickou a společensko-kritickou polohu, charakter umění, které nejenom rozesmává a baví, ale které také lidsky dojíká a obnažuje filozofické společenské pravdy, působí na vědomí a myšlení diváků.“³⁹

Debureau prostupoval Fialkovým tvůrčím životem od počátku. První pantomima, v níž Fialka účinkoval, byla pantomima dle libreta Jana Kašpara *Pierot holičem*. Bylo tomu na začátku studia konzervatoře s Jiřím Kaftanem, o jejichž začátcích vypráví Jiří Kaftan v knize Otakara Brůny⁴⁰ takto: „Všichni jsme byli pod vedením profesorky Hrdinové, tu jsme také nesmírně obdivovali. Ladislav měl smysl pro Pierota. Ze mne vycítil, že jsem spíše na ty starce, i když mi tehdy bylo šestnáct let. [...] My jsme samozřejmě s Láďou Fialkou zkoušeli. Třeba scénu Holení. [...] To byla scéna z pantomimy *Pierot holičem*, původního libreta Debureaua; z francouzštiny je přeložil manžel profesorky Hrdinové a my je poprvé předvedli. Tam byly naše začátky.“⁴¹ Inspirace Debureauovým uměním byla přítomna ve Fialkově prvotní inscenaci *Pantomima na zábradlí*, o níž bude pojednáno v podkapitole *Významné inscenace Pantomimy Na zábradlí*, a věnoval mu tematicky nazvané představení *Funambules 77 (prem. 1. 2. 1977)*. Předvedením čtyř pierotovských etud, v nichž roli Pierota ztvárnil Fialka sám, obsáhl pantomimu klasickou s názvem *Komedie*, lidovou v podobě *Tisícifrankové bankovky*, exotickou výpravu *Pierota v Africe* a tragikomickou pantomimu *Vetešník*.

³⁸ Op. cit.

³⁹ FIALKA, Ladislav. *Umění pantomimy*. Ústřední dům armády, 1964, Praha, s. 7

⁴⁰ BRŮNA, Otakar. *Největší pieroti*. 1.vyd. Praha: ETC Publishing Praha, 1998.

⁴¹ Tamtéž, s. 19

Děti ráje

V roce 1945 byl uveden černobílý dvoudílný film *Les enfants du paradis*, v českém překladu známý jako *Děti ráje*. Snímek obsahuje části "Bulvár zločinu" (*Le Boulevard du crime*) a následující část "Muž v bílém" (*L'homme Blanc*). Film režíroval *Marcel Carné*, autorem scénáře byl *Jacques Prévert*. V roli Debureaua účinkoval francouzský herec *Jean-Louis Barrault*, jemuž role plachého a něžného mima vynesla mezinárodní úspěch. Film obsahuje Barraultem ztvárněné pantomimické scény, jež sloužily jako dobový inspirační (a tak trochu výukový) materiál, vyskytovaly se a stále vyskytují v etudách současných mimů. Jednalo se o romantickou pantomimu *Pierot a socha* a pantomimu usvědčující viníka z krádeže s názvem *Ukradené hodinky*. Roli Debureauova otce si zahrála další významná osobnost, Étienne Decroux, s nímž pojila Barraulta dřívější několikaměsíční práce na ohledávání tělesnosti a vytvoření techniky tělesného mimu, o níž bude v základu pojednáno později.

Film se velkou měrou podílel na rozšíření povědomí o pantomimě v Československu a stal se velkým inspiračním zdrojem již Horníčkoví při Divadle satiry, později Fialkovi a jeho pantomimickému souboru. Jiří Kaftan toto potvrzuje: „[...] Potom film Marcela Carné: *Děti ráje*. To bylo všechno. Tím jsme samozřejmě byli ovlivněni, ale v tom nejlepším slova smyslu.“⁴²

Étienne Decroux

Inspirací co do techniky pantomimy bylo pojetí tělesného mimu přední osobností divadelní reformy 20. století Étienmem Decrouxem. Jeho metoda **Le Mime Corporel**⁴³ se stala základem pro moderní pantomimu ve světě a stále dodnes tvoří pohybový základ současných mimů a výuky pantomimy. To dokládají Fialkova slova z roku 1964: „I když jsem svůj dnešní systém, který se snažím neustále rozvíjet, vybudoval na podkladě logických kombinací různých pohybových systémů, je nutné zdůraznit, že moderní taneční technika je jakýmsi jádrem našeho technického výcviku, neboť je v mnoha prvcích shodná s principy Decrouxovy mimické školy, jež je základním kamenem rozvoje moderní pantomimy.“⁴⁴

⁴² BRŮNA, Otakar. *Největší pieroti*. 1.vyd. Praha: ETC Publishing Praha, 1998, s. 18

⁴³ *Le Mime Corporel* v českém překladu *tělesný mimos*.

⁴⁴ FIALKA, Ladislav. *Umění pantomimy*. Ústřední dům armády, 1964, Praha, s. 35

Zmiňovaná metoda vznikla společným zkoumáním tělesnosti s Jean-Louisem Barraultem. Ke svému tréninku na bázi výzkumu přistupovali velmi disciplinovaně a systematicky. Zkoumali tělo a jeho možnosti v čisté, nahé podobě bez hudebního doprovodu, jež měly nahradit "tóny" vycházející se samotného pohybu. Důraz ve výzkumu kladli na prioritní práci s trupem a páteří, jakožto výchozích bodů tělesného výrazu, a naopak upouštěli od mimiky obličeje a rukou. Výsledkem se stala metoda tělesného mimu s důrazem na čistý tělesný projev.

Z Étienových myšlenek nad uměním těla je mimo jiné zajímavé jeho ohledávání projevů tělesné nerovnosti, již shledává v:

1. kloubech;
2. rozsahu svalů;
3. síle svalů;
4. neohebnosti výrazových orgánů⁴⁵

Všechny projevy lidské nerovnosti staví do protikladu k rovnoprávné mysli, myšlence. „Když tělo chce svůj chod synchronizovat s chodem myšlenky, narazí na nerovnosti v síle svalů, které ho nutí zrychlit, když myšlenka zpomaluje, zpomalit, když myšlenka zrychluje, nepohybovat se při rovnoměrné rychlosti; tedy být konstantní.“⁴⁶ Decroux také ve své technice dává důraz na pohyb vycházející z trupu (oproti končetinám a obličeji) a na hercův postoj: „Trupem nazývám celé tělo včetně rukou a nohou... za předpokladu, že se pohybují výlučně na popud trupu a prodlužují jeho silonovou linii [...] S určitostí víme, že rukama hýbeme nadbytečně. Jde to totiž samo. Navíc se snadno projevují, protože jsou vidět. Trup naopak stojí mimo náš pohled: vytvarovat ho je stejně obtížné jako pro sochaře modelovat hlínu s rukama za zády.“⁴⁷

Pro umění vědomého rozpořádání části nebo částí těla tvrdí Decroux, že „je nutné umět se pohybovat jako mechanika. [...] Musíme být schopni dojít z jednoho bodu do druhého pomocí řazení jednoduchých kreseb za sebe. Tak, jak si bezprostředně představíme stroj.“⁴⁸ Z této informace plyne jedno ze sedmi pravidel metody Étienne Decrouxe zvané **mechanika těla**.

⁴⁵ DECROUX, Étienne. *Slova o mimu*. Nakladatelství JAMU. 1.vyd., 2018, Brno, s. 92-93

⁴⁶ Tamtéž, s. 94

⁴⁷ Tamtéž, s. 65

⁴⁸ Tamtéž, s. 106

Mezi další stanovená pravidla, které metodu plně charakterizují a jimiž se dodnes evropská pantomima řídí, patří **princip protiváhy**, jakožto „*svalové vyvážení, které umožňuje tělu nalézt svou rovnováhu, když se údy pohybují,*“ **pravidlo zkratky**, která „*umožňuje kondenzovat čas a prostor,*“ **hierarchizace orgánů lidského těla**, jenž určuje prioritní důležitost trupu a odsouvá do pozadí umění rukou a obličeje, **svalová a kloubová nezávislost**, jenž vyžaduje schopnost „*uvést v činnost jen to, co [mim – pozn. autorky] uvést v činnost chce,*“⁴⁹ rytmické prvky pohybu: **splývavost, náraz, zpomalení** a důraz na čitelný mimův **postoj**.

2.1.2 Vybrané inscenace Pantomimy Na zábradlí

„Všechno musí nejdříve začít. A potom je už každý králem.“⁵⁰

Kooperací Fialky s jeho vlastním souborem se česká pantomima formovala v kolektivním duchu s výraznými všestrannými osobnostmi, jež budou pantomimu šířit a věnovat se jí dál, ať už "fialkovským" anebo zcela odlišným individuálním způsobem. Jednalo se o období prvních velkých pantomimických úspěchů na domácí půdě ve formě kolektivní celovečerní pantomimy, o níž se poprvé před deseti lety pokusil již zmíněný Horníček a spol. v Divadle satiry, ovšem s tím rozdílem, že "fialkocům" bylo umožněno z větší míry kontinuálních tréninků a neustálého sebevzdělání v oboru.

Následující podkapitoly budou obsahovat vybrané střípky z oblasti režijní a choreografické činnosti Ladislava Fialky v jeho inscenacích, jeho přemýšlení o žánru a synkrezi. Vybrala jsem ta představení, v nichž nalézám významnou Fialkovu tvůrčí iniciativu a přístupy, které se odráží na současném stavu pantomimy a staly se inspirací pro práci soudobých mimů.

Předmětem práce není a nemůže být detailní mapování inscenačního období, ale je nutné ho chápat jako prvotní a pro českou pantomimu obrovské inspirační nakopnutí,

⁴⁹ ADAM, Lukáš. *Étienne Decroux a jeho metoda Le Mime Corporel*. Praha, 2015. Diplomová práce. HAMU. Vedoucí práce MgA. Radim Vizváry, Ph.D., s. 21-22

⁵⁰ BRŮNA, Otakar. *Největší pieroti*. 1.vyd. Praha: ETC Publishing Praha, 1998, s. 15

které nabízí premiéry takových představení, jež jsou fialkovou tvorbou a jeho přemýšlením o žánru z dnešního pohledu nadčasové.

Pantomima Na zábradlí

První samostatný počín souboru pod vedením Fialky byl vytvořen za účelem prosazení žánru na českých jevištích ve formě jakéhosi „úvodu do pantomimického umění, jako historický a stylový přehled od jeho klasické formy poloviny 19. století až do dnešní jeho podoby [...]“⁵¹ V představení se objevila klasická pierotovská pantomima *Jana Kašpara Deburau Milenci luny*⁵², "studentská"⁵³ jarmareční pantomima *Trosečníci*, pantomimická groteska *Černé na bílém*, marceauovská pantomima *Ve vlaku*, poetická *Clowniáda bez konce* a mimodrama *Masky*.

Představení, jež mělo u diváků úspěch a uskutečnilo se bezmála 500 repríz, splnilo svůj účel, představilo žánr publiku v jeho různých podobách, prokázalo schopnost souboru tvořit na jevišti pantomimu. Soubor si tak vytvořil pevnou půdu pro další pantomimickou tvorbu, tentokrát již zaměřenou na ohledávání žánrových možností.

Doboví recenzenti se v tisku shodli na tvrzeních, že se jednalo o zdařilý prvotní pokus o českou pantomimu a založení tak její tradice na jevištích. „*Rovněž v Praze pronikla pantomima znovu na jeviště a počala si zde hájit právo na život. Tohoto úkolu se podjala skupina mladých lidí, kteří se sdružili kolem Ladislava Fialky.*“⁵⁴ Nad všechny ostatní vyzdvihovali výkon Ladislava Fialky s viditelným vlivem Marcela Marceau a Jana Kašpara Deburau. „*Z celého radu čísiel najzdarilejšia bola zostavou a prevedením etuda Vo vlaku. Štylizovaný pohyb sa tu vyznačoval presnosťou vo vyjadrení i v obsahu. Žiaľ, tieto kvality ešte nemajú všetci spolupracovníci L. Fialky, a tak na pantomímu, i keď veľmi zaujímavý pokus, treba sa dívať viac ako na príslub.*“⁵⁵

⁵¹ FIALKA, Ladislav. *Pantomima Na Zábradlí*. Program k představení.

⁵² Známa pantomimická scéna se objevila také ve filmu *Děti ráje*.

⁵³ Studentská pouze proto, že tento výstup vznikl původně v učebně konzervatoře, v níž Fialka a Kaftan zkoušeli na školních lavicích. Oba umělci ho chápali jako výstup dvou klaunů s nepřetržitými gagy a neurčeným časovým vývojem. (BRŮNA, Otakar. *Největší pieroti*. 1.vyd. Praha: ETC Publishing Praha, 1998, s. 15-20)

⁵⁴ *Gesto mimů promluvílo*. Svět v obrazech, Praha, 1959

⁵⁵ Autor neuveden. *Práca*, Bratislava, 26. 4. 1959

Devět klobouků na Prahu

„Je to vyložení poklona Praze. A komu byla ta poklona určena? Starým legendám, které jsme o Praze slyšeli.“⁵⁶ vypráví Jiří Kaftan v publikaci Otakara Brůny. Devět klobouků bylo v tomto případě obrazným přirovnáním k devíti legendám z prostředí staré Prahy. Devět scénických nápadů, jak oslavit prostředí, ve kterém soubor denně hrával a zkoušel, prostředí, jež bylo pro členy s Fialkou v čele velmi inspirativní: „*Chceme vyjádřit svoji lásku k minulosti i obdiv k přítomnosti. A současnost je právě v tom, jakým pohledem se díváme na minulost. Prostor staré Prahy, ve kterém denně hrajeme, z nás rozhodně neudělalo staromilce, ale jistě si nás svým kouzlem získalo.*“⁵⁷

Fialkova vlastenecká libreta se tematicky věnovala na jedné straně příběhům stavitelské rodiny Parlérů, nerudovským Povídkám malostranským, Mozartově návštěvě v Praze a na straně druhé aktuálnějšímu dění, na příklad hudebnímu festivalu Pražské jaro anebo běžným situacím z prostředí nábřeží Vltavy. Příběhy nebyly historicky přesné a cílem souboru nebylo publikum vzdělávat. Snahou bylo domácí tematikou uctít prostředí Prahy a zanechat na jevišti odraz českého humoru a lidovosti, což považoval Fialka za určitý znak "českosti" pantomimy: „*V čem je specifika české pantomimy [...]. Především je to humor. Je to pojem pevně ražený. [...] A potom náš zvláštní lyrismus. [...] Cítím v tom našem humoru lyrismus dědictví baroka české kultury, libového baroka.*“⁵⁸

Představení Fialka pojal jakožto nový scénický útvar, významnou složku v této pantomimě tvořil zpěv, šansony zpěvačky Ljuby Hermanové. Zpěvy fungovaly jako plnohodnotný prvek, jež doplňoval či byl doplňován pantomimicky ztvárněnými legendami z prostředí Staré Prahy. Ladislav Fialka o pantomimě přemýšlí v duchu tehdejší moderní doby, bere na vědomí plasticitu žánru a jeho schopnost synkretismu. „*Obojí – pantomima i píseň mohou existovat nezávisle na sobě. Uvádíme je do souvislosti těsné, nebo vzdálené, abychom dosáhli určitého zrcadlení, odrazů dění, hudby a slov, odrazů skutečnosti. [...] Dohromady vytvářejí představení, kterému vkládáme jasný a současný smysl.*“⁵⁹

⁵⁶ BRŮNA, Otakar. *Největší pieroti*. 1.vyd. Praha: ETC Publishing Praha, 1998, s. 25

⁵⁷ FIALKA, Ladislav. *Proč o Praze...?* Program k představení Devět klobouků na Prahu, Praha, 1960.

⁵⁸ BRŮNA, Otakar. *Největší pieroti*. 1.vyd. Praha: ETC Publishing Praha, 1998, s. 22

⁵⁹ Tamtéž.

I když se zde jednalo o (z dnešního pohledu) pouhé propojení živých pěveckých výstupů s pantomimou, dokazuje to Fialkovu schopnost stanovit směr a cíl kolektivní práce souboru.

Etudy

Etudy uvedené tentýž rok jako předchozí kus Devět klobouků na Prahu představovaly pro soubor pokrok v technice mimu, v práci s přesným výrazem a gestem. Fialka se zvláště soustřeďoval na prvky moderní techniky mimu *Le mime corporel* Étiennea Decrouxe rozšířené jeho školou. Odsouval do pozadí navazování na lidové české tradice, zbavoval se závislosti na libretu a (pře)míře popisnosti a epičnosti ve výsledných pantomimách. Vytáhl na povrch fakt, že uvedením předchozích pantomim dokázal, že měl se svým souborem pevně daný pantomimický styl, společně měli divákům co předat a hledal tak nové sdělovací prostředky, které našel v technice moderního mimu, stejně jako zatím nejvlivnější osobnosti žánru Marcel Marceau, Jean-Louis Barrault... Etudy jsou „*přímým pokračováním jako jeden z vývojových stupňů od ilustrativního gesta staré pantomimy k čistému, obsahově bohatému výrazu moderního mimu.*“⁶⁰

Etudy sestávaly z kratičkových pantomimických čísel v částech *Cirkus/Hry, Příběhy* a *Proměny*. Snoubila se v nich atmosféra cirkusu, všedních životních situací v lidských příbězích a proměnách. Pantomimické etudy zahrnovaly již existující čísla např. Marcela Marceaua, „*proto, že jsou pro nás nejenom klasickým příkladem, ale také zkušebním kamenem našich interpretačních možností.*“⁶¹

Etudy prolomily prvotní skeptické vlašné kritiky a recenze na předchozí představení, které mnohdy jen cenily Fialkův výkon a volně řečeno přály souboru mnoho zdaru na jejich další úctyhodně započaté pantomimické cestě. Prolomily je konečně v kritiky, jež dokázaly ocenit obsah jednotlivých etud, které vedly k zamyšlení a mohly se tak diváka intenzivněji dotknout. Pro příklad pár slov v kritice *Jana Zelenky*: „*Chci však vyslovit to, co nutně má slyšet čtenář i umělci [...] k představení, které považuji za nejlepší z dosavadního programu pantomimy. Večer etud vrcholí Proměnami. [...] Člověk se stal pro mima tvořivou myšlenkou. Mim se snaží nejen ukázat nám zrcadlo, ale otevřít duši. A teď si k těmto*

⁶⁰ FIALKA, Ladislav. *Co to jsou etudy*. Program k představení Etudy. 1962, Praha, dostupné v IDU.

⁶¹ Etudy. *Program k představení Etudy*. 1962, Praha, dostupné v IDU

myšlenkám vykouzlete básnivost pantomimy.“⁶² Na druhé straně výhrady kritiků k abstraktnosti či neúplnému tvaru neustaly: „Ale "Proměny" vstupují na nechozené chodníčky. Mají zatím nejméně vyhraněný tvar, jsou nejméně dořešeny, ale jsou nejzazší hranicí, k níž soubor dosud dospěl.“⁶³ Nicméně superlativy po uvedení Etud v kritikách vítězně převažovaly.

2.2 Fialkova opozice

Fialkovou opozicí je záhodno považovat představitele žánru, kteří se svou uměleckou tvorbou stavěli do protichůdné poetiky klasické pantomimy Ladislava Fialky v Divadle Na zábradlí a zároveň s ním měli co do činění ať už v podobě angažmá v jeho souboru či prvotní tvorbou ovlivněnou právě Fialkou samotným.

Svůj odlišný individuální postoj vyjádřili založením souborů a tvůrčí činností té poetiky, jíž si zvolili, a mimo jiné i zaměřením se na pedagogickou činnost v oboru pantomimy. Tím vším rozšířili a prohloubili podobu pantomimy u nás ve 2. polovině 20. století. Je na místě zdůraznit, že se nejednalo o násilnou revoltu mezi umělci ani žádná veřejná lynčování, ale o odlišná pojetí flexibilního žánru pantomimy a jeho ohledávání, i když autoři provozující odlišné podoby pantomimy poměrně přirozeně mezi sebou udržovali jistý odstup.

Takovými výraznými "ohledávači" byli zejména mimové *Richard Weber*, *Boris Hybner* a *Ctibor Turba*. Představitelé druhé generace mimů, jimž se v této podkapitole budu krátce věnovat.

