

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE
KATEDRA DIVADELNÍ VĚDY
DIPLOMOVÁ PRÁCE

Karolina Plicková

Pantomima Alfreda Jarryho

The Alfred Jarry Pantomime

Praha 2012

Vedoucí diplomové práce:

Mgr. Petr Christov, Ph.D.

Ráda bych touto cestou poděkovala Mgr. Petru Christovovi, Ph.D. za vedení práce, cenné připomínky a vstřícný přístup v průběhu studia. Děkuji také PhDr. Ladislavě Petiškové za odborné konzultace. Velké díky patří prof. Ctiboru Turbovi a prof. Borisi Hybnerovi za ochotnou spolupráci a poskytnuté materiály. A v neposlední řadě děkuji zaměstnancům Divadelního ústavu v Praze, Národní knihovny České republiky a archivu České televize.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem 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 16. 12. 2012

Karolina Plicková

ABSTRAKT

Cílem této magisterské diplomové práce je probádání tvůrčí činnosti, analýza inscenací a vytvoření profilu jednoho z neoriginálnějších českých pantomimických souborů, Pantomimy Alfreda Jarryho (PAJ). Skupina byla založena roku 1966 v Praze dvěma mladými mimy Borisem Hybnerem a Ctiborem Turbou a fungovala až do politického zrušení v roce 1972. Do historie se zapsala zejména mezinárodně úspěšnou inscenací *Harakiri* (1968). Diplomová práce sestává ze čtyř hlavních částí, které jsou dále rozděleny do několika podkapitol. První část uvádí čtenáře do historických kontextů němého umění: představuje koncepci tzv. moderní pantomimy Marcela Marceaua, impulsy ke znovuvzkříšení české pantomimy v jejím poválečném vývoji a zejména prostředí pražského Divadla Na zábradlí, které se stalo kruciólním při konstituování druhé generace české pantomimy, reprezentované skupinou PAJ. Mimové PAJ se vymezili proti tzv. imaginární pantomimě Ladislava Fialky a jeho skupiny Pantomima Na zábradlí a naopak se přiklonili k poetice absurdního divadla, kterou ve stejném divadle rozvíjel režisér a současně šéf činohry Jan Grossman. Jelikož česká teatrologie dodnes dluží Divadlu Na zábradlí monografii, definujeme alespoň dílčím způsobem polaritu i vzájemné souvislosti mezi Fialkovou a Grossmanovou scénickou poetikou a jejich vlivy na začínající mimy PAJ.

Ve druhé části práce se zaměřujeme na umělecké kořeny zakládajících osobností PAJ a na zahraniční inspirační zdroje, které zformovaly jejich styl. Na rozdíl od Fialky, který vycházel z francouzské tradice pantomimy, souzněli mimové PAJ s poetikou americké němé grotesky – avšak Francii nezavrhli a vycházeli z mnoha zdejších impulsů divadelních a výtvarných. Soustředíme se tedy na souvislosti s tvorbou Alfreda Jarryho, Antonina Artauda, Samuela Becketta, Bustera Keatona, na surrealismus, beat generation a jazz. Věnujeme se také napojení mimů PAJ na českou surrealistickou skupinu.

Třetí část je věnována historii PAJ od jejích amatérských počátků až k přelomovým inscenacím, které dosáhly mezinárodního uznání nejen na dvou ročnících prestižního pražského Mezinárodního festivalu pantomimy, ale také během zájezdů do zahraničí. Mapujeme vývojové proměny jejich specifického pantomimického stylu.

V závěrečné části práce se zabýváme podobou konkrétních inscenací za použití metody rekonstrukce inscenace. První pořad PAJ nesl název *Nezabiješ úplně bližního svého*

(1966) a tvořil základ pozdější inscenace *Harakiri* (1968), která se krátce po Srpnu 68 stala inscenací kultovní. Následovaly inscenace *Idioti* (1970), *Udělej mu to zprava aneb Turba tacet* (1970) a *P.A.R. 3441* (1971, 1977). Mladí mimové přivedli na česká jeviště nový pantomimický typ klauna-tuláka, témata existencialismu a poetiku absurdního divadla, umění němé filmové grotesky a směs krutého černého humoru v kombinaci s bezmeznou hravostí. Analýza se soustřeďuje především na vymezení specifických znaků jejich zcela nového pantomimického výrazu, který se vyznačoval přesahy mezi divadlem a filmem, nevšední prací s rekvizitami, využitím zvuku jako neviditelného partnera a poetikou smíchu a mrazení. Otvíráme také dosud neřešenou otázku podílu scénografa Libora Fáry na inscenacích PAJ.

Mimové Pantomimy Alfreda Jarryho dokázali s neobyčejnou přesností a palčivou naléhavostí zachytit a vyjádřit ducha doby a pojmenovat pocity posrpnové české společnosti. Kontinuita jejich tvorby byla sice politickým rozhodnutím v období počínající tzv. normalizace násilně přetržena; jejich tvorba měla nicméně zásadní vliv na vývoj pantomimy a nonverbálního divadla v českém i mezinárodním kontextu.

Klíčová slova: pantomima, druhá generace české pantomimy, nonverbální divadlo, absurdní divadlo, němá filmová groteska, slapstick, klaun, česká surrealistická skupina, Pantomima Alfreda Jarryho, *Harakiri*, Alfred Jarry, Antonin Artaud, Boris Hybner, Ctibor Turba, Richard Rýda, Josef Platz, Boleslav Polívka, Jan V. Kratochvíl, Libor Fára, Jiří Sopko, Andrej Krob, Prokop Voskovec ml., Jiřina Třebická, Ladislav Fialka, Jan Grossman, Divadlo Na zábradlí, Reduta

SUMMARY

The aim of this diploma thesis is to employ a theatrological approach to the work of one of the most original and influential Czech pantomime troupes of all time, entitled Pantomima Alfreda Jarryho (the Alfred Jarry Pantomime, AJP). The company was established in 1966 in Prague by two young mime artists Boris Hybner and Ctibor Turba and existed as late as the political liquidation of the troupe in 1972 that came due to the process of the so-called normalization period in the former Czechoslovakia.

The thesis consists of four major parts that are divided into several subsections. The first part deals with the historical contexts of the art of mime, both international and domestic. The AJP troupe represents the second generation of Czech pantomime that refused the style of the so-called modern pantomime expressed in the international context by Marcel Marceau and in the Czech context by Ladislav Fialka at the Theatre Na zábradlí (Theatre on the Balustrade). Since there is no monograph strictly based on this theatre, although it played a major role among the newly established small theatres in the sixties (and had an important influence on the poetics of the AJP troupe), we briefly introduce the poetics of both the pantomime company led by Fialka and the drama company led by the director Jan Grossman, who brought the theatre of the absurd to the Czech stage.

The second part draws our attention toward the founder members of the AJP and provides the historical and theoretical background for the analysis of their work. It deals with their fundamental inspirational sources that are discussed in detail because of their crucial impact on the performances. Among them, we focus on the work of Alfred Jarry and his topsy-turvy world, Antonin Artaud and the theatre of cruelty, Samuel Beckett and the theatre of the absurd, Buster Keaton and the slapstick comedy, surrealism, beat generation and jazz. We consider the connections between the AJP troupe and the Czech Surrealist Group as well. The mimes of the AJP groupe refused the French tradition of mime and moved towards the American slapstick. Nevertheless, we can see that French culture and art played a major role among their inspirational sources.

The third part of the thesis is devoted to the history of the AJP company, from their amateur beginnings through to their later performances that earned international acclaim,

both at the International Festival of Pantomime in Prague and during the tours abroad. We witness the development and metamorphoses of their unique pantomimic style.

The final part aims to reconstruct the performances and films of the AJP and is based on the survey made in the previous parts. The analysis begins with their very first sketch entitled *Nezabiješ úplně bližního svého* (1966, *Thou Shalt Not Utterly Kill Thy Neighbour*) that developed into their most remarkable performance *Harakiri* (1968), followed by the shows *Idioti* (1970, *Idiots*), *Udělej mu to zprava aneb Turba tacet* (1970, *Give It Right to Him or Tacit Turba*) and *P.A.R. 3441* (1971, 1977). The young mime artists introduced a new pantomime character of a clown-wanderer, the themes of existentialism and the theatre of the absurd, the art of slapstick comedy and the mixed moods of black humour, cruelty and boundless playfulness and curiosity. Particularly, the analysis focuses on the definition of the characteristic qualities of their brand new pantomimic style that included interconnecting theatre and film, work with stage props, artistic utilisation of sound as an invisible partner and the poetics of laughter and frisson. We also discuss the contradicting opinions about the issue of the participation of stage designer Libor Fára.

The mime artists of the Alfred Jarry Pantomime proved to define and match the spirit of the time. They expressed the feelings and inner anxieties of the generation living under the absurd conditions of the communist totalitarian regime. Although their activities were banned early by political resolution, their work had a great influence on the development of pantomime and non-verbal theatre not only in Czechoslovakia.

Key words: mime, pantomime, second generation of Czech pantomime, non-verbal theatre, theatre of the absurd, slapstick, clown, Czech Surrealist Group, Alfred Jarry Pantomime, Harakiri, Alfred Jarry, Antonin Artaud, Boris Hybner, Ctibor Turba, Richard Rýda, Josef Platz, Boleslav Polívka, Jan V. Kratochvíl, Libor Fára, Jiří Sopko, Andrej Krob, Prokop Voskovec ml., Jiřina Třebická, Ladislav Fialka, Jan Grossman, Divadlo Na zábradlí, Theatre on the Balustrade, Reduta

V Evropě už nikdo nedovede křičet a zejména herci nedokáží vykřiknout již ani ve stavu smrtelné úzkosti.

Antonin Artaud

OBSAH

Úvodní slovo	11
1. Historické kontexty němého umění	17
1.1 Marcel Marceau	17
1.2 Poválečný vývoj české pantomimy	19
1.3 Jan Grossman a Ladislav Fialka v Divadle Na zábradlí	22
2. Geneze PAJ – zrod druhé generace české pantomimy	29
2.1 Zakládající osobnosti a jejich pantomimické začátky	29
2.1.1 Boris Hybner	29
2.1.2 Ctibor Turba	32
2.2 Název souboru PAJ a jeho varianty	35
2.3 Hlavní zahraniční inspirační zdroje PAJ a jejich české souvislosti	36
2.3.1 Alfred Jarry a jeho svět naruby	36
2.3.2 Antonin Artaud a divadlo krutosti	38
2.3.3 Samuel Beckett a absurdní divadlo	40
2.3.4 Buster Keaton a němá filmová groteska	42
2.3.5 Surrealismus a česká surrealistická skupina	43
2.3.6 Beat generation a jazz	46
3. Historie souboru PAJ	47
3.1 Amatérské začátky souboru PAJ a litvínovský festival (1966)	48
3.2 EXPO 67 v Montrealu	51
3.3 Posrpnové <i>Harakiri</i> (1968) – přelom v dějinách české pantomimy	53
3.4 I. Mezinárodní festival pantomimy v Divadle Na zábradlí (1969)	57
3.5 Rozvíjení poetiky PAJ: různé podoby stylu	59
3.6 II. Mezinárodní festival pantomimy v Divadle Na zábradlí (1971)	61
3.7 Poslední projekty PAJ a experimentování s filmem	63
3.8 Zahraniční zájezdy, dozvuky PAJ a pozdější tvorba zakladatelů	65

4. Analýza divadelních inscenací a filmů a charakteristika profilu PAJ	72
4.1 Rekonstrukce inscenací a ohlas inscenací v tisku.....	74
4.1.1 <i>Nezabiješ úplně bližního svého</i>	75
4.1.2 <i>Harakiri</i>	76
4.1.3 <i>Idioti</i>	92
4.1.4 <i>Udělej mu to zprava aneb Turba tacet</i>	96
4.1.5 <i>P.A.R. 3441</i>	102
4.2 Specifika jarryovské pantomimické revolty.....	106
4.2.1 Mezi filmem a divadlem.....	107
4.2.2 Objekty-rekvizity-věcnost.....	113
4.2.3 Zvuk jako neviditelný partner.....	115
4.2.4 Poetika smíchu a mrazení.....	116
4.3 Pozice v českém i zahraničním divadelním kontextu.....	118
Závěrečné slovo.....	122
Prameny a literatura.....	126
Seznam příloh.....	138
Přílohy.....	139

Úvodní slovo

Tato práce se bude věnovat tvorbě české pantomimické skupiny Pantomima Alfreda Jarryho (PAJ), kterou v polovině šedesátých let dvacátého století v Praze založili dva mladí mimové Boris Hybner a Ctibor Turba. Spolu s mimem Richardem Rýdou a dalšími, kteří se k nim záhy připojili, se vymezili oproti imaginárnímu stylu pantomimy, který od roku 1958 v pražském Divadle Na zábradlí rozvíjel mim a choreograf Ladislav Fialka. Oproti němu přišli se zcela novou poetikou, odlišnou po stránce obsahové i formální. Za krátkou éru své existence (1966-1972), zastavenou až normalizačními úředníky, sklízeli úspěchy v tehdejší Čkoslovensku i v zahraničí a zařadili se ke špičce českého divadla.

Zvolené téma patří do obecně málo probádané oblasti české pantomimy. Byť má tiché umění v českém prostředí dlouhou tradici, odborných publikací existuje jen poskrovnu a mezery v historiografii jsou doplňovány dílčími texty. V souvislosti s tzv. zlatými šedesátými lety jsou často skloňována jména činoherních divadel, ale málokdy pantomimických souborů, které přitom zejména v případě „fialkovců“ a „jarryovců“¹ patřily k tomu nejlepšímu, čím se mohlo v domácím i světovém měřítku tehdejší české divadlo chlubit. V následující diplomové práci navazujeme na naši stejnojmennou seminární práci *Pantomima Alfreda Jarryho*,² která vznikla roku 2007 na Katedře divadelní vědy FF UK a jejíž sumář byl publikován o dva roky později na stránkách Divadelních novin pod názvem *Pantomima spáchala Harakiri*.³ O souboru PAJ vznikla již dříve na téže katedře krátká proseminární práce Elišky Vinařové s názvem *Pantomima Alfréda Jarryho*⁴ a tvorbě Ctibora Turby byla nedávno v brněnském Kabinetu divadelních studií FF MU věnována diplomová práce Judity Hoffmanové s názvem *Ctibor Turba: Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*.⁵ Avšak v obou těchto pracích, vzhledem k jejich rozsahu respektive tématu, byla tvorbě PAJ věnována pouze dílčí pozornost. Proto se na tvůrčí období tohoto významného souboru chceme zaměřit

¹ Oba tyto původně neformální názvy, označující soubor L. Fialky v Divadle Na zábradlí, resp. skupinu Pantomimy Alfreda Jarryho, se v teatrologické literatuře postupně ujaly a budeme je proto používat i v této práci. Podobně přívlastek „jarryovský“ bude v naší práci častěji než s Alfredem Jarrym spjat s jeho českou pantomimickou jmenovkyní PAJ.

² PLICKOVÁ, Karolina. *Pantomima Alfreda Jarryho*. Seminární práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2007. 29 s.

³ PLICKOVÁ, Karolina. *Pantomima spáchala Harakiri*. *Divadelní noviny* 18, 2009, č. 21, s. 10.

⁴ VINAŘOVÁ, Eliška: *Pantomima Alfréda Jarryho*. Proseminární práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní a filmové vědy, 2001. 13 s.

⁵ Vydalo ji ediční středisko JAMU (HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba: Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011. 162 s.).

komplexně: přehodnotit některé dřívější závěry, doplnit dosud neprobádané oblasti a vytvořit celistvý profil souboru PAJ v jeho dobových souvislostech.

Práci jsme rozdělili na čtyři větší kapitoly. V první z nich se věnujeme historickým kontextům němému umění, ve druhé genezi souboru PAJ a hlavním inspiračním zdrojům, ve třetí historii souboru a ve čtvrté rekonstrukcím divadelních inscenací a filmů (s pomocí metody rekonstrukce inscenace), specifikům poetiky PAJ a pozici skupiny v českém i zahraničním divadelním kontextu. V historiografických i analytických kapitolách přitom vycházíme z chronologického přístupu k látce. Formou příloh řešíme soupis inscenací a filmů vzniklých pod hlavičkou PAJ a medailony členů a spolupracovníků skupiny.

Pohnutou historii Pantomimy Alfreda Jarryho s jejími divokými kořeny a beatnickým duchem, spadající navíc do rozbouřené historické reality Československa v období přelomu šedesátých a sedmdesátých let, lze jen velmi těžko vměstnat do akademického textu. Éra PAJ je navíc opředená mnoha legendami a při jejím prozkoumávání se proto nezřídky dostáváme na velmi tenký led osobních výpovědí a také spekulací, které lze jen stěží (pokud vůbec) ověřit. Zdroje, z nichž můžeme vycházet, jsou velmi rozmanitého charakteru a jejich dostupnost není vždy snadná. Tento fakt je zapříčiněn mnoha faktory: mj. amatérskými, undergroundovými podmínkami, z nichž tvorba PAJ vyrůstala (které mají za následek chatrnější dokumentaci inscenací, vznikající často až ex post), nebo také zahraničními přesahy v historickém vývoji skupiny (které ztěžují dostupnost některých pramenů, existují-li vůbec). Česká teatrologie navíc doposud dluží monografii Divadlu Na zábradlí a s ním související rozporuplné osobnosti Ladislava Fialky, jimž proto věnujeme alespoň dílčí kontextové kapitoly.

V čele primární literatury stojí monografie Jaroslava Švehly *Tisícileté umění pantomimy* (1989),⁶ která se stala průkopnickým dílem a na dlouhou dobu jedinou českou publikací zabývající se dějinami oboru. Její vybrané části vycházely na pokračování už koncem šedesátých let na stránkách výhradně pantomimického (!) časopisu s lapidárním názvem *Pantomima*.⁷ Samotná existence tohoto periodika, které vycházelo nepravidelně v letech 1967-1969 a 1972-1974,⁸ svědčí o mimořádném postavení pantomimy v dané době.

⁶ ŠVEHLA, Jaroslav. *Tisícileté umění pantomimy*. Praha: Melantrich, 1989. 210 s.

⁷ V těchto číslech (*Pantomima* 1, 1967, [č. 1].; *Pantomima* 2, 1968, [č. 1].; *Pantomima* 3, 1969, [č. 1].).

⁸ Výtisky z mezidobí 1970-1972 se nám nepodařilo dohledat – je možné, že časopis v té době nebyl vydáván, což mohlo být způsobeno čerstvě okupační situací v zemi. V letech 1967-1969 vyšla tři čísla (každý rok jedno). Časopis vydávalo Taneční oddělení Ústředního domu lidové umělecké tvořivosti a jeho redaktorem byl

Úvodní vhléd do oboru poskytovalo *Umění pantomimy* (1964)⁹ Ladislava Fialky a jeho pozdější skripta;¹⁰ obě publikace však byly zacíleny spíše na adepty, studenty a praktiky pantomimy a ve výběru témat byly ovlivněny vkusem svého autora. Velká očekávání byla proto kladena na monografii historika Václava Vebera *Příběh pantomimy* (2006),¹¹ která měla rozvést a doplnit dějiny oboru až do současnosti. Autor však není teatrolog a jeho publikace vydaná nakladatelstvím AMU vykazuje (přes bohužel záměr a široký záběr témat) kolísavou úroveň po stránce faktografické i výkladové a zejména v kapitolách věnovaných námi zkoumanému období obsahuje jak dílčí nepřesnosti, tak i zcela zavádějící informace, které se pokusíme komentovat v průběhu textu na konkrétních příkladech.¹² V tomto ohledu pracujeme také s dosud nepublikovaným článkem C. Turby *Pište si, co chcete, je to beztržné*,¹³ v němž autor obsáhle komentuje nejen Veberovu publikaci, ale i další texty. Cenné údaje včetně kalendária české pantomimy obsahuje sborník *Marginálie o pantomimě*¹⁴ editovaný Janem Dvořákem. Francouzské kořeny moderní pantomimy a některé inspirační předobrazy PAJ analyzuje Jan Hyvňar v knihách *Francouzská divadelní reforma: Od Antoina k Artaudovi a Herec v moderním divadle*.¹⁵ Ze zahraničních zdrojů pracujeme s publikací francouzského mimy a pedagoga Jacquese Lecoqa *Le Théâtre du Geste*¹⁶ a s monografií americké specialistky v oboru pantomimy Bari Rolfe *Mimes on Miming*,¹⁷ v níž je formou kratších studií zastoupena i česká pantomima (Fialka, Turba).

František Pokorný. Od roku 1972 časopis vydávalo Taneční oddělení Ústavu pro kulturně výchovnou činnost, redaktorkou byla Zdenka Podhrázká a obsah čísel se vzhledem k normalizačním opatřením radikálně změnil – místo historických studií a aktuálních recenzí a zpráv podával strohé referáty (např. z Letní školy pantomimy v Brně), zprostředkovával údaje spíše technického rázu (např. adresář mimických sólistů a skupin) a nevyhnul se ideovým proklamacím.

⁹ FIALKA, Ladislav. *Umění pantomimy*. Praha: Ústřední dům armády, 1964. 45 s.

¹⁰ FIALKA, Ladislav. *Pantomima: Vybrané statě*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. 65 s.

¹¹ VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. Praha: Akademie múzických umění, 2006. 421 s.

¹² Recenzi od teatroložky A. Dubské uvádí *Divadelní revue* (DUBSKÁ, Alice. *Knihy o pantomimě* [Václav Veber: *Příběh pantomimy*, Akademie múzických umění, Praha 2006]. *Divadelní revue* 19, 2008, č. 4, s. 45-47.).

¹³ C. Turba napočítal v publikaci *Příběh pantomimy* jen o své osobě několik desítek údajů, které pokládá za mylné (TURBA, Ctibor. *Pište si, co chcete, je to beztržné*. Strojopis. 2007. 20 s. Uloženo v archivu autorky.).

¹⁴ DVOŘÁK, Jan (ed.). *Marginálie o pantomimě: Interní materiály pro tvůrčí besedy*. Praha: Svaz českých dramatických umělců, 1986. 113 s.

¹⁵ HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma: Od Antoina k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996. 237 s.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 1999. 291 s.

¹⁶ Dostupná je jak v originále (LECOQ, Jacques (ed.). *Le Théâtre du Geste: Mimes et Acteurs*. Paris: Bordas, 1987. 152 s.), tak v anglickém překladu (LECOQ, Jacques – BRADBY, David (eds.). *Theatre of Movement and Gesture*. London: New York: Routledge, 2006. 163 s.).

¹⁷ Autorka byla mimka, choreografka, univerzitní pedagožka a publicistka v oblasti pantomimy. (ROLFE, Bari (ed.). *Mimes on Miming: Writings on the Art of Mime*. London: Millington, 1981. 232 s.)

K historiografii PAJ jsme se pokusili shromáždit co možná nejucelenější soubor pramenů. Vedle pamětí B. Hybnera *Clownovo pozdní blues*¹⁸ a publikace *Hybneriáda*¹⁹ vycházíme z výše uvedené diplomové práce o C. Turbovi, z dobového denního tisku, z odborných článků zejména od choreografa a kritika Františka Pokorného a z pozdějších studií teatroložky Ladislavy Petiškové, která se celoživotně zabývá pantomimou (mj. je autorkou hesel o jarryovcích a fialkovicích v *Českém tanečním slovníku*,²⁰ což doplňujeme z toho důvodu, že autorství jednotlivých hesel editorka tohoto slovníku neuvádí). V dokumentačním odd. Divadelního ústavu v Praze lze nalézt pouze velmi omezené množství pramenů a komplikovaná je i dostupnost audiovizuálních materiálů, jak dokládáme v úvodu čtvrté kapitoly. Čerpáme tedy také velkou měrou z materiálů laskavě poskytnutých oběma hlavními protagonisty PAJ, přičemž větší množství pramenů uchovává ve svém archivu C. Turba. Během vzniku této diplomové práce sepsal právě Turba o historii PAJ článek, jehož geneze byla ovlivněna souhrou náhod: částečně vznikl v reakci na autorčiny otázky a částečně v reakci na souběžnou nabídku z Divadelních novin. V následující práci vycházíme zejména z konceptu tohoto článku, který nám Turba poskytl ještě před redakčními úpravami.²¹ Konečná verze vychází od října 2012 na pokračování v Divadelních novinách v rubrice *Paměti, záznamy, deníky* jako pilotní část cyklu *Alfredův překážkový běh* o všech čtyřech Turbových alfredovských projektech.²²

Mezery v historiografii PAJ doplňujeme s využitím specifického pramene: osobních rozhovorů s oběma hlavními tvůrci.²³ Jejich svědectví představují mnohdy jediné dostupné zdroje přibližující okolnosti tvorby. Práce s materiály povahy tzv. orální historie však skýtá mnoho úskalí. V našem případě je historie zprostředkována z velkého, téměř půlstoletého časového odstupu a prostřednictvím subjektivní optiky pamětníků, což může zapříčinit (ne)záměrná zkreslení některých údajů. Hodnověrnost osobních výpovědí bývá

¹⁸ HYBNER, Boris – DOČEKAL, Boris: *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002. 188 s.

¹⁹ PETIŠKOVÁ, Ladislava (ed.). *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris: Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. Praha: AMU, 2011. 153 s.

²⁰ HOLEŇOVÁ, Jana (ed.). *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001. 381 s.

²¹ TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky. 31 s.

²² TURBA, Ctibor: Alfredův překážkový běh I-VI. *Divadelní noviny* 21, 2012, č. 16-21, s. 16. (Další čísla vyjdou až po odevzdání této diplomové práce.)

²³ Při výběru pamětníků vycházíme z premisy, že ačkoliv soubor PAJ sestával z širšího okruhu tvůrců, jeho esenci zosobňuje dvojice Hybner-Turba. Pokud jde o formát záznamu rozhovorů, svolil B. Hybner se zaznamenáním na diktafon, zatímco C. Turba dal přednost písemné formulaci svých odpovědí na autorčiny otázky, jak uvádíme výše. Mnoho cenných údajů přinesly i zvukově nezaznamenané rozhovory s oběma narátory, které jsou alespoň částečně zachyceny formou poznámek a dostupné v archivu autorky.

relativizována a podmiňována komparací s „fakty“ v odborných publikacích; v našem případě se však vyskytlo několik zásadních nesouladů těchto dvou pólů a došlo naopak k možnému zrelativizování faktografické přesnosti některé odborné literatury, jak uvidíme později.

Orientace v literatuře a pramenech je v případě PAJ obtížná: jak už jsme předeslali, data se liší v řádu několika let, informace jsou velmi často protichůdné a objevují se v několika různých verzích. V publikacích i dílčích článcích jsou opakovaně uváděny údaje, které si zásadně protirečí s osobními výpověďmi členů PAJ. Čím širší pole jsme přitom odkrývali, tím větší množství protichůdných tvrzení se objevovalo, což nás nutilo neustále zpochybňovat i údaje, které se do té doby zdály hodnověrné, a otevírat kapitoly, které jsme už považovali za uzavřené. Rozhodli jsme se vzhledem k rozsahu i smyslu práce nepoukazovat na všechny mylné údaje, což by vydalo na samostatný text. Místo pomyslného negativu jsme se s využitím komparace rozdílných variant výkladu pokusili vytvořit pozitiv, tedy pokud možno ucelený obraz tvorby PAJ, v němž některé otázky zůstávají otevřené.

Uvedli jsme naši práci citátem posledního francouzského prokletého básníka Antonina Artauda: ačkoliv ho jeho autor pronesl ve třicátých letech minulého století, zarezonoval až mnohem později. Od přelomu let padesátých a šedesátých začala z Artaudova odkazu mohutně čerpat rodící se divadelní alternativa – tzv. druhá divadelní reforma. Neschopnost výkřiku se tehdy projevila v mnoha podobách. Po druhé světové válce a vražedných diktátorských režimech bylo slovo jako nástroj propagandy a přetvářky zdiskreditováno a jeho legitimita a smysl měly být teprve znovu objeveny. Na přelomu čtyřicátých a padesátých let vznikl díky francouzskému mimovi Marcelu Marceauovi koncept moderní pantomimy a ve stejné době napsali Samuel Beckett a Eugène Ionesco své první hry z okruhu tzv. absurdní dramatiky. Pantomima i absurdní hry byly výsledkem specifického dobového postoje ke slovu a jazyku (a není bez zajímavosti, že v obou případech byla jejich líhni Francie). Zatímco pantomima na slovo ze své podstaty zcela rezignovala a vyjadřovala se výhradně prostřednictvím těla, gestiky a mimiky, absurdní hry pracovaly s fenoménem fráze, z níž konstruovaly důvtipné jazykové mechanismy a s jazykem zacházely jako s nástrojem ne-dorozumění. Nutno ovšem podotknout, že hranice mezi pantomimou a absurdním dramatem se v některých případech stíraly: dva Beckettovy *Akty beze slov* měly charakter pantomimického scénáře a první z nich u nás v roce 1964 nastudoval mim (sic!) L. Fialka. Nebylo to nikde jinde než v Divadle Na zábradlí, tehdejším zdejším epicentru němohry i divadla absurdity.

Do českého kontextu přišla vlna světového absurdního dramatu se zhruba desetiletým zpožděním, způsobeným jak geografickou vzdáleností od pařížského ohniska, tak především politickou situací, která znemožňovala přirozený kulturně-umělecký rozvoj. Nicméně přesně ve stejné době, ne-li dokonce o nějaký rok dříve, kdy Beckett s Ionescem psali *Čekání na Godota* resp. *Plešatou zpěvačku* (obě 1948-1949),²⁴ zrodily se v českém prostředí texty, které pojí s absurdními dramaty velmi podobný charakter a poetika: máme na mysli zejména hříčku Josefa Kainara *Ubu se vrací* (1947-1948) a texty z okruhu československé surrealistické skupiny od Vratislava Effenbergera a Karla Hynka, k nimž se ještě dostaneme v jedné z následujících kapitol. Na prvenství ovšem nezáleží – ostatně, ačkoliv je přisuzováno Francii, jeden z kmenových autorů absurdních dramát má irské a druhý rumunské kořeny. Ale zpátky k pantomimě: v českém kontextu začala absurdní dramatika souznít spíše s její druhou vlnou zosobňovanou jarryovci, než se svou vývojovou vrstevnicí fialkovskou, která se koncem šedesátých let a zvláště během bouřlivého roku 1968 začínala (nejen jarryovcům) jevit jako nepravdivě idealistická. Absurdní divadlo tehdy spolu s pofialkovskou pantomimou dokázalo vyjádřit existenciální a vykloubenou povahu své doby, jak dokládá mezinárodní rezonance němému výkřiku Pantomimy Alfreda Jarryho.

²⁴ Mezi oběma dramatiky se dokonce rozhořel spor o prvenství – který je však z našeho pohledu malicherný.

1. Historické kontexty němého umění

Pro pochopení smyslu a významu pantomimické revolty skupiny PAJ je nutné alespoň základní uvedení do světového i českého kontextu němého umění. V následujících třech podkapitolách proto čtenáři krátce představíme Marceauův koncept moderní pantomimy, dále český poválečný vývoj oboru a především éru Ladislava Fialky v Divadle Na zábradlí konfrontovanou s poetikou tamní činohry vedené režisérem Janem Grossmanem.

1.1 Marcel Marceau

Francouzský mim Marcel Marceau²⁵ (1923-2007) je považován za zakladatele a nejvýznamnějšího představitele tzv. moderní pantomimy. Pro české jarryovce měla jeho tvorba dvojí konsekvence: na jedné straně je dokázala nadchnout pro tiché umění, ale také představovala styl, vůči němuž se začali záhy vymezovat: jeho *Motýlka* v doslovném i přeneseném slova smyslu přibodli nožem do zdi. Už od konce padesátých let produkovala Marceauem založená pařížská Mezinárodní škola pantomimy²⁶ stovky jeho epigonů, ale změněná realita let šedesátých si žádala nový styl. S Marceauem však jarryovce (možná překvapivě) pojí existenciální tematika: Marceau se k ovlivnění existencialismem otevřeně hlásil, zabýval se úzkostnými tématy (např. sebevraždy) a také vystoupil v malé roli v blíže nespecifikované inscenaci Kafkova *Procesu*.²⁷ Existenciální linka se sice osvědčila jako nosný obsah pro němohru, jelikož se objevila rovněž u L. Fialky, ale je zjevné, že fialkovská a jarryovská „verze“ existencialismu není táž, jak uvidíme.

Své alterego, poetického lidového hrdinu Bipa, Pierota dvacátého století, představil Marceau pařížskému publiku v roce 1947 v Théâtre de Poche pantomimou *Bip a dcera ulice* (*Bip et la fille des rues*). Jeho poznávacím znamením se stal výrazný kostým sestávající

²⁵ Původně se chtěl stát malířem a navštěvoval umělecko-průmyslovou školu v Limoges. Během druhé světové války se účastnil aktivit francouzského protinacistického odboje. Brzy se však rozhodl odejít k divadlu. V letech 1944-1946 studoval herectví u Charlese Dullina a umění mimu u Étiennea Decrouxa a spolupracoval s Jean-Louis Barraultem v jeho divadle. Od roku 1946 začal rozvíjet svůj osobitý styl ve spolupráci s vlastní skupinou. Na technických základech Decrouxova mimu vytvořil sadu tzv. stylových cvičení (např. *Chůze na místě, proti větru, ve vodě, po schodech* nebo *Přetahování lana*), která představují základní techniky moderní pantomimy srozumitelné širokému publiku. Vytvářel tzv. slohové studie (např. *Mládí, zralost, stáří, smrt*), skupinové pantomimy (např. *Smrt za svítání / Mort avant l'Aube*), ale proslavil se zejména sólovou pantomimou.

²⁶ L'École internationale de Mimodrame de Paris Marcel Marceau.

²⁷ IHERING, Herbert – MARCEAU, Marcel. *Die Weltkunst der Pantomime: Ein Gespräch*. Berlin: Aufbau, 1956, s. 12.

z bílých tříčtvrtečních kalhot, šedé vesty s knoflíky, pruhovaného pulovru a šedého cylindru s charakteristickým červeným karafiátem na dlouhém stonku. Bíle namaskovanou tvář dotvářelo černé, vysoko zdvižené obočím, hvězdička přes oko a rudé rty. Marceau stavěl Bipa do každodenních situací, jejichž prostřednictvím traktoval filozofická a obecně lidská témata: Bip se stával cestujícím ve vlaku, malířem, krejčíkem, vojákem, pouličním muzikantem, matadorem, krotitelem lvů nebo lovcem motýlů (nejslavnější Marceauovou etudou je právě *Motýlek*). Od komornějších útvarů postupoval Marceau k tzv. mimodramatům a vycházel z námětů od středověku přes komedii dell'arte, období romantické debureauovské pantomimy až k současnosti. Jeho zásluhou byl nejtišší divadelní druh nejen znovuobjeven, ale také soustavně propagován: z jeho popudu se roku 1962 uskutečnil významný Mezinárodní festival pantomimy v Západním Berlíně, který upozornil na vzednutí pantomimické vlny v celosvětovém měřítku.

Pantomimu definoval Marceau ve své studii *Umění pantomimy* jako scénické umění, které se „vytváří plastickým převedením věcí a jevů do řeči těla“²⁸ s důrazem na přesnou „znalost linií, mezi nimiž volíme ty nejvhodnější.“²⁹ Oproti přísnějšímu Decrouxovu stylu tzv. čistého mimu může být marceauovská pantomima tragická, komická i burleskní – byl to tedy už Marceau, který začal rozvolňovat pantomimická pravidla (ačkoliv jarryovci zašli ještě mnohem dál). Pantomima podle Marceua sice vychází z realistického zdroje, avšak má být uměním vysoce stylizovaným. Skutečné předměty a bytosti tedy zprostředkuje v transponované verzi. Může použít „výpravy a hudby, ale obojí se musí omezit na minimum a zůstat pouze v náznaku“³⁰ (tento minimalismus jarryovci nabořili zcela). Ačkoliv někdy zakomponovával do výpravy konkrétnější prvky a pařížské reálie (podobně jako později Fialka a částečně jarryovci pracovali s odkazy na Prahu),³¹ nejčastěji hrál na prázdné scéně, v univerzálním černém kabinetu, bez rekvizit. Vizuální obrazy nevytvářela hmotná dekorace, ale mim svým tělem. Diváka neměla poutat scénická okázalost, ale jedině precizní, ladný a srozumitelný pohyb mima, který byl zdůrazněn přiléhavým trikotem: „Každé zbytečné gesto musí být odstraněno – protože působí jako kostrbaté slovo,“³² prohlásil Marceau roku

²⁸ MARCEAU, Marcel. Umění pantomimy. Přel. Vladimír Pražák. *Bulletin Divadelního ústavu* 3, 1961, č. 5, s. 3.

²⁹ Op. cit.

³⁰ Op. cit., s. 5.

³¹ Např. pantomimu *Pierot z Montmartru* (*Pierrot de Montmartre*) inscenoval v náznakové výpravě pařížské ulice se siluetami pouličních lamp, montmartrovským mlýnem a řadou grafických jevištních objektů a oponek.

³² [?]. Rozhovor s Marcelem Marceuem: [Fragment interview západoberlínského nakladatelství Gerhardt z roku 1967]. *Pantomima* 2, 1968, [č. 1], s. 4.

1968. Ve stejných chvílích však už v Praze jarryovští mimové rozvíjeli svou vrcholně neukázněnou, v jistém smyslu „kostrbatou“ pantomimu, která záměrným „zkrabacením“ mimova dotud ladného pohybu a jeho přiblížením fyzickému herectví definovala zcela nový mimický gestus.

1.2 Poválečný vývoj české pantomimy

S koncem druhé světové války a otevřením hranic začaly do Československa snáze pronikat zahraniční umělecké vlivy. V českých biograftech se objevil slavný francouzský film o divadle **Děti ráje** (*Les enfants du paradis*, 1945), v němž další osobnost světové pantomimy Jean-Louis Barrault ztělesnil postavu svého legendárního předchůdce, francouzského mima narozeného v Čechách Jeana-Gasparda Deburaua. Film podle scénáře Jacquese Préverta a v režii Marcela Carné je považován za jeden z nejvýznamnějších snímků všech dob. Na filmové plátno přivádí svět francouzského (především melodramatického) divadla z období romantismu dvacátých a třicátých let devatenáctého století. Rozžívá pařížský Boulevard du Temple přezdívaný „Bulvár zločinu“ a využívá historické divadelní reálie zejména z Théâtre des Funambules (Divadla provazochodců). Oslavuje hereckou hvězdu Frédérica Lemaître, ale rovněž romantickou pantomimu v čele s Deburaovým Pierotem, čímž má rozhodující vliv na mnoho francouzských i zahraničních adeptů němého umění a nemalou měrou také na poválečný vývoj české pantomimy.

