

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, 2020

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

Na tomto místě bych ráda upřímně poděkovala doc. Mgr. Petru Christovovi, Ph.D. za odborné vedení bakalářské práce, za jeho rady, vstřícnost a trpělivost. Dále děkuji Tereze Klusáčkové za první čtenářskou zpětnou vazbu a Kateřině Hrabětové za stylistickou a gramatickou korekturu. V neposlední řadě patří velké díky mimkám Lidě 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 11. ledna 2020

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá tématem vybraných projevů pantomimy v českém divadle po roce 1989. Nejdříve formou historických exkurzů shrne vybrané počáteční projevy pantomimy na našem území a nastíní předpoklady pro následný vývoj oboru v čele s významnými osobnostmi druhé poloviny 20. století. Ve stěžejní kapitole budou zmíněny charakteristické rysy zkoumaného období, vybraná současná pantomimická činnost, pedagogika v oboru a její důležitost. Text nabídne čtenáři vhled do podob pantomimy zformovaných v průběhu 20. století a poskytne obraz budoucího 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. Primarily, 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	6
Metodologický postup a práce s prameny a literaturou	7
Historický úvod do tématu	8
1. Vývojové tendence současné pantomimy po roce 1989	13
1.1 Charakterizace období	13
1.2 Vznik a zánik významných scén	15
1.3 Vzdělání v oboru pantomimy	18
1.3.1 Pedagogika Ctíbor Turby v Ateliéru klaunské scénické a filmové tvorby	21
2. Podoby současné české pantomimy	26
2.1 Experimentálně-improvizační linie	27
2.2 Pantomima a nový cirkus	30
2.3 Sólo pantomima Radima Vizváryho	33
Závěrečné slovo	39
Bibliografie	41

Úvodní kapitola

Vypracováním bakalářské práce zabývající se pantomimou bych ráda odpověděla na otázku, kterou mi během procesu psaní mí kolegové a přátelé často pokládali: „Proč současná pantomima?“ Tímto mne totiž utvrzovali v tom, že i v současnosti je pantomima v porovnání s ostatními žánry stále žánrem okrajovým, stejně jako v průběhu celé své historie. Vždy však byla součástí divadla, nikdy z něj nevymizela, pouze střídavě prožívala vzestupy i pády na sociálně-kulturní rovině. V dějinách se pantomima vždy dokázala v určité formě projevit, splynout 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, které svou činností žánr formovaly; proto, namísto skeptického uvažování o tom, proč o pantomimě psát, zdá se mi směřodatnější ptát se, proč o ní nepsat. Konec konců, přirozené komunikační prostředky, jež využívá (gesta, mimika), vždy byly, jsou a budou součástí lidského konání od narození.

V bakalářské práci se pokusím vysledovat vývojové tendence české pantomimy po roce 1989. Považuji však za důležité respektovat určitý vývojový proces pantomimy na našem území, a proto si v rámci historického úvodu do tématu nemohu odpustit krátký přehledový exkurz do vybraných prvotních projevů pantomimy a tvorby ve 2. polovině 20. století. Obsáhlejší formou budou pojaty zejména inspirační zdroje, 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. Zmíním také tvůrce, kteří se od Fialkova tvůrčího rukopisu distancovali a šli svou vlastní cestou. Věnovat se budu též linii amatérské činnosti a jejímu propojení s profesionální linií, k němuž došlo v 80. letech 20. století. Text práce nabídne také přehled stavu oborové výuky s akcentem na pedagogické přístupy mima Ctibora Turby. 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. Hlavní text bakalářské práce bude strukturován tak, aby upozornil na podobu pantomimy, jež byla a stále je charakteristická svou proměnlivostí a tvárností.

Stěžejní kapitola o pantomimě po roce 1989 obsáhne vybrané linie uměleckých projevů, na jejichž základě se pokusím upozornit na současnou podobu a postavení pantomimy a poukázat na budoucí směřování žánru. Signifikantní je pro současnou

pantomimu činnost Radima Vizváryho, jehož osobnosti a dosavadní vybrané tvorbě bude také věnována část textu.

Metodologický postup a práce s prameny a literaturou

Jelikož tématem bakalářské práce je mapování určeného časového období v oblasti pantomimy s přehledovým historickým exkurzem, zvolila jsem 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 mi nejvíce posloužila badatelna Institutu umění – Divadelního ústavu (dále jen IDU) v Celetné ulici v Praze, v ní přístupné prameny a odborná knižní literatura tamější knihovny. Pro zkoumání současného stavu pantomimy jsem vyhodnotila jako ideální čerpat z knižní literatury a autentických dostupných materiálů, jako jsou rozhovory, vydané teoretické studie či závěrečné studijní práce. Dále bylo třeba ve větší míře pracovat také s online zdroji a vyhledávat informace dostupné na webových stránkách. V neposlední řadě čerpám z vlastních diváckých zkušeností, jež bezprostředně pro potřeby bakalářské práce odprošťuji od subjektivních a emočně zabarvených podtextů.

Počet publikací v českém jazyce souhrnně se věnujících pantomimě je nevelký, dá se říci, že je lze snadno spočítat na prstech jedné ruky. Dostupné dějiny pantomimy jsou dost možná dobrým odrazovým můstkem pro vhled do problematiky žánru, ale pro potřeby teatrologické analýzy pantomimy jsou nedostačující a je přirozeně nutné doplnit je ještě jinými publikacemi postihujícími žánr hlouběji a konkrétněji. Vzhledem k ne příliš bohaté nabídce tematické literatury jsem se rozhodla primárně pracovat s tituly a prameny, jež jsou v maximální míře oborově autentické. Prameny z badatelny IDU jsou přirozeně těmi nejlepšími příklady – 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. Splňují tak můj požadavek autentičnosti textů a spolu s historickými a teoretickými tituly, které samozřejmě do své analýzy také zahrnuji, umožňují uvažovat nad problematikou konkrétnějším způsobem. S ohledem na současné umělce zabývající se pantomimou považuji za velmi významné především studijní teoretické texty praktikujících mimů, neboť až při zdařilém propojení teorie a praxe je dle mého názoru možné hovořit o komplexním pochopení dané problematiky.

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.

Historický úvod do tématu

Cílem následujících odstavců bude pokusit se nabídnout čtenáři přehled inspiračních zdrojů současné pantomimy, a to zejména s důrazem na druhou polovinu 20. století. Zatímco v první polovině minulého století se pantomima na našem území vyskytovala v prvotních podobách úzce spojených s tancem a ve formách jakýchsi pokusů o její uvedení na jevišti (od baletních pantomim a mimických prvků hereckého výrazu expresionismu na divadle přes komiku V+W k první celovečerní poválečné pantomimě *Cirkus Naděje* v Divadle satiry), 50. léta 20. století již nabídla konkrétní inscenační projevy v oboru, které vytvořily silné podhoubí pro následný vývoj žánru a kterými se inspirovali i tvůrci současné české pantomimy. V kontextu 50. a 60. let je záhodno připomenout osobnosti Milana Lipinského, Milana Sládka a Eduarda Žlábků.¹ Následující vhled do dějin českého divadla v oblasti pantomimy shledávám, s ohledem na nepřiliš kontinuální vývoj žánru, pro potřeby této práce přínosnějším než snahy o vyčerpávající detailní výklad historie. Tento exkurz by měl poukázat na proměnlivou, ale přece jen stále přetrvávající tradici české pantomimy.

Během druhé poloviny 20. století se postupně etablovaly dvě značně odlišné linie pantomimy. Tou první byla činnost Ladislava Fialky a jeho kolektivu, který již zásadním způsobem začal pantomimu formovat a usazovat v divadelním prostředí. V roce 1959, po studiu na Taneční konzervatoři, založil Ladislav Fialka se spolužáky v prostorech Divadla Na zábradlí pantomimický soubor 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.“² Základ jeho tvůrčí práce

¹ Milan Lipinský, tanečník a choreograf narozený 25. 9. 1925 v Praze, založil v roce 1963 oddělení pantomimy na Lidové konzervatoři v Praze. Milan Sládek, slovenský mim narozený 23. února 1938, působil v Praze na přelomu 50. a 60. let v pantomimické skupině D 34, spolupracoval s vystudovaným tanečníkem Eduardem Žlábkem, narozeným 1. 9. 1930, s nímž v Praze vytvořil pantomimickou komedii *Boule* (prem. 11. 3. 1960, D 34) a pantomimu *Vetešník* (prem. 4. 3. 1961, D 34).

² BRŮNA, Otakar. *Největší pieroti*. 1.vyd. Praha: ETC Publishing Praha, 1998, s. 22.

tvořila kolektivita, skupinové tréninky a zkoušení, výsledkem čehož u nás vznikla tzv. ansáblová pantomima. Fialkův soubor navazoval svou poetickou tvorbou na francouzskou klasickou pantomimu, zejména z dob Jana Kašpara Deburaua, Étiennea Decrouxe, Marcela Marceaua a Jean-Louise Barraulta. Obsahově tedy byla pantomima Ladislava Fialky inspirována romantickým Deburauem, formálně a technicky vyladěna dle techniky moderního mimu Étiennea Decrouxe a obohacena o „fialkovský“ vklad v podobě mírného vlastenectví a zájmu o citovou stránku člověka. Fialkova spolupráce s jeho vlastním souborem formovala českou pantomimu s výraznými všestrannými osobnostmi, jež pantomimu šířily a věnovaly se jí dál, ať už „fialkovským“, nebo zcela odlišným individuálním způsobem.