Richard Weber jakožto jeden ze zakladatelů Pantomimy na Zábradlí soubor opustil v roce 1974, tři roky poté, co během zkoušení mimodramatu *Caprichos* (prem. 21. 9. 1971) začal pociťovat jisté pochybnosti. Ladislava Petišková o nich píše v Divadelní revue v rámci pokusu o Weberův portrét: „Weber pomáhal při nastudování *Caprichos* jako asistent režie, [...], uvědomil si, že Fialkovi-interpretovi chyběl přivedení role nezávislý režisér. Domníval se, že ve skutečnosti měl jeho výkon rezervy. Po premiéře *Caprichos* si uvědomil, že se soubor

⁶² ZELENKA, Jan. Lidská pantomima na Zábradlí. *Večerní praha*. 22. 12. 1960

⁶³ HAVLÍČEK, Dušan. Okouzlené jeviště. *Tvorba*. Praha: 2.7. 1961

začíná umělecky opakovat.“⁶⁴ Zda si to Weber opravdu uvědomoval, věděl nejspíše jen on sám, nicméně k nastalé umělecké fabrikaci se vyjádřil ve vzpomínkách u Brůny: „Ale když přišel další scénář, a to Lásek⁶⁵, a mne se stále před očima vybavovala myšlenka školy, tak jsem poznal, že bych se stěží mohl účastnit na další práci. Nabyl jsem dojmu, že se vracíme k něčemu, co už jsme dělali. Ne obsahově, ale formálně. Ztratil jsem zájem. Neměl jsem chuť; jakmile začneš fabrikovat, není to ono.“⁶⁶ Myšlenkou školy v citované promluvě měl na mysli touhu založit školu pohybového, vizuálního umění se zaměřením na výuku masek, tance, akrobacie... Touhu se mu povedlo naplnit díky souladu pedagogických představ výuky s klaunem Dimitrim, s nímž se Weber poprvé potkal v roce 1962 při příležitosti Mezinárodního festivalu pantomimy v Berlíně. V roce 1975 odjel do švýcarského Verscia, kde s Dimitrim založili školu⁶⁷: „Odjel jsem do Verscia, připravoval se program pro školu, chystaly se osnovy a hledali se také pedagogové [...]. Stavěli jsme nejen nové osnovy, ale také nová studia. [...] My jsme začínali za velmi skromných poměrů. Přišlo prvních 45 studentů. U tohoto počtu jsme zůstali.“⁶⁸

Dvojicí z těch, kteří se vymezili vůči romantické debureauovské pantomimě Ladislava Fialky založením vlastního souboru, byli **Boris Hybner** a **Ctibor Turba**. Mimové provokatéři, pohybově nadaní a humorně ladění klauni, pedagogové. Jejich společný počín dostal název **Pantomima Alfreda Jarryho** (1966-1972) a spadal „pod křídla Státního divadelního studia, které jí také zajistilo stálou divadelní scénu, pražskou Redutu.“⁶⁹ Tam se soubor po dvou letech poloamatérského působení zprofesionalizoval.

Z názvu pramenící inspirace a poetika souboru a činnosti Hybnera a Turby se nedrží pouze odkazu *Alfreda Jarryho*, byť jeho drama *Král Ubu*, uvedené v Grossmanově režii v Divadle Na zábradlí v roce 1964, oba zhlédli a byli jím nadšeni. Inspirační impulsy, jež se odrážely v provokujících inscenacích souboru, vycházely opět ze zahraničí; a není to jistě pro nikoho žádné překvapení, tato práce na častý vliv zahraničí několikrát upozorňuje. Divadelní institucionální život ve druhé polovině 20. století se nesl ve znamení

⁶⁴ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Mim Richard Weber: Pokus o portrét. *Divadelní revue*. 2016, 27(1)

⁶⁵ Inscenace *Lásky?* (premiéra 30.9. 1974), Divadlo na zábradlí, režie: L. Fialka

⁶⁶ BRŮNA, Otakar. *Největší pieroti*. 1.vyd. Praha: ETC Publishing Praha, 1998, s. 70-71

⁶⁷ V současnosti Accademia Teatro Dimitri, Verscia, Švýcarsko

⁶⁸ BRŮNA, Otakar. *Největší pieroti*. 1.vyd. Praha: ETC Publishing Praha, 1998, s. 72-73

⁶⁹ PLICKOVÁ, Karolina. *Pantomima Alfreda Jarryho*. Praha, 2012. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Vedoucí práce Mgr. Petr Christov, Ph. D., s. 47

proměn inscenačních praktik ustálených divadelní reformou formující se nejvýrazněji od dob *Meiningenských*, resp. ve znamení přelivu do její (neoficiálně řečeno) druhé fáze založené na avantgardní a alternativní tvorbě. Druhá polovina 20. století hledala inspiraci v divadelních osobnostech, jež se vůči první fázi reformy vymezovali. Jednalo se zejména o divadelníky *Maxe Reinhardta*, *Antonina Artauda* či *Bertolta Brechta* a autory absurdní dramatiky, mimo jiné *Samuela Becketta* a *Alfreda Jarryho*.

Pantomima Alfreda Jarryho byla inspirována hlavně Artaudovým pojetím divadla tabu témat ve spojení s vyjádřením skrze tělesnost herce, tzv. *divadlem krutosti*, principem groteskna a vymezením vůči debureauovské pantomimě texty Alfreda Jarryho, absurdní dramatikou Samuela Becketta či v neposlední řadě němou groteskou nabízející využití gagů a jejich nabalování a způsob groteskního herectví. Poetiku Pantomimy Alfreda Jarryho výstižně pojmenoval autor recenze v Lidové demokracii z roku 1969 takto: „*Jejich pantomima je drsná, nemytá, nešlechtěná, před pohybovou bravurou a vypilovanou technikou dává přednost bezprostřednosti a [...] využívá i okamžitého nápadu k volným improvizacím. Co do obsahu je to pantomima otřesná, užívající bohatě černého humoru, jakési divadlo krutosti beze slov [...]. Je to pantomima klaunská, nezapírající svou inspiraci v Chaplinovi, Frigovi a manéžových umělcích, divadlo omšelých tuláků životem [...].*“⁷⁰

2.3 Ozvuky pantomimy před rokem 1989

Je na čase se přiblížovat a plnohodnotně věnovat tématu této práce, jež si vymezilo sledovat vývojové tendence pantomimických projevů pro období po roce 1989 do současnosti. Nicméně dovolím si ještě formou krátkého vhledu upozornit na výrazné soubory či jednotlivé tvůrce a jejich počiny v paralelních liniích profesionální a amatérské činnosti.

Období konce 70. let až do let 90. bylo pro pantomimu důležité pro zvýšený zájem o žánr a jeho formy. Na jedné straně se jednalo se o období pokračující linie profesionální pantomimy nastolené Fialkou a jeho opozicí, na straně druhé vznikaly nové soubory především na amatérské úrovni, jejichž tvorba vývoj žánru obohatila a určila na další desetiletí dopředu. Situace pozorovatelná v pantomimě plně spadá pod alternativní trend

⁷⁰ GRYM, Pavel. *Pantomima nemytá a nečesaná*. Lidová demokracie, 6. 5. 1969

„obecného úprku od centra k periférii“⁷¹ a tedy odpovídá specifikám obecně platným pro divadelní aktivity v letech 1970-1989. Pohyb od centra k periférii se projevoval změnami v oblasti druhové, žánrové, statutární a teritoriální (JUST, 2010: s. 31), přičemž pro pantomimu byly viditelné projevy prvotně v oblastech druhů, žánrů a statutů. Některé zajímavé inscenace bych právě v této kapitole dosadila jako příklady informací obsažených v tomto odstavci.

2.3.1 Projevy pantomimy na stálé profesionální úrovni

Pantomima Na zábradlí samozřejmě dále pokračovala ve své činnosti, a to stále v čele s Ladislavem Fialkou. Po premiéře inscenace *Cesta (1962)* se pantomimický soubor představil v zahraničí na mezinárodní přehlídce pantomimy v Berlíně. Inscenace, jak potvrzuje Kaftan „*Ta nám určitě otevřela cestu do světa.*“⁷² Následovalo totiž několikero výjezdů do Sovětského svazu, na Kubu, do obou Amerik a do Mexika a všude soubor slavil úspěch. Zde se projevila výhoda pantomimy jakožto univerzálního jazyka srozumitelného všem bez rozdílu. Výjezdy do zahraničí také nabyly soubor cennými zkušenostmi, mimové mohli poznat různé typy diváků a v některých případech byli i nuceni uváděné inscenace pozměnit v závislosti na aktuálním dění v dané zemi. „*Američané se smáli hrubším vtipům [...], podobnost s Ruskem je více než nápadná. Dokonce jsou podobné cenzury scén. [...] Když jsme předváděli, jak se jde vymocit policajt, tak nám to Američané důrazně nedoporučili, abychom neporušili autoritu policie. Totéž v Rusku. Když jsme si udělali v Rusku legraci z námořníků, přišel zákaz, protože v tu dobu zápasili o život na širém moři námořníci a přežili.*“⁷³

K častým výjezdům do zahraničí se jako jeden z mála kriticky postavil *František Černý*: *Myslím, že Fialka se dobere Marceauova mistrovství tím dříve, čím dříve pozná, že nekonečné cesty světem škodí nejen jeho talentu, ale i jeho souboru.*“⁷⁴ Černý se také vyjádřil k osobnosti Ladislava Fialky, který byl a stále je veřejností přirovnáván k Marcelu Marceau,

⁷¹ JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010, s. 31

⁷² BRŮNA, Otakar. *Největší pieroti*. 1. vyd. Praha: ETC Publishing Praha, 1998, s. 34

⁷³ Tamtéž, s. 40

⁷⁴ Tamtéž, s. 228

v krátkém kritickém portrétu formou lehké komparace mezi Fialkou a marceauvskou pantomimou. Zmiňuje například rozdíl v přístupu zobrazování člověka jakožto tématu v pantomimě, dle něj se Fialka „*stále více soustřeďuje k jedinému tématu, k citovému a zejména milostnému zážitku člověka,*“⁷⁵ zatímco Marceau člověka zobrazuje v jeho úplnosti.

Soubor během let získal několikero cenných zkušeností z výjezdů do zahraničí, proměnil se v rámci souboru angažovaných mimů, první odchod odstartoval již zmíněný Richard Weber. Právě "fialkovci" a jejich formující se opozice měli v tvůrčí činnosti jistou a podstatnou výhodu – zázemí. Zkušebnu, herce, provozní záležitosti. V průběhu této kapitoly vyjde na povrch, jak jsou tyto podmínky důležité pro udržení stabilního zájmu o pantomimu a jejího vývoje.

Mezi lety 1966-1972 vzniklo v rámci Pantomimy Alfreda Jarryho několik inscenací, jež posunuly žánr pantomimy ve vývoji o velký kus dále od lyrické pantomimy Ladislava Fialky. Najednou to byl žánr schopný odrážet názory tehdejší mladé generace díky specifickým výrazovým prostředkům, jakým byl například černý humor vycházející z němé filmové grotesky.⁷⁶ Poetika Pantomimy Alfreda Jarryho se ukázkově odrážela v jejich inscenacích, za všechny například hned v debutovém *Harakiri* (prem. 6. 12. 1968), ve spolupráci s později příchozím členem *Richardem Rýdou*. Svůj název inscenace získala díky stejnojmennému francouzskému časopisu, jež Hybnera s Turbou zaujal svou drastičností a surrealistickým charakterem.⁷⁷ *Harakiri* byla tragikomická pantomima s výrazným prvkem klauniády, hlavními postavami byli tři klauni v podání Hybnera, Turby a Rýdy. Jednalo se o jasné a výrazné odlišení stylu od "fialkovského" pojetí, jak píše Judita Hoffmanová: „*Jejich cílem nebylo vyprávět příběhy nebo okouzlovat vytríbenou technikou, jak tomu bylo u Fialkova souboru, ale v co nejpřesnější zkratce sdělovat postoj ke světu, krutost, směšnost, hloupost a nesmyslnost lidského jednání.*“⁷⁸

V roce 1970 měla premiéru Turbova inscenace *Udělej mi to zprava aneb Turba tacet*, na které se autorsky spolupodílel Boris Hybner. Jednalo se o tematické zpracování samoty v celkem pěti kratších obrazech, jež spojovala vždy stejná výchozí situace

⁷⁵ ČERNÝ, František. *Portréty pražských herců slovem a karikaturou*. 1.vyd. Praha: Pražská scéna, s. 226

⁷⁶ JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010, s. 93

⁷⁷ HYBNER, Boris. *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002, s. 27

⁷⁸ HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba. Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. JAMU, Brno, 2011. s. 30

osamoceního člověka, pobývajícího ve svém pokoji v posledních chvílích před sebevraždou. Z rozboru inscenace, jenž poskytuje Hoffmanová⁷⁹ lze vyčíst, že Turba předkládal toto existenciální téma divákům provokativním a odvážným způsobem ve spojení s prací s objekty, které v součinnosti s Turbovou fyzickou akcí projevovali svou mnohoznačnost.

S činností Pantomimy Alfreda Jarryho byl krátkodobě spojen i klaun **Boleslav Polívka**. Jako čerstvý absolvent herectví na Janáčkově akademii múzických umění v Brně na pozvání Ctibora Turby v letech 1971-72 účinkoval v *Harakiri* za nemocného Richarda Rýdu. Zkušenost a spolupráce s Turbou a Hybnerem mu byla přínosem, „*působení v Pantomimě Alfreda Jarryho pro mne mělo velký smysl, hlavně proto, že jsem viděl, jak Ctibor zkouší a že jsem mohl dělat oběma ambasadora a usmiřovat je.*“⁸⁰ V roce rozpadu Pantomimy Alfreda Jarryho se vrátil do Brna, kdy od té doby bylo jeho jméno spjato s (původně amatérským) souborem *Husa na provázku*⁸¹, jenž se postupně profesionalizoval a kde Polívka účinkoval a uvedl svá výrazná autorská pantomimická představení. Prvním bylo představení *Strašidýlka (prem. 24. 10. 1972)*, což byla přepracovaná absolventská inscenace *Metamorfózy a vize strýca Macalíka*. Následovala klauniáda *Am a Ea (prem. 28. 4. 1983)*, *Pépé (prem. 24. 5. 1974)*, *Pezza versus Čorba (prem. 27. 9. 1975)*, *Trosečník (prem. 6. 9. 1977)* a z pozdějších nejvýznamnější *Šašek a královna (prem. 4. 3. 1983)*. Posledním jmenovaným pantomimickým dialogem Polívka dostatečně jasně potvrdil svou mnohostrannost, výrazové herectví a cit pro moderní klaunérii ve spojení se závažnou divadelní výpovědí. „*Středověký příběh královny a jejího šaška dostává netradiční charakter, nestává se obrazem minulosti, ale působivě evokuje mnohopólnost lidského jednání a konání, které můžeme zažívat i v době současné.*“⁸² Všechna představení obsahovala Polívkovo nejčastější a signifikantní herecké vyjádření, klaunérii. Vlivem studia na JAMU pod vedením *Jiřiny Ryšánkové*⁸³ však žánry svých

⁷⁹ Tamtéž, s. 44-50

⁸⁰ POLÍVKA, Boleslav. Digestiv a aperitiv. In: Hybneriáda *aneb Červený a černý Boris. Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2011, s. 59

⁸¹ Experimentální brněnská scéna spojena se jmény Bořivoje Srby a Evžena Sokolovského, vznikla v roce 1967 a název odkazovala ke stejnojmenným libretům Jiřího Mahena. Divadlo dodržovalo koncepci tzv. nepravidelné dramaturgie, jež se vyznačovala hledáním nových scénických vyjádření a použitím původně nedramatických textů.

⁸² Výborná Polívkova pantomima. *Lidová demokracie*. Praha, 1983.

⁸³ Jiřina Ryšánková, 1911-1988. Tanečnice, choreografka a pedagožka. Vyučovala herecký pohyb a pantomimu mezi léty 1952-80 na JAMU a zasloužila se o zavedení řádné výuky pantomimy v rámci hereckého pohybu. Založila v roce 1961 Divadlo pantomim v Brně.

inscenací propojoval. Objevovaly se tak v nich stylizované činoherní promluvy, groteskní principy, klasická klaunská čísla či artistní výstupy.

Ctibor Turba po ukončení činnosti Pantomimy Alfreda Jarryho o dva roky později v roce 1974 založil spolu s *Janem Kratochvílem* **Cirkus Alfred**. Tomu předcházelo pár let strávených v Dánsku u profesionálního pouličního divadla a Turbovo zranění, jež pomalu předurčilo jeho zaměření na pedagogickou a režijní činnost. (HOFFMANOVÁ, 2011: s. 14) Cirkus Alfred vyjádřil Turbovu náklonnost ke klaunům, klaunériím a jejich jadernému a přihlouplému humoru, jež ctil a uznával. „*Když nemáte do toho stanu pořádné klauny, tak jste skoro žebrák. Takže musíme zapomenout na všechno, co bylo dosud řečeno, a povídat si o tom nejcennějším, co Cirkus Alfred měl. O klaunech.*“⁸⁴ Tím Turba zahájil kapitolu *O klaunech, co v tom stanu hráli* v kratičké humorně laděné, ale autentické publikaci Cirkus Alfred. V ní se také dopouští milé, úsměvně výstižné definice pouličního divadla na základě zkušenosti u dánského divadla *Danish Joker Teatret*⁸⁵: „*To je divadlo, které se nebojí jezdících a hlučících aut, vyjících sirén sanitek, mravenčího pobíhání davu, prudkého sluníčka nebo pár kapek deštěku a chladu, naopak to všechno běsnění vtáhne do hry. Jako na divadelním pozadí máte ztuhlou malovanou scénu, tady na ulici máte skutečný třepotající se příběh.*“⁸⁶ Produkci Cirkusu Alfred se stala jediná inscenace (a po cca dvaceti reprízách zároveň výjezdní z důvodu neprodloužení licence k cirkusovému stanu) **Klaunerie** o šesti klaunských výstupech, jež obsahovaly klaunské tahanice o světelný koláč na oponě, "kouzelnické" výstupy či muzikantské scénky, střelba na balónek naplněný vodou, klaunské honičky v manéži anebo parodizované artistické umění. (TURBA, 2006: s. 55-87) Klaunerií se Turba pokusil o zdivadelnění cirkusového umění v jeho přirozeném prostoru – v šapitó. S cirkusovými znaky pracoval velmi často a různými způsoby se snažil vyvolat v přítomných divácích cirkusovou atmosféru. (HOFFMANOVÁ, 2011: s. 66)

V 80. letech pod hlavičkou Turbovy nově založené společnosti **Alfred & spol.** vznikly inscenace **Deklaunizace** (prem. 17. 10. 1986) a **Archa bláznů** (1989). První z nich se tematicky věnovala jakési snaze o vymýcení klaunů a klaunského umění, atakovala tím téma manipulace člověka, jež došla svému vítězství, klauni se v závěru představení svých klaunských znaků opravdu vzdali a usedli bez kostýmu do hlediště mezi

⁸⁴ TURBA, Ctibor. *Cirkus Alfred*. Divadlo Alfred, Praha, 2006, s. 33

⁸⁵ HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba. Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. JAMU, Brno, 2011. s. 14

⁸⁶ TURBA, Ctibor. *Cirkus Alfred*. Divadlo Alfred, Praha, 2006, s. 49

diváky, splynuli s davem. Druhá inscenace se pro svou druhovou a žánrovou synkrezi zdá pro účel této kapitoly vhodnější. V Arše bláznů totiž Ctibor Turba jakožto autor, režisér i herec, „[...] spojuje různé divadelní druhy a žánry: pantomimu, hudbu, tanec, loutky, činohru nebo projekce a vytváří tak syntetický celek.“⁸⁷ V programu k představení je Archa bláznů charakterizována jako „scénická montáž z textů Goetha, Rabelaise, Boccaccia, Henri Camiho a klasických situací klauniády a commedie dell'Arte.“⁸⁸ Spojením klasiky a návratem k improvizované komedii se Turba opět odlišil. Oběma premiérami potvrdil dovršující se trend přesunu (nikoliv pouze) divadelního zájmu z centra na periferii, Deklaunizace byla uvedena v prostorách *Junior klubu Na Chmelnici* v arénovitém prostoru s elevací umístěnou naproti sobě po delších stranách a Archa bláznů v *Kulturním domě ve Stodůlkách na Praze 5*.