První – a na dlouhou dobu také poslední – poválečnou pantomimickou inscenací na českém divadle se stal **Cirkus Naděje**, jehož premiéru v dubnu 1948 v pražském Divadle satiry navštívil (a kladně hodnotil) dokonce divadelní reformátor Bertolt Brecht. Avšak čerstvě nastoupivší komunistická diktatura slibný restart pantomimy rychle zastavila. Od podzimu roku 1948 začala být v českém divadle uplatňována tzv. **ždanovovská estetika**,³³ soubor dogmatických zásad, které diktovaly model organizace kulturního života a předepisovaly estetiku socialistického realismu s povinnými tématy jako např. protifašistický boj, třídní boj, sovětská revoluce, kolektivizace vesnice nebo budování socialismu. Kulturně-politická garnitura vyhlásila **boj proti formalismu**, který se v praxi

³³ Tato doktrína byla převzata ze Sovětského svazu, kde ji roku 1934 na prvním sjezdu Svazu sovětských spisovatelů zformuloval generálplukovník Andrej Alexandrovič Ždanov (1896-1948).

projevil také jako boj proti pantomimě. Ta byla prohlášena za příliš „intelektuální“, a proto nepřátelský žánr. Z tanečně-pohybových umění byl jako jediný uznáván pouze klasický balet (především proto, že se těšil oblibě generálního tajemníka KSSS J. V. Stalina). Ovšem ani baletní repertoár nezůstal bez dohledu centrálních složek a byl rusifikován.

Němé umění přežilo jen ve školním prostředí. V polovině padesátých let udržovaly pantomimu jako divadelní druh výrazné ženské osobnosti: **Laurette Hrdinová** na tanečním oddělení pražské konzervatoře, **Jarmila Kröschlová** na pražské DAMU, **Jiřina Ryšánková** na brněnské JAMU a **Nina Jirsíková**, tanečnice a choreografka z D 34. Samostatná pantomimická skupina vznikla také při pražském Divadle E. F. Buriana díky mimům Eduardu Žlábkovi a Milanu Sládkovi. Podstatným impulsem bylo poválečné opětovné vydání životopisného románu Františka Kožíka **Největší z pierotů** (1954), pojednávajícího o Deburauově romantické éře. Kniha se stala velmi populární a deburauovský Pierot byl jako prototyp lidového hrdiny přijat i odpůrci formalismu. Slovy Františka Pokorného byla v revitalizaci němého umění v padesátých letech zřetelná snaha „navázat na třicátá léta české avantgardy, která, mimo jiné, objevila cirkusového klauna a dala vznik Osvobozenému divadlu.“³⁴

Zrod moderní české pantomimy zásadním způsobem ovlivnila tvorba M. Marceaua, s níž se česká veřejnost seznámila především prostřednictvím filmů s Bipem promítaných v českých kinech. Na taneční konzervatoři začal roku 1952 studovat L. Fialka, který se se svými spolužáky rozhodl absolvovat programem pantomimickým, a nikoli baletním. Jejich **Večer tři pantomim** uvedený 24. června 1956 na nádvoří pražského Klementina lze považovat za debut první generace moderní české pantomimy.³⁵ Konzervatoristé v čele s Fialkou mohli Marceauovo umění poznat z bezprostřední blízkosti přímo v Paříži, kam vyjeli hostovat jako účinkující v Radokově inscenaci *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* (1956). Zanedlouho poté založil Fialka se svými spolužáky vlastní pantomimický soubor v nově vzniklém Divadle Na zábradlí, které se nadlouho stalo hlavním centrem české pantomimy.

³⁴ PETIŠKOVÁ, Ladislava (ed.). *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris: Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. Praha: AMU, 2011, s. 54.

³⁵ První veřejné vystoupení Fialky a jeho spolužáků se odehrálo už v únoru 1954 na pražském Slovanském ostrově v rámci doprovodného programu k výstavě *Smích boří a tvoří*, kde Fialka spolu se Zdenkou Kratochvílovou a Jiřím Kaftanem sehrál deburauovskou pantomimu *Pierot holičem* v choreografii L. Hrdinové. A roku 1957 vystoupili opět v rámci doprovodného programu výstavy, tentokrát pořádané Národním muzeem pod názvem *Balet a pantomima na našich jevištích*.

Politicko-společenská situace doznala od roku 1956 klíčových proměn. Na **XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu v Moskvě**, uspořádaném tři roky po Stalinově smrti, vystoupil nový generální tajemník KSSS N. S. Chruščov s projevem *Kult osobnosti a jeho důsledky*, v němž tvrdě odsoudil diktátorskou politiku a zločiny svého předchůdce. Tato historická událost měla za následek alespoň částečné uvolnění poměrů a „tání“ stalinismu.

Politická obleva je jedním z faktorů, který v tehdejší Československu umožnil „boom“ malých divadel. Nový divadelní zákon z roku 1957 dílčí měrou rozvolnil dosavadní centrální řízení divadelní sítě přesunutím většiny divadel do správy krajských národních výborů. Divadelní scény však stále podléhaly politické kontrole a cenzuře. Vznikem Státního divadelního studia v Praze (SDS, 1962-1980) – pod které bude později zařazen i soubor PAJ – byla, řečeno s Vladimírem Justem, „neplánovaně a živelně zrozená divadla malých forem konečně začleněna do lépe kontrolovatelného subsystému profesionálního divadelnictví.“³⁶ Malé pražské divadelní soubory, které vykazovaly většinou amatérské kořeny a neoficiální experimentální charakter, tak byly podřízeny státní instituci.

Pantomima zažívala obzvláštní rozmach ve sféře **amatérského divadla**, jehož veškeré aktivity byly organizovány Ústředním domem lidové umělecké tvořivosti. V roce 1966 byl uspořádán historicky první ročník Celostátního festivalu amatérské pantomimy v Litvínově,³⁷ na němž se poprvé širší veřejnosti představil soubor PAJ. Amatérská oblast také dala vzniknout zmíněnému časopisu Pantomima – přičemž idea založení samostatného periodika dedikovaného pantomimě na profesionální bázi ztroskotala.³⁸ Reflexe pantomimických představení a oborové studie se objevovaly také na stránkách časopisu Amatérská scéna, v odborných divadelních periodikách jako byly Divadelní noviny, Taneční listy nebo Divadlo a v neposlední řadě v denním tisku. Pantomimě se soustavně věnovalo jen několik osobností: především teatroložka Ladislava Petišková a choreograf a kritik František Pokorný.

³⁶ JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010, s. 74.

³⁷ Festival vznikl na popud Františka Pokorného, udržel se až do roku 1989 a byl koncipován jako bienále. Jeho první ročník se konal (soudě dle údajů z několika zdrojů) na podzim roku 1966, konkrétní říjnové datum uvádí Jan Dvořák v Kalendarium pantomimy (DVOŘÁK, Jan (ed.). *Marginálie o pantomimě: Interní materiály pro tvůrčí besedy*. Praha: Svaz českých dramatických umělců, 1986, s. 100.). Jediný dosud známý referát o festivalu vyšel v lednu 1967 ([?]). Pantomima promluvila. *Amatérská scéna* 4, 1967, č. 1, s. 12-13.). Publikace o amatérském divadelnictví uvádí mylný termín konání festivalu na jaře 1967 (CÍSAŘ, Jan. *Cesty českého amatérského divadla: Vývojové tendence*. Praha: IPOS – ARTAMA, 1998, s. 218.).

³⁸ Časopis měl nést název *Mezinárodní listy pro pantomimu*, měl se věnovat historii, současnosti a propagaci oboru a měl mít i svou mezinárodní verzi (J.Š. [Jaroslav Švehla]. *Bilance Marceauova zájezdu do Československa*. *Pantomima* 1, 1967, [č. 1], s. 29-30.).

Ze zahraničních impulsů ovlivnil rodící se druhou generaci české pantomimy arménský mim a klaun Leonid Jengibarov, který mezi lety 1963 až 1966 opakovaně navštívil Prahu.³⁹ O rok později přijel do Československa poprvé sám Marceau:⁴⁰ obrovský úspěch sklídil zejména v pražském Divadle na Vinohradech a při setkání s fialkovci na Zábradlí. Právě tehdy se zrodila myšlenka na uspořádání Mezinárodního festivalu pantomimy v Československu.⁴¹ Libreta tradičních klaunských výstupů mohli mimové čerpat z nově vyšlého překladu knihy francouzského historika cirkusu Tristana Rémyho *Klauniády* (1968).⁴²

Pantomima se v českém prostředí slibně rozvíjela až do srpna 1968, kdy byl tento rozmach násilně přetržen vstupem vojsk Varšavské smlouvy na území ČSSR a následnými represemi. Právě pod vlivem srpnové invaze však vtrhla v prvních prosincových dnech téhož roku svou radikální němohrou na česká jeviště Pantomima Alfreda Jarryho s provokativní inscenací *Harakiri*. Normalizační cenzoři zahájili masivní zátah na výbojné projevy české kultury „naštěstí až“ na počátku sedmdesátých let a jarryovská pantomima se tak stihla alespoň nadechnout. Z její krátké, ale intenzivní éry však vzešel zcela nový pantomimický proud, který navždy proměnil dějiny oboru.

1.3 Jan Grossman a Ladislav Fialka v Divadle Na zábradlí⁴³

Na formování skupiny PAJ měl určující vliv jeden z nejdůležitějších prostorů české divadelní historie vůbec, Divadlo Na zábradlí na pražském Anenském náměstí, otevřené 9. prosince 1958 divadelním leporelem *Kdyby tisíc klarinetů*. Mimové Hybner s Turbou tu byli častými diváky a první jmenovaný zde dokonce krátce působil. Od počátku tu ve zvláštní

³⁹ Nejprve s Cirkusem Jerevan. Vystoupil mj. na Zábradlí, v Cirkuse Humberto a v Divadle Jiřího Wolkra.

⁴⁰ V. Veber uvádí ke společné fotografii Marceua s dvojicí Hybner-Turba popisem s rokem 1962, který je však mylný, neboť Marceau navštívil ČSSR až roku 1967 a oba jarryovci se v roce 1962 ještě ani osobně neznali (VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 297.).

⁴¹ MARŠÍK, Jiří. Marcel Marceau. *Pantomima* [?], 1972, č. 2, s. 5.

⁴² RÉMY, Tristan. *Klauniády*. Přel. Jan Brabec. Praha: Orbis, 1968. 281 s.

⁴³ Pro účely této práce se zaměříme pouze na vybrané inscenace a události. Čerpáme z dřívější seminární práce autorky (PLICKOVÁ, Karolina. *Dramaturgie Jana Grossmana a Ladislava Fialky v Divadle Na zábradlí v letech 1958-1968*. Seminární práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2011. 23 s.) a ze studie Ladislavy Petiškové (PETIŠKOVÁ, Ladislava. Jan Grossman a pantomimické umění. In DVOŘÁK, Jan – JINDROVÁ, Zuzana – KLÍMA, Miloslav (eds.). *Jan Grossman: Odkaz Jana Grossmana divadelníkům, 3. část cyklu reflexí o jeho teorii, praxi a životě*. Praha: Pražská scéna, 1998, s. 72-82.). Diplomová práce Terezie Pokorné o J. Grossmanovi byla v době vzniku naší práce nedostupná. (POKORNÁ, Terezie. *Režisér Jan Grossman a Divadlo Na zábradlí v letech šedesátých*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra hudební, divadelní a filmové vědy, 1989. 185 s.).

symbióze koexistoval činoherní a pantomimický soubor (a také soubor černého divadla). Mezi roky 1962-1968 zde působili současně režisér Jan Grossman (1925-1993)⁴⁴ jako šéf činohry a mim Ladislav Fialka (1931-1991), který vedl pantomimu a byl jejím hlavním autorem a protagonistou.⁴⁵ Oba vyprofilovali své soubory ke špičce domácí i světové scény – činohra i pantomima ze Zábřadlí patřily ve své době k vývozním reprezentačním artiklům českého divadla, ostatně podobně jako Laterna magika, s níž jarryovci také později spolupracovali. Grossmanovy a Fialkovy scénické filosofie i osobní postoje, v mnohém protichůdné, ovlivnily konstituování poetiky Pantomimy Alfreda Jarryho sice každá s jiným polarizačním znaménkem, avšak stejně silnou měrou.

Fialka vycházel z francouzské tradice pantomimy reprezentované Debureauem, Decrouxem, Barraultem a zejména Marceauem (oproti Bipovi se však Fialkův bílý Pierot nacházel na vyšší příčce pomyslného sociálního žebříčku a neměl tak tragikomickou povahu). Se svými spolužáky z konzervatoře Zdenkou Kratochvílovou, Ludmilou Kovářovou, Janou Peškovou, Olgou Przygodskou, Boženou Věchetovou, Jiřím Kaftanem, Richardem Weberem, Josefem Fajtou a Ivanem Lukešem rozvíjel Fialka formu tzv. ansámblové pantomimy, jejíž poetika byla podle L. Petiškové stylově spřízněna s dobovými tendencemi poezie všedního dne a s divadélky poezie.⁴⁶ Ačkoliv Fialka položil základy novodobé české pantomimy a nese zásluhu na jejím zrovnoprávnění s ostatními divadelními druhy, pro jarryovce představoval osobnost, vůči níž se brzy začali vymezovat. Režisér Grossman se o pantomimu jako divadelní druh dlouhodobě zajímal, kriticky reflektoval Fialkovy pořady ještě před svým nástupem do pozice šefa činohry, později zapojoval Fialkovy pantomimické mezihry do svých inscenací a nabízel mu podněty v oblasti dramaturgie. Poetikou svých inscenací *Král Ubu* a *Čekání na Godota* mladé jarryovce uchvátil.

⁴⁴ Jan Grossman studoval na FF UK srovnávací literaturu a estetiku, působil nejprve jako literární kritik, později jako lektor činohry ND a poté v mnoha divadlech ve funkci dramaturga (Státní divadlo Brno, Armádní umělecké divadlo E. F. Buriana, Laterna magika s Alfrédem Radokem). Do roku 1959 pracoval také v nakladatelství Československý spisovatel jako redaktor poezie. V prvních prosincových dnech roku 1958 byla do Prahy svolána Konference o činoherní kritice, kde byla osobnost Jana Grossmana podrobena demagogické „palbě“, jelikož ve svých kritikách oceňoval „podezřelé“ režiséry Radoka a Krejču. Grossman-kritik byl donucen vzdát se kritické činnosti – shodou okolností jen několik dní před založením Divadla Na zábradlí, jehož nejslavnější éru za pár let už jako Grossman-divadelník vytvořil.

⁴⁵ Fialka působil na Zábřadlí od jeho založení až do své smrti (tedy v letech 1958-1991) a Grossman se na krátko vrátil do vedení činohry po převratu v roce 1989 a setrval zde rovněž do své smrti – Fialku přežil o dva roky.

⁴⁶ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Ladislav Fialka: 22. 9. 1931 – 22. 2. 1991. In THÁMOVÁ, Olga (ed.). Tanec: [fotografický sborník Tanečních listů]. Praha: Panorama, 1991, s. 171.

Fialkovci se poprvé samostatně představili inscenací **Pantomima Na zábradlí** (1959), která v titulu zrcadlila název skupiny a diváky uváděla do znovuobjeveného světa tichého umění.⁴⁷ Příští pořad **Devět klobouků na Prahu** (1960) už sjednocoval pražský genius loci: na jevišti ožila Praha gotická, secesní, prvorepubliková i současná. Etudy byly už téměř výhradně Fialkovy, jen libreto *Na refýži* napsal surrealista Ludvík Šváb (1924-1997),⁴⁸ pozdější spolupracovník a spřízněnec jarryovců. Šansony je prokládala Ljuba Hermanová. Zlom nastal s programem **Etudy** (1960), jímž Fialka konečně v plné šíři představil svůj osobitý styl lyrického Pierota s bílou tváří, oblečeného v černém trikotu, který vrcholně stylizovaným pohybem prováděl diváky všednodenními situacemi. Kostýmy měly kromě trikotů harlekýnovsky károvanou nebo civilně současnou podobu ozvláštněnou pruhovanými (marceauovskými) prvky a dekorace byla náznaková nebo si vystačila s černým kabinetem. Fialkova imaginární pantomima se vyznačovala taneční vznešeností, lyrismem, poetickými metaforami a humanistickou myšlenkou spojenou s hlubokým životním optimismem. Její vtip tkvěl podle Fialky „v jednoduché situaci a v jejím pohybovém vyjádření, stejně jako tomu je v dobré kresbě. [...] Snažíme se být srozumitelní a prostí [...] Nechceme vás ničím překvapovat.“⁴⁹ Jarryovci o pouhých několika letech později naopak moment překvapení a šoku učinili jedním z klíčových prvků svého stylu. Publikum Divadla Na zábradlí však Fialkovým *Etudám* vsutku porozumělo, neboť naplnilo hlediště na více než tisícovce repríz. Jan Grossman ve své recenzi ocenil Fialkův lyrismus, který nazval čechovovským.⁵⁰

Od sezony 1962/1963 se Grossman stal šéfem činohry: Zábradlí směřoval od malých forem k dramatu, zprofesionalizoval ho, vybudoval herecký soubor a vytvořil osobitý dramaturgicko-režijní styl.⁵¹ Jarryovce ovlivnil svou koncepcí věčného herectví postaveného na technice tzv. understatementu, podehrávání, které mělo v oblasti němohry blízko

⁴⁷ Etuda *Milenci Luny* byla převzata ze slavné scény výše zmíněného filmu *Děti ráje*.

⁴⁸ Ludvík Šváb (přezdívaný Luděk) byl renesanční osobností (a vnukem Josefa Švába Malostranského). Pracoval jako lékař v oboru psychiatrie a šéf výzkumného ústavu v psychiatrické léčebně v pražských Bohnicích. Byl však také dlouholetým významným členem surrealistické skupiny, jazzmanem, kytaristou a zakládajícím členem Pražského dixielandu, externím spolupracovníkem Národního filmového archivu a expertem na němý film. Hrál v krátkém animovaném filmu Jana Švankmajera *Jídlo* (1992).

⁴⁹ FIALKA, Ladislav (ed.). Program k pantomimě *Etudy*. Divadlo Na zábradlí Praha, prem. 21. 12. 1960, režie Ladislav Fialka. Uloženo v bibliografickém odd. Divadelního ústavu v Praze, v obálce pod sign. 95.

⁵⁰ GROSSMAN, Jan. O věcech a lidech. *Divadelní noviny* 4, 1961, č. 12, s. 5.

⁵¹ Prameny jeho koncepce můžeme vyčíst zejména ze studií *Síla věčnosti* (GROSSMAN, Jan. *Síla věčnosti*. In KLÍMA, Miloslav – DVOŘÁK, Jan – JINDROVÁ, Zuzana (eds.). *Jan Grossman: 5. svazek. Texty o divadle – druhá část*. Praha: Pražská scéna, 2000, s. 280-292.) a *Svět malého divadla* (GROSSMAN, Jan. *Svět malého divadla*. In KLÍMA, Miloslav – DVOŘÁK, Jan – JINDROVÁ, Zuzana (eds.). *Jan Grossman: 5. svazek. Texty o divadle – druhá část*. Praha: Pražská scéna, 2000, s. 143-157.).

ke kamenné tváři Bustera Keatona. Velké nároky Grossman nekladl jen na své herce (Marie Málková, Helena Lehká, Jan Přeučil, Jan Libíček, Václav Mareš, Ivo Palec, Václav Sloup ad.), ale i na diváky, které se snažil aktivizovat. Jeho požadavek apelativnosti a důraz na provokativní témata jarryovským mimům zaimponovaly, byť je zpracovali po svém (jako účinný prostředek k vytržení diváků z letargie zapojili černý humor).

Fialkův styl mezitím také procházel proměnou, byť subtilnější, než jaká se odehrávala v sousední činohře: přešel od pásem etud k sevřenějším inscenacím a představil své mimodrama **Cesta**, věnované malíři Františku Tichému a tematizované historickými proměnami bílého mima. „*Cesta je pantomimou o pantomimě, historie mlčícího bílého šaška a jeho věčných spoluhráčů,*“ napsal do programu. „*Začínáme u jedné staré rytiny, ostře kolorované, a dáme jí pohyb. [...] Nic rafinovaného a dušezpytného, žádné psychologické drama.*“⁵² Je rozšířen názor, že Fialkův lyrický styl ztrácel vypovídací hodnotu koncem šedesátých let, kdy ho na výsluní české pantomimy nahradili jarryovci; a jednalo se tedy o spor generační. Přílišnou baletní idealizaci pantomimy však vytýká Fialkovi už v roce 1963 jeho vrstevník, kritik Vladimír Vašut,⁵³ a šlo tedy spíše o spor o poetiku. Výše zmíněný počet repríz *Etud* ostatně dokládá, že si Fialkova pantomima své příznivce nacházela ještě dlouho po založení PAJ.

Roku 1963 zasáhla činohru Divadla Na zábradlí první vlna inscenací absurdních her, započatá **Zahradní slavností** Václava Havla v režii Otomara Krejči a výpravě Josefa Svobody. Havel, který v divadle už nějakou dobu působil,⁵⁴ začal mít na dramaturgii určující vliv a s Janem Grossmanem utvořil tvůrčí tandem. Přiváděl na scénu téma mechanizace světa, člověka v soukolí nesmyslného byrokratismu, kterému vládne (politická) fráze. Princip mechaničnosti přitom přetavil nejen do témat, ale i do struktury svých dramát: jazykem, kompozicí frází i jejich pointováním zrcadlil princip fyzického gagu z němé filmové grotesky,

⁵² FIALKA, Ladislav (ed.). Program k pantomimě *Cesta*. Divadlo Na zábradlí Praha, prem. 9. 10. 1962, režie Ladislav Fialka. Uloženo v bibliografickém odd. Divadelního ústavu v Praze, v obálce pod sign. 92.

⁵³ „*Fialka, inklinující v některých dřívějších pracích k vágní symbolice, vnáší podle mého do pantomimy neorganický tvůrčí princip idealizace z baletu. Snaží se vyslovit co nejobecněji a ztrácí pak nutně životodárnou konkrétnost pantomimy, umění směřující k typu. Pantomima totiž – na rozdíl od baletu – vytvářela ve svých vrcholných dílech konkrétního hrdinu, ať už se jmenoval Pierrot nebo Bip. Fialka naopak staví na scénu bezejmenného, jaksi univerzálně člověčeského Mima, určujícího společenského kontextu zbaveného člověka s bílou maskou.*“ (VAŠUT, Vladimír. O pantomimě trochu jinak. *Divadelní noviny* 29. 5. 1963.)

⁵⁴ Václav Havel (1936-2011) přišel do Divadla Na zábradlí už roku 1959 a oficiálně nastoupil do funkce jevištního technika. Hned ve své první sezoně za Vyskočilova vedení se ale zapojil do sféry umělecké a stal se spoluautorem hry *Autostop*. Vystřídal zde mnoho funkcí: kromě kulisáka byl také osvětlovačem, tajemníkem, lektorem dramaturgie, dramaturgem a především dramatikem a kmenovým autorem divadla.

jemuž věnoval samostatnou studii *Anatomie gagu*.⁵⁵ Sféry pantomimy a divadla absurdity se na tomto příkladu opět proluly.

Zásadním diváckým vjemem se pro mladého Hybnera a Turbu stala již zmíněná autorská koláž z Jarryho hříček *Král Ubu*, premiérovaná v květnu 1964 s J. Libíčkem a M. Málkovou v hlavních rolích (podotýkáme, že Hybner byl už v té době na Zábradlí zaměstnán, byť samozřejmě u Fialky). Šokující groteska, v níž se řečeno s Grossmanem zbyrokratizovaná svoboda „stává přísně kontrolovaným nařízením,⁵⁶ odrážela absurditu soudobého totalitního Československa a zarezovala i na zahraničních zájezdech. Ubuovský archetyp zasadil Grossman spolu se scénografem Liborem Fárou do prostředí smetiště s řinčícími popelnicemi. Fárova opatinovaná scénografie pracovala s tzv. nalezenými předměty, inspirovala se v surrealismu a pop-artu a byla úzce provázána s dramaturgií (pracovala s prvkem ozvláštňení) i s herectvím (z herecké akce vycházela a zároveň ji provokovala). Blížila se estetickému cítění mladých mimů PAJ (nebo ho dokonce ovlivnila) rozhodně více, než čistší linie a náznakovost Fialkových pantomim (podotýkáme, že Fára začal sice spolupracovat i s Fialkou, ale až od roku 1971, kdy se éra PAJ chýlila ke konci).⁵⁷ Fialka vytvořil pro inscenaci choreografii, avšak jeho „představa lyrické klauniády nebyla pro Grossmana tou hlavní,⁵⁸ jak píše L. Petišková. Vliv klaunerie jako žánru byl však na herectví v *Králi Ubu* patrný – Grossman krátce před inscenováním *Krále Ubu* viděl na pražském hostování klauna Jengibarova, na němž obdivoval „smysl pro zkratku, náznak a ryzí absurditu. Všechno by potvrdovalo, že v tomto klaunství [...] se zhutňuje ne jeden rys, aktuální v současném hereckém umění vůbec. Společným jmenovatelem je, myslím, gestičnost, pokud ji nechápeme jen pohybově a jako výhradní doménu pantomimy – i když pantomima tu v mnohém klesí cestu.“⁵⁹

⁵⁵ HAVEL, Václav. *Anatomie gagu*. In Týž. *Protokoly*. Praha: Mladá fronta, 1966, s. 123-139.

⁵⁶ GROSSMAN, Jan. *Král Ubu: Rozbor inscenace Divadla Na zábradlí v Praze*. In KLÍMA, Miloslav – DVOŘÁK, Jan – JINDROVÁ, Zuzana (eds.). *Jan Grossman: 4. svazek. Texty o divadle – první část*. Praha: Pražská scéna, 1999, s. 155.

⁵⁷ Fárův vliv způsobil alespoň letmý příklon Fialkovy pantomimy od imaginárnosti k realitě: vnesl skutečné rekvizity a kostýmní doplňky, jako např. dlouhé šátky, které se zapojovaly do scénické akce, nebo bílý provázek, jímž byl ohraničen scénický prostor (VELEMANOVÁ, Věra – LAHODA, Vojtěch. *Libor Fára: Dílo*. Praha: Gallery, 2006, s. 155.).

⁵⁸ PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Jan Grossman a pantomimické umění*. In DVOŘÁK, Jan – JINDROVÁ, Zuzana – KLÍMA, Miloslav (eds.). *Jan Grossman: Odkaz Jana Grossmana divadelníkům, 3. část cyklu reflexí o jeho teorii, praxi a životě*. Praha: Pražská scéna, 1998, s. 80.

⁵⁹ GROSSMAN, Jan. *Klaun Jengibarov*. *Divadlo* 14, 1963, č. 10, s. 78.

V prosinci 1964 došlo k nejužší spolupráci obou „zábradláckých“ souborů v historii: činohra uvedla v českých premiérách erbovní díla světové absurdní dramatiky, Ionescova **Plešatou zpěvačku a Lekci** a Beckettovo **Čekání na Godota** (s dvojicí Libíček-Sloup v hlavních rolích). Inscenace režíroval Václav Hudeček, vypravil opět Fára a pantomimickými mezihrami na Ionescovo (**Nájemník**) a Beckettovo téma (výše zmíněná **Hra beze slov**) proložil Fialka. Výhodou spojení antidramat s pantomimou byl podle L. Petiškové „*latentní existenciální charakter pantomimických etud, běžně uvádějících své obyčejné až obecné lidské typy do situací bez vztahů a motivace jako divadlo absurdní. Fialka z této zkušenosti vytěžil postupy, které však nebyly jeho uměleckému naturelu zcela vlastní.*“⁶⁰ Grossmanova činoherní dramaturgie nicméně dočasně odklonila fialkovce od poetiky imaginární pantomimy směrem k věcnějšímu fyzickému herectví a zárodkům ohledávání mimického typu podobného postavám z absurdních her. Tuto „kontaminaci“ pantomimy činoherním herectvím naplno rozvedli až mimové PAJ – Fialka totiž i v roli vandrácského klauna zachovával svůj pierotovský gestus. Na závěr sezony 1964/1965 uvedla činohra ještě Havlovo **Vyrozumění**.

Vliv činohry se projevil i na další Fialkově inscenaci **Blázní** (1965), a to jak ve smyslu konkrétní Grossmanovy dramaturgie (doporučil hamletovský monolog), tak divadelního druhu (mimové dostali od Fialky v podstatě herecké party). Inscenace byla postavena na dramatictější a filozofičtější základě a nevyhýbala se ani kafkovským tématům. Esteticky však vykazovala typicky fialkovské rysy: baletní vznešenost, jemná precizní gesta, kontrast černé a bílé v siluetách černých trikotů na světlém horizontu a bílou masku s hvězdičkou přes oko. Kafkovská absurdita se v téže sezoně markantněji projevila v Grossmanově dramatinizaci Kafkova **Procesu** (1966) s Janem Přeučilem v hlavní roli.

V dubnových dnech roku 1968, po delší pauze způsobené rekonstrukcí budovy, uvedla činohra Havlovu **Ztíženou možnost soustředění** a Fialka pantomimu **Knoflík**. Ačkoliv se Fialka nezřídka odvolával na inspiraci americkou školou němé grotesky,⁶¹ zůstal ve své jevištní poetice celoživotně věrný francouzské tradici a ani na okamžik v sobě nezapřel lyričnost bílého Pierota. *Knoflík* měl formu lyrické vzpomínky z dětství s téměř pohádkovým koncem a předváděl „*drama a komedii života jednoho pouličního klauna, který ztratí svůj*

⁶⁰ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Jan Grossman a pantomimické umění. In DVOŘÁK, Jan – JINDROVÁ, Zuzana – KLÍMA, Miloslav (eds.). *Jan Grossman: Odkaz Jana Grossmana divadelníkům, 3. část cyklu reflexí o jeho teorii, praxi a životě*. Praha: Pražská scéna, 1998, s. 81.

⁶¹ SOUKUPOVÁ, Eva – VODIČKA, Vladimír – FIALKA, Ladislav. *Ladislav Fialka – Knoflík: Rozbor inscenace pantomimy Ladislava Fialky v Divadle Na zábradlí v Praze*. Praha: Divadelní ústav, 1972, s. 39.

*knoflík a hledá jej v hemžení a bludišti reálného i nadreálného světa.*⁶² Inscenace vznikala neobvykle bez předem daného scénáře metodou kolektivní improvizace řízené Fialkou a výsledek se podobal scénické koláži střídající prostředí všední i snová a vykazující filmově stříhový rytmus umocňovaný hudbou Straussových valčíků i jazzu.

Fialkova poetická a záměrně apolitická pantomima si ústy svého principála kladla za cíl diváky nepřekvapovat, rozvíjela svoji lyrickou poetiku bez ohledu na společenský kontext a nebyla na rozdíl od sousední Grossmanovy činohry nijak provokativní ani protirežimně výbojná. V době, kdy komunikace jeviště s hledištěm probíhala na „němé“ bázi – myšleno v tom smyslu, že nejvíce rezonovalo často to, co zůstávalo nevysloveno, a publikum reagovalo na sebemenší (a někdy i nechtěně) jinotajnou narážku, – začínalo Fialkovo skutečně němé, pantomimické divadlo ztrácet kontakt s realitou soudobého Československa, s atmosférou právě probíhajícího Pražského jara, a žilo svým vlastním životem zapouzdřeno v lyrizujícím oparu z let padesátých. Činohra ani pantomima se samozřejmě nemusejí stát politickou tribunou své doby, každý z těchto divadelních druhů navíc vychází z jiných historických a stylových kořenů. V inscenaci *Knoflík* však optikou mladých jarryovců a některých kritiků dosáhla Fialkova pantomimická estetika svého kulminačního bodu a ztratila vyprávěcí hodnotu. Navíc k polaritě mezi jarryovskými mimy a jejich předchůdcem přispěly nemalou měrou také Fialkovy tehdejší osobní postoje. Po tragické srpnové invazi do ČSSR se počátkem prosince 1968, deset let po založení Divadla Na zábradlí, z protějšího malostranského břehu ozvala nová pantomimická generace, Pantomima Alfreda Jarryho. Už v červnu téhož roku vygradovala na Zábradlí vnitřní krize činoherního souboru a srpnové události situaci ještě (eufemisticky řečeno) zkomplikovaly. Na podzim 1968 tak odtud odchází Jan Grossman s Václavem Havlem a dalšími spolupracovníky, čímž uzavírají jednu z nejvýznamnějších epoch českého divadla vůbec.

⁶² SOUKUPOVÁ, Eva – VODIČKA, Vladimír – FIALKA, Ladislav. *Ladislav Fialka – Knoflík: Rozbor inscenace pantomimy Ladislava Fialky v Divadle Na zábradlí v Praze*. Praha: Divadelní ústav, 1972, s. 29.

2. Geneze PAJ – zrod druhé generace české pantomimy

Pantomima Alfreda Jarryho (PAJ) vznikla roku 1966 v Praze jako zprvu poloamatérský soubor založený dvěma mladými mimy: Borisem Hybnerem (1941) a Ctiborem Turbou (1944), kteří se postupně obklopovali částečně proměnlivou skupinou spolupracovníků. Profesionálně začali působit v roce 1968 a o rok později byli zařazeni do svazku Státního divadelního studia, kde setrvali až do politického zrušení skupiny na jaře 1972.⁶³

Pantomima začala být v průběhu šedesátých let díky fialkvcům konečně uznávána jako plnoprávný a rovnocenný divadelní druh. Soudobý guru české pantomimy Fialka byl však o necelou generaci starší než začínající jarryovci a doba největší slávy M. Marceaua spadá do přelomu padesátých a šedesátých let, kdy mimům budoucí PAJ nebylo ani dvacet let. Jarryovci postavili do opozice vůči Fialkovi zcela novou a svébytnou poetiku, jíž reflektovali kulturně-společenskou proměnu mezi padesátými lety a nástupem nových tendencí v bouřlivých letech šedesátých.

2.1 Zakládající osobnosti a jejich pantomimické začátky

2.1.1 Boris Hybner

Mim, herec, „clown“,⁶⁴ autor, scénárista, režisér a pedagog Boris Hybner patří k nejpoblárnějším osobnostem českého divadla a pantomimy a spolu se Ctiborem Turbou a Boleslavem Polívkou tvoří trojhvězdi tzv. druhé generace české pantomimy. Do českého pantomimického kontextu vnesl prvky jazzu a americké němé filmové grotesky a vytvořil typ černého bluesového *clowna*.

Narodil se 5. srpna 1941 ve Vyškově. Jeho rodina bydlela v Besedním domě, v němž sídlilo divadlo místního ochotnického spolku Haná, kde se často uváděly hry z Osvobozeného

⁶³ Některé zdroje uvádějí časové rozpětí existence PAJ mezi roky 1968-1972 (např. HOLEŇOVÁ, Jana (ed). *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 109.). Tato datace však pokrývá pouze profesionální éru, která je považována za započatou uvedením inscenace *Harakiri*, díky níž byl soubor počátkem roku 1969 přijat do Státního divadelního studia a plně profesionalizován. K založení PAJ však došlo už roku 1966 v amatérských podmínkách a léta 1966-1968 pokrývají poloamatérské období. Právě tehdy však krystalizovala poetika i styl PAJ, proto vymezujeme éru PAJ v její celistvosti, tedy mezi lety 1966-1972.

⁶⁴ Před fonetickým přepisem upřednostňuje Hybner anglickou verzi, která se v českém prostředí používala ještě v době meziválečných avantgard (např. v souvislosti s Osvobozeným divadlem) až do padesátých let.

divadla a kde Hybner ztvárnil své první, dětské role. Pod vlivem zmíněných *Dětí ráje* a Debureauovy biografie *Největší z pierotů* si Hybner později vyzkoušel marceauovské etudy (např. *Krejčík a moucha*). Po absolutoriu vyškovského gymnázia nastoupil do chemického závodu v Litvínově, ve studiích však pokračoval na zemědělské škole a zažádal o přestup na pedagogický institut ve Zlíně, tehdejší Gottwaldově, kde založil studentský kabaret Reflektor. Studií však kvůli pantomimě po roce zanechal – a rozhodl se napsat dopis Fialkovi. Už ve Zlíně se také obeznámil s jazzem a rock'n'rollem (dokonce založil kapelu), hrál rugby, psal básně, četl beatniky (Kerouaca, Ginsberga a především Ferlinghettiho) a od roku 1961, kdy vyšel ubuovský cyklus v edici Světová četba, také Alfreda Jarryho, pod jehož vlivem napsal několik fragmentů. Inspirován surrealistickým němým filmem Luise Buñuela a Salvadora Dalího *Andaluský pes* realizoval spolu se zlínskými výtvarníky rovněž první vlastní filmové pokusy.

V roce 1963 se Hybner poprvé dostal do Prahy, kde s etudou *Sebevrah* vyhrál Soutěž tvořivosti mládeže a seznámil se tu s budoucími kolegy Richardem Rýdou a Ctiborem Turbou. Na Fialkovu radu se přihlásil na taneční konzervatoř, kde však vydržel jen šest měsíců – pak nastoupil na vojnu. Od 1. ledna 1964 byl Fialkou přijat do Divadla Na zábradlí a nastoupil do etudy *Trosečníci* v obnovené premiéře pořadu *Pantomima Na zábradlí*. Pro stále rozdílnější umělecké názory s Fialkou však příliš šancí na jevišti nedostával. „*Zdál se technicky nedokonalý, nespolehlivý a roztěkaný. Diskutoval o všem možném, vymýšlel a teoretizoval a do programu Fialkova souboru prakticky nikdy nebyl zařazen,*“⁶⁵ píše František Pokorný. Fialka ho roku 1964 vzal ještě na šestitýdenní zájezd do SSSR, ale do Spojených států už nikoliv. Jedno z nejostřejších vymezení vůči Fialkovi napsal Hybner roku 1970: „*Fialka, to je idealismus v myšlení, svět radovánek a iluzí, krásné pozadí, zářivé barvy, pestrá komediantská čepice, to bych nikdy dělat nemohl.*“⁶⁶

Tematickou a stylovou spřízněnost pocítil Hybner spíše s Grossmanovou činohrou. Spřátelil se s Václavem Havlem, Andrejem Krobem (jevištním mistrem, budoucím zakladatelem Divadla Na tahu, dvorním režisérem Havlových her a brzy také jarryovcem), Janem Libíčkem a Liborem Fárou, s nímž Hybnera pojil obdiv ke keatonovské filmové grotesce, jazzu a surrealismu. Krátce po Hybnerově příchodu k Fialkovi měl také premiéru *Král Ubu*, který mladého mima uhranul. Podle jeho slov mu dokonce Grossman nabídl

⁶⁵ POKORNÝ, František. Pantomima Alfreda Jarryho. *Divadlo* 20, 1969, č. 6, s. 50.