Právě druhý, protichůdný přístup k pantomimickému umění zvolili umělci stavící se proti poetice klasické pantomimy Ladislava Fialky. Svůj odlišný individuální postoj vyjádřili založením souborů, svou osobitou uměleckou tvorbou 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. Zásadní dvojicí z těch, kteří se vymezili vůči romantické debureauovské pantomimě, byli Boris Hybner a Ctibor Turba – mimové provokatéři, pohybově nadaní a humorně ladění klauni a pedagogové. Jejich společný počín dostal název Pantomima Alfreda Jarryho (1966–1972), šlo o poloamatérský soubor, který se zprofesionalizoval po dvouletém působení v pražské Redutě. 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 ořesná, 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 [...].“³ Mezi lety 1966–1972 vznikly v rámci Pantomimy Alfreda Jarryho inscenace, jež posunuly žánr pantomimy ve vývoji o velký kus dále. Pantomima se stala žánrem schopným odrážet názory

³ GRYM, Pavel. Pantomima nemytá a nečesaná. *Lidová demokracie*, 6. 5. 1969.

tehdejší mladé generace díky specifickým výrazovým prostředkům, jakým byl například černý humor vycházející z němé filmové grotesky.⁴

S činností Pantomimy Alfreda Jarryho byl krátkodobě spojen i klaun Boleslav Polívka. Jako čerstvý absolvent herectví na Janáčkově akademii múzických umění v Brně účinkoval na pozvání Ctibora Turby v souboru Pantomimy Alfreda Jarryho v letech 1971–72. V roce rozpadu Pantomimy Alfreda Jarryho se vrátil do Brna, od té doby bylo jeho jméno spjato s (původně poloprofesionálním) souborem Husa na provázku.⁵ Vlivem studia na JAMU pod vedením Jiřiny Ryšánkové⁶ žánry svých inscenací propojoval, objevovaly se v nich stylizované činoherní promluvy, groteskní principy, klasická klaunská čísla či artistní výstupy.

Ctibor Turba založil v roce 1974 spolu s Janem Kratochvílem Cirkus Alfred. Turba se pokusil o zdivadelnění cirkusového umění v jeho přirozeném prostoru – v šapitó. Z tvorby vychází Turbova náklonnost ke klaunům a jejich jadrnému a přihlouplému humoru, jež ctil a uznával. S cirkusovými znaky pracoval velmi často a různými způsoby se snažil vyvolat v přítomných divácích cirkusovou atmosféru (HOFFMANOVÁ, 2011: 66). Zároveň lze v těchto Turbových pokusech vysledovat prvotní výskyt prvků nového cirkusu a jejich propojování s divadlem a pantomimou, což je v současnosti jev velmi aktuální.

Ani Boris Hybner svou činnost po významné éře Pantomimy Alfreda Jarryho neukončil a v roce 1977 založil Originální společnost němé grotesky GAG, v níž se zaměřil na produkci celovečerních grotesek. Nejznámější díl *Gagman* byl o deset let později převeden do formátu šestidílného televizního seriálu⁷ v režii Juraje Herze.

Důležitou etapou vyznačující se zvýšením zájmu o žánr a jeho formy bylo období od konce 70. let až do let 90. Na jedné straně zde působila pokračující linie profesionální

⁴ JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010, s. 93.

⁵ Experimentální brněnská scéna spojená se jmény Bořivoje Srby a Evžena Sokolovského vznikla v roce 1967 a názvem odkazovala ke stejnojmenným libretům Jiřího Mahena. Divadlo dodržovalo koncepci tzv. nepravidelné dramaturgie, jež se vyznačovala hledáním nových scénických vyjádření a použitím původně nedramatických textů.

⁶ Jiřina Ryšánková, 1911–1988. Tanečnice, choreografka a pedagožka. Mezi léty 1952–80 vyučovala herecký pohyb a pantomimu na JAMU a zasloužila se o zavedení řádné výuky pantomimy v rámci hereckého pohybu. V roce 1961 založila Divadlo pantomim v Brně.

⁷ 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.

pantomimy nastolená 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. Amatérskou linii v oblasti pantomimy reprezentovala např. pantomimická skupina MIMOZA⁸, jež vznikla mezi lety 1975–1976 díky iniciativě amatérských mimů Vladimíra Guta a Vladimíra Uhlíka. Ovšem významných inscenací dosáhla v období éry Tomáše Vorla a Davida Vávry, které pojí historie amatérského uskupení Sklep a jejich společný zájem o kurzy pantomimy, o níž na přelomu let 1979 a 1980 nevěděli téměř nic (DVOŘÁK, 2007: 9–14). Skupina byla součástí tzv. Pražské pětky,⁹ jež sestávala z pěti amatérských souborů, jejichž repertoár sklouzával k synkrezi vícero umění – výtvarného, filmového, literárního atd. Jan Dvořák podává vcelku výstižnou charakteristiku uskupení Pražská pětka, které tehdy podle něj „vneslo do zmrtnělého divadelního života předlistopadové éry neobvyklou a nepředpokládanou energii, zaujetí a vůli jakožto nové inspirační zdroje, avšak takřka výhradně mimodivadelní proveniencí: z hudby, výtvarného umění a architektury [...]“.¹⁰ V linii nastolené činností Pražské pětky lze vysledovat více než výrazný odklon od pantomimy jakožto projevu čistého mimu a ustálených tradičních prostředků vycházejících z inspirace a činnosti Ladislava Fialky. 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. V případě Pražské pětky šlo o filozofii postmodernismu a z něj plynoucích atributů „mnohoznačnosti, různorodosti, příhodnosti, pochopitelnosti, ironie a dvouznačnosti, zvýšené smyslovosti, symboličnosti a historismu“.¹¹

Toto období zaměřené na vyjádření určitého 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

⁸ DVOŘÁK, Jan. *Mimoza: jak David Vávra a Tomáš Vorel objevovali pantomimu*. [aut. textů Zdeněk Běhal a kol.] Praha: Pražská scéna, 2007.

⁹ Umělecké generační hnutí pěti divadelních souborů: MIMOZA, výtvarné divadlo Kolotoč, baletní jednotka Kreč, divadlo Sklep a recitační skupina Vpřed.

¹⁰ 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.

¹¹ 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.

usvědčit z pseudoměleckosti a odsoudit tak v dané chvíli k zániku.“¹² Jazyk pantomimy, jenž v těchto letech dostával diametrálně odlišnou podobu, se „zdánlivě protismyslně a z hlediska klasické pantomimy stylově nečistě obohatil znovu o slovo a jeho funkci“.¹³

Určitou podporu amatérským projevům v oboru vyjadřovalo Branické divadlo pantomimy tím, že jim poskytovalo své prostory. Tímto zázemím navázalo na období Fialkova souboru v Divadle Na zábradlí, jehož nesporná výhoda tkvěla právě ve vlastním plnohodnotném zázemí pro tréninky a zkoušení. Branické divadlo bylo založeno v roce 1981 a díky charakteru staggionového divadla se stalo významnou platformou pro setkávání amatérských souborů se soubory profesionálními, českých umělců s umělci zahraničními (DVOŘÁK, 1986: 3). 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 [...]“.¹⁴

Situace pozorovatelná v pantomimě v tomto období je plně pod vlivem alternativního trendu „obecného úprku od centra k periferii“,¹⁵ a tedy odpovídá specifikám obecně platným pro divadelní aktivity v letech normalizace. Pohyb od centra k periferii se projevoval změnami v oblasti druhové, žánrové, statutární a teritoriální, přičemž v pantomimě byly tyto projevy prvotně viditelné v oblastech druhů a žánrů.

¹² Tamtéž, s. 12.

¹³ Tamtéž, s. 18.

¹⁴ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Studio pohybového divadla. *Divadelní revue*. 1992 (4), s. 79.

¹⁵ JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010, s. 31.

1. Vývojové tendence současné pantomimy po roce 1989

Pojmem „současná“ pantomima se přiznaně a odhodlaně odebírám do hlubokých vod problematičtějšího užívání tohoto výrazu. Kromě označení „současná“ se lze setkat i s pojmy „novodobá“ či „moderní“. Jsou to pojmy 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.

V rámci popisu vývojových tendencí současné pantomimy je v této práci zahrnuto sledování vývoje a proměn žánru v rozmezí let 1989–2019. Rok 1989, jenž je v rámci tohoto textu považován za kulturně-politicky důležitý, figuruje často jako odkaz k výrazné změně či předělu v oblasti divadla. Události roku 1989 zajisté ovlivnily společenské klima a kulturně-politickou sféru. Zdá se mi ovšem vhodné upozornit, že bakalářská práce vznikala s vědomím, že se žádná změna v historii neudála lusknutím prstu; překlenutím roku 1989 teprve nastalo období doprovázené změnami vrcholícími vznikem samostatných států v roce 1993, reakcemi na ně i na oficiální události, z nichž tyto změny vyplynuly. A právě takové reakce (a reakce na reakce) postupně spoluurčovaly, a nadále spolu s oficiálními událostmi spoluurčují, budoucí vývoj divadla.

V této kapitole se pokusím pojmenovat charakter období, proměnu a podobu pantomimy, věnovat se budu některým tvůrcům a jejich oborovým činnostem. Část kapitoly se bude zabývat pedagogikou v oboru a s tím související činností studentů nonverbálního divadla, kteří podobu pantomimy zásadně ovlivnili a jejichž vliv přetrvává do dnešních dnů.