V roce 1975, rok po odchodu Richarda Webera, opustila soubor Pantomimy Na zábradlí další zakládající členka, *Zdena Kratochvílová*. Nutno podotknout, že důvod jejího odchodu nepramenil z uměleckých či osobních rozepří s Ladislavem Fialkou. Kratochvílová v sobě našla klauna zaměřeného na dětského diváka, *Animuka*, na němž poté stavěla repertoár **Kapesního divadla**, založeného v roce 1976.

Boris Hybner svou činnost po významné éře Pantomimy Alfreda Jarryho neukončil a v roce 1977 založil **Originální společnost němé grotesky GAG**. Předcházelo tomu období vystupování u zpěvačky *Evy Pilarové*, jejíž manažer dal Hybnerovi podnět k založení Gagu. (HYBNER, 2002: s. 37-41) Pod společností Hybner uvedl inscenaci *Na konci zahrady jménem Hollywood*, „trilogii celovečerních grotesek s filmovou projekcí na principu *Laterny Magiky* ...“⁸⁹ Nejznámější díl trilogie nesl název *Gagman*, jenž byl o deset let později zopakován ve formátu šestidílného televizního seriálu⁹⁰ v režii *Juraje Herze*.

V 80. letech proběhly premiéry inscenací *Concerto grosso aneb Dilema* (prem. 16. 3. 1982), *Mizz* (prem. 30. 6. 1983) a *Někdo to rád horror* (prem. 21. 1. 1984).

⁸⁷ HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba. Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. JAMU, Brno, 2011. s. 77

⁸⁸ Program k představení Archa bláznů, Kulturní dům ve Stodůlkách, Praha 5.

⁸⁹ HYBNER, Boris. *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002, s. 41-42

⁹⁰ Groteskní černobílý seriál z roku 1987, režie: *Juraj Herz*, hudba: *Petr Hapka*, kamera: *Viktor Růžička*. Seriál funguje na principech němé grotesky podpořené westernovou, mnohdy až hororově laděnou atmosférou. V hlavní roli Ala Boris Hybner, v dalších rolích Tereza Pokorná-Herzová, Jan Kanyza, Juraj Herz a další.

2.3.2 Projevy pantomimy na amatérské úrovni

Amatérskou linii v oblasti pantomimy reprezentovala pantomimická skupina **MIMOZA**⁹¹. Vznikla mezi lety 1975-1976 díky iniciativě amatérských mimů *Vladimíra Guta* a *Vladimíra Uhlíka*. Ovšem významných inscenací dosáhla v období éry *Tomáše Vorla* a *Davidy Vávry*, jež pojí dohromady historie amatérského uskupení *Sklep* a jejich společný zájem o kurzy pantomimy, o níž na přelomu let 1979 a 1980 nevěděli téměř nic. (DVOŘÁK, 2007: s. 9-14) Skupina byla součástí tzv. **Pražské pětky**⁹², jež sestávala z pěti amatérských souborů a jejichž repertoár sklouzával k synkrezi vícero umění, výtvarnému, filmovému, literárnímu... *Jan Dvořák* podává vcelku výstižná slova o uskupení Pražská pětka, které tehdy „vneslo do zmrtnělého divadelního života předlistopadové éry neobvyklou a nepředpokládanou energii, zaujetí a vůli jakožto nové inspirační zdroje, avšak takřka výhradně mimodivadelní provenience: z hudby, výtvarného umění a architektury [...]“⁹³ V linii nastolené činností Pražské pětky lze vysledovat více než výrazný odklon od pantomimy jakožto projevu čistého mimu a ustálených tradičních prostředků pocházející z inspirace Ladislava Fialky i činnosti jeho samotného. Dá se považovat za jakési vyvrcholení druhé generační vlny "protifialkovců", jež se, jak už bylo řečeno, vymezovala vůči nastolené pantomimě určitým porušováním pravidel vzešlých z předchozí pantomimické praxe a dalším ohledáváním žánru. V případě Pražské pětky šlo o filosofii postmodernismu a z něj plynoucích atributů „*mnohoznačnosti, různorodosti, příhodnosti, pochopitelnosti, ironie a dvouznačnosti, zvýšené smyslovosti, symboličnosti a historismu.*“⁹⁴

Toto období zaměřené na vyjádření jistého názoru a postoje dané generace obohatilo každé představení inscenace o poměrně přesně formulovanou výpověď. Úvaha *Václava Königsmarka* přispívá k otázce přítomnosti výpovědi takto: „*Absence výpovědi nebo naopak její palčivá přítomnost představují asi jediné kritérium adekvátnosti zvolených prostředků, kritérium, jež může dosud platná stylová měřítko nebo i nově formalisticky vznikající usvědčit*

⁹¹ DVOŘÁK, Jan. *Mimoza: jak David Vávra a Tomáš Vorel objevovali pantomimu*. [aut. textů Zdeněk Běhal ... a kol.] Praha: Pražská scéna, 2007.

⁹² Umělecké generační hnutí pěti divadelních souborů: MIMOZA, výtvarné divadlo Kolotoč, baletní jednotka Kreč, divadlo Sklep a recitační skupina Vpřed.

⁹³ KÖNIGSMARK, Václav. Jaké téma pro pantomimu? In: DVOŘÁK, Jan (ed.) *Marginálie o pantomimě: interní materiály pro tvůrčí besedy*. Praha: Svaz českých dramatických umělců, 1986, s. 18

⁹⁴ DVOŘÁK, Jan. Hnutí sklep aneb silná pětka anebo Pražská pětka. In: VEDRAL, Jan. *Hledání výrazu: české autorské amatérské divadlo v 80. letech*. 1990, s. 49, ISBN 80-7068-028-8

z pseudouměleckosti a odsoudit tak v dané chvíli k zániku.“⁹⁵ Jazyk pantomimy, jež v těchto letech dostával diametrálně jinou podobu, se „zdánlivě protismyslně a z hlediska klasické pantomimy stylově nečistě obohatil znovu o slovo a jeho funkci.“⁹⁶

Jakousi podporu vyjadřovalo svou možností poskytnout prostory těmto amatérským projevům v oboru ***Branické divadlo pantomimy***. Bylo založeno v roce 1981 a stalo se tak svým typem staggionového divadla platformou pro setkávání amatérských souborů s profesionálními. Poskytnutím prostoru navázalo na období Fialkova souboru v Divadle Na zábradlí, jež mělo nespornou výhodu v podobě vlastního zázemí, jak už bylo řečeno výše.

K vystupování v Branickém divadle se brzy po jeho založení přidalo ***Studio pohybového divadla Niny Vangeli***, jež svou poetikou zaměřenou na alternativní projevy v divadle navazovalo na poetiku amatérského uskupení *Křesadlo* zakladatele *Václava Martince*. Je nutné mít na paměti, že se Studio pohybového divadla s pantomimou pojí jen velmi málo, spíše jen jako příklad dalšího možného projevu za pomoci nonverbálních prostředků. Doplním tuto poznámku slovy Ladislavy Petiškové: *„Na rozdíl od řady tanečních a pantomimických skupin se tvorba Studia vyznačovala náročnou dramaturgií a inscenační představou divadla velkého typu [...]“⁹⁷* Studio vyprodukovalo inscenace inspirované vyjadřovacími prostředky a myšlením o divadle vycházející z období druhé fáze divadelní reformy, v tom zde vidět podobnost s hlavním inspiračním zdrojem Pantomimy Alfreda Jarryho. Mezi dalšími malými divadly představovalo Studio *„svébytný a zcela samostatný proud; jeho doménou bylo fyzické herectví a podstatou divadlo rituálu.“⁹⁸* Slova Petiškové podporuje i citace z malé encyklopedie malých scén Vladimíra Justa: *„Studio pohybového divadla, amatérské divadlo extrémní jevištní poetické stylizace, které je svou vyhraněnou poetikou („fyzické divadlo“) v kontextu současných netradičních (tím spíše pak tradičních) scén zjevem zcela atypickým.“⁹⁹*

Předchozí kapitoly a podkapitoly se vztahovaly k projevům pantomimy ve 20. století u nás a s větší pozorností se ohlédly za signifikantními projevy žánru v 70. - 80. letech. Vybraným aspektům v předchozích kapitolách byla věnována pozornost z důvodu toho,

⁹⁵ Tamtéž, s. 12

⁹⁶ Tamtéž, s. 18

⁹⁷ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Studio pohybového divadla. *Divadelní revue*. 1992 (4), s. 79

⁹⁸ Opak. cit.

⁹⁹ JUST, Vladimír. *Proměny malých scén*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1984, s. 291

že z nich lze vysledovat plynulý proud inspiračních zdrojů, ke kterým se v průběhu let vždy určitá pantomimická linie vracela anebo si na jejich základech vybudovala svou poetiku. Několikero inspiračních přístupů z uvedeného přehledu pantomimických projevů se vyskytuje i v 21. století. Dále jim byla věnována pozornost z čistě osobní potřeby rozšířit touto prací hrstku lidí/spisovatelů/odborníků, jež se pantomimě věnovali či věnují.

3. Vývojové tendence současné pantomimy po roce 1989

Pojmem "současné" se přiznaně a odhodlaně odebírám do mělkých vod problematického užívání výrazů, jakými jsou mimo vyjádření "současného" například pojmy označující jevy "novodobé" či "moderní." Jsou to pojmy velmi obecné, proměnlivé a mnohoznačné. Shledávám v jejich charakteru výhodu a z ní zároveň vyplývající nutnost užívat takových pojmů ideálně za podmínek přesného vymezení a užití v odpovídajícím kontextu. Pod vývojovými tendencemi současné pantomimy je tedy zahrnuto sledování vývoje a proměn žánru v rozmezí let 1989 až 2019.

V této závěrečné stěžejní kapitole se pokusím postihnout charakter období, proměnu a podobu pantomimy a věnovat se některým tvůrcům a jejich oborovým činnostem. Část kapitoly se bude věnovat důležitosti pedagogiky v oboru a s tím související činnosti studentů nonverbálního divadla. Podstatná část bude patřit nejvýraznější osobnosti české pantomimy, mimu Radimu Vizváry a jeho počínům.

V rámci bakalářské práce se důležitý kulturně-politický rok 1989 opakuje několikrát a figuruje často jako odkaz k výrazné změně či předělu v oblasti divadla. Události roku 89 zajisté ovlivnily společenské klima a kulturně-politickou oblast. Ovšem zdá se mi na místě upozornit, že bakalářská práce vznikala s vědomím, že se žádná změna v historii neudála lusknutím prstu; překlenutím roku 89 teprve nastalo období doprovázené změnami, reakcemi na ně a na oficiální události, z nichž změny vyplynuly. A právě takové reakce (a reakce na reakce) postupně spoluurčovaly, a i nadále s oficiálními událostmi spoluurčují budoucí vývoj divadla.

3.1 Charakteristické rysy období

Rokem 1989 nastaly ve společnosti a kultuře v Československu (od roku 1993 v České republice) očekávané změny dotýkající se celého divadelního systému, tedy i provozu a fungování pantomimy. Do té doby divadla prostřednictvím ministerstev a jednotlivých krajů zřizoval a tím tak celou divadelní síť ovlivňoval stát. V roce 1990, jak píše *Bohumil*

*NeKolný, „byly novelou zrušeny nejrestriktivnější pasáže zmíněného zákona (tzv. Divadelního zákona č.33/1978 Sb. – pozn. autorky) a v souvislosti s dalšími právními předpisy bylo divadlo otevřeno jako soukromému, tak vznikajícímu neziskovému sektoru.“*¹⁰⁰ To, jak důležitý krok to byl pro následný vývoj v pantomimě, vyvstane v následujících podkapitolách. Zároveň tím pomalu nastalo období střídavého obsazování postu ministra kultury, což omezilo jeho stabilitu, byť se v polistopadovém období do konce století dostala do čela ministerstva kultury zvučná jména z přímého divadelního prostředí, jakými byli *Milan Lukeš, Milan Uhde* či *Pavel Dostál*. Do roku 2019, kdy tato práce vzniká, se obsazení postu ministra kultury tak významnou osobností z divadelního prostředí již neopakovalo. Nestabilita této funkce vygradovala do fáze krátkého působení ministrů v rozmezí půl až jednoho roku, jako v případech úřadujících herců *Martina Stropnického, Vítězslava Jandáka* či *Martina Štěpánka*.

České divadelní sítě se na počátku devadesátých let dotýkal jednak proces odstátnění kultury a z něho plynoucí obavy o budoucí stav divadelních institucí a jejich financování, na straně druhé celková nejistota v divadelní i nedivadelní oblasti po stránce existenciální i sociální. Brzké osamostatňování scén, které byly „*v průběhu 80. let přičleněny k jiným, ideově ‚spolehlivějším‘ subjektům nebo sloučeny do snáže ovladatelného celku,*“¹⁰¹ se stalo jednou z mála poměrně rychlých reakcí týkajících se divadla. S tím souviselo i určení priority v podobě záchrany a podpory primárně zruinovaného kulturního dědictví, do něž logicky, ale bohužel, česká divadla nespádala.¹⁰²

Proměna společnosti vlivem polistopadových událostí roku 89 zaznamenala v postavení divadla jako fenoménu jeho celkový útlum a krátkodobou, ale silnou diváckou krizi. Pokud se ale s krizí potýkalo divadlo obecně, žánr pantomimy na tom byl ještě hůř. V tomto období následkem let minulých, doprovázených zánikem významných souborů či zakládáním scén s krátkodobou působností, došlo na přelomu tisíciletí pomalu ale jistě k velkému oslabení zájmu o žánr. Ten do té doby přežíval zejména ve formě obnovených

¹⁰⁰ NEKOLNÝ, Bohumil (a kol.). *Divadelní systémy a kulturní politika*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 9

¹⁰¹ Tamtéž, s. 12

¹⁰² Výjimku tvořilo hned v roce 1990 restaurování *Divadla Za branou* režiséra *Otomara Krejčí*, ale i to se potýkalo s nastalou diváckou krizí po dobu dalších dvou až tří let a s problémy personálního a ekonomického rázu. [NEKOLNÝ: 2006, s. 15]

představení groteskního typu v GAGu Borise Hybnera, klaunerie a profesionálních i studentských experimentů Cirkusu Alfred.

Charakteristické rysy divadelní atmosféry na přelomu tisíciletí a na počátku 21. století je poměrně složité definovat a není ani na místě takovou definici zde předkládat. Obecně se však jedná o rozmanité období vygradovaného postmodernismu s převládajícími rysy individuality a anonymity a dobu nekonečné umělecké a tvůrčí svobody, obohacené o velké množství mediálních a dalších vlivů působící na člověka. Pro sledování podob a výskytu pantomimy v 21. století je nutné brát v potaz tyto podmínky, nabývající důležitost pedagogiky v oboru na specializovaných školách a postupný zájem o nonverbální divadlo z řad (převážně) studentských.

3.2 Zánik a vznik významných scén

Devadesátá léta se pro pantomimu stala obdobím zápasu o přežití. Příznačnějšími slovy, vznikem dvou scén spojenými s velkými osobnostmi v oboru se v průběhu desetiletí pantomima ještě držela v povědomí veřejnosti. Situace byla však ztížena hned v prvních třech letech zánikem tří do té doby činných scén; v roce 1990 Turbovou společností Alfred&spol., o rok později Branického divadla pantomimy a v roce 1993, dva roky po smrti Ladislava Fialky, definitivně ukončila svou soustavnou činnost také Pantomima Na zábradlí. V Branickém divadle a Divadle Na zábradlí se od roku 1981 (rok založení Branického divadla) pantomima soustavně vyskytovala, byť v provozních podmínkách i podobách značně rozdílných, jak již bylo výše naznačeno.

Ihned z počátku v roce 1990 využil Boris Hybner možnosti soukromého podnikání v divadelnictví a spolu se Zdeňkem Mertou založil **GAG Borise Hybnera**. Divadlo sídlilo v paláci Metro u Národní třídy, jehož prostor si museli sami upravit. „*Na úpravy jsme měli dvě stě tisíc korun, to byly jediné peníze, které jsme od města dostali.*“¹⁰³ Divadlo mělo cílit na cizince, v čemž viděl Hybner možný úspěch provozu repertoárového GAGu. Jak se malé soukromé divadlo pomalu rozrůstalo, dokazuje slovy: „*Měl jsem asi čtyřicet zaměstnanců na různé typy smluv, ansábl dokázal hrát i na třech místech najednou.*“¹⁰⁴

¹⁰³ HYBNER, Boris. *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002, s. 50

¹⁰⁴ Opak. cit.

K zahájení provozu GAGu se *Ladislava Petišková* vyjádřila jako k chaosu organizačního a provozního charakteru, který „odčerpával hodně tvůrčích sil,“¹⁰⁵ z čehož vyvozovala důsledek zvoleného repertoáru. Až na novinku *Frankenstein (prem. prosinec 1990)*, jejíž načasované uvedení „[...] v atmosféře všeobecné radosti nad změnou poměrů a v soutěži s obrovskou nabídkou pestrých zábavných produkcí v Praze [...]“¹⁰⁶ nebylo dle Petiškové vhodné, byly totiž součástí repertoáru opětovně nastudované "jistoty" z 80. let: *Někdo to rád Horror, Concerto Grosso aneb Dilema, Gagman, Hvězdy, MIZZ, Žil byl Hollywood*.¹⁰⁷

K zachycení představy o atmosféře přispívá také článek *Mikoláše Černého*, který reflektuje svůj zážitek z návštěvy představení MIZZ, jenž utrpěl právě provozem zacíleným na zahraniční publikum. „[...] Počítal jsem s tím, že lístky budou o poznání dražší, či že vůbec nebudou, i s tím, že asi část sálu bude rezervována pro zahraniční návštěvníky. Ale šok, jaký jsem zažil, se dá těžko vylíčit. Cena lístku – 180 korun. [...] S mírným váháním a pocitem, že kultura zproštěná dotací musí být podpořena, jsem dva lístky zakoupil.“ Není pochyb, že cena vstupenky byla na tehdejší platové poměry vysoká, a tak autor článku trefně poznamenal, že během studií by Hybnera znal pouze z vyprávění. Představení bohužel utrpělo i po umělecké stránce „Další šok mě čekal v sále. [...] Byli jsme tu jediní "domácí". Zbytek diváků tvořili cizinci, pravděpodobně šlo o školní zájezdy. Jestli se dobře bavili, tak jen mezi sebou. [...] Přesto, že scénky, které Boris Hybner předváděl – *Vzpěrač, Operace, Motýl, Na cestě a Koncert* – byly naprosto totožné s těmi, které předvedl tenkrát kdesi na periferii, nesmál jsem se. Ani mladým cizozemcům nebylo příliš od smíchu. Díky ceně vstupenky si takovéto obecenstvo sezval pan Hybner sám. A jsem přesvědčen, že představení bylo tímto skvělým mimem odfláknuto především díky chování diváků.“¹⁰⁸

GAG Borise Hybnera v roce 1996 po šestileté působnosti svou činnost poměrně nešťastně ukončil. Předcházelo tomu předání divadelního klubu do správy skupině Američanů, která v něm zbudovala hygienické zázemí pro zaměstnance bez stavebního povolení: „[...] na černou stavbu nás majitelé dostali; vymetli nás během týdne.“¹⁰⁹ Konec GAGu ale pravděpodobně předpověděl výskyt překupníků a jejich nabízené

¹⁰⁵ PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Červený a černý Boris*. In: *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris. Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2011, s. 140

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 141

¹⁰⁷ ŠORMOVÁ, E. (hl. red.) *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000. s.166

¹⁰⁸ ČERNÝ, Mikoláš. *Hořká pantomima. Práce*. 1991, 47(91), s. 6.

¹⁰⁹ HYBNER, Boris. *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002, s. 52

předražené lístky. „Mezi našim lístkem a cizincem byla agentura, jeden překupník, druhý překupník... A všichni chtěli něco trhnout.“¹¹⁰

Paralelně tvořící brněnský mim Boleslav Polívka v roce 1993 založil **Divadlo Bolka Polívky**, a i když první roky repertoár plnily obnovené premiéry představení z dob angažmá v Huse na provázku, udržoval tak i mimo Prahu tradici pantomimy ve velmi podobném duchu, jako pražští mimové Turba s Hybnerem.