⁶⁶ PEKÁREK, Jiří. Pantomima A. Jarryho. *Taneční listy* 8, 1970, č. 6, s. 13.

alternovat v *Králi Ubu* jednu z menších rolí a později nechal Grossman v rámci vernisáže zaznít Hybnerovy verše napsané pod vlivem Ginsbergova *Kvílení* (recitovat je měli herci M. Málková a V. Sloup).⁶⁷

Polaritu Grossman-Fialka vidí Hybner z dnešního pohledu následovně: „*Fialka ke Grossmanovi svým způsobem vzhlížel. Grossman mu v rámci dvousouborového divadla dal vytvořit pohybovou spolupráci [do svých činoherních inscenací] a Fialka, o němž jsem pochyboval, jestli má smysl pro humor, natož pro takový, ho osvědčil. To jsem byl na něho pyšný a celý vztah se mi zkomplikoval.*“⁶⁸ Nicméně fialkovská pierotovská estetika zůstala Hybnerovým představám dalece vzdálená. V reakci na neuspokojivou práci u Fialky si Hybner zapsal několik polemických poznámek, které předal svému šéfovi jako protestní manifest.⁶⁹ Kritizoval ustrnutí pantomimy ve slepém replikování historické tradice, psal o nutnosti hledat nové formy výrazu a formuloval z velké části svoji budoucí poetiku. Na rozdíl od svého předchůdce chtěl „*zachytit tok myšlení, projektovat změti fantazie, vjemů, vzpomínek, blesky úvah, stanoviska k věcem, situacím, útokům, [...] inscenovat překvapení v kontextu s okamžikem, [...] odhalit zrudnost pustoty, jež je ničivou, jestliže je pudová činorodost a tvořivost člověka spoutána.*“⁷⁰ Kladl si za cíl projektovat na scénu svůj vnitřní svět, podobně jako Jarry nebo surrealisté. Fialkův argument, ať si pro svou práci založí vlastní soubor, převedl Hybner po krátkých peripetích ve skutečnost. V lednu 1965 po ročním angažmá se definitivně rozhodl Fialkův soubor opustit.

Na doporučení Jana Libíčka, s nímž se spřátelil ještě na Zábradlí, se Hybner nastěhoval na pověstný „Hanzlberk“,⁷¹ do zchátralého domu na Vyšehradě a možná prvního českého squatu. Usídlila se zde umělecká kolonie mladých bohémů ze „*zbité generace*“, která bouřlivě diskutuje o moderním umění, blázní a dovádí, píše básně podle vzoru Ginsberga a Kerouaca, poslouchá Beatles a džez a stylizuje se podle beatníků,⁷² jak píše F. Pokorný. „*V tomto pestrém skupenství obyvatel ‚Hanzlberku‘ se Hybner důkladněji*

⁶⁷ HYBNER, Boris – BRŮNA, Otakar: Cesta ze Zlína na Zábradlí. In BRŮNA, Otakar (ed.). *Největší pieroti*. Praha: ETC Publishing, 1997, s. 87.

⁶⁸ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

⁶⁹ Část tohoto manifestu je publikována v programu k inscenaci *Idioti* (VOSKOVEC, Prokop (ed.). *Pantomima Alfreda Jarryho: [Katalog k inscenaci Idioti]*. Praha: Reduta, 1970, s. 6-7.) a téměř stejná část v časopise *Pantomima* (HYBNER, Boris. Tanec je hudba těla: Pantomima je slovo těla. *Pantomima* 2, 1968, [č. 1], s. 30-31.).

⁷⁰ VOSKOVEC, Prokop (ed.). *Pantomima Alfreda Jarryho: [Katalog k inscenaci Idioti]*. Praha: Reduta, 1970, s. 6.

⁷¹ Dům byl pojmenován po Leošovi Hanzelovi, který se do něj nastěhoval jako první. Podle některých údajů byl Hanzel rekvizitářem vinohradského divadla, podle jiných technikem v Divadle Na zábradlí, ale to pochopitelně není na tomto místě podstatné. Název domu bývá uváděn i v německé transkripci jako „Hanzelberg“.

⁷² POKORNÝ, František. *Pantomima Alfreda Jarryho*. *Divadlo* 20, 1969, č. 6, s. 50.

seznamuje s dílem Jarryho, Artauda, s manifesty dadaistů, surrealistů a pod dojmem tohoto seznámení se zde pokouší o jakési skupinové pantomimické improvizace. Na „Hanzlberku“, v čilé názorové cirkulaci výtvarníků, fotografů, básníků, kulisáků, muzikantů a dalších méně běžných profesí, vzdálen akademických vlivů, hotových či prefabrikovaných uměleckých programů, si Hybner vytvořil jakousi totální představu o smyslu a poslání života a umění, které nepodléhá despotickeému tlaku zvyku a tradice [...].⁷³ Právě tato svobodomyšlná squatterská zkušenost udala charakter a formu budoucí tvorby PAJ.

K pravidelným návštěvníkům Hanzlberku patřili divadelníci ze Zábřadlí Havel a Fára nebo spisovatel Bohumil Hrabal. Hybner sem pozval i Ctibora Turbu, vybíli si zdejší světlík a zkoušeli v něm hrát, jak uvidíme v následující kapitole. Jejich mimohru údajně viděl i Allen Ginsberg, když roku 1965 navštívil Prahu, a také Hanzlberk. Hrabal o tomto setkání vypráví svým osobitým stylem v knize *Klíčky na kapesníku*: „*Tam vždycky byl obrovský randál, no a Boris Hybner, jeden z nejlepších tanečníků Evropy, to je i teďka, jen se podívejte, včera tančil v Praze, to je evropské číslo, Boris Hybner, no a Turba, ten přednáší někde ve Švýcarsku, ale tenkrát, když tady byl Ginsberg, tak oni tančili a předváděli se tam na tom Hanzlberku, a proto se Ginsberg tady cítil jako doma s těmi svými blázný.*“⁷⁴ Pražská periferie se tehdy stala centrem neoficiální kultury a líhni nové umělecké vlny.

2.1.2 Ctibor Turba

Mim, klaun, autor, choreograf (sám by řekl „mimograf“), režisér a pedagog Ctibor Turba patří mezi nejvýznamnější osobnosti českého, nejen mimického divadla. Od sedmdesátých let působil zejména v zahraničí, avšak po tzv. sametové revoluci působil opět v širší míře také v domácím prostředí, mj. jako průkopník českého nového cirkusu.

Narodil se 16. října 1944 v Mariánských lázních, vyrůstal však v Brně, kam se rodina záhy přestěhovala. Na divadelních prknech statoval od malička: v pražském Národním divadle vystupoval např. v Pucciniho opeře *Madame Butterfly* (spolu se svou tetou, zdejší operní sólistkou). Později hrál v dětském souboru herce Eduarda Muroně v brněnském

⁷³ POKORNÝ, František. Pantomima Alfreda Jarryho. *Divadlo* 20, 1969, č. 6, s. 50.

⁷⁴ Hrabal píše o návštěvě Ginsberga v roce 1968 – podle všech informací byl však Ginsberg v Praze roku 1965 (dvakrát po sobě, nejprve v únoru a poté od konce dubna), v květnu téhož roku byl zvolen králem Majálesu a krátce poté státními orgány vyhoštěn ze země. Československo znovu navštívil až roku 1990. V hrabalovském pábení byl tedy patrně rok 1965 zaměněn s rokem 1968. (HRABAL, Bohumil – SZIGETI, László. *Klíčky na kapesníku: Román – interview*. Praha: Práce, 1990, s. 58-61.)

Divadle na výstavišti. První sólové pantomimy začal vytvářet podle svých slov už začátkem padesátých let.⁷⁵ Mocný impuls pro něj znamenalo pozdější setkání s Marceauem, byť proběhlo jen skrze filmové plátno (naživo až o několik let později): v malém brněnském kině naproti nádraží, kde „*pro čekající pasažéry bez ustání tekla řada krátkých filmů*“,⁷⁶ viděl Turba poprvé Marceauova Bipa. Obdiv k Marceauově tvorbě nepřebilo ani pozdější setkání se stylem L. Fialky.⁷⁷ Kromě pantomimy lákal Turbu i film: v letech 1958-1962 studoval obor hračka-loutka na Střední umělecko-průmyslové škole v Brně s cílem profilovat se jako výtvarník loutkového, animovaného filmu. Začal působit ve filmových ateliérech u Hermíny Týrlové a Karla Zemana, kde zblízka poznal techniku triků. Jako výtvarník a animátor se podílel např. na filmu *Baron Prášil* (1961) a absolvoval vlastním programem *Dva Mrazíci*.⁷⁸ Začal balancovat mezi světem filmu a divadla, jak sám později popsal: „*V té době jsem už naplno dělal divadlo a pomalinku jsem začínal s pantomimou. Loutkové filmy jsou často v podstatě mimohra, např. [Trnkův] Sen noci svatojánské, na tom spolupracoval Fialka, a to bylo přesně to, co jsem chtěl v životě dělat. Sloučit lásku k filmu s divadlem.*“⁷⁹ Animovanému filmu se sice nakonec téměř nevěnoval; vrátil se k němu až jako pedagog na filmových školách, kde vyučoval pixilaci. Avšak studiem práce s loutkou a objektem, jejich zasazením do konkrétního prostředí a rozžíváním ve fantaskních situacích nabyl cenné zkušenosti pro svoji pozdější činnost pantomimickou.

První setkání jmen Turba-Hybner proběhlo, aniž by se ještě oba mimové znali osobně: Turbu zaujaly rané poetické texty jistého B. Hybnera, nechal je zhudebnit a zapojil do představení svého studentského divadelního spolku Ring, který vedl společně s Rudolfem Růžičkou.⁸⁰ V divadelní praxi pokračoval během středoškolských studií, kdy v brněnském loutkovém divadle Radost a v Divadle S+H. Pro inscenaci Divadla X *Velké prádlo* (1961) už vytvořil několik pantomimických obrazů⁸¹ a právě s touto inscenací poprvé vystoupil

⁷⁵ TURBA, Ctibor. Pište si, co chcete, je to beztrestné. Strojopis. 2007. 20 s. Uloženo v archivu autorky.

⁷⁶ TURBA, Ctibor. Můj problém s Fialkou. *Literární noviny* 22, 2011, č. 38, s. 3.

⁷⁷ Fialkovce viděl v roce jejich vzniku 1958 během jejich hostování v brněnském Typosu, dnešním studiu brněnské televize (TURBA, Ctibor. Můj problém s Fialkou. *Literární noviny* 22, 2011, č. 38, s. 3.).

⁷⁸ TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky, s. 3.

⁷⁹ HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba: Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011, s. 152.

⁸⁰ TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky, s. 4-5.

⁸¹ Divadlo X bylo autorské divadlo, kde působili mj. Milan Uhde nebo Radim Vašínska. Inscenace *Velké prádlo* vznikla v režii Zdeňka Čecháčka a tematicky vycházela z poezie Jacquese Préverta.

v Divadle Na zábradlí.⁸² V pražském Stavovském divadle v té době viděl Radokovu legendární inscenaci Osborneova *Komika*, což řadí mezi své největší divadelní zážitky.

Po absolutoriu pracoval Turba jednu sezónu v kabaretu pod brněnskou agenturou KPFKE.⁸³ Také ztvárnil roli vojína v Kachlíkově filmu *Bylo nás deset* (1963), kam byl angažován už nikoli jako herec, ale jako mim – a v letech 1964-1965 nastoupil vojenskou prezenční službu v AUSu.⁸⁴ Po jejím skončení se mu naskytl další důležitý vjem: naživo zhlédl vystoupení Merce Cunninghama na hudbu Johna Cage v pražském Parku kultury a oddechu Julia Fučíka (příčemž spojení těchto dvou zaoceánských rebelů moderního umění s holešovickou „Fučíkárnou“ představovalo paradox téměř jarryovské absurdity). Tanec se pro mladého mima stal dalším podstatným inspiračním impulsem.⁸⁵ A v témže roce 1965 započala také několikaletá, byť přerušovaná spolupráce s Borisem Hybnerem.

Za výchozí bod pro své pantomimické herectví považuje Turba z odstupu takřka třiceti let tvorbu M. Marceua. Nové umělecké směry nicméně zapříčinily odklon mladých mimů od původních vzorů: „*Najednou nám marceauovská i fialkovská pantomima připadala neschopná vyjádřit to, co jsme žili,*“ píše Turba. „*Vyrůstali jsme v padesátých letech a pak jsme zažili i uvolnění skrze malá divadla a časopisy, jako byl Plamen nebo Literárky. V šedesátém pátém jsme viděli první americké divadlo – Merce Cunninghama, který pracoval s Cageovou muzikou. Ve Valdštejnské jízdárně se objevila první souborná výstava americké malby: Pollock, Rauschenberg, Lichtenstein... Přijížděli jazzmani, promítaly se úžasné filmy, ve Světovce jsme četli Passoliniho, Heinricha Bölla, Güntera Grasse, první Handkeho věci... Důležitým pramenem pro nás byla i česká meziválečná moderna. A pak přišly inscenace Jarryho *Krále Ubu*, *Čekání na Godota*, *Hrdinové v Thébách nebydlí*, Ioneskova *Plešatá zpěvačka a Lekce*. A v Jarrym a v některých kusech Becketta jsme objevili tvar a obsah divadelnosti, která nás zajímala.*“⁸⁶ Marceauovské pantomimě vyrostla konkurence.

⁸² Hostování se mělo odehrát roku 1961 nebo o rok později. (Plicková, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 15. 5. 2012.)

⁸³ KPFKE byla zkratka pro Krajský podnik pro film, koncerty a estrády (Hoffmanová, Judita. *Ctibor Turba: Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011, s. 12.)

⁸⁴ Armádní umělecký soubor.

⁸⁵ TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky, s. 4.

⁸⁶ TURBA, Ctibor. *Mou pravdou je pravda citu*. MF DNES 29. 4. 2000, s. 20.

2.2 Název souboru PAJ a jeho varianty

Pro svoji skupinu hledali Hybner s Turbou nějaký matoucí název, kterým by demonstrovali opozici vůči skupině ze Zábradlí přezdívané Pantomima Ladislava Fialky. Roku 1966 si do štítu hrdě vepsali název Pantomima Alfreda Jarryho, čímž se odvolávali nejen na svérázného předchůdce absurdního dramatu z období *fin de siècle*, ale také na otce divadelní alternativy Antonina Artauda, jehož surrealistický divadelní soubor, který přiblížíme v jedné z nadcházejících kapitol, nesl název Divadlo Alfreda Jarryho (Théâtre Alfred Jarry). S názvem přišel Hybner, kterého Jarry „nadchl už v [rodném] Vyškově. Byl to skandalista, šílenec s bořivým humorem, který se s nadšením upil k smrti.“⁸⁷ Pro Hybnera se poznání jarryovské nehorázně groteskní poetiky stalo, řečeno se surrealisty, *určujícím setkáním*.

Podle některých pramenů nabyl název skupiny během její krátké historie několika variant. Drobné, téměř zanedbatelné nuance se objevily v referátu z litvínovského festivalu, který hovoří o *Pantomimické skupině A. Jarryho*,⁸⁸ nebo v článcích Ladislavy Petiškové, která mimy nazývá *Divadlem Alfréda Jarryho*.⁸⁹ Součástí scénografie k inscenaci *Idioti* byl plakát nesoucí nápis *Alfred Jarry & pantomima*. V těchto případech nešlo o novou verzi názvu, jen o jeho volné použití. Václav Veber však uvádí skutečný zásah do jména skupiny, když uvádí, že roku 1970 ustavil C. Turba vlastní soubor *Pantomima Ctibora Turby* a že mimové používali také název *pantomimická skupina Harakiri*.⁹⁰ Obě tato tvrzení označuje Turba za mylná.⁹¹ Cizojazyčné varianty názvu, objevující se na plakátech během zahraničních zájezdů, měly svou variantu anglickou *Alfred Jarry's Pantomime*,⁹² francouzskou *La Pantomime Alfred Jarry*⁹³ a německou *Pantomime Alfred Jarry*.⁹⁴

⁸⁷ HYBNER, Boris – DOČEKAL, Boris: *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002, s. 19.

⁸⁸ [?]. Pantomima promluvila. *Amatérská scéna* 4, 1967, č. 1, s. 13.

⁸⁹ Např. zde: PETIŠKOVÁ, Ladislava. Ctibor Turba. *Amatérská scéna* 29, 1992, č. 4, s. 6.

⁹⁰ VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 296-297.

⁹¹ TURBA, Ctibor. Pište si, co chcete, je to beztestné. Strojopis. 2007. 20 s. Uloženo v archivu autorky.

⁹² PASEKOVÁ, Dana (ed.). *Mezinárodní festival pantomimy: Festival international de la pantomime: Praha 14. - 28.9.1969: [Program]*. Praha: Divadelní ústav: Divadlo Na zábradlí, 1969. [20] s.

⁹³ [?]. Le Cirque Alfred. *TEP Actualité: Mensuel du Théâtre National de l'Est Parisien*, prosinec 1977 – leden 1978, č. 114.

⁹⁴ Plakát k hostování PAJ v Berlíně, uložen v osobním archivu Ctibora Turby.

2.3 Hlavní zahraniční inspirační zdroje PAJ a jejich české souvislosti

Mimové PAJ nepovažovali nikoho za svůj přímý vzor, hlásili se však k několika uměleckým směrům a osobnostem, jejichž tvorba jim byla blízká. Nevycházeli z francouzské tradice pantomimy jako Fialka, ale naopak souzněli s poetikou americké němé grotesky. Svobodomyslnost Spojených států působila v socialistickém Československu (nejen) šedesátých let jako magnet, navíc když byla rodištěm beat generation nebo jazzu, dalších mohutných impulsů formujících styl PAJ. Zaoceánské prostředí také v tvorbě newyorského Living Theatre znovuobjevilo odkaz francouzského divadelního anarchisty Antonina Artauda, který dal vzniknout fenoménu tzv. druhé divadelní reformy. Ačkoliv však měli zhruba pětadvacetiletí mimové PAJ blíže k prudkému americkému slapsticku než k francouzské ladnosti, hrála Francie mezi původci jejich inspiračních zdrojů stále významnou roli: kromě Artauda a Jarryho fascinoval mimy surrealismus (s nímž ostatně oba jmenovaní souvisejí) a zásadní měrou rovněž proud absurdního divadla, zejména tvorba Samuela Becketta.

Byť měly všechny tyto inspirace kořeny v zahraničí, jarryovci je dokázali ve svých inscenacích pevně zakotvit do českého prostředí a prodchnout atmosférou oprýskané Prahy konce šedesátých let. Místo pouhého eklektického přejímání dokázali impulsy přetavit do originálního a svébytného pantomimického stylu, jehož souvislosti s původními předobrazy si ukážeme v následujících podkapitolách.

2.3.1 Alfred Jarry a jeho svět naruby⁹⁵

Dramatik, básník, romanopisec, největší výstředník mezi prokletými básníky, zakladatel patafysiky, vášnivý cyklista se zálibou v absintu a střelbě z revolveru, bohém, dekadent, recesista a především velký mystifikátor – těmito všemi tituly (a ještě mnoha dalšími) je oštitkován francouzský literát z období fin de siècle, Alfred Jarry (1873-1907). Jeho

⁹⁵ Souvislostem Jarryho s českou kulturou byla věnována nedávná konference uspořádaná Ostravskou univerzitou, jejíž výstupy byly následně publikovány – zejména příspěvky Vladimíra Boreckého o českých paralelách patafysiky a Petra Krále o inscenaci *Krále Ubu* v divadelku Radar přinášejí údaje podnětné pro zkoumání tvorby PAJ (KUNEŠOVÁ, Mariana (ed.). *Alfred Jarry a česká kultura*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2008. 343 s.). Českou inscenační historii Jarryho textů dílčí měrou mapuje proseminární práce autorky (PLICKOVÁ, Karolina: *Alfred Jarry na českých jevištích*. Proseminární práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2006. 20 s.).

emblematické dílo, divoká anarchistická fraška *Ubu králem* (*Ubu Roi*, 1896), inspirovala meziválečné avantgardy dadaismus a surrealismus, absurdní divadlo a moderní umění vůbec.

Mimové PAJ si jeho jméno hrdě vepsali do erbu, fascinováni jeho nehorázně prostořekým humorem, jeho ztvárněním grotesky a využíváním principu grotesknosti a zejména viděním světa převráceného naruby. Tuto svéráznou životní filosofii zastřešil Jarry (pseudo)vědeckým konceptem patafysiky, který představil ve svém spise s názvem *Skutky a názory doktora Faustrolla, patafysika* (*Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, 1911). Patafysika je zde definována jako „věda o tom, co se přidává k metafysice buď v jejích mezích, nebo mimo ně, přesahujíc pak metafysiku do téže míry, jak ona sama přesahuje fysiku. [...] Patafysika bude hlavně vědou o jednotlivinách, i když se říká, že každá věda se zabývá jen jevy obecnými. Bude zkoumat zákony ovládající výjimky a vykládat svět, který je doplňkem tohoto světa; čili [...] popíše svět, který je možno vidět a který je možná dlužno vidět místo tradičního světa, protože domněle objevené zákony tradičního světa jsou také koreláty výjimek (třebas častějších) nebo aspoň nahodilých fakt čili málo výjimečných výjimek, zbavených tudíž i kouzla jedinečnosti.“⁹⁶ Součástí patafysiky je termín *rovnorodost*, tj. princip vytváření bizarně poetických seznamů-básní, v nichž jsou vedle sebe stavěny různé, jinak neslučitelné, entity (např. *Evangelium svatého Lukáše* a hra *Ubu králem*). Právě princip identity protikladů se mocně otiskl do scénické filosofie mimů Pantomimy Alfreda Jarryho a projevil se nejen na struktuře gagů, ale i na *seznamech rovnorodých věcí*, kterými mimové doprovázeli své inscenace a které byly částečně seznamem použitých rekvizit a částečně čistě literárními útvary.

V jiném textu *O zbytečnosti divadla na divadle* vyjádřil Jarry svůj postoj k pantomimě, kterou konfrontoval s principy loutkového divadla. Z tohoto srovnání nevychází němé umění jako vítěz: „*Soudobá pantomima se dopustila vážné chyby, když dospěla ke konvenční mimické řeči, která je únavná a nesrozumitelná,*“ rozhořčuje se Jarry. „*Příklad této konvence: kolem obličeje se rukou naznačí svislá elipsa a ruka se políbí, což znamená krásu vyvolávající lásku. – Příklad obecně platného gesta: loutka vyjádří úžas tím, že prudce couvne a narazí hlavou na kulisu.*“⁹⁷ Jarry komentuje s nejvyšší pravděpodobností deburauovský styl: ačkoliv samotného Deburaua (1796-1846) na jevišti nikdy vidět nemohl, přetrvával „*pierotismus*“

⁹⁶ JARRY, Alfred. *Skutky a názory doktora Faustrolla, patafysika*. Přel. Prokop Voskovec. Praha: Herrmann a synové, 1996, s. 27.

⁹⁷ JARRY, Alfred. *Ubu: Ubu králem: Ubu spoutaný: Ubu na homoli: Ubu paroháčem: Texty*. Přel. Prokop Voskovec a Petr Turek. Praha: Kra, 1993, s. 251.

na francouzských scénách ještě dlouho po smrti svého zakladatele. Pro naše hledisko je však důležité, že se už Jarrymu přičila lyrická pierotovská pantomima (jako o celé půlstoletí později v jiném kontextu jarryovcům pantomima Fialkova) a že oproti „nehmotnosti“ baletně ladného pohybu preferoval realitu zhmotněnou do loutek (podobně jako jarryovci upřednostnili reálné, hmotné rekvizity před imaginárními) – a černý humor „rakvičkáren“.

Řada spolupracovníků PAJ měla ve výčtu svých tvůrčích činností nějaký jarryovský počín,⁹⁸ avšak oba ústřední mimy postihla, řečeno s nadsázkou, přímo jarryovská obsese. Ctibor Turba pěstoval Jarryho odkaz celkem ve čtyřech svých pantomimicko-klaunských projektech: po zrušení PAJ (1966-1972) založil Cirkus Alfred (1974-1979) a později společnost Alfred a spol. (1986-1990) a roku 1997 otevřel Divadlo mimů Alfred ve dvoře v pražských Holešovicích, které osobně vedl až do roku 2011. Boris Hybner vytvořil pod vlivem Jarryho patafysiky svůj současný osobitý styl *černého bluesového clowna* a jarryovskou metafyzickou klaunerií považuje dodnes za jeden z nejdůležitějších vlivů, který ho celoživotně formoval.⁹⁹

2.3.2 Antonin Artaud a divadlo krutosti

Významu tvorby posledního z francouzských prokletých básníků, herce, režiséra a divadelního teoretika Antonina Artauda (1896-1948) jsme se již dotkli výše. Jeho koncepce obrody divadla formou tzv. divadla krutosti, formulovaná už ve třicátých letech, předběhla svou dobu a mocnější odezvy se začala dočkávat až v průběhu šedesátých let, kdy zmíněné Living Theatre znovuobjevilo Artaudovy manifesty ze sborníku *Divadlo a dvojenec (Le Théâtre et son double, 1938)*. V době vrcholící druhé divadelní reformy se k Artaudovi přihlásili také čeští mimové PAJ, které s Artaudem pojilo možná více faktorů, než by se mohlo na první pohled zdát. Kromě názvu divadla to byly přesahy mezi divadlem a filmem, specifická práce s rekvizitami, napojení na surrealistickou skupinu a důraz na skryté, tabuizované stránky lidské osobnosti. Požadavek krutosti nutně souvisel s tělesností, šílenstvím a sexualitou a všechny tyto prvky se ve tvorbě PAJ objevují. Je však nutno přiznat, že právě s tělesností pracovala „po artaudovsku“ spíše tehdejší brněnská skupina Quidam (1966-1972), která prosazovala divadlo rituálu a fyzické akce a nevyhýbala se skutečnému

⁹⁸ Např. básník a divadelník Prokop Voskovec ml. uvedl v prosinci roku 1960 svéráznou surrealistickou inscenaci hry *Ubu králem* v divadélku Radar a inscenaci téhož textu představil režisér Andrej Krob o sedm let později se středoškolským souborem na přehlídce amatérských divadelních spolků v Jablonci nad Nisou.

⁹⁹ Plicková, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

násilí a která zosobňovala pozoruhodnou dobovou paralelu k tvorbě PAJ. Avšak černý humor, který byl v podání mimů PAJ velmi krutý, byl Artaudovými idejemi ovlivněn dozajista.

Předobraz českých mimů, francouzské Divadlo Alfreda Jarryho (Théâtre Alfred Jarry, dále DAJ, 1927-1929), představil Artaud společně s Rogerem Vitracem a Robertem Aronem formou manifestu už v listopadu 1926 na stránkách *La Nouvelle Revue Française*. Divadlo to bylo vskutku surrealistické, avšak od francouzské surrealistické skupiny v čele s André Bretonem se paradoxně podpory nedočkal. Naopak: Artaud, v té době jeden z čelných představitelů surrealistů, byl spolu s Vitracem ze skupiny vyloučen. Ale zpět k manifestu DAJ: jeho autoři označili soudobý stav divadla za neudržitelný: „Umění, jež celé tkví v síle iluze, a přitom není schopno ji navodit, musí zaniknout,¹⁰⁰“ napsali. Ideální formu tzv. totálního divadla viděli v policejní razii ve veřejných domech a diváka se rozhodli podrobit krutosti, byť nikoli krvavé, ale ve smyslu útoku na zažitě jistoty a předsudky: „Divák, který k nám přijde, ví, že přichází, aby se nabídl ke skutečné operaci, [...] půjde do divadla, jako jde k chirurgovi nebo k zubaři. Ve stejném rozpoložení, s jasným vědomím, že na to neumře, ale že je to těžké a že odtamtud neodejde nedotčen. [...] Divák musí být pevně přesvědčen, že jsme s to způsobit, aby křičel.“¹⁰¹ S tímto manifestem se čeští mimové mohli seznámit prostřednictvím časopisu Divadlo, jehož celé jedno číslo bylo roku 1965 věnováno právě Artaudovi.¹⁰²

Za pouhé dva roky své nesnadné existence¹⁰³ stačilo DAJ uvést čtyři inscenace. Mezi nimi Vitracovu hru *Viktor aneb Dítka u moci (Victor ou les Enfants au pouvoir, 1928)* nebo Artaudovu pantomimickou (!) hříčku *Vyprahlé lůno aneb Pošetilá matka (Ventre brûlé ou la Mère folle, 1927)*,¹⁰⁴ která formou perzifláže zpracovávala konflikt mezi divadlem a filmem. Film byl ostatně oblastí, které se Artaud rovněž věnoval (jako herec a scénárista),¹⁰⁵ avšak záhy dospěl k deziluzi z komerčně požímaného filmového průmyslu. Sílu filmu viděl Artaud v síle obrazu, zvukovou stopu pokládal za zbytnou, obdivoval Chaplinovy němé grotesky a „objev zvukového filmu považoval za pohromu a začátek konce filmu jako umění“.¹⁰⁶ Ve své stati *Režie a metafyzika (Mise en scène et métaphysique, 1938)* představil svou ideu tzv. nezkažené pantomimy (*pantomime non pervertie*), kterou chápal jako „přímou

¹⁰⁰ ARTAUD, Antonin – VITRAC, Roger – ARON, Robert. Divadlo Alfreda Jarryho. *Divadlo* 16, 1965, č. 9, s. 3.

¹⁰¹ Op. cit., s. 4.

¹⁰² *Divadlo* 16, 1965, č. 9.

¹⁰³ Provázené skandály při představení, uměleckými i finančními nesnázemi, problémy s cenzurou a ne vždy příznivými reakcemi publika a kritiky.

¹⁰⁴ Libreto k této Artaudově pantomimické skice se nedochovalo.

¹⁰⁵ Hrál v opusu *Napoleon* (1927, režie Abel Gance) nebo v *Utrpení panny orleánské* (1928, režie Carl T. Dreyer).

¹⁰⁶ KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud: Poslední z prokletých*. Praha: Herrmann, 1994, s. 51.

*pantomimu, kde gesta, místo toho, aby představovala slova, jádra vět, jako v naší evropské, pouze padesát let staré pantomimě, která je jen deformací němých částí italské komedie, představují myšlenky, duševní postoje, povahové aspekty a to účinným, konkrétním způsobem, totiž tak, že evokují předměty nebo přirozené detaily, jako ten orientální jazyk, který představuje noc stromem, na němž pták, který již zavřel jedno oko, začíná zavírat druhé.*¹⁰⁷ Tuto definici přetiskli mimové PAJ spolu s Artaudovým pantomimickým libretem *Kámen mudrců* v programu ke své inscenaci *Idioti* (1970), která se Artaudovým požadavkům znovuobjevení podprahové magičnosti blížila z jejich éry asi nejvíce. Všechny inscenace českých jarryovců však spojuje artaudovský aspekt nacházení magických funkcí v předmětech-rekvizitách.

Ačkoliv muselo DAJ pro hromadící se nesnáze svoji éru záhy ukončit, jeho zakladatel se ještě dlouho nevzdával myšlenky na znovuobnovení činnosti. V bilančním textu napsal, že by se příští DAJ mělo stát divadlem „všech druhů smíchu“, neboť „humor je jediný postoj slučitelný s důstojností člověka“. A pokračoval: „Jako téma si stanovíme: aktualitu, vnímanou všemi smysly. Jako prostředek: humor ve všech jeho podobách. Jako cíl: absolutní smích.“¹⁰⁸ Artaudovi se už sice Divadlo Alfreda Jarryho nikdy obnovit nepodařilo, avšak citovanou tezi naplnila po více než třiceti letech beze zbytku stejnojmenná česká pantomima.

2.3.3 Samuel Beckett a absurdní divadlo¹⁰⁹

Absurdní divadlo vzniklo v reakci na poválečnou morální deprivaci a zborcení řádu světa – svět byl zbaven iluzí, rozumové postupy selhaly, důvěrně známé prostředí se stalo cizím. Tuto společenskou proměnu odrážejí absurdní hry absolutní negací všech klasických dramatických veličin: času, prostoru, jazyka, postav. Diváci jsou konfrontováni se světem, z něhož zmizela elementární logika; avšak to mu nebrání, aby jako pokřivený mechanismus fungoval dál. Taková setrvačnost je až děsivá – je to svět, který zešílel.

Hledáme-li spojitosti mezi jarryovci a absurdní dramatikou Samuela Becketta (1906-1989), objevíme jich mnohem více než jen jména *Clow* a *Hamm* našitá na černých

¹⁰⁷ ARTAUD, Antonin. Režie a metafyzika. In VOSKOVEC, Prokop (ed.). *Pantomima Alfreda Jarryho: [Katalog k inscenaci Idioti]*. Praha: Reduta, 1970, s. 20.

¹⁰⁸ ARTAUD, Antonin. *Le théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique*. Paris: Gallimard, 1930. [Cit. dle KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud: Poslední z prokletých*. Praha: Herrmann, 1994, s. 51.]

¹⁰⁹ O absurdním divadle a nonsensu vyšlo v roce 1963 celé číslo časopisu *Divadlo* (*Divadlo* 14, 1963, č. 10.).

žaketech českých mimů při jejich prvním společném projektu. Tato explicitní aluze na Beckettův *Konec hry* (*Endgame*, 1957) nicméně vypovídá mnohé: mimové se tím otevřeně přihlásili k beckettovské existenciální klaunerii, jejíž principy i poetiku transponovali do světa pantomimy a vytvořili tím zcela nový pantomimický typ klauna-vandráka. S jedinou drobnou odchylkou, oním zdvojeným „w“, odkázali na své beckettovské předobrazy *Clova* a *Hamma*, jejichž jména mohou mít podle teoretika absurdního divadla Martina Esslina skryté významy: Clov viditelně odkazuje na klauna (*clown*), což Jarryovci ještě zdůraznili, a *ham actor* znamená špatný herec, šmírař. Jména mohou také značit dualitu *hammer-clou* (anglický výraz pro kladivo a francouzský pro hřebík),¹¹⁰ což by odpovídalo rozdělení rolí pán-sluha a tedy rovněž faktu, že postavy jsou na sobě závislé a jedna z nich vždy terorizuje tu druhou. Jakkoli divoce mohou tyto úvahy znít, své ukotvení mají v obecných rysech postav absurdních her, a sice v jejich typovosti, podvojnosti a klaunských atributech, které je předurčují ke ztvárnění klaunskou dvojicí.

Absurdní hry nejsou dramatické v pravém slova smyslu: namísto příběhů lidských osudů exponují existenciální situaci člověka. Je to divadlo situační a také výsostně (tragi)komické. Jarryovci předvádějí v *Harakiri* podobně bizarní klauniádu jako dvojice *Clov* a *Hamm* nebo *Vladimír* a *Estragon* z *Čekání na Godota* (*Waiting for Godot*, 1952): krátí si dlouhou chvíli podivnými čísly, provádějí si naschvály a životní deprivaci zahánějí horečnou aktivitou, kterou „po beckettovsku“ prokládají kontrastními pasážemi nehybnosti a – ticha. Tato výchozí pantomimická veličina je v Jarryovských inscenacích tematizována: v jejich tichu je obsažena hrůza, úlek, nemožnost promluvit. Křehkost mima a svíravá tichá beznaděť je však oproti Beckettovi mnohem častěji okořeňována černým humorem. Prvek ticha má také lapidárně praktickou funkci: nezaměstnává divákův sluch, koncentruje jeho pozornost na vizuální rozměr jevištní akce a činí ohniskem i činnost zdánlivě bezvýznamnou, minimalistickou. Právě takové momenty však bývají „podpalováním zápalné šňůry“, která vzápětí vyústí v explozi gagu – podobně jako v němých filmových groteskách. Jarryovští mimové (spolu s Beckettem) využívají situační komiky, zdůrazňují a tematizují časovost, brilantně pracují s timingem svých hereckých point, zapojují zvuk a zvukové nahrávky (byť sami, až na drobné výjimky, jak ještě uvidíme, nepromlouvají) a odrážejí i beckettovskou scénografii – jak uvidíme na konkrétních příkladech v následujících kapitolách.

¹¹⁰ ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. London, Methuen Publishing Limited, 2001, s. 62.

Beckettovy hry obsahují výrazný gestický potenciál a zaujaly proto v mezinárodním kontextu záhy po svém vzniku také tvůrce pohybového divadla. Podle Jacquese Lecoqa začaly beckettovské náměty pronikat do pantomimy od roku 1962, kdy se na programu zmíněného Mezinárodního pantomimického festivalu v Berlíně objevila Beckettova mimohra *Akt beze slov* (také *Hra beze slov*, *Act Without Words*, 1957).¹¹¹ Fialka toto pantomimické monodrama uvedl na Zábradlí jen o dva roky později. Termín monodrama ale není tak úplně přesný; Beckett totiž pracuje ještě s neviditelným partnerem, který o sobě dává vědět zvukově i opticky prostřednictvím rekvizit. Do oslňujícího světla scény na poušti je z portálu vržen muž, jehož pozornost je záhadným pískotem ze zákulisí přitahována tu k pravému, tu k levému portálu. Seshora jsou do prostoru zavěšovány různé předměty-návnady jako např. karafa s vodou: kdykoli se ale muž přiblíží, aby se napil, karafa ucukne. Situace se variuje až do chvíle, kdy muž přestává reagovat na vnější podněty a zůstává sedět mlčky na scéně. Je to němý dialog s neviditelným partnerem, s řádem světa. Právě využití zvuku jako němého partnera využíval později ve svých sólových pantomimách pod hlavičkou PAJ i Ctibor Turba.