1.1 Charakteristika období

Rokem 1989 nastaly ve společnosti a kultuře v Československu (od roku 1993 dále pak v České republice) očekávané změny týkající se 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 jak soukromému, tak vznikajícímu neziskovému sektoru“.¹⁶ To, jak důležitý krok to byl pro následný vývoj v pantomimě, vyplyne z textu práce později. Zároveň tím nastalo období střídavého obsazování postu ministra kultury, což omezilo jeho stabilitu, byť se v polistopadovém období do konce století dostaly do čela ministerstva kultury osobnosti zvučných jmen přímo z prostředí divadla, jakými byli Milan Lukeš, Milan Uhde či Pavel Dostál. Později (a tato situace trvá až do současnosti) se obsazení postu ministra kultury tak významnou osobností z divadelního prostředí již neopakovalo. Nestabilita této funkce vygradovala do fáze krátkých působení ministrů v rozmezí půl až jednoho roku, jako v případech herců Martina Stropnického, Vítězslava Jandáka či Martina Štěpánka.

České divadelní síť se na počátku devadesátých let dotýkal jednak proces odstátnění kultury a z něho plynoucí obavy o budoucí stav divadelních institucí a jejich financování, jednak 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“,¹⁷ se stalo jednou z mála poměrně rychlých reakcí týkajících se oblasti divadla. S tím souviselo i určení priority v podobě záchrany a podpory primárně zruinovaného kulturního dědictví, do něž bohužel logicky česká divadla nespádala.¹⁸

Proměna společnosti vlivem polistopadových událostí roku 1989 způsobila celkový útlum divadla jako fenoménu a krátkodobou, ale silnou diváckou krizi. Pokud se ale s krizí potýkalo divadlo obecně, žánr pantomimy na tom byl ještě hůř. V tomto období, doprovázeném 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 představení groteskního typu v GAGu Borise Hybnera, klaunérie a profesionálních i studentských experimentů Cirkusu Alfred. Nicméně klauni Hybnera a Turby, heroičtí pieroti čisté, klasické pantomimy nabízející témata všedního

¹⁶ NEKOLNÝ, Bohumil (a kol.). *Divadelní systémy a kulturní politika*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 9.

¹⁷ Tamtéž, s. 12.

¹⁸ Výjimku tvořilo hned v roce 1990 restaurování Divadla Za branou režiséra Otomara Krejči, ale i to se potýkalo s nastalou diváckou krizí po dobu dalších dvou až tří let a také s problémy personálního a ekonomického rázu. (NEKOLNÝ 2006: s. 15)

lidského života a situací již diváka očekávajícího světové moderní trendy a zábavní produkce oslovit nedokázali (PETIŠKOVÁ, 2011: 139–140).

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 lze však mluvit o období charakteristickém vygradovaným postmodernismem s převládajícími rysy individuality a anonymity, o době nekonečné umělecké a tvůrčí svobody obohacené o velké množství mediálních vlivů působících 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.

1.2 Vznik a zánik významných scén

Devadesátá léta se pro pantomimu stala obdobím zápasu o přežití. Příznačnějšími slovy: vznikem dvou scén spojených s velkými osobnostmi v oboru se v průběhu posledního desetiletí 20. století pantomima ještě držela v povědomí veřejnosti. Situace byla však ztížena hned v prvních třech letech zánikem tří do té doby činných scén – Turbovy společnosti Alfred & spol. v roce 1990, Branického divadla pantomimy o rok později a v roce 1993, dva roky po smrti Ladislava Fialky, také definitivním ukončením činnosti Pantomimy Na zábradlí.

Hned na počátku 90. let, 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.“¹⁹ Divadlo mělo cílit na cizince, v čemž viděl Hybner možný úspěch provozu repertoárového GAGu. To, 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.“²⁰

O zahájení provozu GAGu se Ladislava Petišková vyjádřila jako o chaosu organizačního a provozního charakteru, který „odčerpával hodně tvůrčích sil“,²¹ z čehož

¹⁹ HYBNER, Boris. *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002, s. 50.

²⁰ Tamtéž.

²¹ 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.

vyvozovala důsledek odrážející se ve volbě 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 [...]“²² 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*.²³

K zachycení představy o atmosféře přispívá také článek Mikoláše Černého, který reflektuje svůj zážitek z návštěvy představení *MIZZ*, jež utrpělo 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 vylicít. Cena lístku – 180 korun. [...] S mírným váháním a pocitem, že kultura zproštěná dotací musí být podpořena, jsem dva lístky zakoupil.“²⁴ 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 do 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.“²⁵

GAG Borise Hybnera po šestileté rozpačité působnosti v roce 1996 svou činnost poměrně nešťastně ukončil, a to přenecháním 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.“²⁶

Paralelně tvořící brněnský mim Boleslav Polívka založil v roce 1993 **Divadlo Bolka Polívky**, v němž v prvních letech repertoár plnily obnovené premiéry představení z dob

²² Tamtéž, s. 141.

²³ ŠORMOVÁ, Eva (hl. red.). *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 166.

²⁴ ČERNÝ, Mikoláš. Hořká pantomima. In: *Práce*. 1991, 47(91), s. 6.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ HYBNER, Boris. *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002, s. 52.

angažmá v Huse na provázku. Z toho období stojí za zmínku zejména klauniáda *Am a Ea* (prem. 28. 4. 1983), *Pezza versus Čorba* (prem. 27. 9. 1975) a *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.“²⁷ Všechna představení obsahovala Polívkovo nejčastější a signifikantní herecké vyjádření – klaunérii. Objevovaly se v nich ale také stylizované činoherní promluvy, groteskní principy, klasická klaunská čísla či artistní výstupy. Polívka tak dlouho udržoval i mimo Prahu tradici pantomimy ve velmi podobném duchu jako pražští mimové Turba s Hybnerem. V porovnání s GAGem Borise Hybnera měl navíc k dispozici mnohem lépe a efektivněji vedenou divadelní budovu, nehledě na skutečnost, že je divadlo i v současnosti stále aktivní a vyhledávanou brněnskou kulturní platformou.

Po zániku Hybnerova GAGu se v roce 1997 ohlásil s další, v pořadí čtvrtou založenou společností Ctibor Turba. Bylo jí divadlo mimů **Alfred ve dvoře**, první a na dlouhou dobu i poslední nová divadelní budova vzniklá po roce 1989. Činnost divadlo zahájilo 11. května 1997 v pražských Holešovicích a v prvních okamžicích zaujalo svou architektonickou stránkou. „Plechový záhadný objekt tvarově připomínající historické fotoaparáty, zakotvený v rozpadajícím se letenském bloku vnitrobloku.“²⁸ 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 lavic, o velmi dobré akustice či o hrubých, neopracovaných materiálech vhodně využitých při výstavbě. „Spartánské vnitřní provedení reflektovalo minimální rozpočet [...] Není třeba se koncentrovat na fascinující architektonické detaily, ale na představení.“²⁹ V článku také autor informuje o kolaudaci v roce 1997, jež nesla přívlástek dočasná po dobu deseti let. Po jejím uplynutí došlo k prodloužení do roku 2015 a následně k dalšímu prodloužení do současnosti.

²⁷ Výborná Polívkova pantomima. *Lidová demokracie*. Praha, 1983.

²⁸ GEBRIAN, Adam. Alfred ve dvoře, divadlo v Praze. *Lidové noviny*. 2011, XXIV (213), s. 5.

²⁹ Tamtéž.

Z nejvýznamnějších inscenací uvedených 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 prvních třech inscenacích lze vysledovat Turbovo propojování profesionálních umělců se studenty, v případě *Hanging mana* též spolupráci se zahraničními studenty, již byl nakloněn už od 70. let.

Na inscenaci *Boris Pictus* s podtitulem *Už nikdy pitomcem!*³⁰ se režijně i autorsky podílel Boris Hybner. Titul volně parafrázovala Nina Vangeli v recenzi pro *Týden* těmito slovy: „Boris vyličený Borisem. Totiž mim a herec Boris Hybner, vyličený Borisem Hybnerem autorem. V této dvojroli se právě Hybner v představení předvádí a toto rozdvojení je i jeho námětem.“³¹ Recenze mimo jiné informovala o tom, že se v představení objevilo pro Hybnera typické použití filmového plátna a dalších technických vymožeností. V další recenzi³² autor upozorňoval na nepříliš šťastný průběh představení právě po stránce technické, zmínil chrastící mikroport či nezřetelnost výjevů z promítané produkce vlivem odlesku reflektorů. Turba se k představení vyjádřil velmi jasně: „Šlo o tak velký omyl, že jsem produkci zastavil.“³³

1.3 Vzdělání v oboru pantomimy

V oblasti vzdělávání v oboru pantomimy se po druhé světové válce angažovali nejvýraznější osobnosti praktikující tento žánr – Ladislav Fialka, Ctibor Turba i Boris Hybner. Byl to ale právě Ctibor Turba, kdo nejvíce vycítil potřebu chybějící scény podporující studenty v praktické části jejich studia. Proto nechal zřídit Alfreda ve dvoře s tím cílem, že toto divadlo bude i „studentskou platformou, aby měli ti nejnadanější kde začít, protože dosud nic takového nebylo“.³⁴ 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 přetrvala do současnosti, nyní produkčně spadá pod nezávislou a neziskovou organizaci Motus z.s. (původně Motus o.s.). Založení Alfreda ve dvoře předcházelo v roce 1992 vybudování

³⁰ Program k inscenaci *Boris Pictus*. Dostupné v IDU.

³¹ VANGELI, Nina. *Boris Pictus aneb Orbis Batman Hybner*. *Týden*, 6. 4. 1998.

³² TICHÝ, A. Zdeněk. *Divadlo Alfred hlásí: Houstone, Boris má problém*. *Mladá fronta dnes*, 24. 3. 1998.