Po zániku Hybnerova GAGu se v roce 1997 ohlásil s další, v pořadí čtvrtou, založenou společností Ctibor Turba. Jednalo se o divadlo mimů **Alfred ve dvoře**. Činnost zahájilo 11. 5. 1997 v pražských Holešovicích a zaujalo v prvních okamžicích po stránce architektonické. „*Plechový záhadný objekt tvarově připomínající historické fotoaparáty, zakotvený v rozpadajícím se letenském bloku vnitrobloku.*“¹¹¹ Ze stejného komparativního článku autora, jenž prostor navštívil rok po jeho otevření a poté v roce 2011, se lze dozvědět i další informace, například o stavu hlediště, které mohlo pojmout 80-110 diváků v prostoru pěti vyvýšených dřevěných lavicích, o velmi dobré akustice, či vhodně využitých hrubých, neopracovaných materiálů při výstavbě. „*Spartánské vnitřní provedení reflektovalo minimální rozpočet [...] Není třeba se koncentrovat na fascinující architektonické detaily, ale na představení.*“¹¹² V článku také autor informuje o kolaudaci v roce 1997, jež nesla přívlástek dočasná po dobu deseti let, po jejímž uplynutí došlo k prodloužení do roku 2015, kdy došlo k opětovnému kolaudačnímu prodloužení.

Z nejvýznamnějších uvedených inscenací za působení Turby jako uměleckého šéfa divadla Alfreda ve dvoře je nutné jmenovat alespoň tyto čtyři: *Příběh vojáka* (prem. 20. 5. 1997), *Talíře – Taniere* (prem. 21. 5. 1997), *Hanging Man* (prem. 11. 6. 1997) a *Boris Pictus* (prem. 21. 3. 1998). V rámci prvních tří inscenací lze vysledovat Turbovo propojení profesionálních umělců se studenty, v případě *Hanging mana* také spolupráci se zahraničními studenty, již byl nakloněn už od 70. let.

Inscenaci *Příběh vojáka*, založenou „*na čisté pantomimě kombinované s prvky orientálního divadla a výrazového tance*“¹¹³ mimovala šestice studentů spolu s *Iljou Rackem* v roli vypravěče. Zajímavé na inscenaci bylo, že její premiéra proběhla v Japonsku v únoru

¹¹⁰ Opak. cit.

¹¹¹ GEBRIAN, Adam. *Alfred ve dvoře, divadlo v Praze. Lidové noviny*. 2011, XXIV (213), s. 5

¹¹² Opak. cit.

¹¹³ HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba. Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. JAMU, Brno, 2011. s. 18

téhož roku v kooperaci s japonskými studenty, kdy hudební část nastudovali oni a část studenti z pražské HAMU. „Pro studenty to má obrovský význam, protože musejí chápat jiný způsob divadelního myšlení,“¹¹⁴ prohlásil Turba. V inscenaci *Hanging man* bylo využito stejnojmenného systému, jenž byl založen na experimentálním zkoumání těla v různých polohách, zvláště pak ve visu za různé části těla. Experiment se dotýkal jak interpretů („Zavěšoval jsem mima za nohy v chomoutu nebo za nohu v krasobruslařské botě, [...], takže se mimovalo hlavou dolů, ale tělo bylo v horizontální pozici, pokud se nezlomilo do visu [...])“¹¹⁵ tak diváků („Divák vidí úplně jiné tvary. Ruka, která klesá neb padá, má lehkost, naopak má-li jít nahoru, musí mim vložít sílu. Tvarosloví gest je k nepoznání.“)¹¹⁶ V amorální destrukční klauniádě *Talíře – Taniere* vystupovali *Jiří Reidinger* se studentem *Štefanem Capkem* v roli dvou klaunů, *Bilba* a *Števa*. Hráli „komedii o destrukci,“ v níž „každá životní situace, stejně tak jako situace komedie, má v sobě lyrickou i tragickou stránku.“¹¹⁷ Jevištní akce spočívající převážně v rozbíjení porcelánových talířů vyžadovaly přesnou a v určitých částech synchronizovanou partnerskou rytmičtější. V divácích pak tyto akce měly vyvolávat jisté pokušení v destrukci čehokoliv provedené v radosti, nikoli v hysterii. Téměř všechny takové inscenace získávaly statut jistých experimentů, jejichž cílem bylo hledání vyjadřovacích prostředků.

Na inscenaci *Boris Pictus* s podtitulem „*Už nikdy pitomcem!*“¹¹⁸ se režijně i autorsky podílel *Boris Hybner*. Titul volně parafrázovala *Nina Vangeli* v recenzi pro *Týden* těmito slovy: „*Boris* vylíčený *Borisem*. Totiž *mim* a *herec Boris Hybner*, vylíčený *Borisem Hybnerem* autorem. V této dvojroli se právě *Hybner* v představení předvádí a toto rozdvojení je i jeho námětem.“¹¹⁹ Recenze mimo jiné informovala, že se v představení objevilo pro *Hybnera* typické použití filmového plátna a dalších technických vymožeností. V další recenzi¹²⁰ autor upozorňoval na nepřilíživě šťastný průběh představení právě po stránce technické, zmínil chrastící mikroport či nezřetelnost výjevů z promítané produkce vlivem odlesku reflektorů.

¹¹⁴ BRŮNA, Otakar. *Největší pieroti*. 1.vyd. Praha: ETC Publishing Praha, 1998, s. 182

¹¹⁵ TURBA, Ctibor. *Alfred ve dvoře*. Praha: Divadlo Alfred, 2014, s. 96

¹¹⁶ Tamtéž, s. 97

¹¹⁷ BRŮNA, Otakar. *Největší pieroti*. 1.vyd. Praha: ETC Publishing Praha, 1998, s. 165

¹¹⁸ Program k inscenaci *Boris Pictus*. Dostupné v IDU.

¹¹⁹ VANGELI, Nina. *Boris Pictus* aneb *Orbis Batman Hybner*. *Týden*, 6.4. 1998

¹²⁰ TICHÝ, A. Zdeněk. Divadlo Alfred hlásí: *Houstone, Boris má problém*. *Mladá fronta dnes*, 24. 3. 1998

Turba se k představení vyjádřil velmi jasně: „Šlo o tak velký omyl, že jsem produkci zastavil.“¹²¹

Turba vycítil potřebu chybějící scény podporující studenty v praktické části jejich studia. Proto zřídil Alfreda ve dvoře s cílem, že divadlo bude i „studentskou platformou, aby měli ti nejnadanější kde začít, protože dosud nic takového nebylo.“¹²² Ideově se vznik Alfreda ve dvoře blížil tehdejšímu založení Branického divadla pantomimy a žánrově se pohyboval v oblasti cirkusu a klaunerie. Alfred ve dvoře jakožto platforma pro realizaci uměleckých produkcí a inovativních myšlenek přetrvávala do současnosti, kdy produkčně spadá pod nezávislou a neziskovou organizaci *Motus z.s.*

Založení Alfreda ve dvoře předcházelo v roce 1992 vybudování a otevření mezinárodního centra pohybového divadla **Studio kaple v Nečtinách** u Plzně, kam Turba „přijímal na stáže studenty i špičkové umělce z celého světa“¹²³ a jehož cílem bylo „vytvoření podmínek pro postgraduální studium kateder nonverbálního i tanečního divadla.“¹²⁴

3.3 Vzdělání v oboru pantomimy

V oblasti vzdělávání v oboru se po druhé světové válce angažovali nejvýraznější osobnosti praktikující žánr pantomimy, Ladislav Fialka, Ctibor Turba i Boris Hybner. V Brně na JAMU se pedagogické činnosti v oblasti pantomimy a pohybového divadla věnovala od padesátých let tanečnice a pedagožka Jiřina Ryšánková. Oborovou výuku lze považovat za kontinuální proces vychovávající profesionály v oboru, navíc je od roku 1992 nakloněna i neslyšícím zájemcům o studium pohybového divadla, kdy *Zoja Mikotová*¹²⁵ v Brně založila **Ateliér výchovné dramatiky Neslyšících**. V postupném období útlumu a téměř (oproti dřívějším letům) nevýrazné pantomimické činnosti od roku 89 vzdělání v oboru pantomimy a nonverbálního divadla sehrává pro pozvolný vzestup zájmu mladých adeptů o tento obor důležitou roli zejména pro 21. století. Zatímco v následující kapitole bude nahlédnuto

¹²¹ TURBA, Ctibor. *Alfred ve dvoře*. Praha: Divadlo Alfred, 2014, s. 120

¹²² BRŮNA, Otakar. *Největší pieroti*. 1.vyd. Praha: ETC Publishing Praha, 1998, s. 182

¹²³ KRÁTKÁ, Martina. *Ctibor Turba, pedagogika v mimickém a komediálním divadle*. JAMU: Brno, 2018, s. 18

¹²⁴ HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba. Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. JAMU: Brno, 2011. s. 17-18

¹²⁵ Zoja Mikotová, narozena v roce 1951, režisérka, choreografka. Absolvovala režii činoherního divadla na JAMU a studovala pantomimu pod vedením Jiřiny Ryšánkové. V roce 1991 založila Ateliér výchovné dramatiky Neslyšících na divadelní fakultě JAMU v Brně.

detailněji do Turbových výukových metod v rámci Ateliéru klaunské scénické a filmové tvorby na JAMU, tuto kapitolu bych doplnila informacemi o zásadních pražských (nejenom) akademických učilištích.

Od roku 1975 založil a vyučoval Fialka samostatný obor *Choreografie pantomimy* na katedře tance pražské Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění. „*Oddělení pantomimy [...] žilo dosud programově z odkazu imaginární pantomimy 60. let, a v podstatě už tento systém výchovy nepovzbuzoval mladé adepty k dalšímu propracování.*“¹²⁶ Po smrti Ladislava Fialky vedení převzal Ctibor Turba: „*Začínala pro mne nová éra života u nás doma, éra kantora v mém oboru na plný úvazek.*“¹²⁷ Turbovo odlišné smýšlení o žánru se v roce 1992 promítlo do několika změn, přičemž tou největší bylo iniciování založení *Katedry nonverbálního a komediálního divadla*. Původně měl katedře „*být dán název pantomimy, to se mi nelíbilo, nevyjadřovalo to budoucí obsah práce [...]*“¹²⁸ a zatímco „*Fialka měl oddělení jako přidruženou stáj ke svému souboru v Divadle Na zábradlí, která sloužila k výchově případných budoucích členů souboru,*“ Turba chtěl výuku „*směřovat k modernímu tvaru, který mohl mladým otevírat tvorbu k jim bližšímu cítění obsahu a formy.*“¹²⁹ V roce 1999 vedení katedry předává Borisu Hybnerovi.

Hybner své pedagogické začátky vnímal jako vrávoravé, ale činnost si nakonec oblíbil. „*Nezbylo mi než popadnout bejka za rohy. Naučit se učit, najít za Ctibora náhradu a vytvořit svůj tým, zamilovat si úředničinu, habilitovat a taky nezmitet z jeviště, z obrazovky.*“¹³⁰ Hybner výuku směřoval do oblastí grotesky, klaunerie a pantomimy vedl katedru do roku 2009, kdy byl její název změněn na *Katedru pantomimy*.

Od roku 2010 se pod vedením Adama Halaše koncepce katederní výuky proměnila. Kromě základních žánrů vyučovaných pod Hybnerovým vedením Halaš koncepci obohacuje o žánr fyzického divadla a nového cirkusu. V roce 2016 je nová koncepce obsažena v názvu *Katedra nonverbálního divadla*, pod nímž funguje dosud.

Pantomimě se v rámci výukové koncepce třetího ročníku oboru *Herectví a moderování* okrajově věnuje rovněž *Vyšší odborná škola herecká*. Studenti bývají dvě

¹²⁶ PETIŠKOVÁ, Ladislava. In: *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris. Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2011, s. 143

¹²⁷ TURBA, Ctibor. *Alfred ve dvoře*. Praha: Divadlo Alfred, 2014, s. 13

¹²⁸ Tamtéž, s. 35

¹²⁹ Tamtéž, s. 16--17

¹³⁰ HYBNER, Boris. *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002, s. 55

hodiny týdně vedeni ke studiu základů pantomimy a klaunerie s hledáním vlastního pojetí vyučovaných prvků (např. pantomimické chůze, práce s předměty, prostorem atd.). Výuka je zaměřena na spíše marceauovský styl imaginární pantomimy, ale velmi záleží na individuálnímu pojetí pedagoga. K datu vzniku této bakalářské práce je výukou jevištního pohybu a pantomimy pověřena *Kateřina Janečková*, absolventka oboru HAMU v oboru pantomimy, která s VOŠH začala spolupracovat ihned po absolvování v roce 2015.

Podobně tomu bývá na *konzervatořích*¹³¹, s tím rozdílem, že se zpravidla studenti v rámci hereckých předmětů seznamují se základními pantomimickými principy v různé míře a v souvislosti s oborem, který studují, již v počátcích studia. Opět v nich převažuje výukový styl založený na imaginární pantomimě ve formě kratších etud, závislý na individuálním pedagogickém vedení.

3.3.1 Pedagogika Ctibora Turby v Ateliéru klaunské scénické a filmové tvorby

Turbova náklonnost ke vzdělání a k výuce v oboru, jeho podpora studentských iniciativ a schopnost je podpořit i založením nových divadelních prostor jen svědčí o jeho komplexním zájmu o obor. Následující podkapitola bude proto věnována pedagogickým přístupům Ctibora Turby, uplatňovaným na brněnské Janáčkově akademii múzických umění. Namísto přesného datování Turbových pedagogických činností a postů ve školství pod hlavičkami DAMU, HAMU i JAMU¹³² bude v následujících řádcích brán zřetel spíše na základní principy jeho výuky, jež jsou ve výukových programech nonverbálního divadla stále aktuální.

Nakladatelství JAMU v Brně vydalo v rámci výběrové řady doktorských spisů závěrečnou práci Martiny Krátké, která se pedagogice Ctibora Turby v poměrně komplexním tvaru věnuje a z níž také primárně vycházím a cituji. Koncepce a organizace studia *Ateliéru klaunské scénické a filmové tvorby na JAMU*,¹³³ založeném Ctiborem Turbou v roce 2004, odpovídá v mnohém koncepci výuky Jacquese Lecoqa. To ukázkově vyplývá právě z kapitol

¹³¹ Pražská konzervatoř [online]. Dostupné z: <http://www.prgcons.cz/zakladniinformace>, Konzervatoř Jaroslava Ježka [online]. Dostupné z: <https://www.kjz.cz/new2018/o-skole/organizace-skoly>

¹³² Divadelní a hudební akademie múzických umění v Praze, Janáčková akademie múzických umění v Brně.

¹³³ V současnosti na JAMU pod názvem Ateliér fyzického divadla a multimédií.

akademické práce M. Krátké, v nichž vedle sebe autorka staví shrnující kapitulu o škole Lecoqa a Turbově mimické škole. Za velmi podnětnou část práce považuji rozsáhlou kapitolu *Výuka v šesti semestrech, tematická cvičení*, v níž Krátká detailně popisuje průběh tříletého studia a těží z vlastních zkušeností za dob absolvování studia v letech 2005-2008.

Byť je režijní činnost, jíž se Turba věnoval už před svou pedagogickou drahou, poměrně úzce charakterově provázána s pedagogickým vedením, oficiálně do školství Ctibor Turba vstoupil roku 1973 jako externista v rámci spolupráce s katedrou loutkového divadla DAMU. Brzy ale získal možnost odjet na tříměsíční stáž v *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*, účast na ní mu nabídl sám Lecoq v roce 1974. (HOFFMANOVÁ, 2011: s. 20) Tím byl odstartován sled jeho dalších pedagogických působišť, mimo jiné i v zahraničí: vyučoval ve *Scuola Dimitri* ve švýcarském Verciu (stojí za připomínku, že je tato škola spjata se jménem Richarda Webera, jak již bylo zmiňováno), dále ve Francii v cirkusové škole *Le Centre National de Arts du Cirque* v *Chalons-sur-Marne* a téhož zaměření na belgické *École Supérieure des Arts du Cirque*. Pořádal a vedl stáže ve Francii, Dánsku, Itálii, Nizozemí, USA, Japonsku, Rusku či na Novém Zélandu.¹³⁴

V Turbově výukové koncepci se vyskytuje několik bodů, jejichž zvládnutí je na počátku studia zásadní pro pokračování ve stále náročnějších výukových plánech v rámci celkově tříletého studia. Jsou jimi:

1. Sólové improvizace

V sólo improvizacích jde o jakési odblokování vžitě představy studenta o jeho imaginaci a originalitě, jíž se snaží primárně dosáhnout a která „*blokuje tvůrčí proces a studenty samotné.*“¹³⁵ Cílem takových cvičení je objevit ve studentovi jeho vlastní imaginaci a probudit v něm spontánní tělesné projevy v rámci/v reakci na konkrétní/ho pedagogické zadání. Krátká upozorňuje na možnost počáteční nervozity u studenta a na způsob řešení, vycházející z výuky Lecoqa i Turby. Jedná se o „*funkci počátečního i závěrečného ticha. [...] Tichem se student zkoncentruje, vpraví se do hry*

¹³⁴ KRÁTKÁ, Martina. *Ctibor Turba, pedagogika v mimickém a komediálním divadle*. JAMU: Brno, 2018, s. 25-26

¹³⁵ Tamtéž, s. 44

a obraz tichem ukončí, i to je důležité, neboť studenti si často rozmažou konec hry tím, že z obrazu utíkají.“¹³⁶

2. Kolektivní improvizace

Improvizace kolektivního charakteru by měly vést k osvětlení pravidel týmové jevištní práce a jevištního dialogu. Turba kladl velký důraz na respekt mezi tvořícími a na jejich souhru. (KRÁTKÁ, 2018: s. 46)

Oba typy improvizací podporují skupinovou tvořivost a vychází z improvizčního pravidla: *„Nic není špatně! A to je třeba zdůraznit. Pro kreativní a tvůrčí cestu studentů mladých umělců je pravidlo NIC NENÍ CHYBOU velmi zásadní, neboť podporuje touhu neustále hledat, ptát se a objevovat.“¹³⁷*

Dalšími zásadními součástmi výukové koncepce, na něž je brán zřetel, jsou:

3. Diskuze

„Turba se snaží být objektivní a vyvolat, společně s pocitem bezpečí a důvěrou, diskuzi se studenty o jejich práci.“¹³⁸ Do diskuze vstupuje v případech, kdy cítí potřebu zpřesnit studentovo vyjádření či shrnout v bodech viděnou hru.

Možná netradičně, ale účelově je zařazuje nejenom po ukončené improvizaci, ale i před ní. Diskuzí před započatou improvizací *„je možné vymezit šíři a plochu tématu, ve kterém zadaný úkol může oscilovat,“* diskuze po improvizaci má studenty *„učit zpřesňovat svá hodnocení, uvědomit si vlastní schopnost analýzy a dále pak se hrající dozví ihned po hře, jak byl impulz vnímán.“¹³⁹*

4. Vlastní autorská tvorba a stavba inscenace

Autorská tvorba je v rámci výukového systému celistvý proces, počínající právě u improvizace, jejíž zdařilou část student přetaví do formy propracované skici,

¹³⁶ Tamtéž, s. 45

¹³⁷ Tamtéž, s. 44

¹³⁸ Tamtéž, s. 47

¹³⁹ Opak. cit.

jíž postupně udává definitivní tvar nejdříve v pohybové a poté v hudební složce. (KRÁTKÁ, 2018: s. 48-49)

V průběhu studia se výsledné, prezentovatelné tvary liší přirozeně svou délkou. Postupuje se od tříminutových až pětiminutových studií v prvním ročníku ke dvaceti až půlhodinovým tvarům v ročníku druhém až po autorské hodinové představení v závěru studia. (KRÁTKÁ, 2018: s. 49)

Nezbytností ve výuce je přítomnost externích zahraničních i tuzemských pedagogů, spolupráce s tuzemskými školami a absolvování stáží na zahraničních školách, zejména těch, na nichž sám vyučoval. Ty a další zmíněné aspekty doplňují a rozšiřují výukový program Ctibora Turby.

Mnohem konkrétnější informace o podobě koncepce výukového systému Ctibora Turby vyplývají z osobního studia autorky, jemuž se věnuje v rozsáhlé kapitole, kterou doplňuje konkrétními příklady jednotlivých Turbou zadávaných úkolů, etud a cvičení. Detailně představovat veškerá uvedená cvičení není náplní této práce ani kapitoly, tudíž se pouze pokusím o shrnutí dílčích prvků, které Turba ve výuce studentů využívá a jež může přiblížit a zpřesnit představu čtenáře o jeho pedagogickém vedení.