2.3.4 Buster Keaton a němá filmová groteska

Jednou z předních hvězd zlaté éry amerického slapsticku¹¹² byl komik, scénárista, režisér a autor známý jako Buster Keaton (1895-1966). Jarryovci se inspirovali nejen jeho fyzickou klaunerií, ale také stylem tzv. kamenné tváře, pro niž se v českém prostředí ujala přezdívka „*Frigo*“.¹¹³ Ledově nehybná tvář se stala geniální taktikou jeho gagů: tělo bylo neustále v pohybu, zatímco tragická maska zůstávala za všech okolností neměnná, čímž podněcovala divákovu zvědavost. Konvenovala by i Alfredu Jarrymu, který kdysi prohlásil, že „*nejkrásnější [je] chladnokrevná nehybnost masky pronášející žertovné nebo vážné věty*“.¹¹⁴

Pozornost byla přenesena na tělo, které je ve všech groteskách nabitě emocemi a má potřebu neustále dokazovat vlastní existenci: u Keatona se proto objevuje ustavičné

¹¹¹ LECOQ, Jacques (ed.). *Le théâtre du geste: Mimes et acteurs*. Paris: Bordas, 1987, s. 138.

¹¹² Němá černobílá filmová groteska, komedie založená na prudké fyzické akci s rychlým sledem gagů. Původní význam slova *slapstick* je *plácačka*, tedy Harlekýnova rekvizita z tradiční italské komedie dell'arte.

¹¹³ Jelikož si záhy uvědomil, že jeho fyzické gagy nemají zdaleka takový úspěch, když se jim sám směje, nasadil ztrápenou a bezradnou masku, kterou už do konce života nesl. Filmové publikum mu začalo přezdívat „*The Great Stone Face*“, „*The Dead Pan*“ nebo „*The Poker Face*“.

¹¹⁴ Bezděky tím předjal Frigovu strategii, která jen namísto hmatatelné masky využívala skutečnou tvář a místo slov zapojovala fyzické jednání. (JARRY, Alfred. O zbytečnosti divadla v divadle. In Týž. *Ubu: Ubu králem: Ubu sputaný: Ubu na homoli: Ubu paroháčem: Texty*. Přel. Prokop Voskovec a Petr Turek. Praha: Kra, 1993, s. 252.)

postrkování, záškuby těla a fyzická neurotičnost – a přesně takto rozháraný, „kubistický“ styl pohybu prosadili jarryovci na poli pantomimy. Němohru doslova „zvěcnili“, když podobně jako Keaton zapojili skutečné, neimaginární rekvizity: Frigo zápasí během tzv. mechanických gagů s předměty a stroji, které se snaží uvést do chodu a dopouští se při tom fatálních konstrukčních chyb, podobně jako jarryovci, kteří konstruují podobná, chtělo by se říci patafysická, soustrojí (jako např. Hybnerovo elektrické křeslo v inscenaci *Turba tacet*). Spolu s Keatonem vnímají předměty jako němé protivníky i spoluhráče, s nimiž (si) hrají, stejně jako s imaginací svých diváků. S komiky němých grotesek spojuje jarryovce také způsob práce se scénářem, který vzniká až v průběhu natáčení, respektive zkoušení, a tvůrčí metoda, tedy autorský přístup k tvorbě, který mimové ještě prohloubili: nevyužívali tzv. gagmany, vymýšleče gagů, ale všechny gagy si stavěli sami a autorský nebo přinejmenším spoluautorský podíl měli kromě scénáře i na scénografii, herectví a režii.

2.3.5 Surrealismus a česká surrealistická skupina

V surrealismu, zrozeném (opět) v Paříži počátkem dvacátých let, se všechny inspirační zdroje PAJ taví dohromady: francouzští surrealisté vycházeli z Jarryho, Artauda (byť ho ze skupiny vyloučili), z jazzu i němých grotesek (obdivovali obzvláště Keatona, Larryho Semonu, Charlese Bowerse a bratry Marxovy). Specifický zájem věnovali objektu, v němž spatřovali básnický výrazový potenciál (tzv. surrealistický, nalezený objekt), podobně jako jarryovci v rekvizitách.

Pantomima Alfreda Jarryho byla přímo napojena na českou surrealistickou skupinu, což dokazuje i fakt, že byl jarryovcům (zejména inscenaci *Idioti*) věnován panel na nedávné výstavě *Surrealistická východiska 1948-1989*.¹¹⁵ Někteří mimové PAJ se účastnili bytových čtení ineditních surrealistických textů a přátelili se se členy okruhu UDS, volného uskupení postsurrealistických tvůrců, které souznělo s Bretonovou koncepcí černého humoru. Zformovalo se už na přelomu padesátých a šedesátých let kolem osobnosti Vratislava Effenbergera (1923-1986). Jarryovci se však jako zástupci druhé generace české pantomimy napojili až na druhou generaci českého surrealismu, reprezentovanou zejména Stanislavem

¹¹⁵ Výstava představovala literární, výtvarné i divadelní aktivity československých surrealistů, jejichž tvorba vycházela v období komunistické totality jedině v samizdatu a k širší veřejnosti se tak dostává se zpožděním. (DVORSKÝ, Stanislav – DRYJE, František – STEJSKAL, Martin. *Surrealistická východiska 1948-1989: [Katalog výstavy konané ve dnech 9. 6. – 30. 10. 2011 v Letohrádku Hvězda v Praze]*. Praha: Společnost Karla Teiga, 2011. 79 s.)

Dvorským (*1940),¹¹⁶ Petrem Králem (*1941),¹¹⁷ Prokopem Voskovcem ml. (1942-2011),¹¹⁸ Karlem Šebkem (1941-1995) a Romanem Erbenem (*1940).

V letech premiér prvních inscenací skupiny PAJ uspořádal okruh UDS dvě významné surrealistické výstavy, *Symbols obludnosti* (1966) a mezinárodní expozici *Princip slasti* (1968). Srpnová okupace Československa způsobila odchod některých členů do zahraničí; aktivity pražské skupiny však v rámci možností pokračovaly. Od roku 1968 organizoval Ludvík Šváb v rámci výzkumného programu pokusy s LSD, jichž se zúčastňovali někteří členové skupiny a spřízněné osobnosti – jako Boris Hybner. V příštím roce vyšel zásadní sborník *Surrealistické východisko 1938-1968*¹¹⁹ a první číslo revue *Analogon* a od téhož roku se pravidelných schůzek okruhu UDS účastnil stále širší okruh zájemců, včetně protagonistů PAJ. Ctibor Turba k tomu poznamenává: „*Všichni jsme četli Analogon a vstřebávali surrealismus, ale na skupinu byl napojen pouze Hybner.*“¹²⁰ Turba nepovažuje svoji tvorbu za surrealistickou, byť v ní lze najít stopy surreálného myšlení. Hlásí se však k ovlivnění filmy Jana Švankmajera. Boris Hybner otiskl svůj dočasný pobyt v surrealistické skupině kolem let 1969-1970 do inscenace *Idioti*, na níž se podíleli i někteří členové okruhu UDS. Podle Hybnera se bytových setkání surrealistů spolu s ním účastnili ještě Richard Rýda a Josef Platz.¹²¹ Dodáváme: také Andrej Krob.¹²² Jarryovci sice nebyli přímou divadelní sekcí surrealistické skupiny (jako v případě Osvobozeného divadla a avantgardní skupiny Devětsil), avšak setkávání se surrealisty je mocně ovlivnilo.¹²³

¹¹⁶ Stanislav Dvorský je básník, prozaik, esejista, editor a grafik. Studoval na ČVUT, spoluzakládal Traditional Jazz Studio, pracoval v Supraphonu a v několika nakladatelstvích (Panorama, Concordia). Jeho texty mají charakter básně v próze, je autorem řady teoretických studií a přispívá do mnoha sborníků a antologií.

¹¹⁷ Petr Král je básník, prozaik, esejista a překladatel. Studoval dramaturgii na pražské FAMU, poté řídil filmovou edici v nakladatelství Orbis. Po sovětské invazi v roce 1968 emigroval do Francie a v roce 1984 žil v kanadském Québecu. V zahraničí vystřídal mnoho povolání, byl mj. lektorem v nakladatelství Gallimard, tlumočnickem, scénáristou, recenzentem. Zapojil se také do činnosti pařížské surrealistické skupiny. Obdivoval dvojici V+W a dlouhodobě si dopisoval s Jiřím Voskovcem (osobně se setkali ve Spojených státech). Píše v češtině i ve francouzštině, překládá, je autorem řady básnických sbírek a antologií a monografie o něm filmové grotesce *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu* (NFA, 1998).

¹¹⁸ Prokop Voskovec ml. byl originální osobností česko-francouzské kultury. Jeho otcem byl překladatel Jarryho textů Prokop Voskovec st. a strýcem herec Osvobozeného divadla Jiří Voskovec, který přivedl postavu Otce Ubu spolu s Janem Werichem a Jindřichem Honzlem poprvé na české jeviště (1928). Medailon uvádíme v Příloze č.3.

¹¹⁹ Obsahoval např. Voskovcovu studii *Divadlo a obraznost* (DVORSKÝ, Stanislav – EFFENBERGER, Vratislav – KRÁL, Petr (eds.). *Surrealistické východisko 1938-1968: UDS*. Praha: Československý spisovatel, 1969. 290 s.)

¹²⁰ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 13. 2. 2012.

¹²¹ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

¹²² KROB, Andrej. Vzpomínky kulisákovy III. *Divadelní noviny* 13, 2004, č. 12, s. 16.

¹²³ V pařížské skupině nastala krize, v jejímž důsledku byla historie mezinárodního surrealismu prohlášena za ukončenou. V Československu aktivity surrealistů devastovala nastupující „normalizace“: roku 1970 nastaly hromadné zákazy publikace, včetně teprve druhého čísla revue *Analogon*, a soudní řízení. Po vnitřních sporech

Divadelní aktivity samotných českých surrealistů by vydaly na samostatnou studii, která překračuje rámec této práce, avšak pro vědomí souvislostí zmíníme alespoň některé: už mezi čtyřicátými a padesátými lety napsal Effenberger spolu s básníkem Karlem Hynkem (1925-1953) cyklus dramatických textů *Jeviště v psacím stroji*,¹²⁴ který svým názvem předjímal charakter prezentace v politicky nepříznivé době formou zárodečného bytového divadla. Slovy teatrologa Vladimíra Justa byly tyto uzavřené bytové večery autorského či scénického čtení samizdatových textů z okruhu pražské surrealistické skupiny ve své době „v oblasti neveřejných divadelních projevů pravděpodobně jedinou mocensky nezlikvidovanou výjimkou.“¹²⁵

Druhá generace surrealistů pořádala už v roce 1959 spolu s Karlem Vachkem a dalšími jedna z prvních „text-appealových“ vystoupení v jazz-klubu Pygmalion.¹²⁶ V příštím roce uvedli Voskovec s Králem v holešovickém Radaru Jarryho *Ubu králem*, jehož premiéru glosoval v Divadelních novinách jistý chemický laborant Václav Havel.¹²⁷ Přes nepřízeň schvalovacích orgánů se podařilo uskutečnit ještě jednu reprízu, kterou podle Voskovce navštívili Alfréd Radok a Jan Werich.¹²⁸ Oproti pozdějšímu Grossmanovu *Ubu* se však surrealisté vymezili.¹²⁹ V roce 1969 připravovala dvojice Voskovec-Král inscenaci své divadelní hry *Počítání básníků* (1961), která reflektovala „po surrealistickou“ probíhající sčítání lidu a vznikla v rámci projektu divadla *Hasičská zbrojnice*, „divadla v našich hlavách“.¹³⁰

okruh UDS skončil. Vznikla však nová Surrealistická skupina v Československu, jejímiž členy byli opět Effenberger a Šváb, ale už také Jan a Eva Švankmajerovi ad.

¹²⁴ Cyklus obsahoval mj. černou pantomimickou (!) frašku *Svatební hostina* (1950), která vykazovala podobně divokou obraznost jako Jarryho hříčky. V programové brožuře *Idiotů* bylo také otištěno libreto Hynkovy akrobatické baletní pantomimy *Pomsta* (1952), která rovněž konvenovala jarryovské poetice a vzhledem k roku svého vzniku potvrzuje hypotézu, že „spor“ mezi fialkovci a jarryovci není jen sporem generačním, jako spíš sporem o poetiku a výraz. Další Effenbergerova pantomimická libreta *Poslední cesta kapitána Cooka* (1956) a *Stroj na vzdušné zámky* (1956) zamýšlel uvést Ludvík Šváb v Divadle Na slupi; k realizaci však nakonec nedošlo.

¹²⁵ JUST, Vladimír. Divadlo – pokus o vymezení: Prolegomena ke každé příští historii alternativního divadla, která se bude chtít stát vědou. In ALAN, Josef (ed.). *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945 – 1989*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 451.

¹²⁶ DVORSKÝ, Stanislav – DRYJE, František – STEJSKAL, Martin. *Surrealistická východiska 1948-1989: [Katalog výstavy konané ve dnech 9. 6. – 30. 10. 2011 v Letohrádku Hvězda v Praze]*. Praha: Společnost Karla Teiga, 2011, s. 68.

¹²⁷ HAVEL, Václav. *Ubu králem*. *Divadelní noviny* 4, 1961, č. 14, s. 2.

¹²⁸ KOPÁČ, Radim. Z některých věcí je mi skutečně smutno. Rozhovor s Prokopem Voskovcem [online]. [cit. 7. 9. 2007]. URL: http://www.radioservis-as.cz/archiv07/04_07/index.htm a http://www.radioservis-as.cz/archiv07/04_07/04titul.htm.

¹²⁹ Oproti politickým a satirickým aktualizacím totiž surrealisté slovy Petra Krále stavěli „jedinečnost a bytostnou nepřizpůsobivost osobní imaginace, pojetí díla jako matoucího objektu a zdroje divákova zneklidnění, nikoli nástroje poučení nebo zábavy.“ (KRÁL, Petr. *Ubu králem* 19. prosince 1960. In KUNEŠOVÁ, Mariana (ed.). *Alfred Jarry a česká kultura*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2008, s. 303.).

¹³⁰ (ALAN, Josef (ed.). *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945 – 1989*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 528.) Koncept divadla byl ovlivněn dvojicí V+W a pramenil z černého humoru. Společně Voskovcovy a Králový

2.3.6 Beat generation a jazz

Hnutí tzv. beat generation má svůj původ ve Spojených státech druhé poloviny padesátých let a vzniklo v opozici k tradiční literatuře, životnímu stylu a tzv. americkému snu. Výraz *beat* znamenal *zbitý, zničený*, ale i *hlučný*, nebo *blažený*, neboť tvorba beatníků byla, jak známo, ovlivněna pokusy s halucinogenními látkami, především s LSD. V roce 1970, kdy beatník Lawrence Ferlinghetti (*1919) vydal sbírku poezie *Skryté významy věcí (The Secret Meaning of Things)* napsanou právě pod vlivem LSD, podstupoval pokusy se stejnou drogou v Praze Boris Hybner. Čeští beatníci se koncentrovali mj. na zmíněném Hanzlberku, který (podle legendy) navštívil i beatnický guru Allen Ginsberg (1926-1997).

Jazz se pro beatníky stal nejen tvůrčím principem, ale i životní filosofií – spojuje je svobodomyšlný, rebelující a anarchistický element. V českém prostředí se centrem jazzu stala pražská Reduta na Národní třídě, kde se nad komorním divadelním sálem, v němž krystalizovaly poetiky divadel malých forem, pravidelně konaly jazzové *jam sessions* – a jarryovská pantomima se zde potkávala nejen se spřízněnými divadelními soubory, ale také se špičkovými jazzmany. Zbitá generace souvisí v českém prostředí s rodícím se hnutím undergroundu:¹³¹ v letech 1964-1971 vycházel pod vedením šéfredaktora Ludvíka Hesse literární časopis *Divoké víno*,¹³² publikující poezii, prózu a fotografickou tvorbu mladých básníků, mnohdy patřícím k české beatnické generaci. Mezi přispěvatele patřili autoři kolem pražských klubových zařízení (např. Klub Mladá poezie nebo poetická vinárna Viola), kteří také pořádali komorní klubové akce typu text-appealů, čtení a recitálů v Divadle v Nerudovce. Na stránkách *Divokého vína* vycházely překlady kultovních autorů z angloamerické oblasti, ať už to byli Ferlinghetti a Ginsberg, nebo Samuel Beckett, jemuž zde nepublikovali tvorbu dramatickou, ale básnickou. Vycházela zde ovšem i raná poezie Borise Hybnera.

divadelní texty vyšly kompletně teprve nedávno v mimořádné grafické úpravě Kateřiny Wewiorové (KRÁL, Petr – VOSKOVEC, Prokop. *Zaprášené jeviště*. Brno: Větrné mlýny, 2010. 269 s.).

¹³¹ První stopy českého undergroundu se objevují už v začátku padesátých let, v jedné z prvních samizdatových edic *Půlnoc*, v níž vycházely texty Zbyňka Fišera alias Egona Bondyho, Jany Černé alias Honzy Krejcarové nebo Bohumila Hrabala. Skutečný počátek historie českého undergroundu však přišel až během šedesátých let – ovlivněn tvorbou Allena Ginsberga, Jacka Kerouaca, The Beatles, beatníků, hippies ad.

¹³² SVOBODA, Richard – LYČKA, Petr. *Divoké víno*. Slovník české literatury po roce 1945 [online]. [cit. 1. 5. 2012]. URL: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=92>>.

3. Historie souboru PAJ

Historie Pantomimy Alfreda Jarryho spadá do období mezi lety 1966-1972 a řadí se do druhé vlny malých scén. V počátečních letech 1966-1968 skupina fungovala ještě na poloamatérské bázi, avšak počátkem roku 1969, po úspěšné premiéře přelomové inscenace *Harakiri*, byl postupný proces její profesionalizace završen přijetím pod křídla Státního divadelního studia, které jí také zajistilo stálou divadelní scénu, pražskou Redutu. Mimové PAJ, *enfants terribles* české pantomimy, rozvíjeli svou poetiku přes nepříznivou dobu těsně posrpnovou a raně normalizační. Za svou krátkou éru pod značkou PAJ stačili sice vytvořit pouze čtyři celovečerní inscenace, ale jejich význam ve vývoji české pantomimy je mnohem rozsáhlejší: především *Harakiri* nastartovalo ve vývoji němého umění revoluci.

Vůdčími osobnostmi skupiny PAJ byli po celou dobu její existence Boris Hybner a Ctibor Turba.¹³³ Jejich vzájemné přátelství a tvůrčí spříznění v sobě zároveň neslo ambivalenci, projevující se mj. na sporech o autorství gagů nebo o vůdčí roli ve skupině. Prvek rivality, který je častým průvodním jevem společné tvorby u tak výrazných uměleckých tandemů, v průběhu let zesiloval. Ačkoliv se zhruba rok po premiéře *Harakiri* mimové rozdělili a každý z nich si neoficiálně ustavil svoji linii jarryovské pantomimy, s níž vytvářel nové inscenace (byť stále pod jednotnou hlavičkou PAJ), byli to stále oni dva, kteří určovali profil souboru, byť pracovali odděleně. Kvůli osobnímu rozkolu spolu odmítli pracovat, avšak toto rozhodnutí (naštěstí) porušovali: spolupracovali na filmových projektech pod hlavičkou PAJ, během reprízování *Harakiri* a absolvovali (nasmlouvané, a tudíž nezrušitelné) zahraniční zájezdy. Na okraj lze poznamenat, že s určením vůdčí osobnosti PAJ je spojena i jedna kuriózní legenda, kterou popisuje třetí jarryovec Richard Rýda: „*Kdyby se někdo ptal, kam šel Alfred Jarry, tak znovu řeknu: ‚On si odskočil, za chvíli přijde,‘ jak jsme řekli jednomu zběsilému novináři, který se v Činoheráku ptal, jestli tu není vedoucí Alfred Jarry.*“¹³⁴

¹³³ F. Pokorný označuje za vůdčí osobnost souboru B. Hybnera. (POKORNÝ, František. Pantomima Alfreda Jarryho. *Divadlo* 20, 1969, č. 6, s. 50.) C. Turba tento názor odmítá. (PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 13. 2. 2012.)

¹³⁴ *Alfredův překážkový běh*. Dokument. DVD. Režie: Ctibor Turba. 2002, 76 min. Videotéka IDU v Praze, DV-1710.

3.1 Amatérské začátky souboru PAJ a litvínovský festival (1966)

Oba ústřední jarryovští mimové začali svou dráhu na poloamatérské úrovni, jelikož neprošli klasickým pantomimickým tréninkem: Turba byl vystudovaný výtvarník s pantomimickou praxí mj. z brněnského Divadla X a Hybner měl za sebou roční angažmá u Fialky a krátké studium na taneční konzervatoři. Poprvé se setkali v roce 1963 na krajském kole Soutěže tvořivosti mládeže v Brně,¹³⁵ kde vystupoval také jejich budoucí kolega Rýda. Soustavně spolupracovat (ještě bez hlavičky PAJ) však začali až od roku 1965, kdy se potkali v Praze, poté co Hybner odešel z Divadla Na zábradlí a Turba skončil vojenskou službu.

Boris Hybner tehdy nastoupil do revuálního divadla **Alhambra** na Václavském náměstí a brzy sem přivedl i svého kolegu Turbu. Alhambra byla noční zábavní kabaret zacílený převážně na zahraniční publikum a sdružující herce, mimy, zpěváky i varietní tanečnice. Působila zde mj. skupina černého divadla Hany a Josefa Lamkových,¹³⁶ ale také budoucí velké osobnosti filmového světa, tehdejší studenti FAMU Ján Roháč a Miloš Forman, kteří tu vymýšleli revue a psali kabaretní čísla, a Juraj Herz, po němž Hybner převzal roli. Ačkoliv se podnik primárně orientoval na zábavu pro zahraniční diváky, vznikaly zde i kvalitní pořady, jako např. veleúspěšná parodická detektivní revue *Bukola aneb Vrahem je pachatel* podle Formanova a Roháčova scénáře.¹³⁷ Po odchodu černého divadla manželů Lamkových do svazku SDS se v Alhambře ustavilo nové černo-divadelní seskupení pod vedením loutkáře Jiřího Středy, nazývané od roku 1964 Černý tyjáter. A právě do dvou jejich inscenací byli angažováni mimové Hybner s Turbou. Jednou z nich byla experimentální pohádka *Pinokio*, která v drammatizaci Jiřího Kolafy zpracovávala starý Collodiho příběh dřevěné loutky, v němž hrál Hybner řezbáře Geppetta a Turba postavu Karabase Barabase.¹³⁸ Pořad byl zacílen na dětské publikum a kombinoval černé divadlo s maskami. Budoucí jarryovští mimové však tou dobou pěstovali poetiku diametrálně odlišného rázu: bydleli ve squatu na vyšehradském

¹³⁵ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

¹³⁶ Skupina sem nedobrovolně přešla z Divadla Na zábradlí, kde je nahradilo černé divadlo Jiřího Srnce. (LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 3. *Loutkář* 58, 2008, č. 5, s. 209.)

¹³⁷ Revue kombinovala pantomimicko-satirický příběh s černým divadlem, moderním baletem a šansony. Snahu o vytvoření zábavného pořadu, který bude sice přístupný širokému publiku, ale zároveň nerezignuje na sofistikovanou formu, dokládala už špičková skladba spoluvůrců: režisoval Ján Roháč, scénografii vytvořil Josef Svoboda, kostýmy Ester Krumbachová, choreografii Pavel Šmok, hudbu Karel Mareš a Jaromír Vomáčka na texty Zdeňka Borovce a hlavními zpěváky byli Rudolf Cortés a Hana Hegerová. Revue *Bukola* sklídila úspěch nejen u „turistického“, ale i u domácího publika a dočkala se do roku 1969 více než osmi set repríz.

¹³⁸ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 15. 5. 2012.

Hanzlberku a pod vlivem beatníků a jazzu vytvářeli své první společné pantomimické obrazy. V rámci jednoho hanzlberského happeningu si vybělili světlík, v němž Turba za Hybnerovy účasti sehrál svůj pantomimický obraz *Mim vleže*. Představení na téma neschopnosti komunikace sledovali diváci z oken prvního a druhého patra.¹³⁹

Po večerech vystupovali Hybner s Turbou „v temném a dekadentním lokále *Alhambra, obklopeni krásnými tanečnicemi [...] a tajnými, kteří klientelu cizinců bedlivě strážili*.“¹⁴⁰ Jelikož se tu však nemohli autorsky projevit, usilovně hledali jinou možnost seberealizace. Byli zváni do různých pražských kaváren, nejvíce do Luxoru na Václavském náměstí a do Violy na Národní třídě, kde hráli tzv. blackouty, malé černé mimické vtipy, které měly k „alhambráckým“ experimentálním pohádkám s maskami daleko. Do společných výstupů vnesli budoucí jarryovci pichlavý osten krutosti a černočerného humoru, který do té doby české mimické divadlo nepoznalo. Drobné scénky se častým hraním postupně cizelovaly po stránce obsahové i formální a oba mimové se v nich typově vyhraňovali do postav dvou krutých klaunů. Ke svým zlomyslným rošádám přibrali postupně třetího hráče Pavla Vaňka a na základě svých blackoutových čísel s ním nazkoušeli střídavě na Hanzlberku a v Alhambře svůj první originální pořad s názvem ***Nezabiješ úplně bližního svého***, jímž oficiálně debutovala jarryovská pantomima.

Na podzim roku 1966 vstoupili Hybner s Turbou konečně do povědomí širší pantomimické obce. Zúčastnili se už pod názvem Pantomimická skupina A. Jarryho prvního ročníku **Festivalu amatérské pantomimy v Litvínově** a „vyhráli všechny myslitelné ceny“.¹⁴¹ Vystoupili s půlhodinovým pořadem *Nezabiješ úplně bližního svého aneb Traumata francouzského koloniálního důstojníka* spolu s Pavlem Vaňkem v malé roli onoho důstojníka (později po něm roli převzal Rudolf Papežík). Z dobových provozních důvodů se nechali zaštitit hlavičkou ÚDPM Praha-Karlín.¹⁴² Do tištěného programu uvedli jako autory hudby P. I. Čajkovského v sousedství s frontmanem skupiny The Beatles Paulem McCartneym a Johnem Lennonem a z recese uvedli i „*autora textu*“ Jeana Nováka (což byl básník píšící mj. do Divokého vína, s nímž se Hybner přátelil). Podle referátu v časopise Amatérská scéna se

¹³⁹ O představení na Hanzlberku se Hybner pouze zmiňuje (HYBNER, Boris – DOČEKAL, Boris: *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002. 188 s.), podrobněji ho popisuje Turba (TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky, s. 6-7.).

¹⁴⁰ TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky, s. 6.

¹⁴¹ HYBNER, Boris – DOČEKAL, Boris: *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002, s. 23.

¹⁴² ÚDPM, zkratka pro Ústřední dům pionýrů a mládeže.

Hybner a Turba jako klaunská dvojice stali „největším překvapením a přínosem festivalu. Předvedli vyzrálý pantomimický výkon, zbavený všech akademických příkras a manýr. [...] Jejich umění je zcela originální, vzdává se literárních podpěr a velkých vzorů a opírá se pouze o specificky pantomimický projev silně inspirovaný černým humorem a absurdním divadlem.“¹⁴³ Od poroty ve složení Jarmila Kröschlová, Jiřina Ryšánková, František Pokorný, Vladimír Vašut ad. získali jarryovci zvláště cennou čestnou cenu za experiment jako soubor, „který konečně rozvířil stabilizující se konvence a pustil se svou vlastní cestou, která usiluje o přiblížení pantomimy modernímu divadlu“ a jehož program „patří k největším současným událostem celého amatérského divadelnictví“.¹⁴⁴ Vystoupení na litvínovském festivalu se tak stalo prvním činem tzv. druhé generace naší pantomimy.

Festival probíhal ve dnech 15. a 16. října 1966 na scéně závodního klubu ROH Chemických závodů Litvínov. Celkem na něm vystoupilo dvacet sólistů a osm pantomimických skupin z celé republiky. Hybner s Turbou se zde setkali se svými budoucími blízkými spolupracovníky: s Richardem Rýdou, který se s etudou *Amorgie* Malé pantomimy z Brna umístil v soutěži skupin na druhém místě hned za dvojicí Hybner-Turba, a dále s Josefem Platzem, který s pražským souborem Pantobaret obsadil třetí místo a vyhrál soutěž jednotlivců (s etudami *Klec* s *Autostop*).

Po návratu z litvínovského festivalu mimové svůj první pořad příliš nereprízovali. Hráli ho spíše výjimečně v rámci jednorázových večerů, jako například s pořadem brněnské skupiny *Amorgie* ve složení Rýda-Pařízek-Semotamová.¹⁴⁵ Krátce po úspěchu v Litvínově se však mladí mimové zúčastnili ještě jiné akce, a sice konkursu do Divadla Semafor. Jiří Suchý a Jiří Šlitr byli sice (podle Hybnerových slov) mimickými scénami zaujati, ale zároveň byli také na rozpacích: ačkoliv všude proklamovali, že jsou divadlem sedmi malých forem (mezi které patřila i pantomima), rozhodli se nakonec mimy nepřijmout.¹⁴⁶ Z našeho pohledu lze shledat, že jarryovce se Semaforem pojil společný charakter tzv. malé formy (v případě jarryovců pantomimické etudy), záliba v amerických rytmech jazzu, rock'n'rollu a blues i formát poetických miniskečů. Avšak jarryovská klauniáda svojí nezměrnou krutostí a důrazem na absurditu (spíše než na nezávazně hravý nonsens) do semaforické poetiky příliš nezapadala.

¹⁴³ [?]. Pantomima promluvila. *Amatérská scéna* 4, 1967, č. 1, s. 13.

¹⁴⁴ Op. cit.

¹⁴⁵ Jak dokládá nedatovaný divadelní plakát z osobního archivu C. Turby. Není bez zajímavosti, že uvedený Dušan Pařízek je otcem nedávného (2002-2012) ředitele Pražského komorního divadla Dušana Davida Pařízka.

¹⁴⁶ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

Mimové PAJ se tak širší veřejnosti poprvé představili v roce 1966, kdy zemřel zakladatel surrealismu André Breton a přední komik němé grotesky Buster Keaton a kdy naposledy veřejně koncertovali The Beatles. Pantomima Alfreda Jarryho však byla teprve na začátku a vlivy všech těchto osobností přetavila po svém.

3.2 EXPO 67 v Montrealu

Po vítězství na litvínovském festivalu byl tandem Hybner-Turba osloven režisérem Ladislavem Rychmanem pro účast na programu *Revue z bedny*, který připravovala Laterna magika pro světovou výstavu EXPO 67 v kanadském Montrealu. V prvních měsících roku 1967 mimové zkoušeli v pavilonu Expa 58 na Výstavišti¹⁴⁷ a na jaře odletěli na půl roku do Kanady. Ve vrcholící kulturní explozi šedesátých let, navíc ve svobodném světě se jim otevřely zcela nové, nebývalé možnosti inspirace. Dostali se k deskám Johna Coltranea, The Who a především The Beatles, kteří právě vydali jedno ze svých nejlepších alb *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, mocně ovlivněné pokusy s LSD. Podle B. Hybnera měl půlroční pobyt v zámoří pro zformování poetiky PAJ zcela určující roli: „V Montrealu jsme viděli *Perný den [A Hard Day's Night, 1964]*. Jedna filmová scéna na stadionu na song *Can't Buy Me Love*, to je generační esence. Když jsme přišli z kina, napsali jsme Beatles dopis.“¹⁴⁸ Odpověď od liverpoolských *brouků* sice nikdy nedorazila; částečnou satisfakci však mimům může být skutečnost, že budou sami o necelý rok později podle některých údajů zahraničními recenzenty nazýváni „*černými brouky z Prahy*“.¹⁴⁹ Dvojici Hybner-Turba můžeme ostatně s lehkou nadsázkou přirovnat k třaskavému tvůrčímu tandemu Lennon-McCartney. K montrealským zážitkům Hybner dodává: „*Vyrazili jsme do kina na školní práce Romana Polanského a ve foyer visela obrovská fotografie Bustera Keatona. Dokrytalizovalo tu to, co jsem teoreticky formuloval Fialkovi.*“¹⁵⁰ Pro C. Turbu bylo v montrealském období cenné setkávání a vyměňování zkušeností s týmem Laterny magiky v čele s Emilem Radokem

¹⁴⁷ TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky, s. 13.

¹⁴⁸ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

¹⁴⁹ Tento údaj uvádí V. Veber ve svých dějinách pantomimy (VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 298.). Konkrétní doklad se nám v dostupných zahraničních recenzích nepodařilo dohledat. Ke skupině Beatles mimos přirovnává dozajista český recenzent František Pokorný: „*Všichni dohromady připomínají tak trochu Beatles. V potrhlosti, věčném klukovství, dobráctví, něze a především v radosti ze hry.*“ (POKORNÝ, František. *Pantomima Alfreda Jarryho*. *Divadlo 20*, 1969, č. 6, s. 51.)

¹⁵⁰ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

(bratrem režiséra Alfréda Radoka), který tu působil jako režijní dozor, s Oldřichem Kortem a Ladislavem Rychmanem. Turba také během pobytu v Kanadě vyrazil na krátký výlet do New Yorku: zhlédl muzikál na Broadwayi a především osobně navštívil Jiřího Voskovce.

Zážitky tohoto významu však byly vyváženy mimořádně náročným provozem v revue Laterny magiky, který byl pro účinkující vyčerpávající. Provoz obnášel zhruba desítku představení denně a Hybner s Turbou, kteří alternovali jednu roli, se obden střídali. Podle Hybnera sice „*hraní nebylo složité, ale protože jsme komunikovali s natočeným filmem, museli jsme dodržovat stále stejné tempo, a to nás ubíjelo. Byli jsme zvyklí improvizovat podle reakcí publika.*“¹⁵¹ Po zkušenostech z Alhambry, Černého tyjátru a Laterny magiky získali jarryovci jistotu, že chtějí divadlo dělat po svém. Ještě v Montrealu je nadchnul francouzský časopis černého humoru s názvem *Hara-Kiri* a podtitulem *Journal bête et méchant*,¹⁵² který byl podle Hybnera „*drastický, surrealistický a úžasně originální,*“¹⁵³ prosycený bořivým jarryovským humorem, a který dal jméno jejich budoucí přelomové inscenaci.

Po návratu z Kanady čekalo mimy v Československu filmové natáčení, které však s tvorbou PAJ nijak nesouviselo.¹⁵⁴ Poté se nějakou dobu nepotkávali. Hybner se stále pohyboval ve společenství umělců z Hanzlberku a Turba začal koketovat s cirkusem. Do Prahy v té době přijel zmíněný ruský Cirkus Jerevan s klaunem Jengibarovem, kterého Jan Grossman pozval k nočnímu představení na Zábradlí v době, kdy byli fialkovci na zájezdě. Jengibarov měl obrovský úspěch a pro domácí publikum, „*které nemohlo vidět nikoho jiného z dobrých mimů z Evropy, tedy tzv. západní, se [podle Turby] prolomil mýtus mistra Fialky.*“¹⁵⁵ Turba byl moderním jengibarovovským pojetím klauniády fascinován a pod tímto vlivem nastoupil na jaře 1968 nakrátko do Cirkusu Humberto. Díky této zkušenosti pochopil zákonitosti cirkusového společenství, herectví a poetiky, seznámil se s prostředím cirkusové manéže a vyzkoušel si roli klauna; všechny tyto poznatky ovlivnily pozdější éru Cirkusu

¹⁵¹ HYBNER, Boris – DOČEKAL, Boris: *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002, s. 24.

¹⁵² Možno přeložit jako *Hloupý a ošklivý časopis* (ale také *škodolibý, kousavý, neposlušný* nebo *hrubý*). Hara-Kiri byl francouzský satirický měsíčník, který roku 1960 založili humorista Georges Bernier, novinář François Cavanna a komiksový výtvarník Fred Aristidès. Časopis se střevoval do vládnoucího establishmentu, politických stran i církevních institucí, a byl proto také v letech 1961 a 1966 francouzskou vládou dočasně zakázán. Archiv časopisu je dostupný na webové stránce (<http://palladio.free.fr/harakiri/HKH/index01.html>).

¹⁵³ HYBNER, Boris – DOČEKAL, Boris: *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002, s. 27.

¹⁵⁴ Účinkovali v experimentálním filmu Miroslava Horňáka *Údolie večných karaván* (1968), který pracoval s technikou pantomimy.

¹⁵⁵ TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky, s. 12.

Alfred, jehož profil už Turba nekoncepcoval jako klasický cirkus, ale spíše jako divadelní představení s klaunskou tematikou, v němž cirkusový stan funguje jako reálná dekorace. České divadlo začalo díky němu poznávat tzv. nový cirkus.

Na jaře roku 1968 odjel Turba se svou budoucí ženou krátce do Paříže, navštívil taneční představení Merce Cunninghama, ale především zažil květnové revoluční studentské bouře.¹⁵⁶ Po návratu do Prahy ho však, stejně jako Hybnera, čekala mnohem otřesnější zkušenost, a sice **srpnová okupace Československa** „spřátelenými“ armádami zemí Varšavské smlouvy. Oba mimové prožili první dny okupační atmosféry z bezprostřední blízkosti mezi sovětskými tanky na Václavském náměstí.¹⁵⁷ Sešli se krátce po Srpnu, „v nastalém relativním klidu šedého podzimu,¹⁵⁸ a ke svému prvnímu dílu *Nezabiješ úplně bližního svého* vytvořili druhou část, do níž se otiskly pocity beznaděje, skepse, rebelie a odporu proti oficialitám a zejména poetika krutosti a posrpnové absurdity. „*Jsem přesvědčen, že doba nakapala jedu do našich obrazů, i když nešlo o přímé zobrazení idiotské reality,*“¹⁵⁹ napsal Ctibor Turba.

3.3 Posrpnové *Harakiri* (1968) – přelom v dějinách české pantomimy

Premiéra dvoudílné celovečerní inscenace *Harakiri* se odehrála 6. prosince 1968 v Janáčkově síni Klubu skladatelů v prostorách Umělecké besedy na pražské Malé Straně.¹⁶⁰ Stejně jako jméno inscenace, zrcadlící zmíněný francouzský časopis černého humoru, nebylo ani místo premiéry zcela náhodné. Před jednačtyřiceti lety tu totiž začínala dvojice V+W se svou *Vest pocket revue*. *Harakiri* znamenalo tematickou i výrazovou revoluci, kterou se o slovo přihlásila druhá generace české pantomimy. K prvnímu společnému dílu *Nezabiješ úplně bližního svého aneb Traumata francouzského koloniálního důstojníka*, které obsahovalo scény *Souboj za úsvitu*, *Vrhač nožů*, *Poslední přání*, *Clown* a *Hra na kukačku*

¹⁵⁶ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 15. 5. 2012.