³³ TURBA, Ctibor. *Alfred ve dvoře*. Praha: Divadlo Alfred, 2014, s. 120.

³⁴ BRŮNA, Otakar. *Největší pieroti*. 1. vyd. Praha: ETC Publishing Praha, 1998, s. 182.

a otevření mezinárodního centra pohybového divadla s názvem **Studio kaple** v Nečtinách u Plzně, kam Turba „přijímal na stáže studenty i špičkové umělce z celého světa“³⁵ a jehož cílem bylo „vytvoření podmínek pro postgraduální studium kateder nonverbálního i tanečního divadla“.³⁶

Předchozím odstavcem naznačuji, že oborovou výuku lze považovat za kontinuální proces vychovávající profesionály v oboru. Výuka je navíc od roku 1992 otevřena i neslyšícím zájemcům o studium pohybového divadla, a to díky tomu, že Zoja Mikotová³⁷ založila v Brně **Ateliér výchovné dramatiky Neslyšících**. Jednalo se o průlomovou událost v oblasti vysokoškolského vzdělání sluchově postižených, kteří měli značně ztížené podmínky i při získání maturity, natož vysokoškolského titulu. V postupném období útlumu a (oproti dřívějším letům) téměř nevýrazné pantomimické činnosti po roce 1989 sehrává vzdělání v oboru pantomimy a nonverbálního divadla důležitou roli v pozvolném vzestupu zájmu mladých adeptů o tento obor.

Jak již bylo krátce zmíněno, v Brně na JAMU se pedagogické činnosti v oblasti pantomimy a pohybového divadla od padesátých let věnovala tanečnice, choreografka a pedagožka **Jiřina Ryšánková**. Spolupracovala s katedrou herecké výchovy na pohybové přípravě herců; její systém pohybové výchovy vycházel ze zkušeností a praxe spadající pod oblast výrazového tance a baletu (MIKOTOVÁ a PETIŠKOVÁ, 2018: 17). Pohybová supervize či krátkodobá pohybová příprava herců během zkoušení inscenace je v současném divadle poměrně rozšířenou praxí, režie si často do svého inscenačního týmu vybírá umělce (a velmi často zároveň i pedagoga) pouze pro spolupráci na pohybové složce inscenace.

Zatímco v následující podkapitole budou detailněji prozkoumány Turbovy výukové metody v rámci Ateliéru klaunské scénické a filmové tvorby na JAMU, jakožto příklady zásadního pedagogického přístupu ovlivňujícího současné pojetí pantomimy, tuto kapitolu bych ještě doplnila kratší přehledovou částí s informacemi o stavu pedagogiky v oboru na zásadních pražských (nejen) akademických učilištích.

Ladislav Fialka založil a vyučoval samostatný obor Choreografie pantomimy

³⁵ KRÁTKÁ, Martina. *Ctibor Turba, pedagogika v mimickém a komediálním divadle*. Brno: JAMU, 2018, s. 18.

³⁶ HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba. Inscenační a režijní práce v letech 1966–1990*. JAMU: Brno, 2011, s. 17–18.

³⁷ 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.

na Katedře tance pražské **Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění** už v roce 1975. „Oddělení pantomimy [...] žilo dosud programově z odkazu imaginární pantomimy 60. let a v podstatě už tento systém výchovy nepovzbuzoval mladé adepty k dalšímu propracování.“³⁸ 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.“³⁹ Turbovo odlišné smýšlení o žánru se v roce 1992 promítlo do několika změn, přičemž tou největší byla idea založení Katedry nonverbálního a komediálního divadla. Původně se katedra měla jmenovat Katedra pantomimy, k tomu se ale Turba vyjádřil jasně: „to se mi nelíbilo, nevyjadřovalo to budoucí obsah práce [...]“.⁴⁰ Zatímco „Fialka měl oddělení jako přidruženou stáj ke svému souboru v Divadle Na zábradlí, která sloužila k výchově případných budoucích členů souboru“⁴¹, Turba chtěl výuku „směřovat k modernímu tvaru, který mohl mladým otevírat tvorbu k jim bližšímu cítění obsahu a formy“.⁴² V roce 1999 vedení katedry předává Borisi 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 úřednicinu, habilitovat a taky nezmizet z jeviště, z obrazovky.“⁴³ Hybner výuku směřoval do oblastí grotesky, klaunerie a pantomimy a katedru vedl 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 obohatil o žánr fyzického divadla a nového cirkusu. V roce 2016 byla nová koncepce zahrnuta i do názvu instituce – Katedra nonverbálního divadla – pod níž funguje dosud.

Pantomimě se v rámci výukové koncepce třetího ročníku oboru Herectví a moderování okrajově věnuje rovněž **Vyšší odborná škola herecká**.⁴⁴ Studenti jsou dvě hodiny týdně vedeni ke studiu základů pantomimy a klaunerie a k hledání vlastního pojetí vyučovaných prvků (např. pantomimické chůze, práce s předměty, prostorem atd.). Výuka

³⁸ PETIŠKOVÁ, Ladislava. In: *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris. Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2011, s. 143.

³⁹ TURBA, Ctibor. *Alfred ve dvoře*. Praha: Divadlo Alfred, 2014, s. 13.

⁴⁰ Tamtéž, s.16

⁴¹ Tamtéž, s. 35.

⁴² Tamtéž, s. 16–17.

⁴³ HYBNER, Boris. *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002, s. 55.

⁴⁴ VOŠ Herecká s.r.o., založena roku 1994, nabízí tříleté studium oborů Herectví a moderování a Herectví s loutkou.

je zaměřena na spíše marceauovský styl imaginární pantomimy, ale velmi záleží na individuálním pojetí pedagoga. K datu vzniku této bakalářské práce je výukou jevištního pohybu a pantomimy pověřena Kateřina Janečková, absolventka oboru pantomimy na HAMU, která s VOŠH začala spolupracovat ihned po absolvování v roce 2015.

Podobně tomu je na **konzervatořích**,⁴⁵ s tím rozdílem, že se 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 zde převažuje výukový styl založený na imaginární pantomimě ve formě kratších etud, závislý na individuálním pedagogickém vedení. V pozdějších letech studia se studenti zpravidla k pantomimě nevracejí.

1.3.1 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 podpořit je i založením nových divadelních prostor jen svědčí o jeho komplexním zájmu o obor. Následující část práce bude proto věnována pedagogickým přístupům Ctibora Turby, s důrazem kladeným spíše na základní principy jeho výuky, jež jsou ve výukových programech nonverbálního divadla stále aktuální, než na komplexní a přesné datování Turbových pedagogických činností a postů ve školství pod hlavičkami DAMU, HAMU i JAMU.⁴⁶

Byť je režijní činnost, jíž se Ctibor Turba věnoval už před svou pedagogickou drahou, poměrně úzce charakterově provázána s pedagogickým vedením, oficiálně do školství vstoupil roku 1973 jako externista v rámci spolupráce s Katedrou loutkového divadla DAMU. Brzy ale získal možnost na pozvání Jaquese Lecoqa odjet na tříměsíční stáž v École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq (HOFFMANOVÁ, 2011: 20). Tím započal sled jeho dalších pedagogických působišť, mimo jiné i v zahraničí – Turba vyučoval ve Scuola Dimitri ve švýcarském Verciu (stojí za připomínku, že tato škola je spjata se jménem Richarda Webera, člena souboru Pantomimy Na zábradlí Ladislava Fialky), dále ve Francii v cirkusové škole Le Centre National des Arts du Cirque v Chalons-sur-Marne a na stejně zaměřené

⁴⁵ Pražská konzervatoř [online]. Dostupné z: <http://www.prgcons.cz/zakladniinformace>, Konzervatoř Jaroslava Ježka [online]. Dostupné z: <https://www.kjj.cz/new2018/o-skole/organizace-skoly>

⁴⁶ Divadelní a hudební akademie múzických umění v Praze, Janáčkova akademie múzických umění v Brně.

belgické École Supérieure des Arts du Cirque. Pořádal a vedl stáže ve Francii, Dánsku, Itálii, Nizozemí, USA, Japonsku, Rusku či na Novém Zélandu.⁴⁷

Koncepce a organizace studia Ateliéru klaunské scénické a filmové tvorby na JAMU,⁴⁸ založeném Ctiborem Turbou v roce 2004, odpovídá v mnohém koncepci výuky Jacquese Lecoqa. To ukázkově vyplývá právě z kapitol akademické práce M. Krátké, v nichž vedle sebe autorka staví shrnující kapitoly o škole Lecoqa a Turbově mimické škole. Zmíněnou akademickou práci vydalo nakladatelství JAMU v Brně v rámci výběrové řady doktorských spisů. Práce se věnuje pedagogice Ctibora Turby v poměrně komplexní formě a z ní také primárně vycházím a cituji. Za velmi podnětnou část práce považuji rozsáhlou kapitolu *Výuka v šesti semestrech, tematická cvičení*, v níž Krátká detailně popisuje průběh tříletého studia a těžší z vlastních zkušeností z doby jeho absolvování v letech 2005–2008.

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

1. sólové improvizace,
2. kolektivní improvizace,
3. diskuze,
4. vlastní autorská tvorba a stavba inscenace.

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“.⁴⁹ Cílem takových cvičení je objevit ve studentovi jeho vlastní imaginaci a probudit v něm spontánní tělesné projevy v reakci na konkrétní pedagogické zadání. Krátká upozorňuje na možnost počáteční nervozity u studenta a na způsob řešení vycházející z výuky Lecoqa i Turby. **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: 46). Oba typy improvizací podporují skupinovou tvořivost a vychází z improvizčního pravidla: „Nic není špatné! A to je třeba zdůraznit.