Prvním velkým mezníkem ve studiu Turbovy mimické školy je dopracovat se ke studiu charakterů a lidských typů, od nichž se vyvíjí následná práce s objekty, s loutkou a maskou. To se jeví jako nezbytně zvládnutý předpoklad pro další studium, a to zejména v polovině studia, kdy se výuka stočí k technikám pantomimy 19. století a klasické i moderní klaunské komedii. Studiu lidských charakterů předchází zkoumání pohybu zvířat a jejich jednání, v němž spatřuje výuka „*pomyslný nárok do oblasti lidských charakterů a typové komedie,*“¹⁴⁰ studia elementů vody, ohně, větru a země, za účelem vypořádat „*zárodky lidských charakterů a jejich temperamentů.*“¹⁴¹ a prvotní zkoumání barev a geometrických tvarů a jejich asociací. Studenti mají pomocí různorodých cvičení tyto asociace vyjadřovat tělem.

Ve druhé polovině studia se studenti učí techniky bílé pantomimy, imaginární pantomimy Marcela Marceau a technice japonské komediální formy kjógen. Studenti jsou nuceni zvládnout vyjadřovat se zkratkou a metaforou na úrovni řemeslné dokonalosti.

¹⁴⁰ KRÁTKÁ, Martina. *Ctibor Turba, pedagogika v mimickém a komediálním divadle*. JAMU: Brno, 2018, s. 103

¹⁴¹ Tamtéž, s. 92

Pomocí etud, jakými jsou například etudy fiktivních prostorů, se postupně propracovávají k individuálním interpretacím známých etud Marceauových. (KRÁTKÁ, 2018: s. 173) Klaunskou komedií se studenti zabývají celý třetí ročník mimo samotného závěru věnujícího se přípravě a realizaci vlastního autorského představení. Studium začíná teoretickou přípravou, spojenou s projekcemi a historickým vhladem do dramaturgie žánru a osobností klaunských komedií, a pokračuje analýzami klaunských výstupů až k opět individuálním osobním interpretacím výstupů. Velký důraz je kladen na hledání vlastního klaunského typu s charakterizovanou chůzí, postavením těla, kostýmem a maskou. (KRÁTKÁ, 2018: s.186-189) Ateliér klaunské scénické a filmové tvorby na JAMU od roku 2007 vede *Pierre Nadaud* a ateliér byl přejmenován na *Ateliér fyzického divadla a multimédií*.

Dle slov uveřejněných na webových stránkách, jež výukovou koncepci upřesňují:
„V učebním procesu rozlišujeme tři hlavní linie: fyzické divadlo (současné umění pohybu, moderní a současný tanec, choreografie a dramaturgie scénického pohybu, akrobacie, tvorba s předměty), autorské herectví (divadelní improvizace, divadlo masek, klaunské divadlo, herecká tvorba, dialogické jednání, dramaturgie) a využití multimédií (projekce, zvuk, hudba, světelný design, pixilace, filmový gag, interaktivní využití).“¹⁴²

Můžeme vidět pokračování tradice nastolené Ctiborem Turbou v liniích autorského herectví a využití multimédií doplněné akcentem na výuku fyzického divadla.

Výuka se dá považovat, alespoň v Praze, za kontinuální proces vychovávající profesionály v oboru. V postupném období útlumu a téměř (oproti dřívějším letům) nevýrazné pantomimické činnosti od roku 89 vzdělání v oboru pantomimy a nonverbálního divadla sehrává pro pozvolný vzestup zájmu mladých adeptů o tento obor důležitou roli zejména zpočátku 21. století.

3.4 Vybraná umělecká činnost studentů, později profesionálů, napříč 21. století

Podobu pantomimy jako jedné z linií žánrů nonverbálního divadla velkou měrou určují a formují studenti a jejich činnosti. Při studiu, jež je koncipováno z většiny jako

¹⁴² Ateliér fyzického divadla a multimédií [online]. Dostupné z: http://www.physicaltheatreschool.jamu.cz/2_PREZENTACE_STUDIA_CZ.html

kolektivní výuka napříč ročníky nebo různými menšími skupinami, spolu tráví desítky hodin týdně; mnohdy tak ze studentských kruhů vznikají soubory, sdružení, ale i jednotlivé osobnosti věnující se té oblasti umění, jež je během studia zaujala nejvíce a vedou ji často ke smíšeným podobám formou experimentů či jiných žánrů. Takovými příklady mohou být divadelní skupina *Krepsko*, *Služebníci lorda Alfréda* anebo umělecké činnosti *Vojtěcha Švejdy* či *Radima Vizváry* a dalších.

Mezi trendy 21. století se v činnostech některých umělců začala objevovat produkce nonverbálních představení na bázi agenturního fungování anebo pod činností divadelních spolků. Tyto formy produkce jsou z většiny zacíleny na dětského diváka; jsou jimi například agenturně propagovaná dětská představení *Putování s pantomimou* a *Trosečník Robinson mima* a herce *Martina Sochora*¹⁴³, případně divadelní spolek *MIM o.s.*, nabízející až deset dětských představení žánrově různorodých s akcentem na uplatnění nonverbálního vyjádření. U takových typů produkce sledávám velmi nezřetelně přítomnou estetickou složku uváděných představení a nedostatek zpětné přímé divácké odezvy i odborné kritiky, na jejichž základě by se na představení dalo nahlížet po teoretické odborné stránce.

Klaunská tradice se překlenutím století rozšířila také do nemocničního prostředí v rámci činnosti organizace *Zdravotní klaun*, založené v roce 2001 americkým klaunem, *Gary Alven Edwardsem*¹⁴⁴. Tradice klaunského umění zde ale prioritně není vystavěna na principech cirkusových dovedností. Zdravotní klaun je klaunem zejména díky červenému nosu, tedy jedinému klaunskému atributu, jež si přisvojil, a jeho úkolem je humornými výstupy ulehčovat pobyt v nemocničním prostředí dětem i dospělým (seniorům). Kvalita jednotlivých klaunských výstupů je velmi individuální. Zdravotními klauny se mohou stát jak profesionální umělci s uměleckým vzděláním, tak i talentovaní amatéři, již projdou třemi částmi talentové prověrky (konkurz, školicí program, tříměsíční zkušební lhůta¹⁴⁵). K roku vzniku této bakalářské práce provozuje činnost zdravotních klaunů celkem 77 členů sdružení *Zdravotní klaun*.

¹⁴³ Herec, pedagog a mim Martin Sochor, absolvent *francouzské École Internationale de Mimodrame de Paris de Marcel Marceau* v letech 1991-1994, poté absolvent katedry nonverbálního a komediálního divadla HAMU v Praze.

¹⁴⁴ Herec a muzikant Gary Alven Edwards absolvoval cirkusovou školu *Dell Arte School of Physical Theatre* v USA. V roce 1989 se přestěhoval do České republiky, začal se zde zajímat o význam humoru v nemocnicích a v roce 2001 založil sdružení *Zdravotní klaun*.

¹⁴⁵ Jak se stát klaunem? *Zdravotní klaun* [online]. [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <https://www.zdravotniklaun.cz/nasi-klauni/jak-se-stat-klaunem/>

Trendům agenturní produkce se tato bakalářské práce věnovat nebude z důvodu nedostatečného množství relevantních zpětných vazeb a mnohdy i chybějící estetické hodnoty. V souvislosti se zdravotními klauny nutno podotknout, že jejich primárním cílem není podat umělecko-estetický výkon, ale proměnit nemocniční atmosféru v humorné, odlehčené a přátelské prostředí formou komických výstupů.

3.4.1 KREPSKO

Rozmanitý repertoár experimentálního typu nabízela a stále nabízí divadelní skupina Krepisko. Skupinu šesti členů složenou z mezinárodní sestavy: *Linnea Haponnen* (Finsko), *Pierre Nadaud* (Francie), *Ondřej Lipovský* (ČR), *Žan Loose* (Chorvatsko), *Petr Lorenc* (ČR) a *Vojta Švejda* (ČR) spojilo studium katedry nonverbálního divadla na HAMU a zájem o kolektivní improvizaci. Prvními počiny Krepiska byly improvizální večery, premiérově se představili 3. 3. 2001 v pražském prostoru NOD s improvizací nazvanou *Past na tlustokožce*. Překvapující úspěch a společná záliba v této činnosti formovala jejich repertoár na několik dalších let. Vedle improvizálních večerů skupina uvedla několikero žánrově rozmanitých představení, jejichž formou se zaměřovaly na klauniády (*Kenkä, prem. červen 2001*), výtvarné divadlo (*Fragile, prem. prosinec 2003*), loutkové principy (*Nejmenší žena na světě, prem. duben 2004*), cirkusové prvky (*Mad Cup od Tea, prem. duben 2005*) a jiné experimenty (*Errorism, prem. červen 2005*) či happening (*Ukradené ovace ze dne 6. 2. 2005*)

Klaunské představení *Kenkä*, v němž účinkovali Linnea Haponnen a Petr Lorenc, bylo „malé představení beze slov o klaunech, hladu, překvapení a trochu o ptácích.“¹⁴⁶ Scénicky se dvojice rozhodla jít proti stereotypu klaunerie, jediným výrazným prvkem byly klaunské červené nosy, jinak byla scénická i kostýmní složka laděna do neutrálních, potemnělých barev s nikterak velkým množstvím předmětů.

Představení *Šunt* ve stylu "oživlého comicsu" v názvu odkazovalo na všem dobře známý objekt, televizor. O vztahu dvou lidí ovlivněném televizním vysíláním performovala dvojice Vojta Švejda a Petr Lorenc a zaměřila se tematicky na vytrácení vzájemné komunikace ve vztahu. Představení Krepiska byla vždy mířena k účinu na diváka a k rozvinutí

¹⁴⁶ KREPSKO, [Fot. Alen Aligrundić ... [a kol.], 2006.

jejich představivosti pomocí předvedení jim známých situací ze života tak, jako tomu bylo v představení Šunt.

Happeningového tvaru se dotkli například Ukradenými ovacemi¹⁴⁷, kdy se 6. února 2005 v odpoledních hodinách skupina sebevědomým krokem vydala zadním vchodem do Národního divadla a nepatříčně se zúčastnila závěrečného děkovného potlesku. Následující nepříjemná debata mezi odchycenými členy Krepeska a zaměstnanci a herci Národního divadla byla zajímavým vhladem do střetu oficiální a alternativní kultury. *Tomáš Procházka* na internetovém portálu A2 toto potvrzuje, když píše: „*Zpackaný ústup vše zkomplikoval, ovšem přinesl i nečekaný bonus. Celá akce jistě neměla být generační konfrontací, v důsledku zásahu členů divadla se jí nicméně stala. Nikde se snad vzdálenost obou stran neprojeví více než ve větě jednoho z herců činohry ND: „Jede sem Veřejná bezpečnost.“ Přesto sledujeme na záznamu poměrně kultivovanou výměnu názorů, na sprosté urážky nedojde a výhrůžky probíhají v rámci možností slušně.*“¹⁴⁸

Činnost divadelní skupiny byla utlumena úmrtím Petra Lorence dne 21. 6. 2006, který zahynul po automobilové srážce s kamionem na zpáteční cestě z polského festivalu *Sasiedzi*.

3.4.2 Služebníci lorda Alfréda

Z iniciativy studentů Ctibora Turby, absolventů stejného ročníku Martiny Krátké, autorky již zmiňované publikace o pedagogice v mimickém a komediálním divadle, vzniklo v roce 2006 sdružení Služebníci lorda Alfréda, k němuž se bude vázat pár následujících odstavců.

Sdružení tvořila pětice absolventů ateliéru klaunské scénické a filmové tvorby na JAMU pod vedením Ctibora Turby: *Roman Bluemaier, Martina Krátká, Anna Kubějová, Sára Venclovská a Alexander Stankov*. Název zvolili jednak jako přímý odkaz k Turbově dříve založeným společnostem a tím tedy automaticky k humoru a poetice Alfreda Jarryho, mířili jím ale také k odkazu alžbětinské skupině *Služebníci lorda komořího*, jak upřesnil

¹⁴⁷ Videozáznam dostupný zde: <https://www.youtube.com/watch?v=zZ-DvpvbUR4>

¹⁴⁸ PROCHÁZKA, Tomáš. *Neoprávněný vstup na jeviště – divadelní zápisník* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2015/8/neopraveny-vstup-na-jeviste-divadelni-zapisnik>

v rozhovoru¹⁴⁹ pro brněnský deník.cz Alexandr Stankov.

Jejich repertoár tvořila zpočátku absolventská představení z akademického prostředí výuky v ateliéru. Později repertoár obohatila autorská představení pod režii Martiny Krátké, jelikož si z pětice mladých umělců jako jediná troufla na režii svých spolužáků.¹⁵⁰ Věnovali se také improvizaci a pořádali improvizční večery. Součástí jejich představení byly přirozeně principy, jež rozvíjeli v průběhu studia; představení tedy byla nonverbálního charakteru a z části stavěna na improvizaci a propojena s videoprojekcemi, „*kteřé posouvají děj a jsou rovnocenným prvkem inscenací.*“¹⁵¹ Audiovizuální principy se objevily v jejich signifikantní inscenaci, jež byla zároveň jejich prvním společným počinem. Inscenace *Spíš se mnou?* „*se hrála velmi dlouho, podívali jsme se s ní na spoustu festivalů v Evropě i kupř. na festival do korejského Suwonu a stala se pro nás všechny srdcovou záležitostí a vzpomínkou na naše začátky.*“¹⁵²

Služebníkům bylo nabídnuto stát se součástí brněnského HaDivadla, což Krátká specifikuje takto: „*Velká pomoc přišla od Mariána Amslera, který nás oslovil jako soubor pohybového divadla pro malou scénu brněnského Hadivadla se všemi výhodami státem dotovaného divadla (především pravidelného uvádění a reklamy).*“

Odchod Martiny Krátké do pražského Švandova divadla zproblematizoval další fungování sdružení, v Brně zbylí členové nenašli nikoho, kdo by s nimi v souladu nonverbálních projevů s "jarryovským" humorem pracoval. Z původní kolektivní činnosti divadelního sdružení Služebníků pozůstala zejména improvizční linie tvorby díky tvorbě Alexandra Stankova a Romana Blumaiera, kteří vystupovali s improvizčním představení *Jukebox* po kavárnách a dalších nedivadelních prostorech. K oficiálnímu ukončení činnosti sdružení nikdy nedošlo, do současné doby se někdejší členové ve spolupráci s dalšími umělci sejdou při nárazových projektech často hudebně či kabaretně laděných, jako v případech

¹⁴⁹ KOLEGAROVÁ, Lenka. Služebníci lorda Alfréda: Cestou pantomimy, pohybu a obrazu. *Brněnský deník.cz* [online]. Brno, 15.3. 2010 [cit. 2019-07-16]. Dostupné z: https://brnensky.denik.cz/kultura_region/sluzebnici-lorda-alfreda-cestou-pantomimy-pohybu-a.html

¹⁵⁰ Z e-mailové korespondence s Martinou Krátkou ke dni 13.7. 2019.

¹⁵¹ KOLEGAROVÁ, Lenka. Služebníci lorda Alfréda: Cestou pantomimy, pohybu a obrazu. *Brněnský deník.cz* [online]. Brno, 15.3. 2010 [cit. 2019-07-16]. Dostupné z: https://brnensky.denik.cz/kultura_region/sluzebnici-lorda-alfreda-cestou-pantomimy-pohybu-a.html

¹⁵² Z e-mailové korespondence s Martinou Krátkou ke dni 13.7. 2019.

kolektivního *Dekabaretu*, uvedenému ve Švandově divadle v sezóně 2015/2016 anebo improvizace nazvané *CokoLIVE*¹⁵³ v roce 2017.

3.4.3 Vojtěch Švejda

Jeden z dalších absolventů katedry nonverbálního a komediálního divadla na HAMU, Vojta Švejda, se již při studiích podílel na představeních v Alfredu ve dvoře. Po studiích se vydal cestou autorské tvorby ve stylu pouličních show, výtvarného divadla, performance. Jeho tvorba je žánrově velmi smíšená a propojena i se zahraničními vlivy, obsahuje také představení vhodná pro děti.

Příkladem může být/jako příklad může sloužit tzv. děšivá pantomima *Albert se bojí* (prem. 17. 10. 2007), na které spolupracoval s americkým režisérem a mimem *Jamesem Donlonem*. Představení „v sobě mísí prvky westernu, komiksu, dramatu všedního dne a je převyprávěno stylem clownske pantomimy.“¹⁵⁴ Tématem pantomimy se stala dětská poloha strachu, jak zmiňuje autor v článku *Marie Třešňákové*: „Vybrali jsme strach dětský, který má krásnou obraznost. Když se třeba v pokojíku zhasne, tak se skříně najednou mění v něco úplně jiného. Jde tedy především o dětskou fantazii.“¹⁵⁵ Rozvíjení dětské fantazie v produkci dětských představení je jedním ze zdravých způsobů, jak vychovat budoucího divadelního diváka.

Švejda spolupracoval několik let se skupinou *Krepsko* v rámci jejich improvizací a ve zmiňovaném představení *Šunt*, jeho činnost zahrnuje také pohybové a režijní spolupráce s jinými projekty, filmovou angažovanost a filmový dabing.

3.4.4 Štefan Capko a Cirkus Sacra

Za zmínku stojí také vybraná činnost Cirkusu Sacra zakladatele a mimo jiné opět absolventa katedry nonverbálního a komediálního divadla na HAMU, *Števa Capka*. Divadlo

¹⁵³ Improvizátoři *Roman Blumaeir, Matěj Pospíšil, Jiří Kniha, Alexandr Stankov a Filip Teller*.

¹⁵⁴ *Vojta Švejda: Albert se bojí* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <http://www.vojtasvejda.cz/cz/projekty/albert/>

¹⁵⁵ *TŘEŠŇÁKOVÁ, Marie. Albert se bojí – děšivá pantomima* [online]. 18.10. 2007 [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1462757-albert-se-boji-desiva-pantomima>

založil v roce 2000 jako „volné uskupení mimů, clownů, herců, tanečníků, žonglérů a akrobatů.“¹⁵⁶ Cirkus Sacra funguje na agenturní bázi spravování a jeho repertoár směřuje k formě pouličního divadla s prvky pantomimy. Všechna představení jsou pojízdná a variabilní v prostoru.

Styl "čisté, klasické" pantomimy reprezentuje představení s názvem *Pieroti*. V něm účinkuje 8-10 studentů či absolventů pantomimy a "vyhánějí" své Pieroty na ulici do interakce s diváky. Během výstupu dlouhého 20-30 minut Pieroti představují „čistou pantomimu, gesta, mimika a improvizaci s kolemjdoucími.“¹⁵⁷ Klasická pantomima se objeví také v představení *Neviditelný cirkus*¹⁵⁸, v níž dvojice mimů nabízí etudy s imaginárními předměty, prostorem a postavami za využití černého paravanu. Tato představení mohou být jakýmsi návratem klasické pantomimy do ulic z dob J. G. Deburau, do prostředí pařížské *rue du Temple*, jak jej vyobrazil film *Děti ráje*.

Dalšími představeními ve stylu cirkusových klaunérií, pouličních ohnivých show s akrobatickými, žongléřskými výstupy se řadí spíše do produkce spadající pod nový cirkus, což dokazuje jejich zařazení mezi umělecké soubory, jež jsou součástí *Cirqueonu*, nového centra pro nový cirkus.

3.4.5 Radim Vizváry

Absolvent katedry nonverbálního divadla pod vedením Borise Hybnera a následně Adama Halaše se svou profesionální činností jako první navrátil k bílé imaginární pantomimě s přímým odkazem na Ladislava Fialku.