¹⁵⁷ C. Turba popisuje své zážitky ze Srpna 68 v článku pro DN (TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky. 31 s.) a B. Hybner v rozhovoru (PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.).

¹⁵⁸ TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky, s. 17.

¹⁵⁹ Op. cit., s. 18.

¹⁶⁰ Prostor byl znám i pod názvy Klub skladatelů či Svaz československých skladatelů, jedná se o budovu dnešního Divadla Na prádle. Data premiéry se v některých zdrojích liší, ale pouze v řádu dnů, což je způsobeno faktem, že bylo *Harakiri* uvedeno ve čtyřdenní sérii představení.

vytvořili Hybner a Turba spolu s brněnským kolegou Richardem Rýdou ještě druhou část nazvanou *V růžovém pokoji*, která sestávala z obrazů *Jubileum*, *Dynamický večer*, *Vánoční přátelé*, *Tři minuty ticha pro Kazimíra Maleviče* a *Resumé*. Zatímco první polovina inscenace ještě nesla stopy vyrovnávání se s marceauovskou, potažmo fialkovskou poetikou, ve druhé části už se naplno projevila krutá poetika jarryovská. Autorství choreografie a zejména scénografie je nevyjasněné: mnohé prameny připisují scénografii Liboru Fárovi a choreografii Františkovi Pokornému, avšak ústřední dvojice mimů PAJ má jiný názor. Ožehavou a zjevně poprvé otevřenou otázkou (zejména) Fárova autorství podrobíme analýze v jedné z následujících kapitol při rekonstrukci inscenace *Harakiri*.

Inscenaci nazkoušeli mimové v krátkém časovém horizontu během podzimu 1968. Pokud se ptáme po způsobu tvorby, shodují se Hybner s Turbou na tom, že samotnému zkoušení příliš času nevěnovali a o vznikajících pantomimických obrazech především mluvili. Proběhlo jen několik málo zkoušek v karlínském Ústředním domě pionýrů a mládeže, kde jim byly zapůjčeny zkušební prostory. „Zkoušet jsme nemuseli,“ píše Turba. „Hráli jsme spolu tolik, že jsme znali jeden druhého natolik, že jsme si mohli dovolit neustále drobně improvizovat a obrazy za pochodu zpřesňovat. [...] Měli jsme docela jednoduchý grif na přípravu.“¹⁶¹ Těsně před představením, během zdlouhavého líčení, kdy si na tvář postupně nanášeli všechny vrstvy bílé masky, si přeříkávali celý scénář obraz po obraze, opakovali si partituru.¹⁶²

S fyzickým tréninkem to mimové podle B. Hybnera nepřeháněli: „My jsme vůbec necvičili,“ tvrdí Hybner. „U Fialky jsem dřel, ještě před tím jsem dělal lehkou atletiku, rugby, půl roku jsem chodil na taneční konzervatoř.“¹⁶³ Průběh zkoušek měl podle něj velmi uvolněnou atmosféru: „Vypracovávali jsme pocit scény, vymýšleli jsme fóry a řadili jsme je. Ctibor si to všechno pamatoval, možná měl poznámky. Scénář jsme neměli. Když jsme něco museli psát, tak jedině ex post, pro schvalovací procesy nebo pro Dilii.“¹⁶⁴ Podle Turby sice naopak písemný záznam *Harakiri* pořídil Hybner,¹⁶⁵ avšak ať už zaznamenal scénosled kdokoli a jakoukoli formou, byl tento scénář výsledkem autorské, kolektivní tvorby. Větší

¹⁶¹ TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky, s. 10.

¹⁶² Op. cit.

¹⁶³ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

¹⁶⁴ Op. cit.

¹⁶⁵ Tento záznam jsme neměli k dispozici, je možné, že se nedochoval. (TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky, s.18.)

důraz byl kladen na procesualitu, než na precizně fixovaný výsledný tvar. Během představení měli mimové následnost scén pod kontrolou, především zásluhou C. Turby, což potvrzuje i B. Hybner. Některé scény pro *Harakiri* vyrostly z dřívějších *blackoutů*, které Hybner s Turbou hráli v tandemu už necelé tři roky v prostředí pražských kaváren: znali se tedy navzájem už velmi dobře, dokázali bezpečně předvídat reakce partnera a cizelovali svou souhru a pointování gagů za přítomnosti publika a jeho reakcí.

Podle Ladislavy Petiškové zapůsobilo *Harakiri* „v domácím prostředí svou originalitou i svým obsahem jako atraktivní, dobře načasovaná bomba.“¹⁶⁶ Právě fakt, že vyrostlo v krátkém časovém období z bezútešné atmosféry okupací ochromeného Československa, způsobil mimořádnou rezonanci s náladou své doby a stalo se „čitelným, umělecky podmanivým protestem proti ponížení a nesvobodě, ve které se ocitla celá země.“¹⁶⁷ Šokující a palčivé etudy refletovaly pocity posrpnové české společnosti s nebývalou intenzitou, jak dokazovaly i nadšené reakce publika a ohlasy v tisku.

Svoji erbovní inscenaci uvedli mimové vlastním nákladem, stále ještě jako poloamatérský soubor. Mimořádný ohlas premiéry však způsobil, že byli doporučeni do **Státního divadelního studia**. Počátkem roku 1969 vzalo SDS jarryovce pod svá křídla a zajistilo jim stálou scénu, divadelní sál pražské Reduty. Tímto legislativním úkonem byla postupná profesionalizace jarryovců završena. SDS jako státní instituce mělo pro svou dobu typicky dvojaký charakter: na jednu stranu zajišťovalo svým souborům provozní a legislativní zázemí a finanční dotaci, ale zároveň pro ně představovalo řídicí orgán, který podléhal Ministerstvu kultury a potažmo ÚV KSČ.¹⁶⁸ Vedle jarryovců zastřešilo také Divadlo Semafor, Činoherní klub, Divadlo Paravan, Černé divadlo, Divadlo za branou, Laternu magiku, baletní skupinu Pavla Šmoka nebo právě Redutu. Ta zaujímala ve svazku SDS specifické postavení a také vnitřní skladbu, neboť zastřešovala další subsystém divadelních (i hudebních) souborů, které sdílely její prostory. Vedle jarryovců mezi nimi bylo mj. Divadlo Jára Cimrmana, Nediadlo Ivana Vyskočila, Vedené divadlo Karla Makonje nebo Divadlo Růžový palouček Jiřího Ornesta, Petra Svojtky a Daniely Kolářové.

¹⁶⁶ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Ctibor Turba. *Amatérská scéna* 29, 1992, č. 4, s. 6.

¹⁶⁷ Op. cit.

¹⁶⁸ ÚV KSČ, zkratka pro Ústřední výbor komunistické strany Československa.

Reduta¹⁶⁹ byla magnetickým kulturním bodem na mapě tehdejší Prahy. Už od konce padesátých let zde krystalizovaly poetiky divadel malých forem a rozvíjel se tu rock'n'roll. Sestávala ze dvou sálků, umístěných v prvním a druhém suterénu budovy. V horním sále se nacházel jazzový klub, který byl od počátku páteří pojmu Reduta. Začínali tu jazzmani, jejichž jména dosáhla později světového věhlasu, jako např. flétnista Jiří Stivín, trumpetista Laco Déczi nebo perkusionista Laco Tropp. Často se zde pořádaly jam sessions při jazzových festivalech. V dolním sálku Reduty se odehrávaly různé pořady hudebně divadelního rázu. Uměleckým šéfem byl Ivan Poledňák a dramaturgem divadelního Salonu Reduta surrealista Prokop Voskovec ml., kterého sem přivedl B. Hybner. Jako jevištní mistr působil v Redutě Andrej Krob, který sem přešel z Divadla Na zábradlí na pozvání PAJ během února 1970 (a který s mimy spolupracoval po celou dobu jejich existence pod hlavičkou SDS, tedy i v divadle Orfeus). Jarryovci se v Redutě také opět setkali s budoucím kolegou J. Platzem.

Přechodem do svazku SDS se mimům zásadně proměnily provozní podmínky. Získali plně funkční malou scénu, kde mohli zkoušet a reprízovat svou inscenaci a zároveň se potkávat se spřízněnými divadelníky a jazzmany. Do své inscenace *Harakiri* přizvali začínajícího mima Boleslava Polívku, který v letech 1971-1972 převzal part po Richardu Rýdovi. Polívka zaujal Turbu už v roce 1970 na jednom z ročníků litvínovského festivalu, kde vystupoval se svou autorskou inscenací *Vize a metamorfózy strýca Macalíka*, nastudovanou ještě během studií na JAMU. Inscenace byla později pod názvy *Příběhy z rodných hor* nebo *Strašidylka* přenesena do brněnského Divadla na provázku, ale také do pražské Reduty, kde byla podle C. Turby uváděna pod hlavičkou PAJ (ačkoliv nebyla „čistokrevnou“ jarryovskou produkcí).¹⁷⁰ Jejím tématem bylo scénické ztvárnění snů a nočních můr v kombinaci se satirou na pokleslý folklór, který byl zosobněn lidovým komickým typem strýca Macalíka. Polívka ve stejné době příležitostně zaskakoval v činohře Divadla Na zábradlí¹⁷¹ a díky spolupráci s jarryovci se přiblížil poetice němé grotesky a absurdního divadla. „*Oni byli dva ředitelé a já jsem byl jediný člen souboru*,“¹⁷² glosoval hierarchii skupiny. Jeho pohybový projev vycházel ze studia tvorby divadelních vizionářů Jerzyho Grotowského a Eugenia Barby,

¹⁶⁹ POLEDŇÁK, Ivan. Reduta: Český hudební slovník [online]. [cit. 1. 4. 2012]. URL: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=8556>.

¹⁷⁰ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 13. 2. 2012.

¹⁷¹ V inscenacích *Pomsta ruské sirotky* a *Na dně* (TICHÝ, Zdeněk. *Divadelní a filmové herectví Boleslava Polívky*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní a filmové vědy, 1990, s. 13.).

¹⁷² *Alternativa: Moderní pantomima a klauniáda*. Dokument. DVD. Režie: Petr Slavík. 2003, 55 min. Videotéka IDU v Praze, DV-0066.

v jejichž koncepci však Polívkovi chyběl humor. Ve velmi černé mutaci našel tuto smíchovou entitu u jarryovců, kteří do pantomimy podle něj vnesli rock'n'roll a způsobili „*revoluci jako když po velkých bandech nastoupí rockeři a začnou hrát na úplně jiné nástroje*“.¹⁷³ Řečeno s Polívkou v sobě *Harakiri* „*neslo pocit zhrzenosti, opuštěnosti – však to také bylo v době, kdy Praha celá potemněla. Bylo po okupaci, po Palachově tragické smrti. To všechno se podepisovalo na atmosféře představení, které se hrálo v Redutě mezi vajgly, v kouři a špíně jako pohrdání. Svým způsobem to byla forma odporu, boje...*“¹⁷⁴ Účastí na kruté jarryovské klauniádě vstřelil Polívka tuláckou svobodomyšlnost a dadaistickou skepsi vůči všem divadelním dogmatům, což se projevilo i na jeho pozdějších samostatných projektech.

Mimové PAJ vystupovali kromě Reduty také v kavárně Luxor, na hostitelské scéně Činoherního klubu, v Ústředním loutkovém divadle (dnešním Minoru), v Divadle DISK nebo na nádvoří paláce Platýz na Národní třídě jako součást aktivit Skupiny 68 pod plachtou, která sdružovala grafiky, malíře, fotografy, zpěváky, mimy, hudebníky, herce a jiné umělce.¹⁷⁵ Mimo Prahu vystoupili jarryovci v brněnském Studiu Marta. Pokaždé bylo vyprodáno a představení byla přijímána s nadšenými ohlasy.

V letech 1968-1969, právě v době vzniku *Harakiri*, nastoupil C. Turba na studia teatrologie na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Mezi pedagogy, kteří na něj měli největší vliv, patřil vedoucí katedry Jan Kopecký, který se mj. soustavně zabýval tvorbou A. Artauda a zprostředkoval jeho dílo české divadelní veřejnosti. Turba navštěvoval také přednášky shakespearologa Milana Lukeše, Jana Cigánka a Dany Kalvodové, přední české odbornice na asijské divadelní kultury, která zapříčinila Turbův celoživotní zájem o japonské divadlo kjógen. Poté, co musel s počínající normalizací katedru opustit prof. Kopecký a další pedagogové, rozhodl se Turba své studium ukončit.¹⁷⁶

¹⁷³ *Alfredův překážkový běh*. Dokument. DVD. Režie: Ctibor Turba. 2002, 76 min. Videotéka IDU v Praze, DV-1710.

¹⁷⁴ PETIŠKOVÁ, Ladislava (ed.). *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris: Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. Praha: AMU, 2011, s. 59.

¹⁷⁵ HUTKA, Jaroslav (ed.). Skupina 68 pod plachtou. Konvolut článků [online]. [cit. 22. 1. 2012]. URL: <<http://www.hutka.cz/new/html/sesit01.html>>.

¹⁷⁶ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 13. 2. 2012.

3.4 I. Mezinárodní festival pantomimy v Divadle Na zábradlí (1969)

V době od 14. do 28. září 1969 se v Praze konal první ročník Mezinárodního festivalu pantomimy. V Divadle na Vinohradech ho svým vystoupením slavnostně zahájil zakladatel moderní pantomimy Marcel Marceau. Už 13. září 1969 navštívil Marceau Kolín, rodné město svého obdivovaného předchůdce Deburaua, jehož bustu zde odhalil a slavnostně otevřel stálou expozici pantomimy ve zdejším regionálním muzeu. Podle americké publicistky Bari Rolfe byly festivalové plakáty datovány už dny 1. – 15. října 1968, což je tichým dokladem faktu, že se měl festival původně konat už o rok dříve. Vzhledem k politické situaci krátce po vpádu vojsk byl však odročen.¹⁷⁷ Čestným prezidentem festivalu se stal Marceau spolu s Étienne Decrouxem. Čestné předsednictví přislíbily osobnosti jako Barrault, Beckett nebo Mary Wigman, Henryk Tomaszewski a Jiří Trnka. Hlavní hostitelskou scénou festivalu se stalo Divadlo Na zábradlí v čele s Fialkovou skupinou, která představila zmíněné mimodrama *Knoflík* (1968) a starší program *Blázni* (1965). Vedle fialkoců už však domácí pantomimu reprezentovala také jejich protiváha v podobě Pantomimy Alfreda Jarryho, která ve složení Hybner-Turba-Rýda představila ve dvou reprízách své *Harakiri*. Mimové se konfrontovali s umělci z celého světa: přednášel zde J. Lecoq, vystoupil japonský mim Junji Fuseya, švýcarští klauni Dimitri a René Quillet, Francouzi Pierre Byland, skupina Les Masques a ženské duo Pinok a Matho, dále Compania Argentina de Mimos, za Německou spolkovou republiku mimové Pepusch (Peter Seifert) a Helfrid Foron, za Španělsko mim José Luis Gomez a za Izrael slavný Samy Molcho. Právě Molcho nebo Dimitri patřili už v té době mezi světové pantomimické hvězdy.

Zajímavá je komparace festivalových ohlasů na fialkovce a jarryovce z pohledu domácí a zahraniční kritiky. Zatímco americká publicistka R. Bari vykládá jednu scénu z Fialkova *Knoflíku* (v níž postavy procházejí zdmi do pokoje, aby zjistily, že z něj neexistuje cesta ven) jako jasnou paralelu k politické situaci v zemi a podobně skeč se zrnícím televizorem čte jako komentář politické cenzury médií,¹⁷⁸ česká teatroložka L. Petišková vnímá svým pohledem „zevnitř“ Československa výklad Fialkovy pantomimy zcela jinak:

¹⁷⁷ ROLFE, Bari. The Prague Mime Festival. *Educational Theatre Journal* 22, 1970, č. 1, s. 87-90 [online]. [cit. 6. 2. 2012]. URL:

<<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3205504?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=47699090703617>>.

¹⁷⁸ Op. cit.

zatímco v *Knoflíku* „mladý socialistický gentleman řídí auto, klábosí v noblesní společnosti, navštěvuje až do ranních hodin bary, zkrátka raduje se ze života,“ a po návratu domů vlivem opilosti zápolí s domněle porouchaným rádiem, televizí a sprchou, načež se mu zdá „nádherný sen prosycený představou podmořského života,“ *Harakiri* představuje podle ní pravý opak ve formě i obsahu jakožto „mimická revolta [...] s dávkou jinotajných narážek a protestního náboje na téma násilí, militarismu aj.“¹⁷⁹ Podle recenzentky Aleny Urbanové připomínali jarryovci beckettovské klauny, kteří však na rozdíl od svých předobrazů vyplňují čekání „dravou otevřeně krutou klauniádou. To už není humor jen černý – to je humor krvavý,“¹⁸⁰ uzavřela. Zahraničními hosty byli jarryovci v mezinárodní konkurenci označeni za objev festivalu, což představovalo jeden z prvních kroků k jejich mezinárodnímu uznání.

3.5 Rozvíjení poetiky PAJ: různé podoby stylu

Zhruba rok po premiéře *Harakiri* se Boris Hybner a Ctibor Turba rozdělili na dvě tvůrčí jednotky a své další pantomimické projekty realizovali od této chvíle samostatně, byť stále pod společnou zastřešující značkou Pantomimy Alfreda Jarryho. Turbovi nebyl blízký Hybnerův koncept inscenace *Idioti*, vůči němuž se ostře vymezil. Podobně Hybner sice ještě přispěl do Turbova pořadu *Udělej mu to zprava aneb Turba tacet* několika významnými nápady, ale dál se již na projektu nepodílel. Vzájemnou spolupráci však, jak jsme už naznačili, přes přetrvávající neshody nepřerušili nadobro.

Pantomima *Idioti* měla premiéru 26. dubna 1970 a její hlavní tvůrce Boris Hybner ji charakterizoval jako „zuřivou psychoanalytickou podívanou, inspirovanou setkáváním s pražskými surrealisty a zážitky s LSD.“¹⁸¹ Velkou roli v ní sehrál vliv psychoanalýzy, surrealismus a atmosféra hudby Franka Zappy a skupiny Pink Floyd, kteří vystředali „poeticky nevinné Beatles“.¹⁸² Ke spolupráci přizval Hybner kolegu Rýdu, dále nového jarryovce Josefa Platze a také Andreje Kroba, který pomohl inscenaci zformovat v závěrečné fázi zkoušení a vystoupil v úvodu představení. Na dramaturgii se podílel Prokop Voskovec ml. a výtvarným

¹⁷⁹ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Směrovka platí! aneb Krátká historie Pantomimy Alfreda Jarryho. *Taneční listy* 36, 1999, č. 4, s. 11.

¹⁸⁰ URBANOVÁ, Alena. Renesance pantomimy. *Divadelní noviny* 13, 1969, č. 3, s. 5.

¹⁸¹ HYBNER, Boris – DOČEKAL, Boris: *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002, s. 29.

¹⁸² HYBNER, Boris – BRŮNA, Otakar: Cesta ze Zlína na Zábradlí. In BRŮNA, Otakar (ed.). *Největší pieroti*. Praha: ETC Publishing, 1997, s. 90.

poradcem byl (v tomto případě nepochybně) Libor Fára. Tématem *Idiotů* byl hloubkový výslech, jímž tato „zoufalá kreaace ‚bílé zuřivosti“¹⁸³ reflektovala svět agrese a násilí. Tematicky ještě souzněla s paralelně vznikajícím sólovým programem C. Turby, formálně a výrazově se však zásadně odlišovala. Její uvádění na scéně Činoherního klubu zarazila po deváté repríze likvidační normalizační vlna. Mimové ještě plánovali vytvořit inscenaci s názvem *Smetiště* a loutkovou pantomimu a B. Hybner dostal na základě *Idiotů* nabídku na stipendium Fordovy nadace do New Yorku, ani jedna z těchto aktivit se však už nerealizovala.

V době vzniku *Idiotů* se Hybner začal potkávat s lidmi z okolí kapely The Plastic People of the Universe, která tvořila jádro československého undergroundu. Chodil na jejich koncerty¹⁸⁴ a stal se spolu s nimi členem recesistické skupiny s názvem Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu,¹⁸⁵ která se scházela ve staroměstských pivnicích U Křižovníků a U Svitáků. Křižovníci si vytvořili vlastní hierarchii: básník a spiritus agens českého undergroundu Ivan M. Jirous byl jmenován jejich ministrem a Hybner plnil funkci „strážce mlčení“.¹⁸⁶ Křižovnické aktivity vyrůstaly z ducha tedy recese, dadaismu a hospodského pábitelství, a byly podobného rodu jako faustrollovská patafysika.

Ve stejné době vytvořil Ctibor Turba ve spolupráci s režisérem Janem V. Kratochvílem svůj pantomimický recitál s názvem ***Udělej mu to zprava aneb Turba tacet.***¹⁸⁷ Jak už jsme

¹⁸³ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Směrovka platí! aneb Krátká historie Pantomimy Alfreda Jarryho. *Taneční listy* 36, 1999, č. 4, s. 10.

¹⁸⁴ „Chodil jsem na koncerty Plastiků s ohni a divokým líčením a byl jsem z nich úplně vedle,“ píše Hybner. „Byla to rocková muzika, hodně drsná a hodně neumělelská, což jim rockeři vyčítali. Jenže Plastikům nešlo o hráčskou techniku, ale jenom o výraz, o hnutí randálu. Chtěli dělat kravál. V těch tichnoucích a začínajících sedmdesátých letech byly jejich koncerty halasnými provokacemi.“ (HYBNER, Boris – DOČEKAL, Boris: *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002, s. 32.)

¹⁸⁵ Křižovnická škola navazovala na českou tradici recese reprezentovanou mj. Haškovou Stranou mírného pokroku v mezích zákona (1911). Její kořeny sahají do konce padesátých let, ale k oficiálnímu založení došlo až roku 1963 v Praze skupinou malířů, sochařů a výtvarníků v čele s Karlem Neprašem (1932-2002) a Janem Steklíkem (*1938), kteří se prohlásili za její ředitele. Společných setkání se účastnili „Plastici“ Vratislav Brabenec, Mejla Hlavsa (s nímž se Hybner spřátelil) nebo Paul Wilson (kanadský novinář, esejista, literární kritik a překladatel – zejména her Václava Havla), a také kunsthistorik Josef Kroutvor, spisovatel Eugen Brikcius a psycholog a teoretik komiky Václav Borecký, který aktivity skupiny přibližuje ve své knize. (BORECKÝ, Vladimír. *Odvrácená tvář humoru: Ke komice absurdity*. Liberec: Dauphin, 1996. 198 s.)

¹⁸⁶ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

¹⁸⁷ Dále už jen *Turba tacet* – tato část názvu byla původně jen podtitulem, ale kvůli domnělému politickému podtextu, který v hlavním názvu *Udělej mu to zprava* viděli normalizační úředníci, musel být podtitul postupem času používán místo názvu. Podle Václava Vebera „*Turba koncem roku [1970] dokonce ustavil vlastní soubor Pantomima Ctibora Turby (v jarryovcích ho nahradil J. Platz) a představil se [...] recitálem Udělej mu to zprava (premiéra 10. 9. 1970) [...]. Poté, co se v roce 1971 vrátil k jarryovcům, recitál jen mírně přepracoval a pod novým názvem Turba tacet ho ve spolupráci s režisérem Janem Kratochvílem provozoval dál. Premiéra se konala v Redutě 1. prosince 1971.*“ (VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 296.) Celé toto tvrzení však Ctibor Turba odmítá: žádný vlastní soubor neustavil, jarryovskou hlavičku po dobu trvání PAJ nikdy neopustil a nemusel se k ní tedy ani vracet a svůj recitál nijak nepřepočítával, jen mu

uvedli, několika nápady se na scénáři podílel také B. Hybner. Premiéru měl pořad snad 23. června 1970 v komorních prostorách Klubu Orfeus na Malé Straně.¹⁸⁸ Melancholická pantomima s podtextem sebevraždy sestávala z několika etud pod názvy *Sebevražda jako krásné umění*, *Dynamický večer*, *Šťastná chvíle*, *Prázdniny s Timem* a *Dynamický stereotyp*. Jejich jednotícím tématem byla lidská samota v pěti různých podobách. V inscenaci se prohloubila významová rovina Turbovy práce s rekvizitou-objektem a se zvukem, přičemž obě tato specifika se brzy stanou poznávacím znamením jeho tvorby. S inscenací *Turba tacet* vystoupil její hlavní a jediný aktér na řadě významných mezinárodních festivalů po celém světě a zapsal se s ní do dějin pantomimy na stránkách zahraničních publikací. Turbův pantomimický projev zaujal jak zmiňovanou Bari Rolfe, která uvedla komentáře k *Turba tacet* ve své knize *Mimes on Miming*,¹⁸⁹ tak J. Lecoqa, který v knize *Le théâtre du geste* na popisku k fotografii z téže inscenace demonstruje dobovou opozici vůči tradičnímu pojetí pantomimy.¹⁹⁰ Inscenace přežila i zrušení PAJ (1972): hrála se nejprve po dobu šesti sezon na domácí půdě a poté už výhradně v zahraničí, jak uvidíme.¹⁹¹

3.6 II. Mezinárodní festival pantomimy v Divadle Na zábradlí (1971)

V prosinci roku 1970 schválil Ústřední výbor KSČ dokument nesoucí výmluvný název Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ. Strana jeho prostřednictvím interpretovala události Pražského jara jako „krizi socialismu“ a srpnovou intervenci vojsk Varšavské smlouvy jako „bratrskou pomoc“. Dogmatický text, který se stal závaznou normou pro výklad událostí roku 1968, byl v masovém nákladu vydán a rozšířen v průběhu ledna 1971. Oficiálně tak bylo zahájeno dvacetileté období tzv. normalizace, které přidusilo nebo zcela zlikvidovalo veškeré progresivní formy uměleckých aktivit a iniciativ.

Divadelní kultura však slovy Vladimíra Justa „*dokázala vzdorovat normalizačnímu tlaku ze všech uměleckých druhů prokazatelně nejdéle (rozhodně déle než oficiální literatura,*

z důvodů, které jsme již uvedli, musel změnit název (TURBA, Ctibor. Pište si, co chcete, je to beztravné. Strojopis. 2007. 20 s. Uloženo v archivu autorky.).

¹⁸⁸ Divadlo Orfeus vedl Radim Vašínska a jedná se o dnešní A Studio Rubín. Data premiéry se v různých zdrojích výrazně liší, jejich seznam je uveden v seznamu inscenací PAJ v Příloze č. 1.

¹⁸⁹ ROLFE, Bari. Ctibor Turba: A Topsy-Turba World by Kuster Beaton. In Táž (ed.). *Mimes on Miming: Writings on the Art of Mime*. London: Millington, 1981, s. 175-177.

¹⁹⁰ LECOQ, Jacques (ed.). *Le théâtre du geste: Mimes et acteurs*. Paris: Bordas, 1987, s. 138.

¹⁹¹ TURBA, Ctibor. Pište si, co chcete, je to beztravné. Strojopis. 2007. Uloženo v archivu autorky, s. 3.

hudba, výtvarné umění, film a elektronická média)“.¹⁹² Přispěl k tomu fakt, že divadlo tentokrát nebylo komunistickou byrokracií považováno za rozhodující masmédiem a také skutečnost, že by případná kolaborace umělců vyvolala v okamžité živé konfrontaci s diváky jejich rezistenci, která by ztížila, ba znemožnila spolutvořivou komunikaci mezi jevištěm a hledištěm, samu podstatu divadla.¹⁹³

Ve dnech 25. září až 10. října roku 1971 se v Divadle Na zábradlí podařilo uspořádat druhý ročník Mezinárodního festivalu pantomimy. Do čela festivalu byly oficiálně postaveny domácí, politicky „neproblematické“ osoby, tedy ředitelka Divadelního ústavu Eva Soukupová a ředitel Divadla Na zábradlí Vladimír Vodička. V čestném předsednictvu stále zůstávaly zahraniční osobnosti jako Marceau, Barrault, Decroux nebo Lecoq. Ze zahraničních hostů se představili Lecoq, Dimitri, René Quillet, Wrocławski teatr pantomimy s uměleckým vedoucím Henrykem Tomaszewskim, švýcarsko-francouzský mim Pierre Byland, Maďar Zoltán Kárpáthy, Švýcaři Andres Bossard a Bernie Schürch a sovětský mim Anatolij Jelizarov. Českou pantomimu reprezentovali opět fialkovci a jarryovci, zastoupení inscenací *Udělej mu to zprava aneb Turba tacet*.

Recenzentka francouzského listu Les Nouvelles Littéraires Claudine Canetti oceňuje Turbovu inscenaci jako jednu z nejzajímavějších z celého festivalového programu: autor podle ní skvěle ztvárnil absurditu a tragiku lidské existence.¹⁹⁴ Umění, jímž byl vyjádřen pocit deziluze, oceňuje rovněž domácí tisk.¹⁹⁵ Turbovo vystoupení na tomto festivalu je však spojeno ještě se zvláštní událostí, na níž se bizarním způsobem projevila vykloubenost doby. Inscenace *Turba tacet* zpracovávala, jak jsme již uvedli, téma lidské samoty a existenciální tíži života v totalitě. Obsahovala velmi úzkostné obrazy a nevyhýbala se ani na svou dobu šokujícimu prvku nahoty. Podle Turbových slov si však blíže nespecifikovaný kulturní činovník ze Sovětského svazu inscenaci vyložil po svém a během závěrečného hodnocení festivalu osočil jejího autora – Turbu – z propagace války.¹⁹⁶ Takové prohlášení, a navíc z úst

¹⁹² JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010, s. 105.

¹⁹³ Op. cit.

¹⁹⁴ CANETTI, Claudine. La pantomime à Prague: Récréation d'un art. *Les Nouvelles Littéraires Paris* 16. 12 1971.

¹⁹⁵ Lw. Festival pantomimy zahájen. *Lidová demokracie* 30. 9. 1971, s. 5.

¹⁹⁶ Turba tento incident popisuje v rozhovoru pro Lidové noviny: „Nahota jako symbol bezbrannosti, to byla na tehdejší dobu strašná drzost. Ruský ministr o mně hodlal vyslovit kritiku, ale to by mě úplně umělecky popravilo, tak jsem si s ním dal schůzku, abychom si to vysvětlili. Zbytečně mne přesvědčoval, že to, co dělám, je kriminální, že nedávám žádnou naději. [...] Řekl jsem mu, že zveřejňuji samotu, která existuje a je nutné o ní mluvit. A on na to: Jestliže je někdo osamoceny, má zůstat doma v kuchyni! Slíbil mi, že kritiku nevysloví, ale nakonec při závěrečném hodnocení festivalu řekl daleko víc, byť jen pár slovy: ‚Sejčás buděm gavarít a tavárišci Túrbe.‘

zástupce SSSR, mělo v právě započaté normalizaci sílu popravčího rozsudku a je vysoce pravděpodobné, že přispělo i ke zrušení skupiny PAJ, k němuž došlo zhruba za čtvrt roku. Doplňujeme, že potíže s bezpečnostními složkami měl podle svých slov i Boris Hybner, který ve své biografii *Clownovo pozdní blues* popisuje své zatčení v prostorách Reduty.¹⁹⁷

3.7 Poslední projekty PAJ a experimentování s filmem

Roku 1971 vytvořil Ctibor Turba spolu s herečkou Činoherního klubu Jiřinou Třebickou a režisérem Janem V. Kratochvílem svou další pantomimu s tajemným názvem **P.A.R. 3441**. Byla jím označena dvojice postav, pár oštitkovaný identifikačním číslem pro účely bizarního laboratorního pokusu na lidských vzorcích, který byl ústředním tématem inscenace.¹⁹⁸ Informace o datu a místě premiéry se v různých pramenech diametrálně liší: vycházíme tedy z údajů od C. Turby, podle nichž proběhla pražská premiéra na podzim (patrně 18. listopadu) roku 1971 v Redutě a později, v lednu 1977, byla v novém nastudování uvedena v pařížském divadle Théâtre de l'Est Parisien.¹⁹⁹ Pokud vykazovala předchozí pantomima *Turba Tacet* po stránce dramaturgické, kompoziční i scénografické ještě nějakou podobnost s první celovečerní inscenací PAJ *Harakiri*, pak *P.A.R. 3441* už se prvnímu jarryovskému projektu vzdálilo. K vytvoření scénografie byl přizván malíř, sochař a grafik Jiří Sopko, který do výtvarné podoby inscenace vnesl oproti dřívější střídme a tlumené estetice PAJ (v níž byly jediným pronikavým optickým prvkem červené akcenty) křiklavou barevnost. Vznikla pestrobarevná groteska, která však měla bez ohledu na využití barev k rozverně cirkusové klauniádě daleko: Sopkovy barvy zjedovatěly a získaly téměř neonově ostrý a zneklidňující tón. Také jejich prostřednictvím bylo traktováno ryze politické téma otřesného politického pokusu na obyvatelích tehdejšího Československa.

V jednom večeru, ještě před samotným divadelním představením, byl divákům pokaždé promítnut němý film ***Jak čistit lokomotivu*** (1971) z produkce PAJ. Dva tuláci – Turba

Jestliže bude někdo propagovat válku jako čin naprosté demokracie, nemohu to zakázat, ale hluboce s tím nesouhlasím. [...] Bezpochyby šlo o jeden z důvodů, proč nám divadlo zavřeli.“ (NEJEZCHLEBOVÁ, Lenka – TURBA, Ctibor. Němý muž vypráví. *Pátek Lidových novin* 2. 1. 2004, s. 23.)

¹⁹⁷ HYBNER, Boris – DOČEKAL, Boris: *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002, s. 33.

¹⁹⁸ S názvem přišel Jan V. Kratochvíl a číslo nebylo vybráno náhodně – šifra 3441 byla reálnou londýnskou telefonní linkou (tento fakt však pro význam inscenace nehraje žádnou roli).

¹⁹⁹ Všechna další data premiéry z ostatních zdrojů uvádíme v seznamu inscenací PAJ v Příloze č. 1. (PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 8. 6. 2012.)

s Hybnerem – se v něm v bělostné scénérii ztichlé zasněžené krajiny pokoušeli polidštit odstavený vlakový kolos. V režii Jana Kratochvíla a před kamerou Karla Slacha oba mimové rozehráli klaunskou dada hru v exteriéru, podle Ladislavy Petiškové „*dávno před tím než Střední Evropa poznala environmentální divadlo*“.²⁰⁰ *P.A.R. 3441* se stalo poslední pantomimickou inscenací vytvořenou pod hlavičkou souboru Pantomima Alfreda Jarryho.

Na sklonku éry PAJ natočili mimové ve složení Hybner-Turba-Polívka pro dublinskou televizi IRT na zakázku černou filmovou grotesku *Hospoda U tří havranů* (*The Three Crows Pub, 1972*). Pozvání ke spolupráci přišlo na základě zdejšího úspěšného hostování s inscenací *Harakiri*.²⁰¹ Film vznikl částečně v televizním ateliéru v Irsku v režii Billa Keatinga a částečně v Čechách, kde byly pořízeny exteriérové dotáčky v režii jarryovce J. V. Kratochvíla. Na scénáři se společně podílela celá česká frakce tvůrců, tedy Turba, Hybner, Polívka a Kratochvíl. Geneze scénáře má více verzí: podle Turby vznikl na základě Polívkovy inscenace *Strašidýlka*, přičemž byly původní situace výrazně přepracovány, některé scény doplněny, celkový tvar byl přetvořen pro filmový formát a přizpůsoben i exteriérovým podmínkám. Podle slov B. Hybnera však byla tato filmová groteska zcela autonomním projektem, byť možná Polívka uplatnil ve své roli některé situace ze *Strašidýlek*.²⁰² Mimové i akademická literatura²⁰³ se každopádně shodují, že film zobrazoval rurální prostředí českomoravského venkova, v němž se náhodou sešli na společné cestě tři lokální postavy (farmář, učitele a venkovský doktor), a pracoval se surreálnou fantazií, v níž se uplatňovala typická jarryovská krutost a černý humor z jejich prvních divadelních blackoutů. Film je podle všech informací uložen v archivu irské televize.

Historie však byla k originální jarryovské trupě neúprosná: počátkem roku 1972 byla Pantomima Alfreda Jarryho normalizačními úředníky vyhoštěna ze svazku SDS a bez udání důvodů nadobro **zrušena**. Jak výstižně poznamenal František Pokorný: „*Po nadechnutí 60. let nastal Husákův normalizační výdech*“.²⁰⁴ Administrativní zákaz činnosti PAJ přišel po pouhých devíti reprízách inscenace *P.A.R. 3441* a jarryovci se o něm dozvěděli nepřímo, jak bylo v té době zvykem. Podle Turbových slov se na nástěnce v Redutě, kde byl pravidelně vyvěšován

²⁰⁰ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Směrovka platí! aneb Krátká historie Pantomimy Alfreda Jarryho. *Taneční listy* 36, 1999, č. 4, s. 10.

²⁰¹ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

²⁰² Op. cit.

²⁰³ TICHÝ, Zdeněk. *Divadelní a filmové herectví Boleslava Polívky*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní a filmové vědy, 1990, s. 13-14.

²⁰⁴ PETIŠKOVÁ, Ladislava (ed.). *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris: Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. Praha: AMU, 2011, s. 58.

program na příští měsíc, objevil ferman na březen roku 1972 a jarryovci na něm nebyli uvedeni.²⁰⁵ Zmizeli z programu Reduty spolu se dvěma dalšími spřízněnými soubory, Divadlem Růžový Palouček a Vedeným divadlem Karla Makonje. O okolnostech zrušení s nimi dlouho nikdo nemluvil, až po čase jim umělecký šéf divadla Reduta Ivan Poledňák formálně oznámil, že jejich éra končí; sám Poledňák byl brzy ze svazku SDS rovněž propuštěn. K věci zrušení Pantomimy Alfreda Jarryho nebyl vydán žádný oficiální veřejně přístupný dokument, žádné vysvětlující stanovisko. Jediný bližší časový údaj o zrušení skupiny, 31. březen 1972, který uvádí Ladislava Petišková v *Encyklopedii divadelních souborů*, pochází z ročenky SDS.²⁰⁶

3.8 Zahraniční zájezdy, dozvuky PAJ a pozdější tvorba zakladatelů²⁰⁷

Ještě během své éry procestovali jarryovci téměř celou Evropu: vystupovali mj. v Západním Berlíně, Římě, Londýně, Frankfurtu nad Mohanem, Budapešti, Göteborgu nebo Dublinu.²⁰⁸ S inscenací *Harakiri* vyjeli mimové PAJ na svůj první zahraniční zájezd začátkem května 1969 do Západního Berlína na pozvání Akademie der Künste. C. Turba k tomu s nadsázkou poznamenává: „*Německá kritika se po našem vystoupení rozdělila na dvě části – tím jsme hned byli zajímavější a pozvali nás znovu.*“²⁰⁹ Ke druhému pozvání přispěla také velmi pozitivní recenze Klause Geitela, k níž se vrátíme později, a příznivé reakce publika. Jarryovci zde s *Harakiri* zažili největší ohlas ze všech zahraničních výjezdů (až na jednu extrémní diváckou reakci)²¹⁰ a vystupovali zde možná dokonce třikrát.²¹¹ Vycestovali také do prestižního londýnského divadla Sadler's Wells Theatre, které mělo kapacitu pro 1500 diváků. Česká zpráva o zdejším hostování hovoří o úspěchu,²¹² avšak podle Andreje Kroba

²⁰⁵ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 13. 2. 2012.