⁴⁷ KRÁTKÁ, Martina. *Ctibor Turba, pedagogika v mimickém a komediálním divadle*. JAMU: Brno, 2018, s. 25–26.

⁴⁸ V současnosti na JAMU pod názvem Ateliér fyzického divadla a multimédií.

⁴⁹ KRÁTKÁ, Martina. *Ctibor Turba, pedagogika v mimickém a komediálním divadle*. JAMU: Brno, 2018, s. 44.

Pro kreativní a tvůrčí cestu studentů mladých umělců je pravidlo NIC NENÍ CHYBOU velmi zásadní, neboť podporuje touhu neustále hledat, ptát se a objevovat.⁵⁰

Do **diskuze** vstupuje Turba v případech, kdy cítí potřebu zpřesnit studentovo vyjádření či shrnout v bodech viděnou hru. „Turba se snaží být objektivní a vyvolat, společně s pocitem bezpečí a důvěrou, diskuzi se studenty o jejich práci.“⁵¹ Možná netradičně, ale účelově, zařazuje diskuze nejenom po ukončení improvizace, ale i před ní. Diskuzí před započatou improvizací „je možné vymezit šíři a plochu tématu, ve kterém zadaný úkol může oscilovat“, po improvizaci má studenty diskuze „učit zpřesňovat svá hodnocení, uvědomit si vlastní schopnost analýzy a dále pak se hrající dozví ihned po hře, jak byl impulz vnímán“.⁵²

Autorská tvorba je v rámci výukového systému celistvý proces začínající právě u improvizace, jejíž zdařilou část student přetaví do formy propracované skici, jíž postupně udává definitivní tvar nejdříve v pohybové a poté v hudební složce (KRÁTKÁ, 2018: 48–49). V průběhu studia se výsledné, prezentovatelné tvary přirozeně liší svou délkou. Postupuje se od třiminutových až pětiminutových studií v prvním ročníku přes dvacetiminutové až půlhodinové tvary v ročníku druhém až k autorským hodinovým představením v závěru studia (KRÁTKÁ, 2018: 49).

Mnohem konkrétnější informace o podobě koncepce výukového systému Ctibora Turby vyplývají z osobních studijních zkušeností autorky, jemuž se věnuje v rozsáhlé kapitole, jež je doplněna konkrétními příklady jednotlivých Turbou zadávaných úkolů, etud a cvičení. Cílem této kapitoly, ani celé bakalářské práce není veškerá uvedená cvičení detailně představit, pokusím se tudíž pouze o shrnutí dílčích prvků, jež Turba ve výuce studentů využívá, které 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 odvíjí následná práce s objekty, s loutkou a maskou. Zvládnutí této fáze je nezbytným předpokladem pro další vzdělávání, zejména pak v polovině studia, kdy se výuka zaměřuje na techniku pantomimy 19. století a klasickou i moderní klaunskou komedii. Studiu lidských charakterů předchází zkoumání pohybu zvířat a jejich jednání, v němž je spatřován „pomyslný nárok do oblasti lidských charakterů

⁵⁰ KRÁTKÁ, Martina. *Ctibor Turba, pedagogika v mimickém a komediálním divadle*. JAMU: Brno, 2018, s. 44.

⁵¹ Tamtéž, s. 47.

⁵² Tamtéž.

a typové komedie,⁵³ studium elementů vody, ohně, větru a země s účelem vypořádat „zárodky lidských charakterů a jejich temperamentů“⁵⁴ a prvotní zkoumání barev, 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 Marceaua a japonské komediální formy kjógen. Jsou nuceni osvojit si dovednost vyjadřovat se zkratkou a metaforou na úrovni řemeslné dokonalosti. Pomocí etud, jakými jsou například etudy fiktivních prostorů, se postupně propracovávají k individuálním interpretacím známých etud Marceauových (KRÁTKÁ, 2018: 173). Celý třetí ročník se studenti zabývají klaunskou komedií, v jeho samotném závěru se věnují přípravě a realizaci vlastního autorského představení. Studium začíná teoretickou průpravou spojenou s projekcemi, historickým vhladem do dramaturgie žánru a přehledem osobností klaunských komedií a pokračuje přes analýzy klaunských výstupů až k jejich individuálním osobním interpretacím. Velký důraz je kladen na hledání vlastního klaunského typu s charakteristickou chůzí, postavením těla, kostýmem a maskou (KRÁTKÁ, 2018: 186–189).

Ateliér klaunské scénické a filmové tvorby na JAMU vede od roku 2007 **Pierre Nadaud**, instituce byla přejmenována na Ateliér fyzického divadla a multimédií. Na webových stránkách ateliéru lze najít tuto přesnější definici jeho výukové koncepce: „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).“⁵⁵ V liniích autorského herectví a využití multimédií doplněných důrazem na výuku fyzického divadla lze vysledovat pokračování tradice nastolené Ctiborem Turbou.

Na základě výše uvedených informací lze, alespoň v Praze, považovat oborovou výuku za kontinuální proces vychovávající profesionály v oboru, kteří se ve většině případů po studiu také věnují pedagogice. V postupném období útlumu a (oproti dřívějším letům)

⁵³ KRÁTKÁ, Martina. *Ctibor Turba, pedagogika v mimickém a komediálním divadle*. Brno: JAMU, 2018, s. 103.

⁵⁴ Tamtéž, s. 92.

⁵⁵ Ateliér fyzického divadla a multimédií [online]. Dostupné z: http://www.physicaltheatreschool.jamu.cz/2_PREZENTACE_STUDIA_CZ.html

téměř nevýrazné pantomimické činnosti po roce 1989 sehrává vzdělání v oboru pantomimy a nonverbálního divadla důležitou roli v pozvolném vzestupu zájmu mladých adeptů o tento obor, a to zejména na počátku 21. století.

2. Podoby současné české pantomimy

V této kapitole se pokusím postihnout oborové tendence, které lze v souvislosti s pantomimou 21. století vysledovat. Roztřídím je do tematicky vymezených linií, k nimž připojím některé vybrané umělce, kteří svou tvorbou danou oblast reprezentovali či stále reprezentují. Jak již bylo naznačováno v předchozích kapitolách, podoby pantomimy jako jednoho ze žánrů nonverbálního divadla velkou měrou určují a formují studenti a jejich umělecká činnost. Při studiu, jež je převážně koncipováno jako kolektivní výuka napříč ročníky či v menších skupinách, spolu studenti tráví desítky hodin týdně. Mnohdy tak ze studentských kruhů vznikají soubory, sdružení, ale formují se i jednotlivé osobnosti věnující se té oblasti umění, jež je během studia zaujala nejvíce a kterou v rámci své tvorby často dovádí ke smíšeným podobám ve formě experimentů či v kombinaci s jinými žánry. Příkladem mohou být divadelní skupiny Krepsko či Služebníci lorda Alfréda. V této kapitole se též zmíním o koexistenci a propojení pantomimy s novým cirkusem a samostatně se budu věnovat tvorbě Radima Vizváryho jakožto reprezentanta současné moderní pantomimy.

Mezi trendy 21. století se v rámci činnosti některých umělců začala objevovat produkce nonverbálních představení na bázi agenturního fungování nebo pod činností divadelních spolků. Tyto formy produkce mají komerční charakter a jsou většinou zacíleny na dětského diváka; patří mezi ně například agenturně propagovaná dětská představení *Putování s pantomimou* a *Trosečník Robinson* mima a herce Martina Sochora,⁵⁶ případně tvorba divadelního spolku MIM o.s., jenž nabízí až deset žánrově různorodých dětských představení s důrazem na uplatnění nonverbálního vyjádření. Do stejné kategorie spadají vystoupení na soukromých událostech, plesech či oslavách. U takových typů produkce shledávám jen velmi nezřetelnou přítomnost estetické složky uváděných představení a nedostatek zpětné přímé divácké odezvy i odborné kritiky, na jejichž základě by se na představení dalo nahlížet po teoretické odborné stránce. Tato praxe vychází z faktu, že mnohdy umělcům jejich soustavná umělecká činnost nepokryje životní náklady (srov. ŠTEFANOVÁ a BYČEK, 2018: 23).

⁵⁶ Herec, pedagog a mim Martin Sochor, absolvent francouzské École Internationale de Mimodrame de Paris de Marcel Marceau (1991–1994), poté absolvent Katedry nonverbálního a komediálního divadla HAMU v Praze.

Klaunská tradice se s přelomem století rozšířila také do nemocničního prostředí v rámci činnosti organizace Zdravotní klaun, založené v roce 2001 americkým klaunem Gary Alven Edwardse.⁵⁷ Tradice klaunského umění zde ale prioritně není vystavěna na principech cirkusových dovedností. Zdravotní klaun je zde klaunem zejména díky červenému nosu, jedinému klaunskému atributu, jenž 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 lhůta).⁵⁸

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 je nutno podotknout, že jejich primárním cílem není podat umělecko-estetický výkon, ale formou komických výstupů proměnit nemocniční atmosféru v humorné, odlehčené a přátelské prostředí.