„Můj mistr, inspirátor, kolega, přítel. Spojila nás ta láska, nebo dokonce vášeň pro pantomimu.“¹⁵⁹ Tak se Vizváry vyjádřil k Borisu Hybnerovi, svému učiteli a pozdějšímu kolegovi z akademického prostředí HAMU. V začátcích studia pantomimy v něm jeho pedagog objevil tragickou a melancholickou polohu vhodnou pro roli Pierota a nasměroval ho cestou bílé pantomimy deburauovského typu. Studiu Radima Vizváry na HAMU

¹⁵⁶ *Sacra Cirkus* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <http://www.sacracircus.cz/index.php?clanek=13>

¹⁵⁷ *Pieroti* [online]. [cit. 2019-07-18] Dostupné z: <http://www.sacracircus.cz/?clanek=23>

¹⁵⁸ *Neviditelný cirkus* [online]. [cit. 2019-07-18] Dostupné z: <http://www.sacracircus.cz/?clanek=24>

¹⁵⁹ VIZVÁRY, Radim. In: *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris. Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2011, s. 80

předcházelo herecké angažmá v divadle *Minor*, kde působil i v několika dalších divadelních funkcích: „*Tak jsem postupně začal jako kulisák-herec hrát snad ve všech inscenacích. Kromě toho jsem dělal inspicienta, pracoval jsem v dílnách – zapojoval jsem se do výroby loutek, kaširoval jsem je nebo jsem i na šicím stroji šil kostýmy.*“¹⁶⁰

Uvedením představení *SÓLO*, s nímž je jeho jméno v povědomí divadelní společnosti spjata snad nejvýrazněji, se jednalo o první velký impuls ke znovu uvědomění si Fialkovy tehdejší zásluhy o následný vývoj žánru. Ať už se pantomima dostala do jakýchkoli smíšených podob v průběhu druhé poloviny 20. století, byl to Fialka, od jehož stylu se distancovala druhá generace mimů a započala tak další vývojový směr pantomimy, jež přetrval do 21. století.

3.4.5.1 Směřování umělecké tvorby s ohledem na formování pantomimy ve 21.století

Byť se studium Radima Vizváry na HAMU z velké většiny zaměřovalo na bílou pantomimu a pierotovské etudy (absolventské představení *Mesdames&Messieurs, Deburau!*, režie *Pavel Khek*, prem. 3.8. 2006, v kooperaci se studenty činoherního herectví DAMU), sám Vizváry chápe tento styl spíše jako jeden ze stylů určující vývoj žánru; jeho osobnostní vklad tkví především v modernizaci a hledání nového uměleckého jazyka pro vyjádření beze slov na základě tradiční techniky mimu Étienna Decrouxe. Svou tvorbu také zaměřuje na dětského diváka, jak bude osvětleno v závěru této podkapitoly.

Počáteční činnost Radima Vizváry je spjata se spoluprací s *Miřenkou Čechovou*, vystudovanou baletkou a absolventkou téže nonverbální katedry v Praze. Spolu založili v roce 2007 soubor *Theatro Pantomissimo* (od roku 2010 *Tantehorse: physical mime theatre*). Jimi uvedené projekty se v koncepční i interpretační rovině pohybují v oblasti moderního mimu, tedy abstraktnější formě pohybového vyjádření oproti pantomimě, jejímž stálým prvotním účinkem by měla být srozumitelnost. Jejich společnými prvotními projekty byly *Dark Trilogy (třídílný projekt 2008-2009)*, sólová pantomima *Lorca – marná*

¹⁶⁰ SOPROVÁ, Jana. Radim Vizváry: Rád se pouštím do neobjevených vod a riskuji. *Divadelní noviny* [online]. Praha, 25.10. 2015 [cit. 2019-07-19]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/radim-vizvary-rad-se-poustim-do-neobjevenych-vod-a-riskuji>

snaha (prem. 8.3. 2010) či performance *Uter Que* (prem.18.11. 2013). Pozdější projekty, jimž se věnuje koncepčně převážně pouze Čechová, jsou charakteristické svou žánrovou neurčitostí a neustálou balancí na hranách několika žánrů – performance (*Vivisectic*, prem. 1.11. 2016), výtvarné a zvukové instalace (*Shift*, prem. 26.5. 2018, *!O! – Family therapy*, prem. 2.10. 2018), dokumentu, fyzického a tanečního divadla (*S/He is Nancy Joe*, prem. 17.7. 2012, *Lessons of touch*, prem. 26.5. 2016), site-specific projektů (*Momentum*, prem. 22.6. 2017) a aktuálně i únikové hry pro jednoho diváka (*Osudety: In the middle of nowhere*, prem. 16.7. 2019)¹⁶¹

Přínos R. Vizváry české pantomimě tkví v uvedení sólového představení příznačně nazvané **Sólo** (prem. 17. 4. 2016, *Divadlo v Celetné*) pod hlavičkou souboru *Mime Prague*.¹⁶² Premiéře předcházelo dne 2. 4. 2016 úmrtí Borise Hybnera, jehož památce bylo premiérové uvedení věnováno. Sólo je koncipováno jako průlet pantomimou od debureauovského období po novější moderní formy pohybového divadla, jednotlivé etudy jsou zároveň ukázkami určitých stylů a jejich technik. Konkrétně je koncipováno z deseti výstupů dramaturgicky sestavených od prvotních stylů bílé pantomimy (*Ukradené hodinky*), přes imaginární pantomimu (*David a Goliáš*), groteskní pantomimu (*Toreador*) či pantomimickou báseň (*Pantomissimo*), klaunérii (*Týýýjo*) až k moderním a synkretickým stylům divadla (*Kabát, Miřenka/Héřečka, Catwalk*), technickým ukázkám mime corporel (*Pavouk*) či japonskému divadlu butó (*Zrození křiku*). Sólo má tedy podstatně edukativní vliv na diváky. Podrobněji se jednotlivým výstupům věnuji v přiložené ročníkové práci s názvem *Sólo pantomima Radima Vizváry*,¹⁶³ v níž poukazuji na shodné i rozdílné přístupy a interpretace některých výstupů v porovnání s tvorbou Ladislava Fialky nebo na inspirativní prvky předané Borisem Hybnerem.

Ve druhé části představení věnující se modernějším formám Sólo poukazuje na variabilní funkci pantomimy, na flexibilitu ohledně propojování žánru s tancem a dalšími pohybovými formami, na možnost současné a budoucí existence za podmínek vhodného využití nonverbálních prostředků k vyjádření aktuálních společenských témat.

¹⁶¹ *Tantehorse: repertoár* [online]. Praha [cit. 2019-07-19]. Dostupné z: <http://www.tantehorse.cz/repertoar>

¹⁶² Pantomimická platforma *Mime Prague*, jejíž cílem je na stejné úrovni zachovávat tradici pantomimy a zároveň ji inovovat a přizpůsobovat divadelním prostředkům, které se přirozeně s dobou mění.

¹⁶³ Viz Textová příloha

Společensky laděnému tématu se Vizváry věnuje v následujícím sólovém pantomimickém představení **VIP** (prem. 11. a 12. 5. 2018, Švandovo divadlo na Smíchově). Premiéra představení byla ohlášena pod názvem *Promile*, až později došlo ke změně názvu, nicméně oba tituly téma představení shodně napovídají. Vizváry si po "přehledovém" Sólu mohl dovolit konkretizovat svou další tvorbu a soustředit se na užší linii žánru, iluzionistickou pantomimu.

Skrze ni poskytuje divákům vhled do života populární celebrity, opojené slávou a poblouzněné šílicím davem, a rutinním opakováním všedních jevů sleduje jeho vnitřní proměnu. Celebrita začíná bojovat s negativní stránkou své slávy, se samotou, vnitřní rozpolceností, následně podléhá alkoholu a stavům šílenství, prázdnoty.

Performerovi pohyby přesně a jasně podtrhují mimické situace, opakující se jevy pojímá s groteskním akcentem. Tragické vyznění situace podporuje precizní technika práce s tělem. Naopak k odlehčení dramatické situace napomáhají minimalistické iluzionistické vstupy.

Vizuálně je představení poměrně provokativní, což výrazně podporuje mimův kostým v podobě obrovského jasně zelenkavého až zlatavého kožichu, fialových volných tepláků a černého průhledného vršku s květinovým dekorem. Kožich symbolizuje jakousi falešnou stránku slávy a maska v komplexu působí velmi povrchně. Kožich po sejmutí nabývá i funkce loutky, s níž performer pracuje. „*Překvapující je rovněž vizuální stránka představení, efektnější, než jsme kdy ve Vizváryho představeních viděli, podávaná s patřičnou nadsázkou, ve které hraje významnou úlohu několik prvků: především kostýmní maska v podobě okázalého zlatavého kožešinového pláště – ten je symbolem pochybné slávy, ale i manekýnem a loutkou, s níž si Vizváry hraje a ovládá ji.*“¹⁶⁴ Hudební složka je přítomna téměř neustále a prověřuje mimovu schopnost správného *timingu*.

Umělecká činnost Radima Vizváry také cílí na dětského diváka, konkrétně v případě pohybových představení *Koukej, svět* (prem. 16. 5. 2017, divadlo Minor), určeném pro děti ve věku 4+ let, a *Pejprbój* (prem. 29. 11. 2015, DiOD Jihlava), kdy charakter představení umožňuje věkovou hranici jeho přístupnosti snížit ještě o 1 rok. V obou představeních využívá jednoduchých principů práce s loutkou jako s objektem za účelem cílit na dětskou

¹⁶⁴ PETIŠKOVÁ, Ladislava. *VIP – Nová kapitola Vizváryho umění* [online]. 17.5. 2018 [cit. 2019-07-19]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/nonverbalni-divadlo/vip-nova-kapitola-vizvaryho-umeni>

představivost a otevírání dětské fantazie. To by v představeních pro dětského diváka mělo být vždy na prvním místě. „*Ještě je naděje na lepší společnost, ale je potřeba dětskou citlivost a vnímavost vyživovat od raného věku.*“¹⁶⁵

Představení Pejprbój dominuje 150 metrů dlouhá role bílého papíru, „*je to scénografický prvek v neustálém progresivním pohybu. A také výzva, jelikož se pokaždé chová jinak.*“ Performer stvoří papírový svět a papírového chlapce a děti nechává nahlédnout do pohádkové světa, naznačeného různými způsoby pomačkaným papírem zavěšeným na lankách. „*Po celou dobu se snažím sloužit materiálu-papíru. Jakmile z něho zformuji postavu malého chlapce, automaticky vzniká vztah mezi mnou a objektem. Už ji nemůžu trhat a deformovat, jelikož ji děti od té chvíle vnímají jako sebe, identifikují se s ní.*“ S loutkou papírového chlapce prolamuje hranici mezi jevištěm a hledištěm, s dětmi navazuje kontakt a reaguje na ně. „*Vnímám každé šustnutí v hledišti, smích, nebo když se děti ptají rodičů, co právě dělám. Snažím se s nimi komunikovat, odpovědět na jejich otázky, rozvinout ty aspekty, které je baví, aby si je užily ještě víc.*“¹⁶⁶ V závěru představení vyzve na jeviště všechny děti a zbytek papírové role jim přenechá. Vznikne tím jedno velké papírové hřiště, kdy někteří hrají papírovou bitvu, nebo si tvoří podobné papírové loutky, jako jim předvedl mim. Nejenom toto má představení v dětech vyvolat: „*Mým cílem je probudit v nich fantazii a citlivost, jelikož mám pocit, že se vytrácejí. Dnešní produkce jsou energické show. Proto jsem si dovolil něco, o co se pokouším u dospělého diváka – zastavit čas.*“¹⁶⁷ U nonverbálních dětských představení je důležité dosáhnout toho, aby i přes prvotní nervozitu a rozpaky děti nepociťovaly absenci slova a mohly příběh srozumitelně číst. V tom případě je nutné zesílit účinek vizuální složky představení, s čímž Vizváry pracuje i v představeních pro dospělé.

Dosah pantomimy v komplexním divadelní oblasti sílí zejména různorodou činností Radima Vizváry, která mimo autorské tvorby zahrnuje pohybové spolupráce na verbálních i nonverbálních projektech, režijní činnost činoherních a operních představení, dramaturgické vedení festivalů na pozici uměleckého šéfa či pedagogickou činnost ve formě workshopů u nás i v zahraničí. Svou tvorbou dokáže cílit nejenom na dospělé publikum,

¹⁶⁵ Radim Vizváry. *Loutkář*. 2016, LXVI (4), 19-21.

¹⁶⁶ Opak. cit.

¹⁶⁷ Opak. cit.

ale i na dětského diváka a snažit se tak vychovat generaci schopnou porozumět pantomimě a vnímat ji jako rovnocennou formu divadelního vyjádření, byť v porovnání s ostatními formami stále okrajovou. Dále svou činností podněcuje divadelní teoretiky a kritiky k podání odborné zpětné vazby ve formě recenzí, reportáží, rozhovorů anebo studenty k bádání a ohledávání pantomimy v rámci plnění studijních povinností.

3.5 Podoba, postavení a směřování současné pantomimy

Vlivem výuky v oboru díky kvalitním pedagogům, zejména jako Turba a Hybner, došlo k upevnění kontinuity v oboru a rovněž k výrazně podstatné spolupráci mezi studenty a profesionály, jak bylo naznačeno produkcí Cirkusu Alfred. Podoba pantomimy po roce 1989 jako jedna z linií oblasti nonverbálního divadla v reakci na jiné divácké priority v divadelní oblasti musela hledat odpovídající vyjadřovací prostředky k postihnutí dobové atmosféry a oslovení "novodobého" diváka. Hrdinští pieroti čisté, klasické pantomimy a klauni Hybnera a Turby, nabízející témata všedního lidského života a situací, již diváka očekávajícího vnik světových moderních trendů a zábavních produkcí oslovit nedokázali. (PETIŠKOVÁ, 2011: s. 139-140) Útlum pantomimy a jejích uměleckých projevů je celkově charakteristický pro 21. století až do chvíle uvedení představení SÓLO Radima Vizváry. Touto pantomimickou "přehlídkou" se autor zasloužil o obnovení zájmu o pantomimu jak z řad široké veřejnosti, tak i úzké skupiny divadelníků a následně studentů, a zároveň tak připomněl klasickou pantomimu s odkazem na francouzské vzory a výrazným akcentem na tvorbu Ladislava Fialky. Do té doby byla klasická pantomima již přežitým a nedostatečně umělecky přitažlivým jevem ve své čisté podobě pozbývajícím na soběstačnosti a v produkci představeních jak studentských, tak profesionálních, se vyskytovala sporadicky. Připomenutím pantomimických vzorů se Radim Vizváry vyslovil k přítomnosti jejich trvalého odkazu a naznačil možnost soběstačnosti pantomimy pro 21. století.

Koncepce výuky se začaly odklánět od soustavného studia pantomimy; zapojily výuku jejích principů a stylů pod jeden z vyjadřovacích prostředků nonverbálního divadla a zaměřovaly pozornost na autorské smýšlení a tvorbu studentů v oboru. Studia tak absolvovali jedinci schopni tvořit vlastní a velmi často synkretické formy nonverbálních prostředků, v nichž se pantomima stala jen jedním ze stylových proudů pohybového divadla

s akcentem na klaunskou a groteskní podobu. Ve výsledných tvarech se pantomima projevuje individuálně vypracovanou smíšenou formou odkazující k tak charakteristické žánrové synkrezi pro divadlo 21. století.

Příznivé podmínky a vhodné prostředí pro výskyt pantomimy reprezentují festivaly a jejich programy, nabízející divákům formy nonverbálního, pouličního či alternativního divadla s mezinárodním charakterem. Takovými festivaly mohou být zejména *Mime fest* v Poličce, *Komedianti v ulicích* města Tábor, *Prague nonverbal*, *Nultý bod* či *Gasparáda* města Kolín.

Budoucí směřování pantomimy lze již v současnosti odhadnout bedlivým čtením umělecké činnosti profesionálů v oboru, konkrétně komplexně zacílené činnosti Radima Vizváry na oblast nonverbálního divadla se zřetelem na pantomimu. Mim svou tvorbou představuje osobnost srovnatelnou dosahem umělecké činnosti s Ladislavem Fialkou a po praktické i teoretické stránce se stává jednou z největších nadějí pro pantomimu 21. století.

Závěrečné slovo

V prvních dvou kapitolách bakalářské práce jsem se pokusila podat výklad ve formě přehledového souhrnu vybraných projevů pantomimy a jejích předpokladů pro následný vývoj započatý druhou polovinou 20. století. Pozornost jsem soustředila na předpoklady, které pramenily z hereckého výrazu a inscenačních přístupů expresionistického stylu režie a uměleckých činností malých avantgardních scén včetně humorných projevů našich významných klaunů. V těchto vybraných žánrových projevech během I. poloviny 20. století shledávám patřičně připravenou pevnou půdu pro následné pantomimické projevy, jež se staly zásadními pro vývoj žánru u nás a díky nimž se pantomima mohla a stále může v různých podobách vyskytovat v současnosti. Dále jsem vyzorovala neustálou přítomnost zahraničních podnětů a inspiračních zdrojů, s nimiž umělci pracovali a vkládali do nich své osobité postupy ve formě českého humoru či vlastenectví, což je zároveň přetrvávající charakter současné pantomimy, jež také čerpá z mnoha zdrojů uvedených ve druhé kapitole této práce.

Ve stěžejní části hlavního textu, věnující se pantomimickým projevům po roce 1989, jsem vyjádřila proměnu dobové atmosféry s dopadem na divadelní oblast a tím i na nahlížení žánru a provozování pantomimy. Zkoumané období se tak stalo časovým úsekem plným nepříznivých podmínek pro pantomimu. Pro potřebu zkoumání jsem vysledovala potřebný akcent na výuku v oboru se zřetelem na mimické učební přístupy Ctibora Turby, kdy se pantomima stala součástí vyjadřovacích prvků nonverbálního divadla vyučovaného na akademických učilištích. Z činností absolventů, v jejichž výuce se snoubily prvky klaunérie, grotesky, později nového cirkusu a multimédií, tak vyvěrá i postavení současné pantomimy, jež pozbyla určitou soběstačnost, která byla a možná stále je v rámci pantomimy jednou z nejvíce diskutované vlastnosti.

K problematice soběstačnosti žánru se vyjádřil svou Sólou pantomimou Radim Vizváry, kde uchopil pantomimu jakožto svébytný jazyk, schopný existovat v současném moderním divadelním prostředí a začlenit se do něj. Docílil tak toho, že pantomima proto, aby byla živa, musí být schopna reagovat na rozvoj dalších uměleckých žánrů a koexistovat s nimi. Proto podoba pantomimy, jak ji lze pojmenovat ve 21. století, má charakter smíšené formy. Stala se tvárným a snadno zakomponovatelným prvkem nonverbálních divadelních projevů.

Bibliografie

Prameny

INSTITUT UMĚNÍ – DIVADELNÍ ÚSTAV (IDU)

Celetná 17

110 00, Praha 1

Autor neuveden. Práca, Bratislava, 26. 4. 1959, dostupné v IDU.

ČERNÝ, Mikoláš. Hořká pantomima. *Práce*. 1991, 47(91), s. 6, dostupné v IDU.

FIALKA, Ladislav. *Proč o Praze...?* Program k inscenaci Devět klobouků na Prahu, 1960, Praha, dostupné v IDU.

FIALKA, Ladislav. Program k inscenaci Pantomima Na Zábradlí, 1959, Praha, dostupné v IDU.

FIALKA, Ladislav. Program k inscenaci Knoflík, 1968, Praha, dostupné v IDU.

FIALKA, Ladislav. *Co to jsou etudy.* Program k představení Etudy. 1962, Praha, dostupné v IDU.

Gesto mimů promluvilo. Svět v obrazech, Praha, 1959, dostupně v IDU.

GRYM, Pavel. Pantomima nemytá a nečesaná. *Lidová demokracie*, 6. 5. 1969, dostupné v IDU.

HAVLÍČEK, Dušan. Okouzlené jeviště. *Tvorba*. Praha: 2.7. 1961, dostupné v IDU.

HORNÍČEK, Miroslav. *Dramaturgická poznámka.* Program k inscenaci Cirkus Naděje, 1948, dostupné v IDU.

HORNÍČEK, Miroslav. Program k inscenaci Cirkus Naděje, 1948, dostupné v IDU.

Program k představení Archa bláznů, Kulturní dům ve Stodůlkách, Praha 5, dostupné v IDU.

Program k inscenaci Boris Pictus. Dostupné v IDU.

TICHÝ, A. Zdeněk. Divadlo Alfred hlásí: Houstone, Boris má problém. *Mladá fronta dnes*, 24. 3. 1998

U telefonu: Ladislav Fialka. *Práce*, Praha, 21.9. 1971, dostupné v IDU.

VANGELI, Nina. Boris Pictus aneb Orbis Batman Hybner. *Týden*, 6.4. 1998, dostupné v IDU.

Výborná Polívkova pantomima. *Lidová demokracie*. Praha, 1983, dostupné v IDU.