²⁰⁶ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Pantomima Alfreda Jarryho. In ŠORMOVÁ, Eva (ed.). *Česká divadla: Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 384.

²⁰⁷ Datace zájezdů a činnosti na sklonku éry PAJ je poměrně chaotická, v některých případech nedohledatelná.

²⁰⁸ PETIŠKOVÁ, Ladislava (ed.). *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris: Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. Praha: AMU, 2011, s. 36.

²⁰⁹ TURBA, Ctibor. *Mou pravdou je pravda citu*. *MF DNES* 29. 4. 2000, s. 20.

²¹⁰ Podle Andreje Kroba došlo během jednoho představení v Západním Berlíně k neobvyklé události: „*Skupinka levicově naladěných radikálních mladíků přerušila představení a podrobila ho zdrcující kritice. Doba už byla taková, že se všude proti všemu protestovalo. Boris s rebelanty nakonec vstoupil do diskuze, chvíli na sebe pokřikovali, ostatní diváci různě bučeli a hučeli, ale nakonec se vše uklidnilo a Harakiri se bez dalších protestů dohrálo až do konce.*“ (PETIŠKOVÁ, Ladislava (ed.). *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris: Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. Praha: AMU, 2011, s. 36.)

²¹¹ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

²¹² Rb. Pantomima Alfréda Jarryho opět doma. *Lidová demokracie* 15. 4. 1971, s. 5.

nebylo přijetí v Londýně jednoznačné,²¹³ což potvrzuje i Ctibor Turba. Při návštěvě švédského Göteborgu natočila záznam jarryovského představení tamní televize a v irském Dublinu byla televizí zaznamenána scéna *Vánoční přátelé* a pro velký úspěch u publika zde musela být mimům prodloužena smlouva ze čtyř na pět představení.²¹⁴ Josef Platz hovoří ještě o nedokončeném televizním natáčení grotesky *Natěrači klavíru* v sestavě Hybner-Platz-Rýda v Kolíně nad Rýnem.²¹⁵

Normalizační byrokraté se ke skupině PAJ postavili dvojím způsobem, jak bylo v té době častým zvykem: v Československu ji roku 1972 jako problematický element vymazali z divadelní nabídky a legislativně zlikvidovali (což dokládá vysokou míru „nebezpečnosti“, kterou museli vlivu skupiny přisuzovat), avšak to nebránilo faktu, že se rozhodli českou kulturu prostřednictvím tvorby ex-jarryovských mimů nadále reprezentovat v zahraničí. Z tohoto důvodu přežily dvě inscenace PAJ domácí zrušení skupiny a jejich divadelní život částečně pokračoval v zahraničním prostředí: jedná se o Turbovy projekty *Udělej mu to zprava aneb Turba tacet* a *P.A.R. 3441*, které se krátkou dobu reprízovaly ještě v Dánsku ve spolupráci s divadlem Joker Teatret.²¹⁶ Veškeré zahraniční kontakty v oblasti hudby, filmu, pantomimy a dalších uměleckých odvětví přitom obstarávala Československá hudební a divadelní agentura Pragokonzert, která koordinovala výjezdy české kultury do zahraničí a zprostředkovávala vystoupení domácích a zahraničních umělců u nás.

Inscenace ***Udělej mu to zprava aneb Turba tacet*** byla uvedena ve Švýcarsku, Finsku a Švédsku, kde tamní televize roku 1971 celý pantomimický recitál natočila a nabídla jarryovcům další spolupráci.²¹⁷ Na prvním ročníku mezinárodního festivalu mimů First International Mime Institute & Festival, uspořádaném v roce 1974 v divadle La Crosse v americkém Wisconsinu, byl Turbův recitál označen recenzentkou Hollis Huston za „*největší překvapení a senzaci festivalu*“.²¹⁸ Došlo však rovněž k incidentu: paradoxně podobně jako na pražském festivalu, kde vadila sovětskému činovníkovi, pobuřovala i na území Spojených států krátká nahá scéna, kvůli níž se od inscenace distancovali puritánští pořadatelé. Podle

²¹³ KROB, Andrej. Vzpomínky kulisákovy III. *Divadelní noviny* 13, 2004, č. 12, s. 16.

²¹⁴ Rb. Pantomima Alfréda Jarryho opět doma. *Lidová demokracie* 15. 4. 1971, s. 5.

²¹⁵ PETIŠKOVÁ, Ladislava (ed.). *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris: Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. Praha: AMU, 2011, s. 50.

²¹⁶ Mimům pronajalo divadelní budovy a druhá jmenovaná inscenace tak byla uvedena v roce 1973 v prostorách kodaňského divadla Boldhus. (TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfréda Jarryho pro *Divadelní noviny*. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky, s. 30.)

²¹⁷ Rb. Pantomima Alfréda Jarryho opět doma. *Lidová demokracie* 15. 4. 1971, s. 5.

²¹⁸ HUSTON, Hollis. The Possibilities of Mime. *Theatre news* 7, 1974, č. 4.

Turbových slov své první představení ještě odehrál, ale na to druhé už pořadatelé přestali prodávat lístky. Jako náhradní program nabídli projekci Chaplinových grotesek ve vedlejší sále a divákům, kteří už měli vstupenku, vložili do programu cedulku s oznámením: „*Není nutné, aby filosofie organizátorů byla v souladu s filosofií umělců.*“²¹⁹ Událost zaznamenal J. Townsen v knize *Clowns*.²²⁰

Inscenace **P.A.R. 3441** se roku 1977 v Paříži dočkala zcela nového, pozměněného nastudování. Vznikalo na podzim roku 1976, tedy dávno po zrušení PAJ a nikoliv pod jeho hlavičkou. Premiéru mělo 4. ledna 1977 v pařížském divadle Théâtre de l'Est Parisien (TEP). Ctibor Turba zůstal v roli režiséra, ale vzhledem k dlouhodobým zdravotním problémům nastudoval místo něj hlavní roli jeho švýcarský kolega Pierre Byland²²¹ a ženskou roli ztvárnila herečka Mareike Schnitker.²²² Výprava i hudba zůstaly ve srovnání s pražskou verzí v nezměněné podobě, jen místo filmu *Jak čistit lokomotivu* byly na obrazovkách zavěšených nad hlavami diváků v sále promítány nové filmové dotáčky. Inscenace měla úspěch a hrála se ještě dlouho po svém obnovení, mj. v rámci výstavy *Kafkovo století* (1984, *Le Siècle de Kafka*) v pařížské galerii Centre Pompidou.²²³

Hned na jaře 1972, krátce po domácím zrušení skupiny, byli jarryovci podle Turbových slov ve složení Turba-Hybner-Kratochvíl pozváni do Dánska ke spolupráci s tamním pouličním divadlem Joker-Teatret. Zatímco Turba a Kratochvíl tam setrvali dva roky, B. Hybner se údajně brzy vrátil.²²⁴ Krátce tu s nimi měl působit také R. Rýda.²²⁵ Ze všech jarryovců se v nejpříznivější situaci ocitl Boleslav Polívka: ve stejné době, kdy byl rozpuštěn soubor PAJ, se totiž profesionalizovalo původně amatérské sdružení Husa na provázku. Polívka tedy získal stálé angažmá v profesionálním divadle. S Turbou a Hybnerem se později pracovně potkával spíše výjimečně, např. na inscenaci *Klaunerie* Cirkusu Alfred.

²¹⁹ KABELOVÁ, Anna. Turba scribit, ale nerad. *Svět a divadlo* 1, 1990, č. 4, s. 103.

²²⁰ TOWSEN, John H. *Clowns*. New York: Hawthorn Books, 1976, s. 354.

²²¹ Pierre Byland (*1938) je švýcarský mim, herec, režisér, choreograf a pedagog. Studoval a později i vyučoval na pařížské škole Jacquese Lecoga. Spoluzaložil divadelní společnosti Compagnie Byland-Gaulier, Compagnie Les Fusains a The Centre National des Arts du Cirque, kde prosazoval umění klaunerie. Spolupracoval s předními světovými divadelními osobnostmi, mj. s Rogerem Blinem, Samuelem Beckettem, Antoinem Vitezem, Jérómem Savarym a dlouhodobě se Ctiborem Turbou.

²²² Mareike Schnitker (*1949) je herečka, mimka a divadelní pedagožka. Začínala v amsterdamské společnosti Company Carroussel. Poté přesídlila do Paříže, kde studovala na škole Jacquese Lecoga. Od roku 1976 spolupracuje s Pierrem Bylandem. Společně založili roku 1981 divadelní společnost Compagnie Les Fusains.

²²³ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 13. 2. 2012.

²²⁴ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 13. 2. 2012.

²²⁵ TURBA, Ctibor. *Pište si, co chcete, je to beztravné*. Strojepis. 2007. 20 s. Uloženo v archivu autorky.

Boris Hybner se po zrušení PAJ na nějakou dobu od pantomimy vzdálil. Krátce a nouzově pracoval ve Státním souboru písní a tanců, začal spolupracovat s jazzovými kapelami a hledal novou cestu výrazu. Vytvořil pantomimický recitál *Pudink* (1973), v němž na podkladě Marceauových, Jengibarovových, vlastních a dokonce i Fialkových etud třibil svoji techniku, do níž oproti klasické fialkovské pantomimě vnášel jazzový rytmus. Koncem sedmdesátých let vystupoval v jarryovském složení Turba-Hybner-Polívka se zmíněnou inscenací *Klaunerie (Les Clowneries)* Cirkusu Alfred v divadle Théâtre de l'Est Parisien, kde jejich mimohru obdivovali Byland i Dimitri. Od cirkusové klauniády, která konvenovala Turbovi, však Hybner směřoval k sobě nejbližšímu stylu slapsticku.

Roku 1975 uvedl v Divadle Rokoko autorskou inscenaci *Na konci zahrady jménem Hollywood*. Po nějaké době zahájil premiérou její přepracované verze v divadle Atelier ve Spálené ulici (dnešním Studiu Ypsilon) činnost pantomimického souboru Originální společnost němé grotesky GAG (1978-1996).²²⁶ Rozvíjeli umění slapsticku, tematicky i formálně se inspirovali érou němého filmu a poznávacím znamením jejich inscenací byl portrét Bustera Keatona na stěně (který se objevil už v jarryovském *Harakiri*). Na základě skutečných osudů filmové společnosti Macka Sennetta vytvořili úspěšnou trilogii celovečerních grotesek s filmovými projekcemi na principu Laterny magiky nazvanou opět *Na konci zahrady jménem Hollywood*, jejímž prvním dílem byl *Gagman* (1975), v němž Hybner vytvořil originální typ Gagmana Ala. Inscenace vyjela na úspěšné turné po Nizozemí i na mnoho zahraničních festivalů. Druhý díl trilogie nesl název *Hvězdy* (1979), třetí *Pentimento* (1980). Z kompletní trilogie vznikl šestidílný televizní seriál *Gagman* (1987) v režii Juraje Herze natočený mnichovskou televizí.

V osmdesátých letech se Hybner přimkl k proudu studiových divadel, především ke spřízněnému Divadlu na provázku, pro které vytvořil inscenaci *Bluff* (1982, režie Peter Scherhauser). Ve stejném roce postavil Hybner další trilogii, tentokrát pod titulem *Drsná škola*. Její první částí byla inscenace *Concerto Grosso* (1982) opět v režii P. Scherhausera, druhou slapstick *Někdo to rád horror* (1984), v níž se objevily ozvuky PAJ jako drastický humor nebo postava blufujícího detektiva v převleku za vandráka, a konečně inscenace *Frankenstein* (1985). Inspiraci čerpal z pokleslých žánrů krimi literatury, hororu a komiksu. Mezitím vznikl ještě projekt *Mizz* (1983), propojující mima s rytmem jazzu, a improvizované

²²⁶ Soubor spolu s ním zpočátku tvořili Marie Čechová, Ivana Čosová, Ota Jirák a Jan Kanyza a režijně spolupracoval Martin Hoffmeister.

Mimsessions v Branickém divadle pantomimy. Od roku 1990 se společnost Gag transformovala do soukromého Studia Gag²²⁷ a zakotvila v Paláci Metro na Národní třídě, kde fungovala ještě po dobu šesti sezon a vytvořila zejména akční tragikomedii ke stoletému výročí vzniku filmu, opět pod povědomým názvem *Žil byl Hollywood* (1995).

Roku 1998 uvedl Hybner v Turbově Divadle Alfred ve dvoře ve dvojroli autora a herce svůj scénický autobiograf pod názvem *Boris Pictus* a o tři roky později spolu se svou dcerou Vandou Hybnerovou a Sašou Rašilovem v Divadle v Řeznické groteskní hororové sci-fi na Bulgakovův námět *Pokus Pes čili Potwor* (2001), kde ztvárnil frankensteinovskou postavu Profesora W. K jarryovským tématům se vrátil projektem *Faustroll* (2003) opět v Divadle Alfred ve dvoře. Objevil se v malých rolích na prknech Divadla Komédie (*Ten, který dostává políčky*, už 1995), Divadla Na zábradlí (*Happy End*, 2002) a Národního divadla (*Revizor*, 2006 a *Žebrácká opera*, 2009). Vystupoval mnohokrát v zahraničí: v Německu, Irsku, Itálii, Španělsku, Francii, Holandsku, Japonsku, Bahrajnu nebo v Egyptě. S ruským klaunem Slávou Poluninem, který ho angažoval do své *Snowshow* ověčené cenou sira Laurence Oliviera, hrál i na turné v Austrálii.

Boris Hybner se (podobně jako kolega Turba) věnoval vedle divadla i animovanému a loutkovému filmu: s mezinárodně uznávaným režisérem Jiřím Bartou²²⁸ vytvořil dva krátkometrážní animované filmy *Diskjockey* (1981) a *Zaniklý svět rukavic* (1982). Ve druhém jmenovaném ožívaly rukavice-objekty a předváděly sled parafrází filmových žánrů, od filmové grotesky, přes milostné drama až k hororu. Po Turbovi převzal Hybner roku 1999 vedení Katedry nonverbálního a komediálního divadla, kde prosazoval výuku žánrů clownerie a grotesky. Katedru o deset let později přejmenoval na Katedru pantomimy a vedl ji až do roku 2010.²²⁹ B. Hybner je držitelem ceny Thálie za celoživotní mistrovství v oboru pantomima (2009), Bronzové růže z Montreux za televizní seriál *Gagman* a ocenění ze světových festivalů za animované filmy vytvořené s J. Bartou.

²²⁷ Do souboru přibyli Vanda Hybnerová, Václav Upír Krejčí, Rudolf Papežík, Pavel Štorek a další.

²²⁸ Jiří Barta (*1948) je vedle Jana Švankmajera nejvýraznější osobností druhé generace české animace, která vystřídala Trnkovu školu – podobně jako jarryovci školu Fialkovu. Barta spojil svůj profesní život se Studiem Jiřího Trnky. Filmem *Zaniklý svět rukavic* se poprvé výrazněji prosadil na poli domácí filmové animace. S Borisem Hybnerem se pracovní setkal i při tvorbě nedávného filmu *Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny* (2009), do něhož Hybner namluvil jednu loutkovou postavu.

²²⁹ V současné době je zdejšími vedoucími mim, režisér, pedagog a umělecký manažer Adam Halaš.

Ctibor Turba působil v letech sedmdesátých a osmdesátých zejména v zahraničí,²³⁰ kde spolupracoval se špičkovými a mezinárodně uznávanými mimy. Dva roky prožil v Dánsku, kde přišel roku 1973 k vážnému zranění nohy, které mu znemožnilo nadále vystupovat; působil proto od té doby jako autor, režisér a pedagog. Několik let strávil ve Švýcarsku a ve Francii a přiklonil se opět k tamní poetice, ovšem nikoli pantomimické, ale novocirkusové. V roce 1974 absolvoval tříměsíční stáž u J. Lecoqa, kde studoval moderní pedagogiku mimu a pantomimy. Těsně po zrušení PAJ a po návratu z Dánska založil Cirkus Alfred (1974-1979), který názvem ještě korespondoval s PAJ, ale umělecky směřoval k poetice cirkusové klauniády. Erbovní inscenace *Klaunerie* (1974, *Clownerie*) se po sérii domácích představení úspěšně reprízovala ještě v zahraničí po dobu pěti sezon. Skupinu kromě Turby tvořili Ota Jirák, Jan Unger, krátce jarryovci Hybner, Polívka a Kratochvíl a na televizní verzi *Klaunerie* spolupracoval i Richard Rýda. Během sedmdesátých let se bývalí jarryovci setkali také na televizním projektu *Gagy na dobrou noc*: dvojice Turba-Hybner napsala gagy, točilo se s B. Polívkou a P. Bylandem a vznikly tři pilotní díly. Roku 1977 napsala jiná dvojice Turba-Kratochvíl scénář k filmu Jána Roháče *Traja Chrobáci*, pro nějž Turba také vytvořil „mimografii“ a který byl na dlouhou dobu jedním z posledních kontaktů české divácké veřejnosti s Turbovou tvorbou. Svá zahraniční díla mohl Turba v sedmdesátých a osmdesátých letech u nás představit jen vzácně, mezi světlé výjimky patřily inscenace *Autour d'une Porte* (1980, v Československu uvedeno 1981) nebo *Perpetuum teatrobile* (1985). Se svou další alfredovskou společností Alfred a spol. (1986-1990) premiéroval v pražském Junior Klubu na Chmelnici za spolupráce Pierra Bylanda úspěšný projekt *Deklaunizace* (1986). Těsně před tzv. sametovou revolucí uvedl s toutéž společností v Praze v mezinárodním obsazení jeden ze svých nejlepších projektů *Archa bláznů* (1989).

Po pádu socialistického zřízení začal své vize realizovat v širší míře nejen v zahraničí, ale také v Čechách. Roku 1992 založil samostatnou pantomimickou katedru na HAMU – do té doby byla pantomimě věnována pouze jedna ze studijních specializací na katedře tance: v osmdesátých letech tu Ladislav Fialka založil a vedl obor s názvem Choreografie pantomimy. Turba svou Katedru nonverbálního a komediálního divadla vedl až do roku 1999, kdy přizval do jejího vedení B. Hybnera. Pedagogické činnosti se Turba věnoval dlouhodobě

²³⁰ V české teatrologii tak po něm zůstávají prázdná místa (která částečně zacelují výše zmíněné studie L. Petiškové a diplomová práce J. Hoffmanové; sám Turba už delší dobu připravuje svoji autobiografii). Kompletní probádání jeho pojarryovské éry však překračuje záběr naší práce, proto se tohoto období pouze dotkneme, pro usouvztážnění jeho tvorby do celkového kontextu.

už dříve i v zahraničí: učil v Châlons sur Marne, Avignonu, Charleville-Mézières, Kodani, Amsterdamu, Philadelphii a jinde.

Jeho inscenace dosáhly mezinárodních úspěchů. Absolvoval s nimi opakovaná turné po Švýcarsku, účastnil se festivalů v Berlíně, Nancy, Paříži, Kolíně nad Rýnem, Lille, ve Spojených státech a dvakrát festivalu v Avignonu. Dlouhodobě spolupracoval kromě Hybnera a Kratochvíla ještě se švýcarským mimem Bylandem, dále s Jiřím Sopkem, Jiřím Stivínem, Alešem Lamrem, Martinem Němcem, Věrou Říčařovou a dalšími. S Juskou Skalníkem založil festival Kašparův kolínský mimoriál. Za svou tvorbu získal řadu ocenění, mj. řád slavného amerického klauna a komika Reda Skeltona za pedagogiku (1991), vyznamenání od prezidenta ČR Zlatá ručka připomínající dávná oceňování jokulátorů českým králem Karlem IV. (1995), cenu Nadace Českého literárního fondu (1998) a cenu Thálie (1999). Ctibor Turba se dlouhodobě věnuje rozvoji a propagaci mimického umění v Čechách: roku 1992 otevřel mezinárodní pohybové Studio Kaple v Nečtinách u Plzně, kde uvedl cyklistickou komedii *Giro di Vita*. Během několika následujících let se mu podařilo v pražských Holešovicích vybudovat Divadlo mimů Alfred ve dvoře, které funguje od roku 1997 do současnosti.

4. Analýza divadelních inscenací a filmů a charakteristika profilu PAJ

V následujících třech podkapitolách se budeme věnovat rekonstrukci divadelních inscenací PAJ, specifickým znakům jejich jevištního výrazu a poetiky, tedy konkrétně prolínání divadla a filmu, práci s rekvizitami a poetice krutosti, a na závěr se jarryovce pokusíme zařadit do širšího divadelního kontextu. Vycházíme přitom jak z textových pramenů, tak z několika mála dostupných audiovizuálních materiálů.

Na úvod je třeba představit podobu **scénářů** k inscenacím PAJ a jejich funkci v tvůrčím procesu. Libreta totiž nepředstavovala u jarryovců výchozí bod tvorby. Ve většině případů vznikala naopak zpětně (pokud vůbec) a mají proto charakter pouze nutných textových fixací jevištního tvaru pro potřeby schvalovacích procesů nebo pro divadelní agenturu. Nejsou ani závazným záznamem scénické akce, jelikož v průběhu repríz docházelo k improvizacím obměnám. Obsahují však pevné body, které zůstávaly zachovány. V pořizování písemných autorských záznamů byl důslednější C. Turba, který je s vysokou pravděpodobností autorem přepisu fragmentu pracovní verze *Harakiri*, publikované ve výběru z moderních pantomimických libret zásluhou Jana Dvořáka v příloze *Dramatického umění*.²³¹

Ve strojopisné verzi se dochoval Turbův kompletní scénář k inscenaci *Udělej mu to zprava aneb Turba tacet*,²³² který ačkoli nebyl připraven ke zveřejnění, jako by počítal se čtenářem. Není tedy jen technickým scénosledem, ale svébytnou variací na beckettovské absurdní drama beze slov (na rozdíl od Becketta však Turba nad jazykový minimalismus staví barvitější líčení scén, jimž dodává na krutosti). Podobně jako v záznamu *Harakiri* je text graficky rozčleněn pouze názvy jednotlivých obrazů, pod nimiž jsou v jednom bloku tyto obrazy vylíčeny. Případná zvuková stopa je pouze opticky zvýrazněna proložením znaků.

²³¹ Rukopis autora záznamu dodává scénáři literární kvality a dokáže pantomimickou situaci pointovat i v psané podobě: vedle krátkých, výstižných nastínění herecké akce je totiž zápis protkán i charakteristikami duševních pochodů jednotlivých postav, odkazy na zvukovou stopu inscenace a indiciemi k celkovému *timingu*. (HYBNER, Boris – TURBA, Ctibor – RÝDA, Richard. *Harakiri: Fragment pracovní verze. Libreta moderní pantomimy. Dramatické umění* 3, 1984, č. 1, příloha, s. [2-6].)

²³² KRATOCHVÍL, Jan – TURBA, Ctibor – HYBNER, Boris: *Udělej mu to zprava: Turba tacet. Strojopis. Uloženo v knihovně Divadelního ústavu v Praze, sign. P 13099. Praha: Státní divadelní studio, 1970. 8 s.*

Vzniku inscenace *Idioti*, kterou vytvořila hybnerovská frakce jarryovců, předcházela text *Idiomy Idiotů*,²³³ který se zrodil jako první náčrt libreta sice už před začátkem zkoušení, avšak představoval pouze inspirační materiál, z níž mimové v průběhu zkoušení vycházeli jen velmi volně. Daný text tedy není záznamem finální podoby jevištní akce, jako spíše odrazem určité fáze tvůrčího procesu. Na rozdíl od Turbova stylu vykazují Hybnerovy poznámky rozvolněnější strukturu a jejich charakter je diferencovanější: od filmově čistého popisu scénické akce až k beatnickým vizím majícím povahu manifestu. Doprovodný katalog inscenace otiskuje pod názvem *Poslední večere* technický scénář *Idiotů*,²³⁴ který však scénickou akci namísto konkrétního popisu metaforicky opisuje, čtenáři poskytuje pouze návodné indicie a sugeruje základní náladu jednotlivých obrazů.

Scénář k Turbově inscenaci *P.A.R. 3441* vůbec neexistuje, podobně jako scénáře k filmovým počínům PAJ.²³⁵

Dostupnost **audiovizuálních materiálů** dokumentujících tvorbu PAJ je, jak už jsme naznačili, komplikovaná. Kompletní videozáznam inscenace *Harakiri*, pokud vůbec existuje, není v českých archivech dostupný. Záznam byl údajně pořízen během hostování PAJ ve švédském Göteborgu tamní televizí a je uložen ve švédském televizním archivu.²³⁶ Scénu *Vánoční přátelé* zaznamenala v Dublinu irská televize.²³⁷ Podle svého někdejšího ředitele Iva Mathé natočila Česká televize inscenaci *Harakiri* roku 1969 v režii Evy Marie Bergerové pro své hudební vysílání.²³⁸ Avšak podle současných informací z televizního archivu na Kavčích horách v Praze jsou zde uloženy pouze tři etudy z *Harakiri*, a sice *Dynamický večer*, *Jubileum* a *Vánoční přátelé*.²³⁹

²³³ Kompletní verze tohoto textu byla v době vzniku této práce nedostupná – fragment (o pouhých dvou listech) byl však vystaven v rámci výše zmíněné expozice *Surrealistická východiska 1948-1989* (Praha, 2011).

²³⁴ VOSKOVEC, Prokop (ed.). *Pantomima Alfréda Jarryho: [Katalog k inscenaci Idioti]*. Praha: Reduta, 1970, s. 16-18.

²³⁵ Jejich existence není zcela vyloučena, ale nic jí také nenavědčuje.

²³⁶ Tato informace pochází z článku z denního tisku (Rb. *Pantomima Alfréda Jarryho opět doma. Lidová demokracie* 15. 4. 1971, s. 5.) a potvrzuje ji i C. Turba (PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 1. 6. 2012.).

²³⁷ Rb. *Pantomima Alfréda Jarryho opět doma. Lidová demokracie* 15. 4. 1971, s. 5.

²³⁸ PETIŠKOVÁ, Ladislava (ed.). *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris: Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. Praha: AMU, 2011, s. 8.

²³⁹ Česká televize na ně sice nemá vysílací práva, nicméně od nedávné doby je umožňuje zhlédnout ve své videotéce v Praze. Záznamy byly teprve v roce 2009 převedeny ze starších formátů, k jejichž přehrávání byla nutná složitá dobová technika, na formát VHS, čímž bylo usnadněno jejich postupné zpřístupnění veřejnosti. *Harakiri – Jubileum*. Záznam pantomimické etudy. VHS. [?], 17 min. Archiv České televize v Praze, AE 1292. *Harakiri – Dynamický večer*. Záznam pantomimické etudy. VHS. [?], 10 min. Archiv České televize v Praze, AE 1292.

Režisér Radúz Činčera natočil pod názvem *Záznam o posledních chvílích komické dvojice Clow & Hamm* pořízený v roce čtyřicátého výročí prvního zvukového filmu²⁴⁰ v ateliérech a exteriéru filmovou verzí etudy *Jubileum* z druhé části inscenace *Harakiri*. Tento krátký film ukládají ve svých osobních archivech jak Hybner, tak Turba.

Ve videotéce Divadelního ústavu v Praze ani v knihovně HAMU se žádný videozáznam projektů PAJ nenachází. Ve videotéce IDU jsou nicméně uloženy záznamy televizních komponovaných pořadů *50 let mimování v Čechách*,²⁴¹ *Alfredův překážkový běh*²⁴² a *Alternativa: Pantomima*,²⁴³ v nichž jsou obsaženy fragmenty inscenace *Harakiri*.

Inscenace *Udělej mu to zprava aneb Turba tacet* byla kompletně zaznamenána během hostování ve Švédsku v roce 1971, a to dokonce v barevném provedení.²⁴⁴ Tento záznam je však u nás nedostupný, ve svém osobním archivu ho nemá ani Ctibor Turba. Záznam inscenace *PAR 3441* podle dostupných informací vůbec neexistuje a stejně je tomu v případě inscenace *Idioti*. Němý film *Jak čistit lokomotivu*, který byl původně zamýšlen pro televizní vysílání a nakonec se promítal jako filmový pandán divadelní inscenace *PAR 3441*, je dostupný v Turbově i Hybnerově osobním archivu.²⁴⁵ Naopak snímek *Hospoda U tří havranů*, natočený z velké části v Irsku (v Československu vznikly pouze exteriérové dotáčky), v českých archivech dostupný není.

4.1 Rekonstrukce inscenací a ohlas inscenací v tisku

Pokusit se rekonstruovat pantomimickou inscenaci, která se povahou své materie a ryze vizuální podstatou mimického gagu vzpírá verbalizaci, se rovná, řečeno po Jarryovsku, zaručenému *harakiri*. Množství pramenů potřebných k rekonstrukci je navíc, jak jsme již mnohokrát uvedli, omezené. Přesto se inscenace PAJ pokusíme alespoň částečně přiblížit.

Harakiri – Vánoční přátelé. Záznam pantomimické etudy. VHS. [?], 12 min. Archiv České televize v Praze, AE 1292.

²⁴⁰ *Záznam o posledních chvílích komické dvojice Clow a Hamm*. DVD. Režie: Radúz Činčera, 1969, 24 min.

²⁴¹ Obsahuje celou etudu *Vánoční přátelé (50 let mimování v Čechách)*. Komponovaný pořad. DVD. 2006, 96 min. Videotéka IDU v Praze, DV-0692.).

²⁴² Obsahuje ukázkou z filmové verze etudy *Jubileum (Alfredův překážkový běh)*. Dokument. DVD. Režie: Ctibor Turba. 2002, 76 min. Videotéka IDU v Praze, DV-1710.).

²⁴³ Obsahuje rovněž ukázkou z filmové verze *Jubilea* a fragment etudy *Vánoční přátelé (Alternativa: Pantomima)*. Dokument. DVD. 2004, 55 min. Videotéka IDU v Praze, DV-0066.).

²⁴⁴ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 1. 6. 2012.

²⁴⁵ Kompletní verzi filmu se nám bohužel nepodařilo zhlédnout.

4.1.1 Nezabiješ úplně bližního svého²⁴⁶

První jarryovský program *Nezabiješ úplně bližního svého* (1966) vzešel ze zmíněných *blackoutů*, komorních anekdotických mimických čísel, rozehrávaných v kavárnách, nikoliv klasickém divadelním kukátku. Pantomimické situace se během reprízování neustále rozkošacovaly a variovaly, poprvé se v nich objevila „žongláž s krutostí“²⁴⁷ i typický černý humor PAJ. Jako ukázkový příklad blackoutu uvádí Turba sérii anatomických gagů, jejíž scénosled vystihuje následovně: „*Vizionářsky jsem vytřeštil pohled na vlastní nos, začal ho hníst, formovat vpřed a do gargantuovské obrovitosti; když byl dostatečný, zalomil ho k zemi, rozhoupal a náramně se bavil. Boris přiskočil, popadl ten novotvar, rozpoutal prodlužování do délky, přitáhnul fiktivní rypák budoucí princezny Bosany k reálnému píanu, položil ho na klávesy a přirazil dřevěným krytem. Já bolestí zařval. Diváci smíchem. Boris se zakousnul do chleba, zbystril smysly – chléb nebyl chutný a dostatečně slaný – vyloupnul si oko, chléb obludnou solničkou posolil, oko vrátil a s chutí pokračoval ve žvýkání. Reakce. Uchopil jsem svoje ucho a začal ho formovat a vytahovat. Ucho za chvíli zabralo plochu enormní. Ucho jsem přehodil jako kabát přes ramena, na prsou jsem ho zapnul na knoflíky a když jsem zprudka přitáhnul k poslednímu knoflíku, následně jsem ubočil hlavou.*“²⁴⁸ Na uvedeném popisu lze demonstrovat genezi pantomimických obrazů, která podle Turby probíhala v časových vrstvách, v nichž byly postupně proměňovány a rozpracovávány původní náměty, např. téma tragického údělu klauna, který se snaží rozesmát slepé. Konkrétně na výše popsaných gazích totiž vyrostla etuda *Clown* pro pořad *Nezabiješ úplně bližního svého* a rozvinutím hlavního motivu vznikla etuda *Vánoční přátelé* ve druhé části inscenace *Harakiri*.²⁴⁹ V něm byl ovšem původní námět z pouhé krutě anekdotické formy rozveden do hlubší existenciální roviny.

²⁴⁶ Programu se jakožto první části pozdější inscenace *Harakiri* budeme hlouběji věnovat v následující kapitole.

²⁴⁷ TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky, s. 8.

²⁴⁸ Op. cit.

²⁴⁹ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 8. 6. 2012.

4.1.2 Harakiri²⁵⁰

Němá absurdní groteska *Harakiri* měla premiéru 6. prosince 1968 a vznikala v přímé a otevřené reakci na srpnovou invazi sovětských vojsk do ČSSR. Tematicky ji sjednocoval protest proti okupaci, odpor vůči všem formám násilí a militarismu, existenciální úzkost a atmosféra deziluze. Sestávala ze dvou odlišných částí: první tvořil dřívější pořad *Nezabiješ úplně bližního svého*, doplněný o podtitul *Traumata francouzského koloniálního důstojníka*, a druhá nesla surreální název *V růžovém pokoji*. Obsahem i formou se jarryovci ostře vymezili vůči dosavadnímu poetickému stylu imaginární pantomimy, kterou pěstoval ve své skupině v Divadle Na zábradlí Ladislav Fialka. Do opozice proti jeho něžnému Pierotovi postavili zcela nový pantomimický scénický typ starých klaunů-vandráků. Namísto lyrismu upřednostňovali bezprostřední realitu, místo imaginárních rekvizit skutečné předměty a místo baletně ladného pohybu fyzické herectví. Inspiraci hledali ve zvláštním pábitelském půvabu a zároveň zoufalství soudobé otlučené, reálně i morálně zdevastované Prahy.

Na scéně se objevili tři němí klauni: **Hamm (Boris Hybner)**, **Clow (Ctibor Turba)** a **Boom (Richard Rýda)**.²⁵¹ Termín *klaun* ovšem jarryovci nechápali v tradičním cirkusovém smyslu, tedy jako bujarou postavu s červeným nosem a pestrobarevným kostým. Prvními dvěma jmény odkazovali, jak už jsme naznačili výše, na beckettovské ztroskotance Clova a Hamma, kteří zůstali na světě sami po neurčité světové katastrofě. Podle Ladislavy Petiškové kontrastovala tato dvojice „*svou hravou a dobrotivou imaginací se lživým a zlým intelektem Booma*“.²⁵² Boom, vytáhlý klaun s nehybnou tváří, mohl podle Judity Hoffmanové získat svou přezdívku od španělského akrobata z devatenáctého století a ředitele slavného pařížského cirkusu Fernando, Medrana, který svá cirkusová čísla zahajoval výkřikem Bum-Bum.²⁵³ Etymologie slova *boom* je však složitější a bohatší. Výkřik *Boom!* je sice rozhodně zakořeněn

²⁵⁰ Při rekonstrukci inscenace vycházíme z televizních záznamů scén *Jubileum*, *Dynamický večer* a *Vánoční přátelé* z archivu ČT. K těmto třem etudám je publikován i pracovní fragment scénáře, který obsahuje navíc scénosled obrazů *Clown* a *Hra na kukačku* (HYBNER, Boris – TURBA, Ctibor – RÝDA, Richard. *Harakiri: Fragment pracovní verze. Libreta moderní pantomimy. Dramatické umění* 3, 1984, č. 1, příloha, s. [2-6].). Čerpáme z fotografií Daniely Horníčkové (HORNÍČKOVÁ, Daniela. *Daniela Horníčková fotografuje divadelní tvorbu Ctibora Turby*. Praha: Alfred ve dvoře, 1998. Nestr.), Jana Reicha a Viléma Sochůrka (uloženo v Divadelním ústavu v Praze) a z fotografií z osobních archivů Turby a Hybnera.

²⁵¹ Booma představoval nejprve krátce Pavel Vaněk, poté Rudolf Papežík, a mnohem později Boleslav Polívka – tyto interpreti na VHS zaznamenaní nejsou.

²⁵² [PETIŠKOVÁ, Ladislava]. *Pantomima Alfreda Jarryho*. In HOLEŇOVÁ, Jana (ed.). *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 240.

²⁵³ HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba: Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011, s. 28.

v cirkusovém prostředí; znamená ale také *ránu*, *dunění*, a dokonce *bidlo* a jako sloveso má význam *toulat se z místa na místo*, *potulovat se*. U všech tří klaunů můžeme vysledovat určitou cirkusovou typovost, včetně její dvojlomnosti: Hamm může představovat chytrého, zákeřného klauna, Clow klauna bílého, v jádru dobrotivého (avšak např. v ruském cirkuse má bílý klaun naopak zlomyslné spády) a Boom může být zvědavým, ale otloukaným Augustem. Jarryovská typovost však neměla ostré kontury, byla znejišťována, variována a každou chvíli překvapila.