2.1 Experimentálně-improvizační linie

Rozmanitý repertoár experimentálního typu nabízela a stále nabízí divadelní skupina **Krepsko**. Mezinárodní skupina sestává ze šesti členů: Linnea Haponnen (Finsko), Pierre Nadaud (Francie), Ondřej Lipovský (ČR), Žan Loose (Chorvatsko), Petr Lorenc (ČR) a Vojta Švejda (ČR). Spojilo je studium katedry nonverbálního divadla na HAMU a zájem o kolektivní improvizaci. Prvními počiny Krepska byly improvizační 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 improvizačních večerů uvedla skupina několik žánrově rozmanitých představení, jež se svou formou zaměřovala 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).

⁵⁷ 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.

⁵⁸ Jak se stát klaunem? *Zdravotní klaun* [online]. [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <https://www.zdravotniklaun.cz/nasi-klauni/jak-se-stat-klaunem/>

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

Klaunské představení *Kenkä*, v němž účinkovali Linnea Haponnen a Petr Lorenc, bylo „malé představení beze slov o klaunech, hladu, překvapení a trochu o ptácích“.⁵⁹ Scénicky se dvojice rozhodla jít proti stereotypu klaunerie, jediným užitým výrazným prvkem byly klaunské červené nosy, jinak byla scénická i kostýmní složka laděna do neutrálních, potměných barev a zahrnovala jen malé množství předmětů.

Představení *Šunt* ve stylu „oživlého comicsu“ svým názvem odkazovalo na všem dobře známý objekt – televizor. O vztahu dvou lidí ovlivněném televizním vysíláním performovala dvojice Vojta Švejda a Petr Lorenc a tematicky se zaměřila na vytrácení vzájemné komunikace ve vztahu.

Happeningového tvaru se umělci dotkli například *Ukradenými ovacemi*.⁶⁰ 6. února 2005 se v odpoledních hodinách skupina sebevědomým krokem vydala zadním vchodem do Národního divadla a nepatřičně 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 toto na internetovém portálu *advojka.cz* 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.“⁶¹

Zmiňovaný **Vojta Švejda**, absolvent Katedry nonverbálního a komediálního divadla na HAMU, se již při studiu podílel na představeních v *Alfredu ve dvoře*. Kromě několikaleté spolupráce se skupinou *Krepesko*, v rámci níž se podílel na jejích improvizacích a na zmiňovaném představení *Šunt*, zahrnuje jeho činnost také pohybové a režijní spolupráce s jinými projekty, filmovou angažovanost a filmový dabing. Po studiích se Švejda vydal cestou autorské tvorby ve stylu pouličních show, výtvarného divadla, performance.

⁵⁹ KREPSKO, [Fot. Alen Aligrundić [a kol.], 2006.

⁶⁰ Videozáznam dostupný zde: <https://www.youtube.com/watch?v=zZ-DvvpvUR4>

⁶¹ PROCHÁZKA, Tomáš. *Neoprávněný vstup na jeviště – divadelní zápisník* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2015/8/neopravneny-vstup-na-jeviste-divadelni-zapisnik>

Jeho tvorba je žánrově velmi smíšená a propojená i se zahraničními vlivy, obsahuje také představení vhodná pro děti. Jako příklad může sloužit tzv. děsivá 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, je převyprávěno stylem clownské pantomimy“.⁶² Tématem pantomimy se zde 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.“⁶³ Rozvíjení dětské fantazie v produkci dětských představení je jedním ze zdravých způsobů, jak vychovat budoucího divadelního diváka. K tvorbě pro děti se tato práce více vyjádří v podkapitole zabývající se činností Radima Vizváryho.

Z iniciativy studentů ateliéru klaunské scénické a filmové tvorby na JAMU pod vedením Ctibora Turby, absolventů stejného ročníku spolu s Martinou Krátkou, autorkou již zmiňované publikace o pedagogice v mimickém a komediálním divadle, vzniklo v roce 2006 sdružení **Služebníci lorda Alfréda**. Sdružení tvořila tato pětice absolventů: Roman Bluemaier, Martina Krátká, Anna Kubějová, Sára Venclovská a Alexander Stankov. Zvoleným názvem přímo odkazovali k Turbovým dříve založeným společnostem, a tím automaticky i k humoru a poetice Alfreda Jarryho, směřovali jím ale také k odkazu alžbětinské skupiny Služebníci lorda komořího, jak upřesnil v rozhovoru⁶⁴ pro *brnensky.denik.cz* Alexandr Stankov. Repertoár sdružení zpočátku tvořila absolventská představení z akademického prostředí výuky v ateliéru. Později byl obohacen o autorská představení v režii Martiny Krátké, jelikož si, dle svých slov, jako jediná „sama z pětice mladých umělců troufla na režii svých spolužáků.“⁶⁵ 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

⁶² *Vojta Švejda: Albert se bojí* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <http://www.vojtasvejda.cz/cz/projekty/albert/>

⁶³ TŘEŠŇÁKOVÁ, Marie. *Albert se bojí – děsivá pantomima* [online]. 18. 10. 2007 [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1462757-albert-se-boji-desiva-pantomima>

⁶⁴ 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

⁶⁵ Z e-mailové korespondence s Martinou Krátkou ke dni 13. 7. 2019.

improvizaci a propojena s videoprojekcemi, „které posouvají děj a jsou rovnocenným prvkem inscenací“.⁶⁶ Audiovizuální principy se objevily v signifikantní inscenaci, jež byla zároveň prvním společným počinem sdružení. Martina Krátká na inscenaci *Spíš se mnou?* vzpomíná takto: „hrála se 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“.⁶⁷ V roce 2012 bylo Služebníkům nabídnuto stát se součástí brněnského HaDivadla, což Krátká komentuje 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).“⁶⁸

Odchod Martiny Krátké do pražského Švandova divadla zproblematizoval další fungování sdružení, v Brně zbylí členové nenašli nikoho, kdo by s nimi v souladu s nonverbálními projevy s „jarryovským“ humorem pracoval. Z původní kolektivní činnosti divadelního sdružení Služebníků zůstala zejména improvizační linie tvorby díky počínům Alexandra Stankova a Romana Blumaiera, kteří vystupovali s improvizačním představením *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 schází při nárazových často hudebně či kabaretně laděných projektech, jako tomu bylo v případě kolektivního *Dekabaret*, uvedeného ve Švandově divadle v sezóně 2015/2016, nebo improvizace nazvané *CokoLIVE*⁶⁹ z roku 2017.

2.2 Pantomima a nový cirkus

Nový či současný cirkus se neobjevuje v českém divadelním prostředí poprvé až po roce 1989, byť k nám po sametové revoluci začal pronikat snadněji. Cirkusová poetika ovlivnila již o několik desetiletí dříve tvorbu avantgardních umělců tvořících v našem divadelním prostředí (Jiří Frejka, Jiří Voskovec atd.) a práci s novocirkusovými prvky na divadle lze vysledovat již od pol. 70. let u inscenací Ctibora Turby pod hlavičkou Cirkusu Alfred a následně pak v 80. letech pod společnostmi Alfred & spol. a Alfred ve dvoře.

⁶⁶ 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

⁶⁷ Z e-mailové korespondence s Martinou Krátkou ke dni 13. 7. 2019.

⁶⁸ Z e-mailové korespondence s Martinou Krátkou ke dni 13. 7. 2019.

⁶⁹ Improvizátoři Roman Blumaier, Matěj Pospíšil, Jiří Kniha, Alexandr Stankov a Filip Teller.

K propojování pantomimy s ostatními žánry docházelo pozvolna a přirozeně. Produkcí Cirkusu Alfred byla jediná inscenace (která se po přibližně dvaceti reprízách z důvodu neprodloužení licence k cirkusovému stanu stala inscenací pouze výjezdní) – *Klaunerie*. Skládala se z šesti klaunských výstupů, jež zahrnovaly tahanice o světelný koláč na oponě, „kouzelnické“ výstupy či muzikantské scény, střelbu na balónek naplněný vodou, klaunské honičky v manéži nebo parodizované artistické umění (TURBA, 2006: 55–87).

V 80. letech vznikly pod Turbovou společností Alfred & spol. inscenace *Deklaunizace* (prem. 17. 10. 1986) a *Archa bláznů* (1989). První z nich se tematicky věnovala 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 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“.⁷⁰ 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“.⁷¹ Spojením klasiky a návratem k improvizované komedii se Turba opět odlišil. Oběma premiérami potvrdil dovršující se trend přesunu divadelního zájmu z centra na periferii, o němž se tato práce již výše zmiňovala. *Deklaunizace* byla uvedena v Junior klubu Na Chmelnici v arénovitém prostoru s elevací umístěnou po jeho delších stranách, *Archa bláznů* byla realizována v Kulturním domě ve Stodůlkách na Praze 5.

V inscenaci Alfreda ve dvoře *Hanging man* Turba pracoval se systémem, 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 mímovalo hlavou dolů, ale tělo bylo v horizontální pozici, pokud se nezlomilo do visu [...]“),⁷² tak diváků („Divák vidí úplně jiné tvary. Ruka, která klesá nebo padá, má lehkost, naopak má-li jít nahoru, musí mim vložit sílu. Tvarosloví gest je k nepoznání [...]“).⁷³ V amorální destrukční klauniádě *Talíře – Taniere*

⁷⁰ HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba. Inscenační a režijní práce v letech 1966–1990*. Brno: JAMU, 2011, s. 77.

⁷¹ Program k představení *Archa bláznů*, Kulturní dům ve Stodůlkách, Praha 5.

⁷² TURBA, Ctibor. *Alfred ve dvoře*. Praha: Divadlo Alfred, 2014, s. 96.

⁷³ TURBA, Ctibor. *Alfred ve dvoře*. Praha: Divadlo Alfred, 2014, s. 97.