ZELENKA, Jan. Lidská pantomima na Zábradlí. *Večerní Praha*. 22. 12. 1960, dostupné v IDU.

Literatura

BRŮNA, Otakar. *Největší pieroti*. 1.vyd. Praha: ETC Publishing Praha, 1998. ISBN 80-86006-34-4

CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. 2.vyd. AMU v Praze: 2006, 314 s. ISBN: 80-7331-072-4

ČERNÝ, František. *Portréty pražských herců slovem a karikaturou*. 1.vyd. Praha: Pražská scéna, 2010. ISBN: 978-80-86102-69-6

DECROUX, Étienne. *Slova o mimu*. 1.vyd., Nakladatelství JAMU, Brno, 2018. ISBN: 978-80-7460-144-6

DOTLAČILOVÁ, Petra. *Vývoj baletu-pantomimy v osvícenské Evropě*. 1. vyd., NAMU v Praze, 2013. ISBN 978-80-7331-270-1

DVOŘÁK, Jan. *Marginálie o pantomimě*. Interní materiály pro tvůrčí besedy. Svaz českých dramatických umělců.

DVOŘÁK, Jan. *Mimoza: jak David Vávra a Tomáš Vorel objevovali pantomimu*. [aut. textů Zdeněk Běhal ...a kol.] Praha: Pražská scéna, 2007. 201 s. ISBN 978-80-86102-19-1

FIALKA, Ladislav. *Umění pantomimy*. Ústřední dům armády, Praha, 1964.

HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba. Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. JAMU, Brno, 2011. ISBN: 978-80-86928-98-2

HOLEŇOVÁ, Jana (ed.). *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001. ISBN: 80-7008-112-0

HYBNER, Boris. *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002. ISBN: 80-86526-01-1

JUST, Vladimír. *Divadlo plné paradoxů*. Panorama, 1990, Praha. ISBN 80-7038-066-7, s. 172

JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010. ISBN

- JUST, Vladimír. *Proměny malých scén*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1984. 302 s.
- KRÁTKÁ, Martina. *Ctibor Turba, pedagogika v mimickém a komediálním divadle*. Brno: JAMU, 2018, 239 s. ISBN: 978-80-7460-142-2
- KREPSKO, [Fot. Alen Aligrundić ... [a kol.], 2006.
- KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Pantomima v tanci*. Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti, 1997
- NEKOLNÝ, Bohumil (a kol.). *Divadelní systémy a kulturní politika*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2006. 152 s. ISBN: 80-7008-197-X
- PETIŠKOVÁ, Ladislava (red.) *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris. Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2011. ISBN: 978-80-7331-318-0
- PROCHÁZKA, Vladimír (a kol.) *Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního*. Academia: Praha, 1988. 623 s.
- SCHONBERG, Michal. *Osvobozené*. Odeon, 1992, Praha, 402 s.
- ŠORMOVÁ, E. (hl. red.) *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000. 615 s. ISBN: 80-7008-107-4
- ŠVEHLA, Jaroslav. *Deburau – nesmrtelný Pierot*, 1. vyd., Praha: Melantrich, 1976. ISBN: 13-3332-020-76
- ŠVEHLA, Jaroslav. *Tisícileté umění pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989. 210 s. ISBN 80-7023-024-X
- ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava a Jan VEDRAL. *Hledání výrazu: České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu. 73 s. ISBN 80-7068-028-8.
- TURBA, Ctibor. *Cirkus Alfred*. Divadlo Alfred, Praha, 2006, ISBN: 80-239-8267-2
- TURBA, Ctibor. *Alfred ve dvoře*. Divadlo Alfred, Praha, 2014, ISBN: 80-239-8267-2
- VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2006. 421 s., ISBN 80-7331-054-6
- VEDRAL, Jan. *Hledání výrazu: české autorské amatérské divadlo v 80. letech*. 1. vyd., Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1990, 73 s. ISBN 80-7068-028-8
- WERICH, Jan. *Úsměv klauna*. Praha: Československý spisovatel, 1984, 277 s.

Novinové články, recenze, studie

GEBRIAN, Adam. Alfred ve dvoře, divadlo v Praze. *Lidové noviny*. 2011, XXIV (213), s. 5. ISSN: 0862-5921

PETIŠKOVÁ, Ladislava. Mim Richard Weber: Pokus o portrét. *Divadelní revue*. 2016 (1), ISSN 0862-5409.

PETIŠKOVÁ, Ladislava. Studio pohybového divadla. *Divadelní revue*. 1992, 1992 (4), ISSN 0862-5409

Rozhovor: Radim Vizváry. *Loutkář*. 2016, LXVI (4), 19-21. ISSN 1211-4065

Akademické práce

ADAM, Lukáš. *Étienne Decroux a jeho metoda Le Mime Corporel*. Praha, 2015. Diplomová práce. HAMU. Vedoucí práce MgA. Radim Vizváry, Ph.D.

PLICKOVÁ, Karolina. *Pantomima Alfreda Jarryho*. Praha, 2012. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Vedoucí práce Mgr. Petr Christov, Ph. D.

TILLMANOVÁ, Hana, RNDr. *Teatro salone italiano v Praze*. Praha: Ústav hudební vědy, FF UK, 2014. Vedoucí práce Prof. PhDr. Marta Ottlová

Online zdroje

Ateliér fyzického divadla a multimédií [online]. [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: http://www.physicaltheatreschool.jamu.cz/2_PREZENTACE_STUDIA_CZ.html

KOLEGAROVÁ, Lenka. Služebníci lorda Alfréda: Cestou pantomimy, pohybu a obrazu. *Brněnský deník.cz* [online]. Brno, 15.3. 2010 [cit. 2019-07-16]. Dostupné z: https://brnensky.denik.cz/kultura_region/sluzebnici-lorda-alfreda-cestou-pantomimy-pohybu-a.html

Konzervatoř Jaroslava Ježka [online]. [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <https://www.kjj.cz/new2018/o-skole/organizace-skoly>

Neviditelný cirkus [online]. [cit.2019-07-18] Dostupné z: <http://www.sacracircus.cz/?clanek=24>

Oskar Nedbal, archiv ND [online]. [cit. 2019-07-12]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?z=cs&dk=Umelec.aspx&ju=2963&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

PETIŠKOVÁ, Ladislava. *VIP – Nová kapitola Vizváryho umění* [online]. 17.5. 2018 [cit. 2019-07-19]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/nonverbalni-divadlo/vip-nova-kapitola-vizvaryho-umeni>

Pieroti [online]. [cit.2019-07-18] Dostupné z: <http://www.sacracircus.cz/?clanek=23>

Pohádka o Honzovi, archiv ND [online]. [cit. 2019-07-12]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?z=cs&dk=Titul.aspx&ti=1848&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

Pražská konzervatoř [online]. [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <http://www.prgcons.cz/zakladniinformace>

PROCHÁZKA, Tomáš. *Neoprávněný vstup na jeviště – divadelní zápisník* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2015/8/neopraveny-vstup-na-jeviste-divadelni-zapisnik>

Sacra Cirkus [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <http://www.sacracircus.cz/index.php?clanek=13>

SOPROVÁ, Jana. Radim Vizváry: Rád se pouštím do neobjevených vod a riskuji. *Divadelní noviny* [online]. Praha, 25.10. 2015 [cit. 2019-07-19]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/radim-vizvary-rad-se-poustim-do-neobjevenych-vod-a-riskuji>

Tantehorse: repertoár [online]. Praha [cit. 2019-07-19]. Dostupné z: <http://www.tantehorse.cz/repertoar>

TŘEŠŇÁKOVÁ, Marie. *Albert se bojí – děšivá pantomima* [online]. 18.10. 2007 [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1462757-albert-se-boji-desiva-pantomima>

Ukradené ovace [online]. Videozáznam dostupný z: <https://www.youtube.com/watch?v=zZ-DvpybUR4>

Vojta Švejda: Albert se bojí [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <http://www.vojtasvejda.cz/cz/projekty/albert/>

Zdravotní klaun [online]. [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <https://www.zdravotniklaun.cz/nasi-klauni/jak-se-stat-klaunem/>

Textová příloha



UNIVERZITA KARLOVA

*Katedra divadelní vědy
Filozofická fakulta
Univerzita Karlova
nám. Jana Palacha 2
116 38 Praha 1*

*SÓLO pantomima Radima Vizváry
Od Pierota ke konceptuální show*

ROČNÍKOVÁ PRÁCE

Tereza Marková

Úvod

V ročníkové práci se budu věnovat žánrově synkretickému nonverbálnímu představení *Sólo* performerera Radima Vizváry. Pokusím se pojmenovat Sólo jako celek, co nejpřesněji popsat jeho vizuální podobu a analyzovat jednotlivé výstupy. V nich se budu snažit vystihnout umělcův mimický a fyzický projev a techniky, se kterými pracuje. Zaměřím se i na dramaturgii a zmíním důležité osobnosti dějin pantomimy, z nichž Vizváry vycházel, nebo se jimi inspiroval. Některé inspirativní osobnosti a pojmy bych v souvislosti s jeho pojetím tam, kde je to žádoucí, více rozebrala ve vlastním textu. Pokusím se také v představení najít odkazy k pantomimě Ladislava Fialky v Divadle Na zábradlí mezi lety 1960-1971.

SÓLO

Z programu k představení a z oficiálních textů dostupných na internetu se lze dočíst, jak je celé představení koncipováno. Jedná se o “encyklopedii” stylů, průřez pantomimou od dob “pierotovské” pantomimy Jana Kašpara Deburau, přes moderní mimické projevy Marcela Marceau, klaunérii až po současné fyzické divadlo a konceptualitu v umění. Jedná se o prezentaci několika různých technik a přístupů, které jsou od sebe vždy odděleny kratší pauzou a obsahově na sebe nenavazují.

Promyšlený a ucelený tvar s čitelnou dramaturgickou koncepcí nelze ale chápat jako rekonstrukci výstupů inspirovaných historií pantomimy. Performer interpretuje výstupy volně, byť se svým vzorům přibližuje tématem či technikou, předkládá divákům autorskou tvorbu a odkazuje ke spolupráci s jinými umělci.

V zadní části jeviště je vytvořena mimova šatna, kde je postavený stůl, na němž má mim připravený pudr, zrcadlo a další pomůcky k líčení, pití a něco k zakousnutí. Vedle stolu dále židle, vpravo velký černý paraván. Vlevo od stolu stojí štendr s několika kostýmy a páry obuvi. Již před začátkem, kdy diváci vstupují do hlediště, tlumeně hraje v sále píseň

francouzské šansoniérky Edith Piaf. Ve chvíli, kdy šanson nabírá na hlasitosti, představení začíná a mim se ze zákulisní šatny odebírá do otevřené šatny před diváky, upraví se a v kostýmu Pierota a tabulkou s nápisem prvního výstupu zahajuje svůj pantomimický večer.

Výběr hudební linky Edith Piaf není náhodný. Odkazuje na francouzské prostředí, zejména na osobnost J. K. Deburaua a jeho reformu postavy Pierota a pokročilé mimiky. Po roce 1945 se o rozvoj moderní pantomimy zasloužili také tři francouzští umělci: Étienne Decroux, Jean Louis Barrault a Marcel Marceau. Stali se svou činností tvůrci dějin pantomimy a pro mnohé další studenty a nadšence nonverbálního divadla jsou dodnes vzorem. Zvolenou hudbou si Vizváry velmi dobře uvědomuje důležitost a význam jejich přínosu mimickému umění.

Dramaturgie

Koncept i režii si Radim Vizváry vytvořil sám ve spolupráci se svým pedagogem Borisem Hybnerem. Princip otevřené šatny, která vyvolává dojem, že divák vidí vlastně něco, co by vidět neměl, vidí procedury před začátkem představení jako líčení a přeměnu kostýmů, je princip velmi divácky vděčný. Divák svou trpělivostí spoluvytváří atmosféru celého představení. Udržet divákovu pozornost je těžké pro herce jakékoli verbální disciplíny, někteří ji i těžko zaujmají, jedno je ale jasné, mají k dispozici svůj hlas. Némé pantomimě tato dispozice chybí. Mimovým úkolem je divákovu pozornost co nejelegantněji zaujmout a udržet pomocí nonverbálního projevu po dobu, jakou si sám zvolí.

Jednotlivé výstupy jsou optimálně dlouhé a ideálně seřazené za sebou tak, aby se střídaly výstupy náročné s méně náročnými, lyrické s rytmičnými a komické s vážnými. Výstupy jsou vždy odděleny kratší pauzou, během níž se za hlasitého tikotu hodin mim připravuje na následující výstup v zadní části jeviště před zraky diváků. Nevznikají tedy v rámci představení žádné prostoje. Přípravy zahrnují změnu kostýmu, ale i kontrolu bílého pudru, případně jeho opravu či doplnění tekutin. Plynulé přechody mezi výstupy jsou originálně vymyšleny. V prvních třech výstupech je na příklad použita černá křídlová tabule s nápisem daného výstupu, v *Kabátu* použije dopisní papír, modernější a současnější výstupy

již neuvádí nijak konkrétně, ty přicházejí tak, jak přicházely s dobou a proměnami mimického divadla. V celkovém pojetí se dá hovořit o přechodu od narativního umění k umění konceptuálnímu, synkretickému, současnému až komerčnímu.

R. Vizváry do svého Sóla také zakomponoval vzorky celků, které jsou buď schopny fungovat na jevišti jako samostatný útvar anebo je s nimi osobně spjatý jinak. Jedná se o klauna TýýJóó a závěrečný Catwalk. Klaun TýýJóó dostal již větší prostor v Paláci Akropolis a Catwalk odkazuje ke queer show *Prague is Burning*, prezentované tamtéž pod hlavičkou Mime Prague.

Cílovou skupinou, na níž Radim Vizváry svým představením míří, je široká veřejnost, mezi níž by pantomimu rád šířil, popularizoval a těm, kteří se s ní ještě nesetkali, představil, co pantomima znamená, jak se vyvíjí, jak se mísí a propojuje s fyzickým divadlem. Pravděpodobně považuje za nejlepší možnost popularizovat pantomimu praxí. To byl zřejmě performerův cíl, který si stanovil a jehož chtěl dosáhnout a který koneckonců vyplývá z dostupných informací o představení ještě před jeho samotným zhlédnutím.

Ukradené hodinky

Mim se v prvním výstupu představí jako Pierot, jedna z hlavních a typických postav commedie dell'arte. Pierotem reprezentuje čistou podobu pantomimy, která formuje pozdější mimické nonverbální divadlo. Málokdo se k ní však dnes přímo vrací.

Výstup s názvem *“Ukradené hodinky”* je zkrácenou nápodobou scény z dvoudílného filmu *Děti ráje*. Film byl natáčen během druhé světové války a zveřejněn v roce 1945 s cílem poctit pantomimické umění Jana Kašpara Deburaua, divadlo a herectví celkově. Roli Deburaua si zde zahrál francouzský mim Jean-Louis Barrault. Vznik filmu doprovázely několikery nepříjemné události a muselo být mnohokrát přerušováno, jednalo se na příklad o vpády nepřátelských stran do prostředí natáčení. Uvedení filmu se stalo jednou z důležitých událostí, díky které pantomima začala po druhé světové válce pomalu, ale intenzivně ožít. Velkou zásluhu na oživení a šíření pantomimického umění a vývoji zejména postavy Harlekýna mělo také uvedení Goldoniho hry *Arlecchino, servitore di due padroni* 24. července 1947 v Miláně, což bylo představení považované za nejslavnější představení

tehdejšího moderního divadla.¹⁶⁸ Barraultův pantomimický výkon vzbudil po uvedení vlnu pozitivní reakce a zvědavosti, kdo je onen umělec a jaké umění vlastně ve filmu předvádí. Díky tomu se pantomima, Barrault a v závislosti na něm i jeho učitel Étienne Decroux dostali do povědomí veřejnosti.

Ve filmu se jedná se o úryvek jarmarečního charakteru, kde mim sedící na vyvýšeném místě na dřevěných sudech odpozoruje reálnou situaci mezi lidmi a v momentě, kdy by měla z incidentu vyjít nespravedlivě obviněná žena, zasáhne, a celou scénu přede všemi odehraje a ženu obhájí. Barraultův výstup působí vzdušně a lyricky, jeho pohyby jsou místy až tanečně elegantní.

Vizváry zobrazuje svou představu Pierota, který je vizuálně velmi podobný Pierotu J. K. Debura. Je to zřejmé již při prvním pohledu na mimův kostým. Ten je totožný s Deburaovou kostýmní revolucí pro tuto postavu. Mim je oděn do volných bílých kalhot a volné bílé haleny s dlouhými širokými rukávy a velkými knoflíky na hrudi. Vlasy stažené pod černou čepku jsou téměř neviditelné, holý krk naopak velmi výrazný a tváří nabílenou pudrem působí stejně tak jako kdysi Debura. Volný kostým lichoť pohybum a mimovým gestům, která tak působí lehce, vzdušně ale přesto velmi přesně a záměrně. Holý krk zvýrazní mimiku a upevní výraz, který je i díky bílému pudru podpořen. Rysy ve tváři nabývají na důrazu a vystouplé kosti dávají vyniknout určité chladnokrevnosti, přísnosti, laskavosti.

Mezi prvními dvěma výstupy je vložena krátká pantomimická hra s paravánem, s jehož použitím vytváří iluzi schodů a výtahu. A zatímco Vizváry provádí svou pantomimickou chůzi do/ze schodů, převléká se do dalšího kostýmu a volně přechází k následujícímu výstupu.

David a Goliáš

Etudu *David a Goliáš* u nás poprvé vytvořil Ladislav Fialka a zařadil ji do svých *Etud*¹⁶⁹ v Divadle Na zábradlí (1960). Fialkovy *Etudy* byly prvním nejzdařilejším pantomimickým kusem. Konceptně byly rozděleny do čtyř kategorií: hry, příběhy, proměny a cirkus. *David a Goliáš* spadal po kategorii proměn a byl označen za formálně dovršenou, elementární,

¹⁶⁸ FIALKA, Ladislav. *Pantomima Vybrané statě*. Praha, 1988, s. 14

¹⁶⁹ V představení dále účinkovali Ludmila Kovářová, Zdena Kratochvílová, Jana Pešková, Jiří Kaftan, Ivan Lukeš, Richard Weber.

komickou, poučnou hru.¹⁷⁰ *Etudám* předcházely první české pokusy o moderní pantomimu, *Pantomima na zábradlí* a *Devět klobouků nad Prahou*. Těm byla vytýkána přemíra alegorična a abstrakce, což se v *Etudách* povedlo odstranit, jak dokazují slova Jana Grossmana, který představení hodnotil jako: „*divadelní celek na výtečné úrovni, dokonale promyšlený od začátku do konce.*“¹⁷¹

Vizváryho uvádí opět nápis na černé tabuli a není zde doprovázen hudbou. Jedná se o imaginární pantomimu, o pantomimu s výraznými imaginárními objekty. Inspirací se performerovi stal stejnojmenný výstup mima Marcela Marceau, stejně jako se jím roku 1960 inspiroval právě Ladislav Fialka.

Biblický příběh Davida a Goliáše, ke kterému odkazuje název pantomimického výstupu, zde není primární, je ale pro ty, kteří ho znají, dobře čitelný. Vizváry příběh interpretuje moderněji. Mladistvý, rozpustilý David proti drsnému a odhodlanému Goliášovi, mezi nimiž vznikne spor. Davidova léčivá citra, která je zmíněna v původním příběhu, je zde nahrazena píšťalkou a zastupuje tedy onen důležitý imaginární objekt. Prak, vyskytující se v biblické verzi, je ve výstupu ponechán. Vizváry volí adekvátní formu ztvárnění příběhu, která promlouvá ke všem a rozvíjí archetypální příběh v obecně existenciální rovině.

Performer mimuje konkrétní charaktery a situace v co nejreálnější podobě. Využívá k tomu tělesné napětí, střídá uvolňování a pnutí svalů ve správných okamžicích. Prostoru pro fantazii v gestech a pohybech je zde oproti *Ukradeným hodinkám* pomálu, téměř žádný. Dvojrole je jasně rozpoznatelná a má své výrazné povahové rysy. Roztržku mezi Davidem a Goliášem odděluje obdélníkový černý paraván, umístěný vprostřed jevištního prostoru, který umožňuje mimovi proměnu a přechod z role do role. Paravánem zde performer dosahuje metody stříhu, což je prostředek patřící spíše filmu, ale vzhledem k tomu, že moderní pantomima vznikla po ústupu němého filmu, některé principy přirozeně převzala. Střihem se docílí náhlé změny, kterou je nutné, aby divák postřehl a přizpůsobil se jí.¹⁷²

V čem se liší Vizváryho etuda od Marceauova podání (a samozřejmě biblické předlohy) je jinak interpretačně postavený konec. U Vizváryho nejde v závěru o vítězství

¹⁷⁰ GROSSMAN, Jan. O věcech a lidech. *Divadelní noviny* 4, 18.1. 1961, č. 12, s. 4-5.