Herectví všech tří protagonistů se výjimečně doplňuje. Hybnerův Hamm je příkrčený záškodník, jehož tvář je téměř stále skrytá pod kšticí černých vlasů nebo pod buřinkou, naraženou hluboko do čela. Má tragický výraz, rezignovanou tvář zahleděnou do prázdna, z níž číší zvláštní smutek. Žije ve svém vlastním světě a jen občas vykukne zpod buřinky, takže divák neví, co se v něm děje. Výrazně pracuje s tělem na úkor mimiky (podobně jako Keatonův Frigo): obzvláště nápadné je zapojování paží, ramen i dlaní, kompletní gestika, prsty mu neustále hrají, nebo si je neuroticky kouše. Jeho akce je prudká a impulzivní, používá drsnější fyzické gagy. Je rafinovaně ukryt pod buřinkou, s níž srůstá, splyne s okolím jako chameleon, a v nejneočekávanější vteřině náhle „zaútočí“. V takové chvíli se projeví extrémně: buďto mrzutě bručí a nasadí grimasu zloducha, nebo naopak dětinsky jásá. Na rozdíl od vzletné, nadnášivé fialkovské pantomimy je pevně spjat se zemí. Po scéně suverénně rázuje, jeho chůze je prkenně loutkovitá, jako by měl místo kloubů pružiny. Mistrně pracuje se štronzem, během něhož život postavy prozrazují jen neustále hrající prsty a upřený pohled. Před ladností pohybu upřednostňuje záměrně prudké a vztekle trhavé „záškuby“ a nezapře v sobě bývalého rugbyistu.

Naopak Turbův Clow je (ve druhé části *Harakiri*) vysokým salonním elegantem, s hlavou nonšalantně vztyčenou. Jeho vysoká, majestátní postava kontrastuje s poťouchle zvědavým pohledem, který co chvíli probleskne pod záměrně blazeovanou maskou. Do svého mikrokosmu se neuzavírá, je neúnavným pozorovatelem světa kolem sebe, permanentně monitoruje, co se kde šustne, a bystrým okem spřádá plány. Používá výraznou mimiku, hraje doširoka rozevřenýma očima obtaženýma silnou černou linkou a rozšafně zapojuje i turpinovský knírek.²⁵⁴ Působí jako elegant z lepší rodiny, který dbá dobrých mravů, za všech okolností zachovává dekorum a potrpí si na detaily: kapesníček v kapse saka a

²⁵⁴ Ben Turpin (1869-1940) byl komikem slavné éry němých grotesek a „nahrávačem“ Ch. Chaplina, B. Keatona nebo dvojice Laurel & Hardy. Jeho typickými znaky byla vysoká hubená postava, šilhající oči a výrazný knír.

dlouhou elegantní prvorepublikovou šálu. Monitoruje situaci z nadhledu, zachovává nonšalantnost a bohorovný pohled, významně mrká jako znalec. Němá maska však většinou kryje škodolibý úmysl: postava svýma očima permanentně hledá terč naschválu.

Boom Richarda Rýdy si ze všech mimů nejdůsledněji zachovává frigovsky nehybnou tvář, která je v jeho podání smutně melancholická a letargická. Životné jsou na ní jen veliké oči, v nichž se zračí dávno zadržovaný úlek, který přešel do permanentního, podprahového strachu. Má výrazně řezané, skoro loutkovité rysy tváře a nápadný degaullovský nos. Z „člověka k politování“ se však „pohotově dokáže proměnit v neurotického koloniálního důstojníka“.²⁵⁵ Jeho postava je vysoká, lehce přishrbená, s výraznými dlouhými pažemi. V první i druhé části *Harakiri* působí jako nadpřirozeně surreálná bytost z jiného světa.²⁵⁶

Oproti imaginární pantomimě byl v podání jarryvců mimický projev zjednodušen a právě záměrnou pantomimickou zkratkou posouval mimohru směrem k fyzickému herectví. Lyrického snílka vystřídal groteskní vypravěč, imaginární prostředí reálné kostýmy, dekorace a především také skutečné rekvizity, které získaly značnou významovou funkci. Podle Ladislavy Petiškové dávaly „meče, nože a pistole inscenaci hlubší rozměr, poukazovaly na svět násilí, tvořící pozadí hry.“²⁵⁷ Různorodé předměty přitahovaly mimy svou potenciální hravostí, objevovaly se v překvapivých souvislostech a stávaly se důležitým impulsem už v počátcích formování inscenace. Shluk rekvizit a asociací nazvali mimové faustrollovským termínem „seznam rovnorodých věcí“ a uvedli ho v programu k *Harakiri* ve složení: „Zimní motýli, kníry prokletých komiků, metafyzické vejce, 3 obnošené zimní kabáty, sociální hrnec, 2 španělské meče, láhev, sirky, telefon, typická uniforma francouzského koloniálního důstojníka, typický francouzský koloniální důstojník, 2 poslední kufry, obvazy, panenky, pár soubojových pistolí z roku 1911, studentská flétna, banán z banánovníku, ztracené a po letech nalezené nazelenalé noviny, krajíc chleba, prskavka, 5 košil (dvě zakrvácené), stůl, hřeben, fotografie Bustera Keatona.“²⁵⁸ Kromě Jarryho odkazovali v programu ještě na dalšího inspirátora, a sice na zakladatele dadaismu Tristana Tzaru, jehož citátem hrdě hlásali: „Shledáváme sami sebe velmi sympatickými“.

²⁵⁵ POKORNÝ, František. Pantomima Alfreda Jarryho. *Divadlo* 20, 1969, č. 6, s. 51.

²⁵⁶ Ačkoliv verze Boleslava Polívky není zachycena na žádném videozáznamu, lze si představit, že se archetypu dlouhorukého vylekaného i lekajícího Booma zhostil osobitě.

²⁵⁷ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Ctibor Turba. *Amatérská scéna* 29, 1992, č. 4, s. 7.

²⁵⁸ Program k inscenaci *Harakiri* vystavený v rámci expozice českého surrealismu *Surrealistická východiska 1948-1989* konané ve dnech 9. 6. – 30. 10. 2011 v Letohrádku Hvězda v Praze.

Ačkoliv vycházeli ze zahraničních uměleckých inspirací, zachovávali si českomoravskou sensibilitu a prodchnuli své scény pražským geniem loci. Jejich drsné, nešlechtěné scény vyrůstaly z patiny prostředí, v němž mimové trávili čas, a byly nasáklé pražskými bary, putykami a rovněž kavárnami, které v Praze konce šedesátých let neměly uhlazeně vídeňskou atmosféru: otiskl se do nich zakouřený opar Reduty a Violy, v nichž se scházela mladá generace umělců, dále squatterské prostředí Hanzlberku, staré opatinované domy s odlupující se omítkou, které byly poznávacím znamením tehdejší Prahy, nebo svět románů Bohumila Hrabala. Podle B. Hybnera se v *Harakiri* „míchala nostalgie za americkými groteskami a něžná krutost pábitelů“.²⁵⁹ „Cítili jsme spojení mezi Kerouacovým románem *Na cestě* a postavami looserů z hrabalovského filmu *Perličky na dně*,“ pokračuje Hybner. „Bavily nás oprýskané zdi, zoufalí lidé; do Libně jsme jezdili jako do Stínadel.“²⁶⁰ Právě díky pevnému lokálnímu ukotvení zarezovala jarryovská pantomima u domácího publika tak silně.

K *Harakiri* existovalo několik verzí plakátů. Autorem jednoho z nich s grafikou motýla připíchnutého špendlíkem na zeď je dokonce C. Turba (původním směřováním výtvarník). Na jiném plakátu, vytvořeném pro hostování v londýnském Sadler's Wells Theatre, se možná objevila grafická aluze na časopis Hara-Kiri: titul *Harakiri* byl totiž vyveden ve formě westernového typu písma zvaného itáliek s extrémní výškou patek, velmi podobně jako titul francouzského časopisu.

První část inscenace ***Nezabiješ úplně bližního svého aneb Traumata francouzského koloniálního důstojníka*** nesla ještě stopy lyrické, marceauovsko-fialkovské pantomimy, s níž se mimové vypořádávali její kontaminací krvavými obrazy. Soudě dle fotografií, tvořil **scénografii** marceauovský prázdný prostor. Pouze do některých etud (*Poslední přání*, *Clown*) si Turba přinesl černou kostku.²⁶¹ Tuto tezi o prázdném prostoru nám však zcela boří informace od teatroložky Věry Velemanové, která píše, že „*Fára pro scénku vytvořil výpravu,*

²⁵⁹ HYBNER, Boris – DOČEKAL, Boris: *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002, s. 27.

²⁶⁰ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

²⁶¹ Některé fotografie zachycují také židle „thonetky“, avšak tyto snímky mohly vzniknout během natáčení filmové verze *Jubilea*, které mělo ve srovnání se svým divadelním předobrazem pozměněnou a bohatší scénografii. Na jiné fotografii je biedermeierovské křesílko, o něž je ještě opřená basa; tento snímek však podle Turby rovněž nevznikl během představení *Harakiri*, nýbrž při konkursu do Divadla Semafor v roce 1966, jehož se mimové PAJ ještě ve svém amatérském období zúčastnili a na němž hráli své pantomimické scény v semaforové dekoraci (HORNÍČKOVÁ, Daniela. *Daniela Horníčková fotografuje divadelní tvorbu Ctibora Turby*. Praha: Alfred ve dvoře, 1998. Nestr.; PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 8. 6. 2012.).

jejímž centrem byl ‚lautreámontovský‘ šicí stroj.²⁶² Nechceme tento výzkum posouvat do anekdotické roviny, ale musíme konstatovat, že nehledě na přítomnost či nepřítomnost šicího stroje na scéně, citovaným tvrzením otevíráme avizovanou analýzu nejasností ve věci autorství scénografie, a dokonce také choreografie obou částí *Harakiri*. Některé zdroje totiž uvádějí jako autora choreografie Františka Pokorného a jako autora (přínejmenším spoluautora) výpravy **Libora Fáru**.²⁶³ Tato tvrzení jsme v počátcích práce na tomto textu považovali za nezvratná a dosud nikdy a nikde nezpochybněná, tím spíše, že přisouzení scénografie Fárovi jsme nacházeli v mnoha zdrojích včetně zmíněné rozsáhlé Fárový monografie od V. Velemanové.²⁶⁴ Avšak v průběhu osobních rozhovorů s mimy²⁶⁵ jsme narazili na jiný názor, který později Ctibor Turba formuloval i písemně a zveřejnil v následujícím znění: „Říkalo se, nebo jsme to sami tvrdili, že nám scénografii pomáhal budovat Libor Fára, a na první polovině že se dokonce výrazně spolupodílel Franta Pokorný. Tlachy! Franta nám postavil v Jubileu choreografii tříminutového tanečku, Libor byl titán a bouřlivák, který nás podpořil morálně, nikoli prací.“²⁶⁶ V podobném duchu se vyjádřil také Boris Hybner: „To, že jsme někde ve sběrných surovinách v ulici Pod Vyšehradem našli vyřazený nefunkční šicí stroj a natřeli ho na bílo, tak to je fárovské, ale není to od Fáry.“²⁶⁷ Tím se nám potvrzuje přítomnost šicího stroje na scéně, ovšem nikoliv jeho autorství. Hybner se s Fárou spřátelil už v roce 1964 v Divadle Na zábradlí, jak jsme již psali výše, a oba mimové s ním byli od té doby v kontaktu, obdivovali jeho scénografie ke *Králi Ubu* a *Čekání na Godota*, potkávali se na Hanzlberku a vzájemnou tvorbu velmi uznávali – s jistotou lze říci, že pro Pantomimu Alfreda Jarryho vytvořil Fára grafické logo s použitím jarryovského symbolu bicyklu. Z citované Turbovy formulace lze vyčíst, že Fára byl zkoušený *Harakiri* nějakou formou přítomen, což také mimové v osobních rozhovorech sami potvrzovali. Ve výtvarné koncepci Fárových inscenací ze Zábradlí a pantomimického *Harakiri* můžeme vidět společné rysy surreálné otlučené poetiky a využití absurdních rekvizit, avšak nemůžeme

²⁶² VELEMANOVÁ, Věra – LAHODA, Vojtěch. *Libor Fára: Dílo*. Praha: Gallery, 2006, s. 156.

²⁶³ Např. Jan Dvořák (DVOŘÁK, Jan. *Pantomima a vznik Branického divadla pantomimy*. In DVOŘÁK, Jan (ed.). *Marginálie o pantomimě: Interní materiály pro tvůrčí besedy*. Praha: Svaz českých dramatických umělců, 1986, s. 17.), který v jiném textu ke spolupracovníkům na *Harakiri* řadí ještě Vladimíra Vašutu (DVOŘÁK, Jan. *Kalendarium pantomimy 1966-1986*. In DVOŘÁK, Jan (ed.). *Marginálie o pantomimě: Interní materiály pro tvůrčí besedy*. Praha: Svaz českých dramatických umělců, 1986, s. 101.).

²⁶⁴ VELEMANOVÁ, Věra – LAHODA, Vojtěch. *Libor Fára: Dílo*. Praha: Gallery, 2006, s. 155-156.

²⁶⁵ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 13. 2. 2012.

PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

²⁶⁶ TURBA, Ctibor: Alfredův překážkový běh V. *Divadelní noviny* 21, 2012, č. 20, s. 16.

²⁶⁷ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

„rozsoudit“ autorství. Scénografie inscenací PAJ se výrazně odklonila od náznakových dekorací pantomim Ladislava Fialky a po výtvarné stránce je rozhodně spřízněna s proudem činohry Divadla Na zábradlí nebo Činoherního klubu. Skladbou scénografických prvků podle filosofie tzv. nalezených předmětů souzní PAJ s tvorbou Libora Fára, který proti imaginárnosti a náznakovosti (podobně jako jarryovci) prosazoval skutečnou výpravu, jejíž realističnost posunoval do nadreality: *„Vstup reality na jeviště zdá se mi dnes nejaktuálnější,“* napsal Fára roku 1966. *„Myslím tím autentické materiály a předměty. Ale použití reálných prvků na scéně nevytváří ještě realitu jako takovou. Výtvarník musí dosáhnout takového přetlumočení reality, aby se stala dokonalou vizuální záležitostí a dávala možnost větší imaginace. Domnívám se spíše neestetizovat, proměňovat znehodnocené, surové, ošklivé v esteticky účinné, zbavit jeviště zdobnosti a více je obnažit. Postupovat snad od komplikovanosti k jednoduchosti, ale k jednoduchosti víceznačné.“*²⁶⁸ Jeho akční scénografie rozehrávala předměty, které samy o sobě žádnou poetickou hodnotu nenesly, do roviny ryze divadelní – a jarryovci v tomto směru postupovali obdobně, jak uvidíme v kapitole *Objekty-rekvizity-věcnost*. Z ryze osobního hlediska můžeme poznamenat, že vzhledem k autentickým a na sobě nezávislým reakcím obou mimů nemáme důvod jim nedůvěřovat (avšak důvěra není vědeckou metodikou, navíc závažné argumenty nacházíme na obou stranách sporu). V malých autorských divadlech vzniká jevištní dílo jako organická koláž vířících nápadů, jejichž původ je často nedohledatelný. Necháváme proto otázku autorství otevřenou.

Ale zpět ke konkrétní podobě *Harakiri*. Barevnost **kostýmů** byla podle Hybnera červeno-černo-bílá: *„Říkali jsme tomu jakobínský kostým. Byli jsme bosí, protože tak se nejlíp hraje, a také to mělo provokativní tón, protože u Fialky se hrálo v piškotech. Takže my byli bosí, měli jsme černá hára, červené kamaše a černé žakety. V Montrealu mě napadlo připevnit na záda žaketů jména Hamm a Clow, sami jsme si je tam našli.“*²⁶⁹ Francouzský koloniální důstojník v podání Richarda Rýdy měl uniformu cizinecké legie, koloniální čepici s křížkem a bílou rouškou a dalíovský knír a kontrastoval s černými havrany v žaketech. Mimové PAJ neupustili zcela od tradičního bílého **maskování**, jak uvádějí některé prameny:²⁷⁰ zachovali červené rty a oči obtažené černými linkami, „augenráfkami“, včetně hvězdičky přes oko. Líčení se výrazně proměnilo až ve druhé půli inscenace. Důležitou roli

²⁶⁸ FÁRA, Libor. Scéna v diskusi: [Anketa]. *Divadlo 17*, 1966, čís. 5, s. 5.

²⁶⁹ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

²⁷⁰ Např. VELEMANOVÁ, Věra – LAHODA, Vojtěch. *Libor Fára: Dílo*. Praha: Gallery, 2006, s. 156.

měly **rekvizity**, tedy sečné, bodné a řezné zbraně, v nichž se projevila artaudovská krutost i rituálnost: do pantomimy jako do „*magického konání*“ (řeceno s Hybnerem) byly promítnuty „*ritualizované výkony jako souboj, poprava nebo vrhání nožů*.“²⁷¹

Jádro většiny scén tvořila **mimická dvouhra** – element klauna byl zdvojen v postavách Hybnera a Turby, jejichž společné scény variovaly téma klaunství ústící do násilné smrti. Podtitul *Traumata francouzského koloniálního důstojníka* představoval vlastně literární hříčku. Rýdův důstojník tvořil znepokojivou nadreálnou postavu, která krvavými scénami černé dvojice trpěla a „ředila“ je svými tanečně-pantomimickými mezihrami. Přitančil pokaždé s dětsky nevinnou tváří za zvuků měšťanské zvonkohry, do které v závěru zaburácely agresivní tóny rock'n'rollového songu *Surfin' Bird* od kapely The Trashmen a zvuky střelby.²⁷²

Malátné taneční entréee Francouzského koloniálního důstojníka záhy vystřídal nástup Hamma a Clowa. Hned jejich první etuda **Souboj za úsvitu** vmžiku diváky uvedla do kruté reality jarryovské mimohry s reálnými meči. Sledujeme dva soupeře: jeden spí, druhý se ho marně snaží vyprovokovat. Ve snaze vytrhnout svého soka z letargie proměňuje svůj meč v jiné předměty (golfovou hůl, lopatu, kříž). Nakonec se místo boje společně opijí, uvědomí si zbytečnost souboje a za přátelského poštuchování si předvádějí, co to chtěli provést. Přitom se však, za zvuků beatlesovského songu, nechtěně navzájem propíchnou.²⁷³

Druhá etuda **Vrhač nožů** se rozvinula z blackoutu. Clow představoval figuranta, kterého Hamm obhazoval noži (tentokrát pouze imaginárními). Hamm se stále nemohl strefit, což uvádělo do rozpaků nejen jeho, ale i Clowa. Když se mu to konečně podařilo, Clow zajásal a spolu se svým vrahem se horečně klaněl publiku. Hamm však vytáhl velkou silou Clowovi nůž z hlavy a celá scéna se kolovrátkově opakovala. Teprve při třetím kole vyšel z Clowova hrdla smrtelný výkřik. Hamm se však ani tentokrát nenechal vyvést z míry a nepřestával se klanět, ani když se jeho kolega bezvládně sesunul k zemi.²⁷⁴

Základní situací třetí etudy **Poslední přání** byla poprava. Scéna byla ponořena do tmy a ticha, pouze jediný kužel světla osvětloval špalek představovaný klasickou černou krychlí. Bylo slyšet mořský příboj, jehož pravidelný rytmus mohl připomínat lidský dech. Hamm představoval kata a Clow odsouzence, který dostane těsně před popravou právo posledního

²⁷¹ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

²⁷² PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Rukopisné poznámky. 28. 6. 2012.

²⁷³ Některé údaje jsou čerpány z práce Elišky Vinařové a nepodařilo se je zcela ověřit (VINAŘOVÁ, Eliška: *Pantomima Alfréda Jarryho*. Proseminární práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní a filmové vědy, 2001, s. 7.).

²⁷⁴ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 8. 6. 2012.

přání. Clow však nedokáže na žádné přání přijít. Hamm se své oběti nejprve snaží napovědět, postupně však ztrácí trpělivost. Situace graduje spolu se snahou odsouzence odvrátit katův meč a prodloužit poslední minutu života.²⁷⁵ Clow na to konečně přišel: na zobcovou flétnu zahraje studentskou hymnu *Gaudeamus igitur*. Krutý Hamm je přemožen dojetím a v romantickém vytržení si zatančí na osudovou melodii z Čajkovského *Labutího jezera*.²⁷⁶

Výchozím impulsem ke čtvrté etudě **Clown** byla Gogolova slavná povídka *Nos*, jejíž základní situaci rozvedli mimové do metafyzického podobenství o klaunském údělu. Na prázdné scéně sedí osamělý Hamm a zírá před sebe. Přichází šprýmař Clow, vítá se s publikem, všimne si nešťastníka a začíná pro něj rozehrávat „*gejíry svých osvědčených špílců*“.²⁷⁷ Panáčkuje, tahá se za nos. Původně nezávazná komika začíná nabírat rysy sebedestrukce. Hamm na Clowovy opakované pokusy nereaguje a zachovává nehybnou tvář. Zoufalý Clow po krátkém zaváhání nasazuje své (doslova) poslední číslo: „*Nezbytná úklona. Clow tasí břitvu. Otevírá ji. Zpod kadeří vytáhne své ucho a šmikem je uřízne, otřásá se znovu svým typickým smíchem. Šmik, druhé ucho je pryč. Otírá kanoucí krev. Řičí smíchy. Šmik, podřízne si hrdlo. Bodá se do hrudi, podřízne zápěstí, smích mizí z jeho tváře, padá. Hamm uslyší pád těla. Pomalu, pomalounku vstává. Z náprsní kapsy vytáhne brejličky. S černými skly. Hamm je slepec, překračuje Clowovo tělo...*“.²⁷⁸ Jevišťe se ponoří do tmy – a diváci jako by se společně dívali skrze Hammovy černé brýle. Pointa je krutá, humor černočerný.

Vražednou pantomimickou sérii uzavírá etuda **Hra na kukačku**, kterou mimové posunuli z nevinné dětské hry do roviny groteskní hry na život a na smrt. Boom právě finišuje svůj meziherní taneček, když si všimne, že na scéně stojí pokojová lampa a stolek se dvěma soubojovými pistolemi. Podle těchto indicií pochopí, že se chystá hra na kukačku. Zhasne a po opětovném rozsvícení zjistí, že už není na scéně sám. Přibyli Clow a Hamm, kteří se lačně vrhají po koltech a počínají si s nimi jako děti (na rozdíl od vznešeného důstojníka). Důstojník zaujme pozici u vypínače, zháší a vyčkává. Slyšíme dupot běžících kroků. Ozve se *kuku*, zazní dva výstřely, lampa je rozsvícena, ale nikdo není raněn. Řada je na Clowovi: stává se *kukačkou*, tedy bezbranným mezi dvěma ozbrojenými. Zakukání je rock'n'rollově odpočítáno prvními takty beatlesovské hymny *All You Need Is Love*. Boom salutuje, klauni mají plné

²⁷⁵ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

²⁷⁶ POKORNÝ, František. *Pantomima Alfreda Jarryho. Divadlo 20*, 1969, č. 6, s. 51.

²⁷⁷ HYBNER, Boris – TURBA, Ctibor – RÝDA, Richard. *Harakiri: Fragment pracovní verze. Libreta moderní pantomimy. Dramatické umění 3*, 1984, č. 1, příloha, s. [3].

²⁷⁸ Op. cit.

náruče papírových květin a sošného Booma jimi zdobí. Důstojnost situace jim ale nebrání, aby mu za každou květinu uštedřili kopanec. Květiny už po hippiesovském vzoru létají i do publika a za chvíli je málem následuje Boom, který je klauny na způsob vrhání do vody rozhoupáván směrem do hlediště.

Ve druhé části *Harakiri* s názvem **V růžovém pokoji** se už jarryovská poetika projevila v plné míře. Do scénografie vnesli mimové prvky realismu, či dokonce naturalismu: scénický mobiliář byl sestaven ze skutečného vyřazeného nábytku, který měl za sebou dlouhou historii a byl řádně opatinován. Podobně tomu bylo s kostýmy, reálně nošenými civilními šaty, které si mimové přinesli z domova nebo od svých přátel. Velký vliv na zdroj dekorací a kostýmů měl samozřejmě také fakt, že při tvorbě *Harakiri* fungovali ještě na amatérské bázi a všechno si vymýšleli, obstarávali i financovali sami.

Opět citujeme V. Velemanovou, která autorství **scénografie** přičítá Liboru Fárovi: faustrollovský termín *rovnorodost* je podle ní „*typický a důležitý pro Fárovo velkorysé, ‚surrealistické‘ uvažování o scénických předmětech. Na jednoduché, temné scéně byly nejvýraznějším scénickým prvkem dveře, zatlučené hrubými prkny, a thonetka – dle Hybnera ‚francouzský esprit ztělesněný do židle‘, ale i něco velmi typického pro tehdejší Prahu. Stálo zde i olezlé křeslo a stará skříň. Zato na rekvizitách Fára nešetřil, a jako kdyby tato záliba měla cosi společného i s kouzelnictvím, které je v něčem klaunerii blízké.*“²⁷⁹ Jediný nadreálný scénický prvek tvořila v druhé části *Harakiri* narůžovělá dekorace pokoje, která rámovala jeviště a svým odstínem ho jemně posouvala do snových souvislostí. Podle slov B. Hybnera vznikala výprava spontánně a částečně náhodně: mimové se podle něj rozhodli vytvořit druhou část *Harakiri* jako „*beckettovsko-hrabalovsko-kerouacovsko-keatonovskou*“ a chtěli ji „*zasadit do interiéru. V Divadle Jiřího Wolkra jsme našli dekoraci s dveřmi [...] a také červenou barvu, a tak jsme ji natřeli načerveno. Ty dveře byly původně prosklené, ale teď jim chybělo to sklo, tak jsme v nich udělali takový šalunk.*“²⁸⁰ Scéna orámovaná starorůžovou dekorací pokoje svírala jednoduchý mobiliář, z něhož dominovaly stará leštěná skříň, polorozpadlá čalouněná křesla (ve scéně *Jubileum*) nebo jednoduchý stůl se židlí (ve scéně *Dynamický večer*). Nábytek i kostýmy se držely v tlumených odstínech šedé a hnědé a odpovídaly estetice černobílých němých filmových grotesek. „*Převládaly lomené tóny, nic*

²⁷⁹ VELEMANOVÁ, Věra – LAHODA, Vojtěch. *Libor Fára: Dílo*. Praha: Gallery, 2006, s. 158.

²⁸⁰ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

křiklavého. Důležitý byl pohyb, smysl pohybu, v tom byly barvy,²⁸¹ poznamenává Turba. Kostýmy tvořily obleky ve stylu op-artu, staré manšestrové kalhoty a košile s vypracovanými manžetami. Turba do svého kostýmu využil skutečné šaty svého tchána, známého pražského primáře, konkrétně „okrové sako, myslivecký huberták a krásný červený unavený župan“.²⁸² Scénografické prvky včetně kostýmů a rekvizit měly tedy svou paměť, mimové byli se svými kostýmy srostlí a nacházeli v jejich částečné otrhanosti a zašlosti zvláštní surreální půvab.

Definitivní konec učinili jarryovští mimové ve druhé části *Harakiri* tradičnímu **maskování**. Jejich nová a syrová verze pantomimické masky měla sice ještě bílý podklad, ale už bez rudých akcentů a roztomilých hvězdiček. Oči byly obtaženy silnou černou linkou, rty však byly zabílené stejně jako celá tvář, a to studenou, až hororově děsivou bělobou, která dodávala mimům výraz smrtek nebo upírů. Příkrčení, s ledovou tváří pod černými vlasy, v pomuchlaných oblecích, zkombinovaných z porůznu nalezených svršků, připomínali beckettovské tuláky.

Úvodní scéna **Jubileum** byla tvůrci i kritikou považována za nejlepší část *Harakiri*. Představovala mimický dialog dvou starých music-hallových komiků, kteří „žijí v domově důchodců, oslavují jubileum a ve své euforii, při extázi, kterou prožívají v závěru oslav, oba umírají. Jejich tělesné schránky už nevydrží bujaré vzpomínky.“²⁸³ S námětem přišel Turba: jednak četl Rimbaudovu báseň *Sedění*, která popisovala „strašný obraz stařecké nemohoucnosti uložené do promaštěných křesel,²⁸⁴ ale především „měl úžasný model doma v postavě tchána, který fyzicky znavený a méně mohoucí, stále vykazoval brilantní a sarkastický vtíp, kontrastující s pokulhávajícím fyzis.“²⁸⁵ Základní mizanscénu představovala dvě stará, polorozpadlá křesla, v nichž sedí podobně staří a nemohoucí veteráni němé éry, v oblecích a s buřinkami na hlavách, přikryti kostkovanou dekou. Kolem svých ušáků mají rozmístěny předměty denní potřeby (dva plechové hrníčky, lahev whisky a plivátko). Na zašlé stěně shlíží z podobenky němý kolega, Buster Keaton. Scénu ovládá godotovský chronotop: dva klauni, bezčasí, vzpomínky, čekání, stáří, dlouhé ticho střídané výboji energie.

Akci otevírá známá znělka grotesek Laurela & Hardyho *Tanec Kukaček (Dance of the Cuckoos)*. Na dosud nehybné scéně se začne něco vrtět: Hamm se s vypětím všech sil pokouší

²⁸¹ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 15. 5. 2012.

²⁸² Op. cit.

²⁸³ HYBNER, Boris – BRŮNA, Otakar: *Cesta ze Zlína na Zábřadlí*. In BRŮNA, Otakar (ed.). *Největší pieroti*. Praha: ETC Publishing, 1997, s. 90.

²⁸⁴ TURBA, Ctibor. *Pište si, co chcete, je to beztravné*. Strojepis. 2007. 20 s. Uloženo v archivu autorky.

²⁸⁵ Op. cit.

vstát, nohy už ale neslouží a neovladatelně podkluzují. Clow ho se zájmem sleduje. Po několika marných pokusech se Hamm se vši parádou zřítí na podlahu. Clow tento karambol kvituje s viditelnou, škodolibou radostí. Nyní je řada na něm. Clow rozjíždí svoji akci a precizně, centimetr po centimetru ze sebe odhrnuje deku. S nečekanou razancí se vymrští z křesla, v poslední chvíli „vybere“ hrozící pád a s rukama za zády se vydá na „špacír“ po místnosti. Tváří v tvář Frigovi mu dojde, že dnes se svým kumpánem slaví jubileum dávných triumfů. Rozzáří se mu oči a rázným kopancem probudí Hamma. Třesoucí se rukou nalévá kolegovi do plecháčku whisky k přípitku. Hamm zatím nechápe, ale Clow hodlá oslavovat. Zpod křesla vyloví gramofonovou desku a odchází s ní za dveře. Pauza. Zpoza dveří se z gramofonu ozve groteskový klavírní kvapík, který udá tempo herecké akci: Clow vletí do místnosti jako vyměněný, Hamm konečně pochopí. Střihnou si varetní taneček jako zamlada, ale srdce selhává. Po pravidelných chvílích odpočinku, které scénu rytmizují, rozjíždějí mimové spirálu zlomyslností a naschválů jako revival osvědčených gagů. Několik za všechny: Hamm Clowovi sebere poslední lahev whisky, mocně se z ní napije a rozkošnický kloktá, provokuje a uštěďuje mu jeden kopanec za druhým, až jsou mu rutinně stáhnuty kalhoty. Vzájemně si předávají štafetu zákeřností, vyklápějí se z křesel, instalují si do cesty banánové slupky, podkopávají si hůl, pronásledují se kolem křesel jako ve filmové honičce, vylévají obsah plivátka na podušky a podpalují si noviny. Herecká akce má charakter škodolibých dětských strkanic a kontrastuje s beckettovskými zchátralými fysis. Vzednutí a naopak útlumy energie se opakují v cyklickém rytmu a vteřiny ne-akce jsou paradoxně nejdramatičtější (jako u Becketta) – sledujeme genezi nápadu. Záškodnický impuls vede k tichému kradnému pilování naschvalu, po jehož provedení přichází útlum, únava a melancholie či dokonce smrt.

Scéna ***Dynamický večer*** je sólovou etudou Ctibora Turby.²⁸⁶ Ovládá ji ryze kafkovská atmosféra. Na scéně je starosvětský obrázek ve zlatém rámu, starodávná vyřezávaná skříň, smeták, židle a jednoduchý stůl a na něm telefon a zmuchlané koule z novinového papíru. Ocitáme se v podivně dekadentním příbytku samotářského podivína. Zvukovou kulisu tvoří spokojené mužské pobrukování.²⁸⁷ Turbův hrdina se v roztrhané vestě, s kšiltlem na čele a zaujatě sešpulenými rty věnuje svému prapodivnému hobby. S maximálním soustředěním

²⁸⁶ Později bude rozvedena do stejnojmenné etudy v inscenaci *Udělej mi to zprava aneb Turba tacet*.

²⁸⁷ Připomínající skoro kvokání; v pozdějším projektu *Turba tacet* se ostatně hlavní hrdina jmenuje Pan Slepíčka a ostatně už jméno Clow má ke *klování blízko*.

a z milimetrové blízkosti zkoumá cosi na stěně, patrně lezoucí štěnici. Vmžiku chytí svoji oběť do prstů, že šuplíku vytáhne list novin, tvorečka do něj pečlivě zabalí a uloží na skříň. Dalšího nebožáka zahlédne na zemi, labužnický vyčkává, než hmyz vyleze výš a v tu chvíli s hbitostí číhajícího chameleona „zobne“ a opakuje rituál s novinami. Hromadění úrody neustává, dokud lovcé nevyruší telefon. Na celou scénu z něj zahřmí hluboký mužský hlas: „*Ty prase zarostlý!*“ Hrozivé usvědčení se ve smyčkách ozývá znovu a znovu a s gradující naléhavostí, opovržením a zhnusením pronásleduje Clowa po místnosti. Clow je vyděšen, hanbí se a těká zoufale po místnosti. Rozvíjí němý dialog s neviditelným Velkým bratrem (podobně jako v Beckettově *Aktu beze slov*), komunikuje s ním očima, dívá se za dveře, hledá jeho zdroj. Pokouší se zahladit stopy, schovat novinové koule, telefon i sebe. Zacpává si uši, ale nic nepomáhá. V domnění, že terčem opovržení je jeho obskurní sběratelství, vytřeše všechny noviny a tvory vysvobodí. Ozve se hrozitánský smích a hlas utichne. Clow sedí zdrceně nad zničenou sbírkou, ale brzy se otřepe, zkontroluje situaci za dveřmi, otře si pot z čela... A s nenapravitelnou umanutostí opět „klovne“ tvora z podlahy. Prvek zacyklení se tedy projevuje nejen na zvukové smyčce, ale i na celé struktuře situací.

Ve scéně **Vánoční přátelé** hrají dva mimové (Hybner, Turba) proti jednomu (Rýda). Jak už jsme podotkli, rozvíjejí etudu *Clown* z první poloviny *Harakiri*, do níž promítají kromě jiného své zážitky z hanzlberského squatterství (ačkoliv jsou jen odrazovým bodem pro rozvinutí tragikomické situace). Jednoduchý mobiliář představuje leštěná skříň, stůl se dvěma židlemi a několik naddimenzovaných motýlů přišpendlených na stěně. Jsou Vánoce. Zpomalený rytmus Bachova *Larga* v podání Swingle singers udává situaci volné tempo a zvláštní, posmutnělou křehkost. Za jeho zvuků se strašlivě pomalu otevírá stará skříň. Vzniklou škvírou zasvítí ven světlo baterky a prozkoumává terén. Postupně se ze skříně jako periskop vysune jedna, po chvíli i druhá bosá noha, až se zevnitř nedůvěřivě vysouká celý Boom. Je oblečen v pruhovaném pyžamu a kabátě, rozčuchán, v dlaních svírá polštář. Jeho nehybná tvář zračí smutnou melancholii. Prozkoumává s baterkou celý pokoj, a když se ujistí, že je sám, vrací se do svého úkrytu. Po krátké pauze se situace variuje: neotevírá se však skříň, ale dveře, a do místnosti nakoukne promrzlý Hamm. Stejně jako dříve Boom se i Hamm přesvědčuje, že v místnosti nikdo není, a když si je jist, jeho strach povolí a radostně zve dovnitř kolegu Clowa. Podobně jako v předchozí etudě se zde objevuje motiv ohrožení a hledání zdroje tohoto ohrožení. Tuláci Clow s Hammem se usadí ke stolku a začnou se zabydlovat, z kapes vytáhnou svíčku a zápalky. Když jsou v nejlepším, ve skříně cosi zarachotí.

Po prvotním úleku se oba vzchopí, vyloví z kapes zvonek a vypraví se ke skříni dělat jejímu tajemnému osamělému obyvateli Vánoce. (Zde končí teprve expozice scény, která se, stejně jako v ostatních etudách druhé půle *Harakiri*, zhodnotí v dalším stupni etudy – podobně jako v metodě dvojice Laurel & Hardy zvané *slow-burn*, která pracuje se zdánlivě hluchými místy a pomalým zrychlováním tempa gagu). K smrti vyděšeného Booma táhnou oba vetřelci ze skříně ven, třesou mu rukama, tančí s ním po místnosti a snaží se ho rozveselit. Marně. Ani dárek, ani slepá bába, ani hořící prskavka nezabírá, natož když s ní dvojice nezvaných hostů honí Booma po místnosti. Hosté nasadí nejtěžší kalibr: zmizí na chvíli za dveře, vrátí se dovnitř se spikleneckým výrazem a dlaněmi si cosi úzkostlivě přikrývají na prsou. Prudce se otočí zády k publiku a ze zad jim hrozivě trčí mohutné zabodnuté nože. Dosud netečný Boom je konečně zaujat: přiskočí a pevně oba návštěvníky přibodne na stěnu pod připíchnuté motýly. Opět se ozve křehké *Largo*, Boom vyběhne za dveře a vrátí se s náručí plnou porcelánových panenek za zvuku z nahrávky: „*Děti, pojdte se podívat!*“ Drastická jarryovská variace na *vánoční pohodu* je u konce.

Předposlední etuda ***Tři minuty ticha pro Kazimíra Maleviče***²⁸⁸ je pantomimickou miniaturou, třiminutovým statickým obrazem inspirovaným ruskou kubofuturistickou avantgardou. Jarryovci Hybner-Turba-Rýda vytvořili pantomimický ekvivalent Malevičova suprematismu, který podle Turby „*nevypravoval třeba o melancholii popisem melancholického výrazu ve tváři. Vyjadřoval ji přímo barvou, skladbou barev, čistými prostředky.*“²⁸⁹ Scénu popisuje Boris Hybner následovně: „*Já seděl na zemi, opřený o zeď, Ctibor seděl na stole, gong odděloval minuty a my spali. To bylo jako Malevičův čtverec, taková totální, mezní provokace.*“²⁹⁰

Závěrečné ***Resumé*** bylo kataraktickou explozí energie nahromaděné během celého *Harakiri*. „*To je to nejdůležitější, co jsem v životě udělal. To jsou ti Beatles na stadionu,*“²⁹¹ vyznává se Boris Hybner a odkazuje přitom na slavnou scénu z filmu *Perný den*, koncentrující v sobě esenci hravosti a euforie šedesátých let. Na otázku po okolnostech vzniku závěrečné scény odpovídá Hybner, že se náhodou dostal k beatlesovskému singlu *Hey Jude*, na němž ho

²⁸⁸ Kazimir Malevič (1878-1935) byl ruský malíř a teoretik umění, průkopník geometrické abstrakce a otec avantgardního hnutí suprematismu. Toto hnutí vzniklo roku 1915 v SSSR, zřeklo se zobrazování předmětů a zaměřovalo se na zobrazení pocitu prostřednictvím minimalistických geometrických tvarů. Malevič se snažil skrze umění hledat cestu k absolutnu, jeho nejslavnějším dílem je obraz *Černý čtverec na bílém poli* (1915).

