

Oponentský posudek magisterské diplomové práce Karoliny Plickové *Pantomima Alfreda Jarryho*

Oponent: Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Nemá smysl chodit zdlouhavě okolo horké kaše, natož pak v oponentském posudku: diplomovou práci Karoliny Plickové považuji za zdařilý pokus o prozkoumání činnosti jednoho z nejvýraznějších pantomimických uskupení v moderních dějinách českého divadla, Pantomimy Alfreda Jarryho (PAJ) – uskupení utvořeného ve druhé polovině šedesátých let 20. století autorskou dvojicí Ctibor Turba – Boris Hybner + spolupracovníci.

Plicková volí takřka filmový postup pozvolného odhalování činnosti PAJ: začíná zeširoka panoramatickým pohledem na historický vývoj moderní pantomimy u nás a ve světě (od Marceaua po Fialku) s přesahem k Janu Grossmanovi (a Liboru Fárovi v oblasti scénografie), jehož divadelní názor byl Hybnerovi a Turbovi blízký. Následuje přiblížení pomyslné kamery (ve filmové terminologii „celek“) ke vzniku PAJ a dobovému podhoubí, z něhož vzešlo: síť vzájemně provázaných vlivů tvoří umělecké a pantomimické počátky hlavních protagonistů, inspirační zdroje formující obě osobnosti a jejich následnou spolupráci (Jarry – Artaud – nemá groteska – Beckett – surrealismus – beatníci a jazz).

Část „Historie souboru PAJ“ – polocelek – se zaměřuje na přehled činnosti skupiny od jejich amatérských počátků (1966–1968) po čtyřletou profesionální etapu zakončenou zákazem činnosti (1972). Plicková nicméně neopomíná představit dozvuky tvorby PAJ po tomto zákazu a stručně nastiňuje i pozdější, na sobě nezávislou tvorbu Turbovu i Hybnerovu.

Jádro práce – detail, který ale tvoří takřka polovinu práce – nicméně spatřuji v rekonstrukcích pěti inscenací PAJ (společné i samostaně připravené inscenace) a v závěrečném zobecňujícím shrnutí, které se pokouší pojmenovat čtyři základní aspekty tvorby PAJ (Specifika jarryovské pantomimické revolty), jimiž obohatila českou pantomimu a do značné míry určila její následující vývoj. Plicková na základě pramenného výzkumu podpořeného ohlasy v tisku skládá velmi cenný obraz tvůrčích aktivit skupiny. Rekonstrukce staví především na osobních svědectvích, s nimiž ovšem autorka nakládá obezřetně a konfrontuje je, kde pochopitelně lze, s jinými dochovanými prameny a literaturou. V některých případech pracuje s podpůrnými audiovizuálními záznamy. Autorka dochází ve svém výzkumu k několika korekcím: z osobních svědectví např. vyplývá, že se na scénických řešeních jednotlivých inscenací většinou přímo nepodílel Libor Fára (s výjimkou Hybnerových *Idiotů*, kde je uveden jako výtvarný poradce), doposud s tvorbou PAJ spojovaný (viz Velemanová – Lahoda); korekce práce Veberovy nás nepřekvapí (obsahuje chyby prokazatelné a dávno před rokem vydání vyvrácené) nebo i drobná doplnění nedávno vydané práce Judity Hoffmanové.

Práci doplňují seznamy inscenací PAJ, přehled filmové tvorby a medailony členů PAJ, u nichž je možná zbytečně znovu medailon Turbův a Hybnerův, které se nejméně dvakrát objevují i v hlavním textu. Navíc se jedná o medailony neúplné (např. u Turby chybí jeho pedagogická činnost na brněnské DIFA JAMU, kde založil v roce 2004 speciální ateliér klaunské, scénické a filmové tvorby nebo poměrně pozoruhodné působení ve slovenském „exilu“ v letech 1975–1982, viz studie Olgy Panovové v DR 4/97 Ctibor Turba na Slovensku (1975–1982) (Transformácia cirkusovej klauniády vo filme a na javisku“). V přílohách postrádám jakýkoli obrazový materiál, příp. přepis autorizovaných rozhovorů

s C. Turbou a B. Hybnerem.

Několik poznámek a inspirací na okraj ke kontextu tvorby PAJ:

1. Problematika pojmu pantomima – stálo by za zvážení, zda pojem pantomima skutečně odpovídá bez jakékoli pochyby tvorbě PAJ (jakkoli se objevuje v názvu); PAJ svým revolučním pojetím pantomimy nejen ohledávalo a posouvalo hranice druhu, nýbrž je i v mnoha ohledech překračovalo a neustálý přesah ke klaunerii, grotesce, slapsticku, cirkusu či fyzickému divadlu atd. překračování za hranice druhu potvrzuje.
2. Skupina Quidam – velmi dobře je v této souvislosti zmíněna jistá „artaudovská“ spojitost s brněnskou skupinou, o níž byly napsány dvě diplomové práce (Petra Kohutová a Martin Pšenička). Spojitost by mohla být mimo jiné viděna i v surrealistických počátcích Quidamu (1966–1968), ale i v exponované fyzické akci, atakování diváka šokem apod. Mimochoodem Oslzlý byl žákem Jiřiny Ryšánkové.
3. Divadlo na provázku – v roce 1975 vytvořil Peter Scherhauser (ovlivněn silně PAJ, jak píše autorka) s Petrem Oslzlým inscenaci Andrejevova *Červeného smíchu*, v níž bylo využito tzv. psychopantomimy, pracovalo se s ready-mades apod.
4. Zajímavá spojnice se nabízí i s pardubickým amatérským divadlem Anetal, později Yorickova pantomina (1976–1989), jehož vůdčí osobností byl profesionální režisér, mim a dramatik Hubert Krejčí. Krejčího autorské práce byly silně ovlivněny, podobně jako PAJ, němou groteskou (zejména Ch. Chaplin a B. Keaton), fotografií, klauniádami, ale i Aratudem, Beckettem, tradičním evropským divadlem či tradičním asijským divadlem (především kjógenem).

Poznámky necht' jsou chápány jako podněty k uvažování.

Diplomová práce splňuje všechny parametry úspěšně završeného výzkumu. Doporučuji ji k obhajobě s hodnocením výborně.

Martin Pšenička