¹⁷¹ Tamtéž.

¹⁷² SOUBEYRAN, Jean. *Řeč beze slov*. In: *Pantomima Vybrané statě*. Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1988.

dobra nad zlem. David po svém vychytralém vítězství sejme posmrtnou masku Goliáše, sám se do ní převtělí a stává se tyranem.

Kostým je v tomto výstupu (v porovnání s přechozím, Pierotovým) velmi odlišný. Mim je oblečen v tmavé košili, kalhotách a saku s cylindrem na hlavě a černých botkách. Je tedy celkově modernější, přeci jenom narození Deburaua a Marceaua dělí více než sto let. A protože se za těch pár desítek let proměnila a vyvinula i pantomima, může se *David a Goliáš* oproti Pierotovské pantomimě zdát pohybově propracovanější. Hudba zde není potřeba, stejně jako u prvního výstupu. Ticho a mimovy zvukové projevy ve formě dupání, úhozů pěstí do hrudi apod. podtrhnou poetiku stylu a dotvoří atmosféru možná i lépe než hudební linka.

Toreador

Další výstup již hudební linku využívá naplno, je součástí výstupu od začátku do konce. Jedná se o pantomimickou grotesku. Je to žánr, který vzbuzuje pozornost zpravidla okamžitě, např. výraznějším kostýmem či náhlou změnou v hudbě, jako je tomu v tomto případě. Pantomimická groteska je technikou podobná imaginární pantomimě z předchozího výstupu, měla by ale splňovat určité groteskní přístupy. Mezi ně patří zejména ironie, nadhled, zesměšnění, nulová představa smyslu společného směřování událostí, groteskní stagnace života, nudné opakující se situace, a tak podobně.¹⁷³

Mim divákům nabídne pohled do toreadorova znučeného, nezáživného života čekajícího na příležitost předvést své umění a vychází tak ze stereotypní životní neměnnosti. Nic se ale dlouho neděje, a tak si mezitím krátí čas popíjením alkoholu, balením marihuany a žvýkáním žvýkačky. Ona příležitost se vzápětí objevuje na jevišti v podobě býka. Střetem dvou postav se závěr výstupu změní v groteskně komickou situaci (útok býka a následná honička).

Vizváry opět mimuje dvě role, tentokrát člověka a zvíře. V případě toreadora je pantomimicky nejvýraznější část, kdy se postava nudí. Performer vyniká v předvádění opilých pohybů a fyziologických jevů (zvracení). U býka dominují hra s výrazem a zvířecí zvukové

¹⁷³ HAVELKA, Miloš. O jeskyni, grotesce a jednom rozměru přátelství s Borisem. In: *Hybneriáda aneb červený a černý Boris*, Praha, 2011, AMU, s. 31.

projevy. Vizváry zde také předvádí technicky velmi zvládnutou pantomimickou chůzi a běh, jak lidský, tak zvířecí.

Kostým je nejvýraznější z celého Sóla, kombinace červené a černé barvy odpovídá tematice a ve spojení s rytmickou hudbou navozuje atmosféru španělské koridy. Mim má na sobě krátkou červenou košili s výšivkami a ramenními vycpávkami, černé tříčtvrteční kalhoty, okolo pasu červený šál a na hlavě černý klobouk. Kombinací těchto dvou barev mim pravděpodobně odkazuje ke sborníku textů s názvem *Hybneriáda, aneb Červený a černý Boris*¹⁷⁴ a vzdává tím poctu důležité osobnosti Borise Hybnera coby tvůrci české moderní pantomimy, zejména klaunerie.

Postavu toreadora interpretoval také již zmiňovaný Ladislav Fialka v Divadle Na zábradlí, a to hned dvakrát, poprvé v *Etudách* (1960) a poté v mimodramatu *Caprichos* (1971). Zatímco výstup v *Etudách* spadl pod kategorii i jiných kratších pantomimických her, v mimodramatu dostal větší prostor. Oba výstupy však pravděpodobně spojuje interpretace zacílená na nesmyslnost španělské národní zábavy a celého jejího rituálu.¹⁷⁵

Caprichos bylo inspirováno stejnojmenným grafickým cyklem malíře *Francisca de Goyi*¹⁷⁶ a jeho životním osudem, o kterém pojednává první část dramatu, nazvaná *Příběh bez konce*. Postava toreadora vystupuje ve druhé části, v *Příběhu bez začátku*, která se odehrává v prostředí španělské koridy a lze v ní nalézt shodné i odlišné interpretační postupy, jaké zvolil Radim Vizváry. Oba výstupy jsou dohnány do groteskně-komické až absurdní situace, v případě Fialkovy interpretace se toreador v závěru změní v automobilového závodníka, ovšem Fialka nechává svou postavu zahynout.¹⁷⁷ Radim Vizváry svůj konec ponechává v komické rovině, ústřední postavu toreadora nechává nad býkem vyhrát.

Pantomissimo

Svižnou a ráznou grotesku vystřídá pantomimická báseň. Výstup lyrický svou atmosférou a inspirovaný již známou etudou Marcela Marceau *Život* (nebo také *Život člověka*), patří k hojně interpretovaným pantomimickým kouskům. Svou interpretaci tohoto výstupu představil opět Ladislav Fialka ve svých *Etudách*. Jednalo se o prezentaci

¹⁷⁴ HAVELKA, Miloš a kol. *Hybneriáda aneb červený a černý Boris*, Praha, 2011, AMU.

¹⁷⁵ Fialka, Ladislav. *Co to jsou Etudy*. Program k představení Etudy. Praha, 1960.

¹⁷⁶ Francisco José de Goya y Lucientes (1746 – 1828), španělský malíř

¹⁷⁷ UHER, Jindřich. *Malíř plného lidství. Rovnost*. Brno, 1973.

moderní pantomimické techniky založené na zdánlivě jednoduchém principu, výrazové schopnosti těla. Výstup dokazuje skutečnost, že mim je schopný mimikou a pohybem vyjádřit nejenom pocity a myšlenky, ale také prostředí, okolí, ve kterém se vyskytuje. Je schopný zobrazovat přírodu a její síly působící na člověka. Fialkova interpretace s sebou nese v závěru optimismus a víru ve smysl lidského života.¹⁷⁸

Radim Vizváry nabízí divákovi svou interpretaci, a to průlet životem v rolích otce a syna v širokém pohybovém spektru, které mimo jiné obsahuje poutavou nápodobu růstu rostlin, letu ptáků a pantomimické chůze. Mim, oděný v bílé košili a černém fraku, černých kalhotách, doprovázen dojemnou hudbou, předvádí nejmotivnější výstup celého Sóna. Mimořádně je z tohoto kusu cítit vznešenost veškerých pohybů a provázanost s hudbou.

Kabát

Tímto výstupem se představení prolamuje do své druhé poloviny, která prezentuje modernější projevy mimického divadla a jejich prolínání.

Mim si po předchozím kusu odloží frak a v bílé košili se napůl oblékne do kabátu zavěšeného na věšáku. Vytvoří tím dvě oddělené figury, muže a ženu, milence. Zamilovaným škádlením mezi figurami mim nabízí přítomným divákům pohled do jejich vlastního nitra vyjádřením toho, že lidský dotek, intimita a sdílení emocí jsou pro člověka nezbytnou součástí života. Důvtipně si také vytvoří přechod k dalšímu výstupu. Dopis, o nějž se milenci přetahují, na konci mim otevře. Obsahuje pouze nápis *Miřenka* (nebo *Héřečka*), jímž uvádí následující výstup.

Miřenka (Héřečka)

Následující kus vyžaduje převlek a proměnu v mladou herečku, která se rozhodla vyjít s kůží na trh a má nyní šanci se přede všemi diváky předvést. Žánrově se Vizváry vrací zpět ke grotesce, ale modernější a odvážnější svou výpovědí. Obsahem se pak řadí spíše k černým groteskám. Výstup byl původně pojmenován podle tanečnice Miřenky Čechové, s níž Vizváry

¹⁷⁸ Fialka, Ladislav. Co to jsou Etudy. Program k představení Etudy. Praha, 1971.

nejednou spolupracoval a s níž ho pojí i osobní přátelství. Název byl postupem času, pravděpodobně z důvodu lepší srozumitelnosti, změněn na *Hérečka*.

Mim se v černé paruce, růžových šatečkách, vysokých kozačkách a brýlích postupně přeměňuje ze stydlivé, neohrabané slečinky do showbyznysem pohlčené bytosti, která je schopna se pro úspěch rozdat a zapomenout na svou hrdost. Mim výraznými gesty a výrazy předvede několik emocí: stud, překvapenost, vztek, lhostejnost, odevzdanost, rezignaci. Vizváry si rozfázovaně hraje s divákovou fantazií a svou postavu nutí nechat na jevišti oblečení, srdce, oči, vnitřnosti, až ji vysleče z kůže tak, jako se to v současnosti může lehce povést médiím či jiným podobným zprostředkovatelům zábavy.

Závěrečným vysvlékáním z kůže takřka balancuje na hraně ošklivosti na jevišti. Zkušenějšího divadelníka v hledišti možná ne, ale cílovou skupinu diváků může mim precizní nápodobou např. vytržení střev z dutiny břišní uvést do rozpaků. Hranici ale Vizváry nepřekročí, nabízí spíše divákům otázky, zda je v pořádku rozcupovat své tělo na jevišti, proč i takto nelibé vyobrazení nikomu nevadí pozorovat, zda je v pořádku se smát. Nepříjemné, neestetické či přímo ošklivé výjevy nikomu nevadí pozorovat, pokud dokáží zaujmout svou formou a pečlivým, působivým zpracováním. Vizváry si je vědom svých schopností a krásy pantomimického umění, může se do takového risku na jevišti pouštět.

Pavouk

Následující výstup předkládá divákům čistou techniku mimu – *mime corporel*. Jde o fyzický projev, kdy v hlavním centru dění je pouze mimovo tělo, nehraje zde primární roli výraz (mim je většinu doby otočený k divákům zády), ani gestikulace. Mim v soustředěném napětí pracuje s každým svalem na svém těle, což vytváří podívanou, kterou podporuje opět výrazná hudba, tentokrát sestavena ze zvuků připomínající chůzi jeskyní.

Technika *mime corporel* je spojena s Étienem Decrouxem, který byl vzděláván v dramatické škole založené Jacquesem Copeauem s velkým důrazem na mimiku a pantomimu (ale stále i s akcentem na kulturu řeči). Decroux chtěl proniknout do hloubky čistého herectví skrze tělesnost a neutrální výraz, věnoval se proto později jen pantomimě. Pro ni později s Jean-Louis Barraultem vytvořili poměrně pokrokovou teorii tělesného (čistého) mimu, tzv. *mime corporel*. Nejdůležitějšími principy *mime corporel* jsou rozdělení těla na základní tělesné uspořádání, ztělesnění a princip protiváhy. Přesnějšími slovy jde o hru hrudníku a celkové držení těla, ztělesňování, nikoli pouhé imitování a využití tělesného

napětí.¹⁷⁹ Oba tvůrci zasvětili výzkumu velkou část svého života, mnohdy se potýkali s finanční krizí a hladověli. Po uvedení filmu *Děti ráje* se Barrault stáhl a v teorii čistého mimu pokračoval sám Decroux. Vycházel nadále z přesvědčení, že pantomima se hraje tělem a obličej se pohybům těla pouze přizpůsobuje, ne opačně, jako tomu bylo ve staré pantomimě (rozumějme např. římský mimos)¹⁸⁰.

Tento výstup se odlišuje od ostatních využitím pouze fyzických projevů a celkovou abstrakcí. Mimo jiné nutí diváky déle přemýšlet, co se před nimi odehrává. Matoucí může být motorkářská helma na hlavě performerera. Že se jedná o pavoučí nápodobu, je v průběhu výstupu jasnější, ostatně napovídá tomu performerův kostým – chlupaté spodní prádlo. Mim postupně začne vytvářet fiktivní pavoučí vlákna a chytat do nich své muší oběti.

TýýJóó

Jak je z dramaturgické koncepce večera patrné, po náročnějším výstupu přichází na řadu opět odlehčený kus. Vizváry divákům představí svého vlastního klauna. Příčinou hledání a nalezení TýýJóó se mu stal výrok Borise Hybnera, že každý mim v sobě svého klauna musí najít sám. Klaun by měl být originální, osobitý, výrazný, performerovi blízký, komický a pro diváky čitelný.

Vizváryho klaun je stylizován do malého stydlivého kluka skejťáka, který slaví narozeniny. Je oblečen do fialové teplákové soupravy, na hlavě má kšiltovku s abnormálně dlouhým kšiltem posazeným dozadu. Na svém skejtu, který má při sobě, jen rozpačitě sedí. Performer představuje svého klauna divákům pomalu, protože za malou chvíli se opět bude pohybovat na hranici snesitelných výjevů na jevišti. Malé děti jsou zpravidla zprvu ostýchavé a stydlivé, ale rychle se otrkají a začnou být zvědavé.

Klaun tedy nervózně vyhlíží někoho, s kým narozeniny oslaví a přitom si krátí chvíli různými grimasami a úšklebky. To je první typ komiky, kterou zde Vizváry rozehrává. Mim na začátku představuje klauna nejprve v rovině čistě komické, ovšem zvrát nastane ve chvíli, kdy si klaun odběhne pro malou dárkovou taštičku a s nadšením z ní začne vytahovat dárečky – prezervativy. Malý kluk neví, k čemu se prezervativy používají a předvádí se, hraje si s nimi, žvýká je, nafukuje nosem. Tyto malé gagy, další zdroj komiky této klaunérie, způsobují

¹⁷⁹ ŠVEHLA, Jaroslav. *Tisícileté umění pantomimy*, Praha, 1989, Melantrich, s. 95, 96.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 96.

spíše rozpačitost a nejistý smích v hledišti. Není tohle opět až příliš? Necítí se divák pohoršen? Může se vůbec cítit pohoršen, když klučinu omlouvá jeho neznalost? Prezervativy jsou pro klauna jen obyčejné věci, kterým přisuzují význam až samotní diváci. Klaunerie je tematicky zaměřena na poznávání sebe sama, objevování lidské sexuality, intimity, která je přítomna všude kolem nás.

Výstup klauna TýýJóó je pouhá ukázka toho, jak s klaunérií Vizváry pracuje. TýýJóó funguje jako samostatný celek již od konce roku 2015, proměňuje se vzhledově i obsahově. Gagů využívá více, ale vždy jsou to gagy velmi provokativní a mířící k aktuální problematice mládí a neznalosti, sexualitě, sebepoznávání.

Zrození křiku

V tomto výstupu využívá Vizváry své znalosti japonského tance *butó*. Začátek výstupu vizuálně připomíná mrtvou nevěstu vycházející z hrobu. Představit si pod tímto výjevem může divák téměř cokoli, ale měl by jednoznačně zobrazovat téma zrození v jakékoli jeho formě. Performer za zvuků hororové hudby vystupuje z široké svatební suknice, umístěné v zadní části jeviště a skrze ni se přibližuje k divákům, ke kterým dochází s šíleným výrazem ve tváři a suknicí již nasazenou na bocích. Velkou roli zde také hraje i světelný efekt, a to efekt slunečních paprsků. Hororovou hudbu postupně střídá hlasitý simulovaný křik, který celý výstup rázně ukončuje.

Tanečnickův výraz je celou dobu strnulý. V *butó* se nepracuje s přísnými pravidly a poučkami, jde o neustálé hledání výrazu v tanci.¹⁸¹ Extrémně pomalá chůze performerera postupným přibližováním se k divákům paradoxně předává do hlediště obrovskou vlnu energie. Celým jeho tělem prostupuje napětí, které jako by nikdo nechtěl přerušit.

Catwalk

Diváci mohou závěrem vidět ironizující a ve své podstatě přehnanou módní show inspirovanou catwalkem (chůze po přehlídkovém molu).

¹⁸¹ KALVODOVÁ, Dana. Asijské divadlo na konci milénia, Praha, 2005, AV ČR, s. 255.

Vizváry si vytvoří fiktivní přehlídkové molo a vrství na sebe části kostýmů z jednotlivých výstupů, přičemž s každým přibývajícím kouskem se projde po mole. Udržuje si neutrální, "technický" výraz (alespoň dokud si nenasadí motorkářskou helmu), jeho teatrální chůzi doplňují pády a škobrtnutí.

I catwalk je uměním současné doby, prázdné výrazy, stereotypní předvádění extravagantních modelů, to vše se těší stále větší oblibě. Jedná se o stylizovanou show, o nic jiného, než "jenom být." Vizváry se zde dotýká tzv. konceptuálního umění a toho, co s sebou tento experimentální směr přinesl. Tedy vytvářet umění z toho, co se uměním být nezdá. Z výstupu lze také vycítit problematiku komerce a manipulace.

Závěrečným výstupem je přehlídková show doprovázena stejnou písní šanzoniérky Edith Piaf jako na začátku večera, ovšem v remixované podobě dle současných hudebních trendů. Zde už během show zpravidla zní i potlesk diváků, čímž možná zaniká sdělení, které tato část předává, ale k potlesku tak trochu vybízí DJ verze francouzské písně. Upravená verze vybízí k otázce, zda je lepší to, co bylo, nebo co je dnes? Může se staré nahrazovat novým, oprašovat a modernizovat?

Závěr

Vizváry ve svém *Sólu* odkazuje k výrazným světovým i domácím pantomimickým osobnostem. Z pochopitelných důvodů (uvedených při rozboru jednotlivých výstupů v hlavním textu) chápe činnost těchto osobností jako velmi zásadní pro obor pantomimy a dbá na to, aby jejich techniky a přístupy nebyly zapomenuty, naopak dále rozvíjeny a přizpůsobovány současnosti. R. Vizváry jako pedagog dodal celému představení edukativní ráz, jako mim se se svým týmem zaslouhuje o popularizaci pantomimy praxí. Navíc v současné době jde snad o jediné představení zabývající se šířením pantomimy a fyzického divadla opravdu aktivně. S představením se několikrát měsíčně jezdí na zájezdy do menších i větších měst po České republice a na zahraniční festivaly. Pravidelně sklízí úspěchy a standing ovation při děkovném potlesku.

Jestliže bylo představení koncipováno jako souhrn stylů mimického divadla od klasické pantomimy až po současné fyzické divadlo, jak již bylo zmíněno v úvodu práce, lze opravdu považovat *Sólo* za vydařený kus s didaktickým účinkem na diváka. V neposlední řadě je představení důležité pro uvažování o současném divadle z hlediska šíření a ustálení

pantomimy na českých jevištích a pro teoretiky a divadelní vědce jako posun v zatím ne tolik prozkoumané a vyhledávané divadelní oblasti.

Použité zdroje

FIALKA, Ladislav. *Pantomima Vybrané statě*, Praha, 1988, Státní pedagogické nakladatelství Praha

ŠVEHLA, Jaroslav. *Deburau nesmrtelný Pierot*, Praha, 1976, Melantrich. ISBN: 13-3332-020-76

ŠVEHLA, Jaroslav. *Tisícileté umění pantomimy*, Praha, 1989, Melantrich. ISBN 80-7023-024-X

PETIŠKOVÁ, Ladislava (red.) *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris. Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2011. ISBN: 978-80-7331-318-0

KALVODOVÁ Dana. *Asijské divadlo na konci milénia*, Praha, 2005, AV ČR. ISBN 80-200-1019-X

Prameny

GROSSMAN, Jan. O věcech a lidech. In: *Divadelní noviny*, ročník 4, 18. 1. 1961, č. 12

FIALKA, Ladislav. Program k představení Etudy, Praha, 21. 12. 1960, Divadelní ústav

UHER, Jindřich. Malíř plného lidství. *Rovnost*. Brno, 1973

SOUBEYRAN, Jean. Řeč beze slov. In: *Pantomima Vybrané statě*. Státní nakladatelství Praha, 1988