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“. ⁷⁴ Jevištní akce spočívající převážně v rozbíjení porcelánových talířů vyžadovaly přesnou a v určitých částech synchronizovanou partnerskou rytmizaci. V divácích pak tyto akce měly vyvolávat jisté pokušení z destrukce čehokoliv provedené v radosti, nikoli v hysterii.

Téměř všechny takové inscenace získávaly nádech nového cirkusu, který ale zatím v českém divadelním prostředí pojmenován nebyl a oficiálně s ním u nás nikdo nepracoval. Turba se stal svou následnou pedagogickou činností, naznačenou na předchozích stranách této práce, osobností, která poskytla novému cirkusu a pantomimě teoretický i praktický základ společné koexistence.

Právě narůstající obliba nového cirkusu (a tedy možnost jeho propojení s žánrem pantomimy) v posledních deseti letech obohacuje repertoár nonverbálního divadla. Vznik novocirkusového souboru Cirk La Putika byl v roce 2009 zásadním milníkem pro začínající rozvoj a šíření tohoto žánru u nás. Jejich nelehké začátky, vznik „od nuly“ s nevlídnými existenčními podmínkami, paralelně odpovídají počátkům rozvoje žánru, který u nás nebyl a dosud není podpořen cirkusovou školou vychovávající profesionály v oboru. Ti si tak cestu k novému cirkusu nacházeli a stále nacházejí sami prostřednictvím samostudia podpořeného vycestováním do zahraničí nebo díky tuzemským workshopům mnohdy vedeným zahraničními umělci. Stejně tak zásadní pro rozvoj žánru byl vznik Cirqueonu – Centra pro nový cirkus v roce 2008. Tato organizace zastřešuje nový cirkus v České republice a značně přispívá ke vzdělání v oboru svou nabídkou workshopů, kurzů a tvůrčích projektů. ⁷⁵ Novému cirkusu se od roku 2014 věnuje také soubor **Losers Cirque Company**, který v roce 2019 díky spolupráci s mimem Radimem Vizvárym vytvořil jeden z funkčních pokusů o propojení pantomimy s novým cirkusem. Výsledkem je nonverbální představení *Heroes* (prem. 23. 8. 2019 v rámci festivalu Letní Letná). *Hrdiny* zde označují jako funkční příklad vhodný pro podkapitulu této bakalářské práce primárně z toho důvodu, že propojují techniky a styly v jeden ucelený tvar, aniž by vznikl jen pouhý sled neprovázaných výstupů ve formě jakési přehlídky jednotlivých druhů pohybového umění.

⁷⁴ BRŮNA, Otakar. *Největší pieroti*. 1. vyd. Praha: ETC Publishing Praha, 1998, s. 165.

⁷⁵ *Cirqueon: Centrum pro nový cirkus* [online]. Praha [cit. 2020-01-04]. Dostupné z: <https://www.cirqueon.cz/o-nas>

Za mírně problematickou lze však považovat hůře čitelnou dramaturgii. Vizváryho pantomimické a více ilustrativní pasáže a výstupy *Losers*, jež jsou už z podstaty pohybového ztvárnění více abstraktní, navozují divákovi chvílemi pocity naprostého porozumění střídající se však s nutností hledat a číst významy, obzvláště tehdy, když se z jeviště linou nekonkrétně vykreslené obrazy. Čitelnosti ale velmi výrazně pomáhá bohatá světelná a zvuková složka i bílá pružná textilie a s ní vzniklé působivé choreografie.

Je také nutno dodat, že české publikum stále ještě novému cirkusu přichází na chuť a bude mu nejspíše ještě nějakou dobu trvat, než jej začne chápat jako uměleckou formu namísto pouhé zábavy. K tomu ale může do budoucna opětovně výrazně přispívat Branické divadlo na Praze 4. V říjnu 2019 byl Městskou částí Praha 4 vybrán na doporučení odborné komise nový nájemce – divadelní agentura United Arts s.r.o., pod niž patří již zmiňovaný divadelní soubor *Losers Cirque Company*. Divadlo má možnost obnovit na své půdě provozování pohybového divadla a té možnosti bude s největší pravděpodobností využito, což jasně potvrzují slova Zdeňka Moravce:⁷⁶ „Provozovat divadelní prostor bude pro nás velká výzva, na kterou se ale velice těšíme. Kromě našich inscenací budeme uvádět i zajímavá představení našich kolegů či představení z příbuzných oborů, jako je pantomima, pohybové divadlo. [...] Malou ochutnávku bychom rádi návštěvníkům představili již v lednu 2020, kdy chystáme slavnostní otevření divadla.“⁷⁷ V prostorech divadla se tak zřejmě v budoucnu objeví i menší novocirkusové soubory, jakými jsou duo *Bratři v tricku*, dívčí uskupení *Holektiv* nebo divadelně-pohybové projekty Elišky Brtnické.

2.3 *Sólo pantomima Radima Vizváryho*

Absolvent katedry nonverbálního divadla HAMU se svou profesionální činností jako první navrátil k bílé imaginární pantomimě jakožto k základu pantomimického pohybu s přímým odkazem na Ladislava Fialku.

„Můj mistr, inspirátor, kolega, přítel. Spojila nás ta láska, nebo dokonce vášeň pro

⁷⁶ Spoluzakladatel agentury United Arts s.r.o., člen akrobatického dua DaeMen (spolu s Petrem Horníčkem).

⁷⁷ *Pražská 4.: Praha 4 vybrala nájemce Branického divadla* [online]. Praha, 2019 [cit. 2020-01-04]. Dostupné z: <https://www.prazska4.cz/item/202-praha-4-vybrala-najemce-branickeho-divadla?fbclid=IwAR3Wp0vv2BSuvwtjAhYDeMVOpQ7H8YliT0XcOjZeSLZ0AuoQCHfIMMVFnB8>

pantomimu.“⁷⁸ Tak se Vizváry vyjádřil k Borisi 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 k cestě bílé pantomimy deburauovského typu. Studium Radima Vizváryho na HAMU 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.“⁷⁹

Uvedení představení *Sólo*, s nímž je Vizváryho jméno v povědomí divadelní společnosti spjato snad nejvýrazněji, bylo prvním velkým impulsem ke znovuuvědomění si Fialkovy tehdejší zásluhy o následný vývoj žánru. Ať už se pantomima v průběhu druhé poloviny 20. století dostala do jakýchkoli smíšených podob, byl to Fialka, od jehož stylu se distancovala druhá generace mimů a započala tak další vývojový směr pantomimy, jenž přetrval do 21. století.

Byť se studium Radima Vizváryho na HAMU z velké většiny zaměřovalo na bílou pantomimu a pierotovské etudy (absolventské představení *Mesdames & Messieurs, Debureau!*, režie Pavel Khek, prem. 3. 8. 2006, v kooperaci se studenty činoherního herectví DAMU), sám Vizváry chápe tento styl spíše jako jeden ze stylů určujících 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, tomuto tématu bude věnován závěr podkapitoly.

Počáteční činnost Radima Vizváryho je spjata se spoluprací s Mířenkou Čechovou, vystudovanou baletkou a absolventkou téže nonverbální katedry v Praze. Společně v roce 2007 založili 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 oproti pantomimě abstraktnější formě pohybového vyjádření, jejímž stálým primárním účinkem by měla být srozumitelnost. Společnými prvotními projekty této dvojice byly *Dark Trilogy* (třídílný projekt, 2008–2009), sólová pantomima *Lorca*

⁷⁸ VIZVÁRY, Radim. In: *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris. Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2011, s. 80.

⁷⁹ 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>

– *marná snaha* (prem. 8. 3. 2010) či performance *Uter Que* (prem. 18. 11. 2013). Pozdější projekty, jimž se koncepčně převážně věnuje pouze Čechová, jsou charakteristické svou žánrovou neurčitostí a neustálým balancováním 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).⁸⁰

Prvotní a zásadní přínos Radima Vizváryho české pantomimě spočívá v uvedení sólového představení příznačně nazvaného *Sólo* (prem. 17. 4. 2016, Divadlo v Celetné) a realizovaného pod hlavičkou souboru Mime Prague.⁸¹ Dne 2. 4. 2016, tedy krátce před premiérou, došlo k 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. Představení je složeno z deseti výstupů dramaturgicky seřazených od prvotních stylů bílé pantomimy (*Ukradené hodinky*) přes imaginární pantomimu (*David a Goliáš*), groteskní pantomimu (*Toreador*) či pantomimickou báseň (*Pantomissimo*) a klaunérii (*Týýýjo*) až k moderním a synkretickým stylům divadla (*Kabát, Miřenka/Hérečka, Catwalk*), technickým ukázkám mime corporel (*Pavouk*) či japonskému divadlu butó (*Zrození křiku*). *Sólo* má tedy na diváky podstatně edukativní vliv. Ve druhé části představení věnující se modernějším formám *Sólo* poukazuje na variabilní funkci pantomimy, na její 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. Podrobněji se jednotlivým výstupům věnuji v ročníkové práci s názvem *Sólo pantomima Radima Vizváryho*,⁸² v níž poukazuji na shodné i rozdílné přístupy a interpretace některých výstupů v porovnání s tvorbou Ladislava Fialky či na inspirativní prvky předané Borisem Hybnerem.

⁸⁰ *Tantehorse: repertoár* [online]. Praha [cit. 2019-07-19]. Dostupné z: <http://www.tantehorse.cz/repertoar>

⁸¹ Pantomimická platforma Mime Prague, jejímž cílem je zachovávat tradici pantomimy a zároveň ji inovovat a přizpůsobovat divadelním prostředkům, které se přirozeně s dobou mění.

