

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* performera 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 navenazují.

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 štendry 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. Němé 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 rytmickými 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 ožívat. 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.¹ 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. Vlasý 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 pohybům 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*² v Divadle Na zábradlí (1960). Fialkovy *Etudy* byly prvním nejzdařilejším pantomimickým kusem. Koncepčně byly rozděleny do čtyř kategorií: hry, příběhy, proměny a cirkus. *David a Goliáš* spadal po kategorii proměn a byl označen za formálně dovršenou, elementární,

¹ FIALKA, Ladislav. *Pantomima Vybrané statě*. Praha, 1988, s. 14

² V představení dále účinkovali Ludmila Kovářová, Zdena Kratochvílová, Jana Pešková, Jiří Kaftan, Ivan Lukeš, Richard Weber.

komickou, poučnou hru.³ *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.*“⁴

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 charakter 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 němeého filmu, některé principy přirozeně převzala. Střihem se docílí náhlé změny, kterou je nutné, aby divák postřehl a přizpůsobil se jí.⁵ 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 dobra nad zlem. David po svém vychytralém vítězství sejme posmrtnou masku Goliáše, sám se do ní převtělí a stává se tyranem.

³ GROSSMAN, Jan. O věcech a lidech. *Divadelní noviny* 4, 18.1. 1961, č. 12, s. 4-5.

⁴ Tamtéž.

⁵ SOUBEYRAN, Jean. *Řeč beze slov*. In: *Pantomima Vybrané statě*. Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1988.

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.⁶

Mim divákům nabídne pohled do toreadorova znuděného, 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 projevy. Vizváry zde také předvádí technicky velmi zvládnutou pantomimickou chůzi a běh, jak lidský, tak zvířecí.

⁶ HAVELKA, Miloš: O jeskyni, grotesce a jednom rozměru přátelství s Borisem. In: *Hybneriáda aneb červený a černý Boris*, Praha, 2011, AMU, s. 31.

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*⁷ a vzdává tím poctu důležité osobnosti Borise Hybnera coby tvůrci české moderní pantomimy, zejména klaunérie.

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* spadal 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.⁸

Caprichos bylo inspirováno stejnojmenným grafickým cyklem malíře *Francisca de Goyi*⁹ 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.¹⁰ 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 inspirováný již známou etudou Marcela Marceau *Život* (nebo také *Život člověka*), patřící k hojně interpretovaným pantomimickým kouskům. Svou interpretaci tohoto výstupu představil opět Ladislav Fialka ve svých *Etudách*. Jednalo se o prezentaci moderní pantomimické techniky založené na zdánlivě jednoduchém principu, výrazové schopnosti těla.

⁷ PETIŠKOVÁ, Ladislava (red.) *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris. Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2011.

⁸ Fialka, Ladislav. *Co to jsou Etudy*. Program k představení Etudy. Praha, 1960.

⁹ Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), španělský malíř

¹⁰ UHER, Jindřich. *Malíř plného lidství. Rovnost*. Brno, 1973.

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.¹¹

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 nejemotivnější výstup celého Sóla. 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 *Hérečka*), jímž uvádí následující výstup.

Miřenka (Hérečka)

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

¹¹ Fialka, Ladislav. Co to jsou Etudy. Program k představení Etudy. Praha, 1971.

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 vysvěče 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 nevádí pozorovat, zda je v pořádku se smát. Nepříjemné, neestetické či přímo ošklivé výjevy nikomu nevádí 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.¹² 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 pohybem těla pouze přizpůsobuje, ne opačně, jako tomu bylo ve staré pantomimě (rozumějme např. římský mimos)¹³.

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

¹² ŠVEHLA, Jaroslav. *Tisícileté umění pantomimy*, Praha, 1989, Melantrich, s. 95, 96.

¹³ 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. Klaunérie 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.¹⁴ 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).

Vizváry si vytvoří fiktivní přehlídkové molo a vrství na sebe části kostýmů z jednotlivých výstupů, přičemž s každým přibývajícím kouskem se projde po mole. Udrhuje si neutrální,

¹⁴ KALVODOVÁ, Dana. Asijské divadlo na konci milénia, Praha, 2005, AV ČR, s. 255.

“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