⁸² Ročníková práce vznikla a byla obhájena na Katedře divadelní vědy v roce 2018 pod vedením doc. Martina Pšeničky.

V následujícím sólovém pantomimickém představení *VIP* (prem. 11. a 12. 5. 2018, Studio, Švandovo divadlo na Smíchově) se Vizváry věnuje společensky laděnému tématu. 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 šilicím 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.

Performerovy 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.“⁸³ Hudební složka je přítomna téměř neustále a prověřuje mimovu schopnost správného *timingu*.

Umělecká činnost Radima Vizváryho také cílí na dětského diváka. Pohybové představení *Koukej, svět* (prem. 16. 5. 2017, divadlo Minor) je určené dětem od čtyř let a charakter představení *Pejprbój* (prem. 29. 11. 2015, DiOD Jihlava) umožňuje snížit věkovou hranici přístupnosti ještě o jeden rok. V obou představeních využívá Vizváry jednoduchých principů práce s loutkou jako s objektem, čímž cílí na dětskou představitost

⁸³ 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>

a otevírání dětské fantazie, což 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.“⁸⁴

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.“⁸⁵ 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.“⁸⁶ 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.“⁸⁷ V závěru představení vyzve Vizváry na jeviště všechny děti a zbytek papírové role jim přenechá. Vznikne tím jedno velké papírové hřiště, některé děti 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 dovilil něco, o co se pokouším u dospělého diváka – zastavit čas.“⁸⁸ U nonverbálních dětských představení je důležité dosáhnout toho, aby i přes prvotní nervozitu a rozpaky děti nepocítovaly 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 komplexní divadelní oblasti sílí zejména různorodou činností Radima Vizváryho, která kromě autorské tvorby zahrnuje pohybové spolupráce na verbálních i nonverbálních projektech, režijní činnost v rámci činoherních a operních představení, dramaturgické vedení festivalů na pozici uměleckého šéfa či pedagogické působení ve formě

⁸⁴ Radim Vizváry. *Loutkář*. 2016, LXVI (4), s. 19.

⁸⁵ Tamtéž.

⁸⁶ Radim Vizváry. *Loutkář*. 2016, LXVI (4), 20

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ Radim Vizváry. *Loutkář*. 2016, LXVI (4), s. 21.

workshopů u nás i v zahraničí. Svou tvorbou dokáže cílit nejenom na dospělé publikum, ale i na dětského diváka, a snaží se tak vychovat generaci schopnou porozumět pantomimě a vnímat ji jako rovnocennou formu divadelního vyjádření, byť v porovnání s ostatními formami stále okrajovou. Dále Vizváry svou činností podněcuje divadelní teoretiky a kritiky k podání odborné zpětné vazby ve formě recenzí, reportáží, rozhovorů a studenty inspiruje k bádání a zkoumání pantomimy v rámci plnění studijních povinností.

Závěrečné slovo

Bakalářská práce se pokusila reflektovat postupné formování pantomimy v průběhu 20. století, její historické milníky, vybrané osobnosti, současné podoby žánru a jeho budoucí směřování. Nabízí tak jeden z několika možných způsobů ohlédnutí se za historií pantomimy. Práce si kladla za cíl upozornit na pantomimu jako na žánr svébytný a schopný v divadle, kde mu byl vždy ponecháván spíše menšinový prostor, přežívat, následně se vyvíjet a formovat. Pantomima přežila zásadní období nepříznivých sociálně-kulturních podmínek, během něhož byla politikou na dlouhý čas umlčena. Svým uměním dokázala pohltit umělce, kteří pantomimě věnovali značnou část svého života a tvarovali ji způsobem osobitým a přelomovým.

Ve 21. století se pantomima v Čechách začala opětovně probouzet hlavně díky umělecké činnosti Radima Vizváryho. Do té doby byla klasická pantomima již přežitým a nedostatečně umělecky přitažlivým jevem pozbývajícím ve své čisté podobě na soběstačnosti a v produkci studentských i profesionálních představení se vyskytovala sporadicky. Připomenutím pantomimických vzorů se Radim Vizváry vyslovil k přítomnosti jejich trvalého odkazu a naznačil možnost soběstačnosti pantomimy pro 21. století. Podobně tomu bylo v minulém století např. s činností Ladislava Fialky. Tyto dva umělce pojilo mnohé – zaujetí bílou tradiční pantomimou, důraz na klasickou imaginární marceovskou pantomimu, taneční umění (Fialkovo studium na Taneční konzervatoři, Vizváryho počáteční tvorba s baletkou Mířenkou Čechovou pod hlavičkou souboru Teatro Pantomissimo) či pedagogické tendence. Jeden z nich však pracoval ansáblově, druhý pantomimu začal provozovat (a stále provozuje) zejména v sólovém provedení.

Ucelnější část textu byla věnována také Vizváryho tvorbě pro děti. Vizváry našel v pantomimě ideální prostředek pro komunikaci s dětskou fantazií a snahou vychovat dětského diváka k citu a znalosti pantomimy činí pro budoucnost žánru důležitý optimistický krok.

V současnosti se ve velké míře (a vlastně napříč celým nonverbálním divadlem) objevuje žánrová synkreze, charakteristická zejména pro pojetí žánru umělci Borisem Hybnerem a Ctiborem Turbou. Ti také současnou pantomimu ovlivnili svými pedagogickými přístupy; Turbově učební metodě, již vnímám jako důležitou a příznačnou pro nynější podobu žánru, byla v práci věnována samostatná podkapitola detailněji pojednávající o jeho výuce.

Vlivem výuky došlo k upevnění kontinuity oboru a rovněž k výrazně podstatné spolupráci mezi studenty a profesionály, jak bylo naznačeno např. produkcí Cirkusu Alfred. Po roce 1989 musela pantomima, jako jedna z linií nonverbálního divadla, v reakci na jiné divácké priority v divadelní oblasti hledat odpovídající vyjadřovací prostředky k postihnutí dobové atmosféry a oslovení „novodobého“ diváka. Koncepce výuky se začaly odklánět od soustavného studia pantomimy, zapojily výklad jejích principů a stylů pod jeden z vyjadřovacích prostředků nonverbálního divadla a svou pozornost zaměřovaly na autorské smýšlení a tvorbu studentů v oboru. Studia tak absolvovali jedinci schopní tvořit vlastní a velmi často synkretické formy nonverbálních prostředků, v nichž se pantomima stala jen jedním ze stylových proudů pohybového divadla s důrazem na klaunskou a groteskní podobu. Ve výsledných tvarech se pantomima projevuje individuálně a vypracovanou smíšenou formou odkazuje k žánrové synkrezi tak charakteristické pro divadlo 21. století.

Pantomimu minulého století, kterou lze přeneseně označit jako velký „inspirační balíček“, z něhož dodnes čerpají současní umělci a jenž připravil půdu pro úspěchy pantomimy v zahraničí. Tento výrazný trend se nejvíce projevuje v rámci festivalových programů, které mají často mezinárodní charakter, a poskytují tak příznivé podmínky a vhodné prostředí pro uvádění mezinárodní pantomimické tvorby. Takovými festivaly, jež nabízejí divákům formy nonverbálního, pouličního či alternativního divadla, jsou zejména Mime fest v Poličce, Komedianti v ulicích města Tábor, Prague nonverbal, Nultý bod či Gasparáda města Kolín.

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

Bibliografie

Prameny

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

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

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

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

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

Program k inscenaci Boris Pictus. Dostupné v IDU.

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

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

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.

Literatura

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

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

DVOŘÁK, Jan. *Marginálie o pantomimě*. Interní materiály pro tvůrčí besedy. Praha: Svaz českých dramatických umělců, 1986.

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

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

- HYBNER, Boris. *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002. ISBN: 80-86526-01-1.
- JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1720-8.
- 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.
- MIKOTOVÁ, Zoja a Ladislava PETIŠKOVÁ. *Jiřina Ryšánková: Vstříc novým formám*. Brno: Nakladatelství JAMU, 2018. ISBN 978-80-7460-145-3.
- 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.
- ŠORMOVÁ, Eva (hl. red.). *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, 615 s. ISBN: 80-7008-107-4.
- ŠTEFANOVÁ, Veronika a Alexej BYČEK. *Český tanec v datech: 4/ Nový cirkus a nonverbální divadlo*. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2018. ISBN 978-80-7008-406-9.
- ŠVEHLA, Jaroslav. *Tisícileté umění pantomimy*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989, 210 s. ISBN 80-7023-024-X.
- TURBA, Ctibor. *Cirkus Alfred*. Praha: Divadlo Alfred, 2006, ISBN: 80-239-8267-2.
- TURBA, Ctibor. *Alfred ve dvoře*. Praha: Divadlo Alfred, 2014, ISBN: 80-239-8267-2.
- VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2006, 421 s., ISBN 80-7331-054-6.

Online zdroje

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

Cirqueon: Centrum pro nový cirkus [online]. Praha [cit. 2020-01-04]. Dostupné z: <https://www.cirqueon.cz/o-nas>

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>

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>

Pražská 4.: Praha 4 vybrala nájemce Branického divadla [online]. Praha, 2019 [cit. 2020-01-04]. Dostupné z: <https://www.prazska4.cz/item/202-praha-4-vybrala-najemce-branickeho-divadla?fbclid=IwAR3Wp0vv2BSuvwtjAhYDeMVOpQ7H8YliT0XcOjZeSLZ0AuoQCHfMMVFnB8>

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/neopravneny-vstup-na-jeviste-divadelni-zapisnik>

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 – děsivá 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-DvppvUR4>

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/>