²⁸⁹ MACHONIN, Sergej. Turba tacet: 20 otázek Ctiboru Turbovi. In *O divadle 3*. Praha, 1987, s. 141-142.

²⁹⁰ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

²⁹¹ Op. cit.

fascinovala extaticky „monumentální rondovitá figura [...]. Druhý den jsme měli zkoušku, zkoušeli jsme v karlínském Domě pionýrů, už se blížila premiéra a my neměli konec.“²⁹² Hybner přinesl nahrávku *Hey Jude* a společně se rozhodli, že na jeho podkresu vytvoří „surrealistickou koláž v čase, kde použijeme to, co jsme v celém představení hráli, bez ladu a skladu na sebe nastříhané. Celá generace, pro kterou jsme hráli, to pochopila: byla v tom šílená radost šedesátých let, ale zároveň to byla i jejich labutí píseň. Když jsme v Redutě měli derniéru a rozsvítilo se, tak všichni plakali, že je všemu konec.“²⁹³ Podle Hybnera oslovila tato „forma zdivočelého finále“²⁹⁴ kromě jiných také režiséra a spoluzakladatele spřízněného Divadla na provázku Petera Scherhaufera, který měl později zapojovat. Ačkoliv tento „šlahoun“ jarryovské poetiky, vedoucí do Scherhaufera brněnského studiového divadla, nemůžeme přímo doložit, dochované recenze a vzpomínky potvrzují, že *Resumé* dokázalo zhmotnit generačního ducha a zajistilo celé inscenaci přívzisko *kultovní*.

Kritická obec zareagovala na novou pantomimu bohatě a až na výjimky příznivě. Psala o zlomu v české pantomimě, o pronikavé existenciální výpovědi a odvaze ponořit se až na dno lidské mysli, čemuž se dosavadní němé umění zcela vyhýbalo. Podle Františka Pokorného „*sestoupilo [umění PAJ] na dno proláklín lidské existence a pomohlo zmapovat místa obcházená širokým obloukem, ložiska neduhů a neurotických situací „šíleného dvacátého století“.*“²⁹⁵ Tragický pocit doby se však jarryovci rozhodli traktovat skrze anarchistickou optiku černého humoru, kterým vyvolávali salvy smíchu v hledišti. Případnou „*chatrnost režijní tektoniky*“²⁹⁶ kompenzovali aktivním kontaktem s publikem, podle jehož reakcí mohli „*korigovat režijní nedůslednosti a nepřesnosti*“.²⁹⁷ Témuž recenzentovi připomínali Beatles, „*v potrhlosti, věčném klukovství, dobráctví, něze a především v radosti ze hry.*“²⁹⁸ Podle B. Hybnera byla jedním z významných ohlasů recenze Vladimíra Vašuta, která mimy uvedla do povědomí Prahy a doporučila do svazku SDS.²⁹⁹ Jedna z mála kritických

²⁹² PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

²⁹³ Op. cit.

²⁹⁴ HYBNER, Boris – DOČEKAL, Boris: *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002, s. 28.

²⁹⁵ Pný [František Pokorný]. *Harakiri. Taneční listy* 3, 1969, č. 1, s. 10.

²⁹⁶ POKORNÝ, František. *Pantomima Alfreda Jarryho. Divadlo* 20, 1969, č. 6, 51.

²⁹⁷ Op. cit.

²⁹⁸ Op. cit.

²⁹⁹ Recenzi se nepodařilo dohledat, ale ve sborníku SDS je otištěn profil jarryovců glorifikující *Harakiri*, je tedy možné, že se jedná o Vašutův text. Nemůžeme citovat český originál, pouze náš překlad z angličtiny (dostupná je totiž pouze anglická verze sborníku): „*Duch dadaismu, černého humoru, absurdity a surrealismu vyhodil romantickou poetiku do povětří,*“ píše autor. „*Očekáváme sentimentální slzu a dostaneme stažené kalhoty a pobodaná záda. Lyrika pantomimických scén zmizela v plivátku odkopnutém pod židli. Očekáváme pohlazení a*

výtek směřovala k ležérnosti formy a rezignaci na gestickou virtuozitu. (Poznamenáváme však, že tato výtka vycházela z nepochopení nového typu výrazu: volnost formy byla v případě jarryovců záměrná a přibližovala pantomimu od baletu k fyzickému divadlu.) Pocity absurdity byly u českého publika podle Ladislavy Petiškové vyvolány „*zkušenostmi mladé generace, otřesené praktikami reálného socialismu.*“³⁰⁰ Podle Jiřího Pekárka jarryovci „*přišli a roznítili požár. Po staru se už hrát nedá.*“³⁰¹ Titulek recenze Pavla Gryma *Pantomima nemytá a nečesaná* se dokonce stal citovanou charakteristikou souboru: „*Jejich pantomima je drsná, nemytá, nešlechtěná, před pohybovou bravurou a vypilovanou technikou dává přednost bezprostřednosti,*“ píše Grym. „*Co do obsahu je to pantomima otřesná, užívající bohatě černého humoru, jakési divadlo krutosti beze slov, přitom však zároveň i krutosti velmi groteskní. Pláč a smích podávají si tu ruce, cynismus se vyvažuje hlubokým steskem.*“³⁰² Surrealista Stanislav Dvorský se v souvislosti s novou jarryovskou poetikou ostře opřel do poetiky fialkovské, když napsal, že „*konečně někdo přišel s nepředstíraným odporem plivnout do vystydlé polévky, jaká se s úspěchem podává ve světoznámém podniku Marcela Marceaua nebo ještě spíš v jeho provinciální filiálce, vedené Ladislavem Fialkou.*“³⁰³ Teprve tato recenze, k níž se mimové hrdě přihlásili jejím otištěním v programu k pozdější inscenaci *Idioti* (druhé číslo revue *Analogon*, pro něž byla psána, totiž nesmělo vyjít), způsobila veřejný rozkol s Fialkou.³⁰⁴

Zahraničních ohlasů na *Harakiri* máme k dispozici velmi omezené množství a nikoli v původní podobě: několik výňatků z recenzí otiskuje v českém překladu zmíněný program k *Idiotům*, v němž podléhal jejich výběr redakci samotných mimů. Neotisknuli však jen pochvalné reflexe, ale také jeden článek opatřený popiskem „*Telegra-Feuilleton, 6. 5. 1969*“ reflektující berlínské vystoupení a začínající nesmlouvavým zvoláním: „*Není všechno zlato,*

dostaneme facku přímo do tváře. [...] Smějeme se noži zabodnutému do hlavy, smějeme se popravě, smějeme se rozřezanému klaunovi, smějeme se postavě přibodnuté do zdi, smějeme se ráně v černé tmě, která zabíjí. Smějeme se, protože zastíráme naši vlastní neschopnost protestu. Smích je druhem sebeobranu. [...] Umění skupiny Alfreda Jarryho [...] pomáhá zmapovat i ta místa, kterým se nejčastěji vyhýbáme, totiž ohniska chorobných a neurotických stavů, šíleného dvacátého století.“ ([?]. Státní divadelní studio: [Anglická obrazová publikace s medailony souborů SDS]. Praha: SDS, [1969?]. Uloženo v bibliografickém odd. Divadelního ústavu v Praze pod sign. B 151.)

³⁰⁰ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Ctibor Turba. *Amatérská scéna* 29, 1992, č. 4, s. 7.

³⁰¹ PEKÁREK, Jiří. *Pantomima A. Jarryho. Taneční listy* 8, 1970, č. 6, s. 15.

³⁰² GRYM, Pavel. *Pantomima nemytá a nečesaná. Lidová demokracie* 6. 5. 1969..

³⁰³ VOSKOVEC, Prokop (ed.). *Pantomima Alfreda Jarryho: [Katalog k inscenaci Idioti]*. Praha: Reduta, 1970, s. 14.

³⁰⁴ Podle Andreje Kroba jarryovcům Ladislav Fialka oplatil negativní reakci tím, že navštívil pozdější představení *Idiotů* a záhy z něho demonstrativně odešel (KROB, Andrej. Vzpomínky kulisákovy III. *Divadelní noviny* 13, 2004, č. 12, s. 16.). Dvorského glosu citovala a proti ní se vymezovala nelichotivá recenze na *Idioty* – dokonce od nám již známého autora (Gm [Pavel Grym]. *Pantomimický zmatek. Lidová demokracie* 28. 4. 1970, s. 5.).

co pochází z Prahy.³⁰⁵ Jarryovci podle něj „vyrazili zcela nehodnotnou uměleckou minci“ a předvedli „dvě hodiny nudy“. „Chtěli postavit děj na hlavu a vypůjčit si od absurdního divadla. Zamýšlená hrůza se však neobjevila, černý humor působil spíše načernale. Beckettovské ovzduší na úrovni klauniády.“³⁰⁶ Autor těchto řádků však netuší, že poslední větou složil jarryovcům nechtěně poklonu. Mediální obraz inscenace převážila v Berlíně k opačnému pólu pozitivní kritika v deníku Die Welt od recenzenta Klause Geitela, z níž citujeme: „Tři herci pražské skupiny Alfreda Jarryho házejí v berlínské Akademii umění virtuózně své gagy jako míče do sítě. Potlesk burácí vstříc pantomimickému výkonu, který není ani půvabný, ani veselý. Modrá květina radikálně zašlápnutá, pantomima Konce hry. Vydávají se za Clowa a Hamma, mlčky, ale s důrazem holdují Beckettovi. Hrají pantomimu pro rozháraný, dnou postižený svět. Divák se směje, ale se smutným srdcem.“³⁰⁷ A uzavírá: „Příjemnost, veselé osvěžení, jásot a melancholii konvenční pantomimy Češi rozleptali. Jejich nejsilnější scény působí jako by byly protaženy kyselinou solnou. Vyrábějí smích s nelibivou vážností. Pantomima není nadále žádnou zemí úsměvů.“³⁰⁸ Právě Geitelova recenze spoluumožnila hostování v Berlíně zopakovat. Ačkoliv bylo *Harakiri* spjato s politickými událostmi v Československu, zahraniční recenzenti si do inscenace projektovali události z jiných geografických kontextů – švédský kritik Ake Perlström v ní viděl dokonce soudobou válku ve Vietnamu: postavu důstojníka si vyložil jako francouzského kolonizátora a dvojici Clow a Hamm jako severní a jižní Vietnam.³⁰⁹ Boris Hybner tvrdí, že se mu světil ruský klaun Sláva Polunin, že se od marceauovské pantomimy odvrátil právě pod vlivem *Harakiri* a po jeho zhlédnutí začal své herectví směřovat k temné klaunerii.³¹⁰ A závěrem, kanadský recenzent Paul Wilson, žijící několik let v Československu a spřízněný s českým undergroundem, napsal roku 1976 pro americký magazín *Mime Journal* obsáhlou analýzu *Harakiri*, které nazval „zápalnou šňůrou“ procesu oživení české pantomimy. Oceňoval zejména unikátní splynutí talentů, „ležerní, arogantní, sebejistý humor“ a brilantní práci se zvukovou složkou, kterou tvořila eklektická koláž různorodých efektů. Mimové PAJ podle něj

³⁰⁵ VOSKOVEC, Prokop (ed.). *Pantomima Alfreda Jarryho: [Katalog k inscenaci Idioti]*. Praha: Reduta, 1970, s. 14.

³⁰⁶ Op. cit.

³⁰⁷ Úryvek z recenze Klause Geitela pro Die Welt čte ve svém televizním dokumentu Ctibor Turba (*Alfredův překážkový běh*. Dokument. DVD. Režie: Ctibor Turba. 2002, 76 min. Videotéka IDU v Praze, DV-1710.).

³⁰⁸ GEITEL, Klaus. [Recenze pantomimy Harakiri]. In VOSKOVEC, Prokop (ed.). *Pantomima Alfreda Jarryho: [Katalog k inscenaci Idioti]*. Praha: Reduta, 1970, s. 14.

³⁰⁹ VOSKOVEC, Prokop (ed.). *Pantomima Alfreda Jarryho: [Katalog k inscenaci Idioti]*. Praha: Reduta, 1970, s. 14.

³¹⁰ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

proměnili svůj chátrající pokoj „v arénu, kde odcizení, nedostatek komunikace, zoufalství a beznaděj jsou konfrontovány a překonávány důvtipem, inteligencí a smíchem.“³¹¹

Inscenace *Harakiri* byla prodchnuta řadou aluzí, ať už jimi byl samotný název skupiny, dada odkazy v programu, jména Clow a Hamm na zádech, Frigova fotografie na stěně nebo odkazy na klasickou i rockovou hudbu. Možná svým připíchnutím na stěnu evokovali motýla smrtihlava a odkázali se tím na erbovní surrealistický film Luise Buñuela a Salvadora Dalí *Andaluský pes (Un Chien Andalou, 1929)*, ačkoliv to je pouze domněnka. Oproti tradiční pantomimě rezignovali na kontinuální příběhovou linku a dala přednost formě koláže, filmové stříhivosti a kubistické struktuře inscenace. Obsahem i formou demonstrovali rozchod s tradiční bílou pantomimou i protest vůči přetvářce a iluzi sorealistické pseudoidyly v totalitním režimu. Svým *Harakiri* oslovili celou posrpnovou generaci.

4.1.3 Idioti³¹²

Na povaze inscenace *Idioti* (prem. 26. dubna 1970) se odrazilo výše zmíněné napojení „hybnerovské frakce“ jarryovců na pražskou **surrealistickou skupinu kolem Petra Krále a Stanislava Dvorského**.³¹³ V době vzniku inscenace prožíval Boris Hybner divoké a temné životní období. Podle svých slov byl zcela oddán surrealistické doktríně a psychoanalýze a na pražské psychiatrii podstupoval experimenty s LSD, které odkrývaly průzory do vyšších úrovní vnímání. Zkušenosti otiskl do inscenace, která byla jeho slovy „*drsná, drastická, útočná a sebezničující*“³¹⁴ a která představovala anarchistické gesto vůči veškerým (divadelním i životním) konvencím. Autorství patří jarryovcům ve složení Hybner-Rýda-Platz-Krob-Voskovec, surrealistovi Romanu Erbenovi jakožto autorovi videoprojekce a rovněž Liboru Fárovi, kterého tištěný program uvádí jako *výtvarného poradce*.

³¹¹ PETIŠKOVÁ, Ladislava (ed.). *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris: Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. Praha: AMU, 2011, s. 85-89.

³¹² Při rekonstrukci inscenace vycházíme z tištěného programu (VOSKOVEC, Prokop (ed.). *Pantomima Alfreda Jarryho: [Katalog k inscenaci Idioti]*. Praha: Reduta, 1970. 31 s.), ze vzpomínek spolutvůrců ve sborníku *Hybneriáda* (PETIŠKOVÁ, Ladislava (ed.). *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris: Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. Praha: AMU, 2011. 153 s.) a z osobního rozhovoru s B. Hybnerem (PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.).

³¹³ Mimové byli spřízněni s dramatikou autorů okruhu UDS a jeho surrealistickými východisky.

³¹⁴ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

K premiéře *Idiotů* byla vydána třicetistránková publikace,³¹⁵ obsahující technický scénář, několik textů-manifestů, zápisků ze zkoušek a pantomimických libret spřízněných surrealistů (Artaudův *Kámen mudrců* a Hynkova *Pomsta*). Tzarovské motto uvedené v programu k *Harakiri* doznalo ve verzi pro *Idioty* změny. Znělo: „*Shledáváme se sami sobě velice nebezpečnými*“. V programu se opět objevil *seznam rovnírodých věcí*, doplněný tentokrát *seznamem rovnírodých idiotů* (v němž se např. na jednom řádku objevila Stella Zázvorková & Allen Ginsberg). Prokop Voskovec vyzdvihuje v katalogu princip vzniku díla prostřednictvím řízené improvizace během zkoušek, který staví do kontrastu k tradiční, podle něho přežitá divadelní praxi postavené na triádě text-režisér-interpret. Jarryovskou tvorbu definuje Voskovec jako snahu o tvar, v němž by se herec „*změnil z pouhého interpreta v básnický tvůrčí subjekt*.“³¹⁶

Inscenace vznikala **metodou autorské kolektivní tvorby**. Předcházela jí výše zmíněný Hybnerův text *Idiomy Idiotů* (1969), který měl být otištěn ve druhém čísle surrealistické revue Analogon. Než však toto číslo vyšlo, sazba byla rozmetána a vydávání revue zastaveno. Hybnerovy *Idiomy* jako první náčrt libreta neměly charakter závazné předlohy, ale inspirační matérie otevřené razantním úpravám. Pracovaly ještě se jmény postav z předchozí inscenace *Harakiri* (Clow, Hamm, Boom) a přiřazovaly k nim postavu čtvrtou jménem Lucky, aluzi na stejnojmenný godotovský typ. V pozdějších verzích scénářů se už ani jedno z těchto jmen neobjevilo. Původní idea zapojení Clowa, tedy alterega Ctibora Turby, a zamýšlené zařazení Turbovy scény *Dynamický stereotyp* ukazuje na skutečnost, že inscenace *Idioti* původně počítala s Turbovou účastí.³¹⁷ Úvodní obraz z Hybnerova konceptu *Idiomy Idiotů* nesl název *Poslední večeře* a stal se základním modelem všech scén budoucí inscenace. Na půdorysu biblické situace *Poslední večeře* vznikl technický scénář,³¹⁸ který představoval mezičlánek mezi původním Hybnerovým konceptem a finální podobou inscenace. Konečná verze scénáře, která by fixovala inscenaci v závěrečné fázi zkoušení, neexistuje a jak uvidíme z následujících řádků, ani existovat nemůže.

Při pokusu o rekonstrukci inscenace *Idioti* se dostáváme na velmi tenký led. Inscenace totiž, podle všech pramenů, vykazovala neuchopitelný ráz, připomínala těžký sen nebo

³¹⁵ VOSKOVEC, Prokop (ed.). *Pantomima Alfreda Jarryho: [Katalog k inscenaci Idioti]*. Praha: Reduta, 1970. 31 s.

³¹⁶ Op. cit., s. 16.

³¹⁷ Turba však podle vlastních slov po přečtení scénáře (tedy zjevně *Idiomů Idiotů*) spolupráci odmítl. (PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 13. 2. 2012.)

³¹⁸ VOSKOVEC, Prokop (ed.). *Pantomima Alfreda Jarryho: [Katalog k inscenaci Idioti]*. Praha: Reduta, 1970, s. 16-18.

halucinaci a vzpírala se racionalizaci. Nechceme ji proto mrzačit snahou o popis, která je předem odsouzena k neúspěchu.³¹⁹ Na základě osobního rozhovoru s B. Hybnerem se pokusíme alespoň o subjektivní náhled na koncept inscenace a vystižení základní nálady. Struktura inscenace byla vystavěna na pomyslné spirále, jejíž jádro tvořil model hloubkového výsledku. Ten se varioval v jednotlivých obrazech, ve variantách psychoanalýzy: *realistické, magické, snové, neurotické, odcizené a patetické*. V každém dalším obraze byla sloupnuta pomyslná slupka cibule a psychoanalytický výsledek postupoval hlouběji, na dřev. Ataky do podvědomí ústřední postavy tvořily paralelu se situací biblické Poslední večeře, charakterizované podle Jarryovců čtyřmi momenty: „*Naprostá důvěřivost a dobrota, Zrada, Pochybování a Zapření*“.³²⁰ Scéna byla zahlcena objekty, jejichž kompozice byla „*přísně ,totalitně‘ souměrná*“.³²¹ Uprostřed stálo otáčivé křeslo, po jehož stranách byly rozmístěny otáčivé kancelářské židle a svícny. Kolem nich byly s magickou geometričností, do pravých úhlů, uspořádány rekvizity, zahrnuté opět do seznamu rovnorodých věcí: „*Umělá krev, ruční činely (levý a pravý), tři plechové misky a tři lžice, dvě píšťalky, všechno to, co má publikum po kapsách, telefon, troje slepecké brýle, krabice od filmů, tři dvoumetrové kusy řetězů, bílá hůl a bílý deštník, stolní ventilátor (otáčecí), knoflík (pruský), miska na slavnostní oheň, sirky, cigarety, vajíčko, míchačka na beton, deset pingpongových míčků, velký prapor startovací kostkovaný, kalhoty, roura od kamen, tenisky, igelitová zástěra chirurgická, tři boxerské rukavice (barevné), obvazy, plstěné klobouky, elektrické křeslo, piksla, svatební šaty, revolverová podpaždní pouzdra na revolvery, kolečkové brusle se zpětným vrátkem, injekční stříkačka a prkna, která znamenají svět*“.³²²

V úvodní scéně se objevil Andrej Krob: usazen v houpacím křesle, sám, v pomalé expozici, velkoryse nakládající s časem. Jevišťe bylo ponořeno do naprostého ticha, které přerušovalo jen skřípění křesla. Na prospektu byl promítnut nápis „*Alfred Jarry & pantomima*“, název inscenace a velký civilní fotoportrét Krobovy tváře, která se v projekci pozvolna proměňovala do podoby monstra.³²³ Začalo první psychoanalytické sezení, první poslední večeře. Její ústřední postavou byl objekt výsledku (Hybner), sedící v křesle s tváří zakrytou zkrvaveným hadrem a podrobovaný stále agresivnějším útokům ze strany dvojice

³¹⁹ Analýzou technického scénáře bychom sestavili pouze pozitivistický výčet scénických akcí, který by umrtvoval skutečnou podobu jevištního tvaru a disponoval diskutabilní výpovědní hodnotou.

³²⁰ VOSKOVEC, Prokop (ed.). *Pantomima Alfreda Jarryho: [Katalog k inscenaci Idioti]*. Praha: Reduta, 1970, s. 16.

³²¹ VELEMANOVÁ, Věra – LAHODA, Vojtěch. *Libor Fára: Dílo*. Praha: Gallery, 2006, s. 160.

³²² VOSKOVEC, Prokop (ed.). *Pantomima Alfreda Jarryho: [Katalog k inscenaci Idioti]*. Praha: Reduta, 1970, s. 3.

³²³ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Rukopisné poznámky. 28. 6. 2012.

vyslychajících (Rýda a Platz). Ti se opakovaně pokoušeli vymámit ze své oběti psychoanalytickými metodami její identitu, přimět ji „vydat své osobní tajemství“.³²⁴ Vyslychající byli roztypováni podle klasické polaroty hodný-zlý a ve snových výjevech oscilovali mezi policisty v civilu, fízly a gangstery s černými brýlemi, despotickými rodiči i hamletovskými zrádci Rosencrantzem a Guildensternem. Představovali zvláštní freudovské archetypy, jejichž pozvolné proměny bez ostrých přechodů umocňovaly zneklidňující nadreálnou atmosféru inscenace. Ve scénách výslechu bylo rozvíjeno téma sestupu do nejhlubších zákoutí lidské psychiky, nabourávání její intimity a snahy poznat a násilně přeformovat cizí myšlení, ať už vštěpováním pravidel (v procesu výchovy) nebo zdánlivě přátelským domlouváním, které je však skrytou zradou (v hamletovské situaci). V divoké závěrečné scéně za zvuků Orffova opusu *Carmina Burana* byly samopalem rozstříleny obrazy na stěnách a vše ztichlo. Místo děkovačky následovala psychedelická variace na *Resumé* (z *Harakiri*): mimové se na beatlesovský song *She's So Heavy* vřítily na scénu v kostýmu amerických rugbymanů, navršili všechny rekvizity z celého představení na jednu hromadu a jeviště demonstrativně opustili.³²⁵ Podle Josefa Platze byla na pozadí promítána projekce diapozitivů malíře a člena surrealistické skupiny Romana Erbeny, na nichž se postupně proměňoval van Goghův obraz katedrály v Arles pod vlivem LSD. Hudba byla podle Platze „koláží Pink Floydů, reálných zvuků, ale také přede hry k *Prodané nevěště*“.³²⁶ Na scénografii se podílel Libor Fára (tentokrát je jeho přínos bez rozporu), který zvolil podle Věry Velemanové pro inscenaci o „*terorismu fyzickém i duchovním*“³²⁷ černobílou barevnost doplněnou rudými akcenty (tedy typickou jarryovskou estetiku). K hravosti některých scén z *Harakiri* měli psychoanalytičtí *Idioti* skutečně daleko; blížili se spíše artaudovskému rituálu.

Dvě kritické reakce, které se nám podařilo dohledat, jsou zcela protikladného charakteru. Autorem nelichotivé recenze z Lidové demokracie nadepsané *Pantomimický zmatek* je podle zkratky Pavel Grym, tedy tentýž recenzent, který o rok dříve glorifikoval *Harakiri* v ikonické recenzi *Pantomima nemytá a nečesaná*. Na projektu *Idioti* sice Grym oceňuje sugestivitu některých obrazů, ale také mu vytýká přílišnou

³²⁴ PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

³²⁵ Op. cit.

³²⁶ PETIŠKOVÁ, Ladislava (ed.). *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris: Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. Praha: AMU, 2011, s. 49.

³²⁷ VELEMANOVÁ, Věra – LAHODA, Vojtěch. *Libor Fára: Dílo*. Praha: Gallery, 2006, s. 160.

zašifrovanost, „*hlubokomyslně se tvářící nesmysly a nesrozumitelné symboly*“.³²⁸ „*Po mistrovských klaunských číslech z Harakiri je druhý pořad souboru ledovou sprchou,*“³²⁹ uzavírá Grym. Naopak obšírná recenze kunsthistorika Josefa Kroutvora v periodiku Výtvarná práce považuje za zašifrovanou právě tradiční imaginární pantomimu, oproti níž ta jarryovská vytváří výraz postavený „*na přímém gestu a emoci, na imaginaci bez pomocných odkazů*“.³³⁰ Tvůrčí postupy PAJ uvádí Kroutvor do analogie s výtvarným uměním, konkrétně s technikou asambláže. Oceňuje použití prvků popkultury (např. komiksu) a černobílou expozici inscenace, v níž je do divadelní reality převeden film s gangsterským motivem. Hybnerovu práci s časově maximalizovanou expozicí a s motivem opakování přitom přirovnává dokonce k ikoně pop-artu Andy Warholovi: „*Ukazuje se totiž, že to, co bylo Warholovi vyčítáno jako individuální svévole, má hlubší smysl a souvisí patrně s celkovou proměnou naší sensibility,*“³³¹ uzavírá Kroutvor. Pozitivně hodnotí průzkumný charakter *Idiotů*, v nichž byla „*odcizená lyrika konečně nahrazena mýty a terapií. Z bílé masky mima vystoupila tvář.*“³³² Poznáváme, že inscenací *Idioti* se jarryovská poetika posunula od povrchnější beckettovské klaunerie (povrchnější v tom smyslu, že humor, ačkoliv je černý, udržuje v divákovi odstup od viděného) do temnějších vod experimentu na hranici reality a šílenství. Těžko říci, kudy by se ubírala poetika dalších projektů hybnerovských jarryovců, nebýt předčasného zániku skupiny, ale určitě by to byly oblasti dosavadním divadlem neprozkoumané.

4.1.4 Udělej mu to zprava aneb Turba tacet³³³

Turbův pantomimický recitál *Udělej mu to zprava aneb Turba tacet* (1970) měl premiéru v malostranském Orfeu, jehož oprýskaný interiér se stal součástí scénografie.

³²⁸ Gm [Pavel Grym]. Pantomimický zmatek. *Lidová demokracie* 28. 4. 1970, s. 5.

³²⁹ Op. cit.

³³⁰ KROUTVOR, Jiří. *Idioti*. *Výtvarná práce* 17, 1970, č. 12, s. 2.

³³¹ Op. cit.

³³² Op. cit.

³³³ Při rekonstrukci inscenace vycházíme z libreta (KRATOCHVÍL, Jan – TURBA, Ctibor – HYBNER, Boris: *Udělej mu to zprava: Turba tacet*. Strojopis. Uloženo v knihovně Divadelního ústavu v Praze, sign. P 13099. Praha: Státní divadelní studio, 1970. 8 s.), z již existující rekonstrukce od Judity Hoffmanové, s níž budeme v některých místech polemizovat, nebo ji doplníme (HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba: Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011, s. 44-50.), z fotografií (KREJČÍ, Jaroslav – ČERNÝ, Ondřej (eds). *Divadelní jarmara Alfréda Radoka a Jana Grossmana*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 62-66.) a z Turbova článku (TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky. 31 s.).

Výprava navazovala na předchozí inscenaci *Harakiri* a podle Věry Velemanové se na ní autorsky podílel opět Libor Fára,³³⁴ avšak Ctibor Turba toto tvrzení odmítá s tím, že si scénografii vytvořil sám.³³⁵ Scéna představuje nehostinný příbytek osamělého hrdiny, ocitnuvšího se uprostřed nahromaděných předmětů, jimiž nahrazuje absenci skutečných mezilidských vztahů. Jediný živý aktér ostatně potřeboval věci jako partnery, byť němé a nehybné, aby mohl rozehrát situaci. Ve stísněném prostředí opatřovaném plísní a vlhkem jsou rozmístěny autentické části mobiliáře, které tvůrci (Turba, Kratochvíl) rekrutovali ze svých domácností: holá kovová postel, jednoduchý paravan, pár starých lyží, otlučená leštěná skříň (z *Harakiri*), stolek s židlí a houpací křeslo. Clow a nynější Turbovo alterego sdíleli totožný kostým, tedy bílý nátělník, kalhoty se šlemi a sako, jediný barevný akcent tvořila zelená vestička. V některých scénách měl bagančata jako z *Harakiri*, v jiných byl bos. Na hlavě měl buřinku nebo kšilt a ve tváři zachovával ledově bílou masku s očima zvýrazněnými silnou černou linkou a nápadným knírem.

Spoluautorem scénáře a režisérem divadelní inscenace, jakož i krátkých filmových dotáček, jimiž byly jednotlivé divadelní scény prokládány, byl Jan V. Kratochvíl. Dotáčky vznikly ve spolupráci s kameramanem Ivanem Šlapetou a jednalo se o první případ zapojení filmové složky do divadelní inscenace v historii Turbovy tvorby.³³⁶ Film byl promítán naležato a bez plátna, přímo na stěny s odlupující se omítkou, čímž získával novou výtvarnou kvalitu. Za rytmizujícího zvuku tlukotu lidského srdce zachycoval film snově zpomalený běh hlavní mužské postavy v „hubertusu“ dlouhou alejí a evokoval vnitřní běsy, zoufalství, noční můru. Stejně jako filmová rovina pracovala i ta divadelní s ostrými světelnými a zvukovými stříhy. Do scénáře přispěl i Boris Hybner: byl autorem námětu scény *Dynamický stereotyp*, společně s Turbou scény *Dynamický večer* a scénického využití elektrického křesla a mechanického medvídky.³³⁷ Jméno hlavního představitele má svůj původ v italštině a latinský název *Turba tacet* měl tedy svůj český ekvivalent, znamenal *Turba mlčí*, nebo dokonce *dav mlčí*.

Recitál sestával z pěti obrazů, které v různých variacích zpracovávaly téma samoty. Představení začínalo s rozsvíceným hledištěm: na scéně se objevila projekce, odpočítávající po dobu dvou minut zbývající vteřiny do začátku. První obraz ***Sebevražda jako krásné umění***

³³⁴ VELEMANOVÁ, Věra – LAHODA, Vojtěch. *Libor Fára: Dílo*. Praha: Gallery, 2006, s. 160.

³³⁵ Jako původní profesí výtvarník a grafik vyznává Turba podle svých slov grafickou, nebarevnou střízlivost scénografického řešení (PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 13. 2. 2012.).

³³⁶ *Mlčenlivý Ctibor Turba vypráví 1*. Komponovaný pořad. DVD. Režie: Jakub Skalický. 2008, 51 min. DV-2140.

³³⁷ KRATOCHVÍL, Jan – TURBA, Ctibor – HYBNER, Boris: *Udělej mu to zprava: Turba tacet*. Strojopis. Uloženo v knihovně Divadelního ústavu v Praze, sign. P 13099. Praha: Státní divadelní studio, 1970, s. 1.

začínal větou definující náladu celé inscenace: „*Vážený pane, píšu vám v podivném duševním rozpoložení.*“³³⁸ Do místnosti, v jejímž rohu byl opřený heligón, vstoupil muž, usedl za stůl, ze šuplíku vyňal dopisní papír, pero a kalamář a uvedená zneklidňující věta, která zazněla z reproduktoru,³³⁹ zrcadlila obsah jeho dopisu. Diváci se stali svědky tragického momentu, v němž psal bezejmenný muž příteli krátce před dobrovolným odchodem ze života svůj dopis na rozloučenou. „*Vzkaz jsem uschoval do zásuvky, navléknul gumové rukavice a začal konstruovat elektrické křeslo,*“ vzpomíná Turba. „*Žehličky na otočných kovových držácích pootočením dosahovaly na spánky, spínač byl propojený s ručkou starého gramofonu na péro. Uvedl jsem desku do otáček, jehlu přiložil k desce a v tónech Verdiho árie o pomíjivosti lásky jsem se usadil do popravčího křesla, přiložil plochy žehliček ke spánkům a poslouchal pokračující zpěv, který nemilosrdně odečítal poslední vteřiny života. Jakmile píseň utichla, jehla prudce svedla ručku do středu desky, ale současně zkrátila bílou tkaničku od bot a trhla spínačem. Prudký záblesk u mé hlavy, pár trhavých pohybů smaženého těla a zhroucení. Ostrá hrana černého stínu postupně zahalila scénu do tmy.*“³⁴⁰ Ve tmě bylo slyšet zvuky pohřebních úkonů, které přicházely tlumeně, jako bychom je poslouchali zevnitř rakve z pozice nebožtíka. Ozývaly se údery kladiva, vzlykající plačky, zvuk hlíny dopadající na víko rakve a dechovkový pohřební pochod. Poté scénu zalilo světlo a nábytek byl uspořádán jako na začátku. Do místnosti vstoupil náš muž s heligónem pod paždí, odložil nástroj na jeho místo, usedl ke stolku a s obřadností začal znovu psát tentýž vzkaz. Motiv zacyklení, čteně využívaný už v *Harakiri*, se tu zopakoval v nové podobě. Existenciální téma nemožnosti vymanit se ze života, do něhož jsme byli nedobrovolně vrženi, tu bylo znásobeno mučivým zacyklením. Práce s nahrávkou navíc opět připomínala neviditelného beckettovského partnera z *Aktu beze slov*.

Ve druhé scéně ***Dynamický večer*** rozvedl Turba stejnojmennou etudu z *Harakiri*. Samotářský podivín v ní loví domácí havěť, balí ji do útržků novin a skladuje na starodávné skříni, dokud není vyrušen hrozivým hlasem. Oproti verzi z *Harakiri* došlo k několika

³³⁸ TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky, s. 22.

³³⁹ Podle Jana V. Kratochvíla namluvil veškerou zvukovou stopu Josef Somr (HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba: Insenační a režijní práce v letech 1966-1990*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011, s. 47.), podle Ctibora Turby Radim Vašínska (PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 13. 2. 2012.)

³⁴⁰ TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky, s. 22.

změním: hlavní hrdina se nejmenuje Clow,³⁴¹ ale Pan Slepíčka a svoji bizarní klauniádu rozvíjí novými gagy (např. svého pokořitele ulovený tvoreček zákeřně štípne, načež je deportován „na hanbu“ za dveře). Všechny čtyři obrazy, následující po sebevražděném entré, zachycovaly podle Jana V. Kratochvíla retrospektivní zpřítomňování výjevů-traumat ze života hlavního hrdiny, které předcházely jeho tragickému konci.³⁴²

V další scéně **Šťastná chvíle** jsme svědky vystupňovaného pocitu zoufalství, který pramení z dlouhotrvajícího, ubíjejícího a nezměnitelného stavu osamělosti. Hlavní hrdina je Turbovyými slovy „*plný touhy, potřeby někoho mít a nevydané, nevybité něhy. Je v prázdné místnosti, není tam nic než složené, krásně vyžehlené, stužkou převázané prostěradlo. A ta nešťastná duše v něm hledá a najde, co jí chybí.*“³⁴³ V nevinném a bezbranném prostěradle uvidí opuštěný nešťastník personifikaci ženy, po níž marně touží, a přes počáteční ostych ztrácí zábrany, až dojde k milostnému aktu, který je důsledně doveden až do konce. Brutální akt lásky je přitom prokládán množstvím tragikomických (nejen) fyzických gagů.³⁴⁴ Po veškerém vynaloženém úsilí se však opět dostavuje úvodní citová vyprahlost, hrdina těká zrakem po místnosti a po chvíli se lačně vrhá k bachraté skříni, čímž scéna končí. Bělostně čisté a neposkvřené prostěradlo symbolizovalo jediný prvek čistoty v dekadentně upadlém příbytku. Nemožnost navázat skutečnou citovou vazbu s lidskou bytostí vedla k jeho znesvěcení – neživotný objekt se tu stal na chvíli nejen symbolem ženy, ale také samotného citu ve všech jeho podobách.

Čtvrtý obraz **Prázdniny s Timem** je uveden zvukovou kulisou, naznačující sněhovou vánici. Ocítáme se v horské chatce. (Zvuková stopa tedy už poněkolkáté v tvorbě jarryovců a zejména C. Turby zprostředkuje divákům chronotop daného obrazu.) Do místnosti vstupuje náš hrdina s lyžemi, slepeckou holí, batohem a černými brýlemi. V prázdném pokoji stojí jen regál plný předmětů a stroj pojmenovaný Tim. Muž sejme brýle, z batohu vytáhne mucholapku a ukazuje ji Timovi. Vzpomene si ovšem na nutný rituál: dokud do stroje nevhodí minci, žádné reakce se nedočká. Tim oživne až po vložení peněžitého šemu, stává se

³⁴¹ Komentujeme jen drobné detaily z diplomové práce J. Hoffmanové: Turbova postava se v *Harakiri* jmenovala Clow, nikoli Clown, a celá etuda *Dynamický večer* se oproti verzi z *Harakiri* nelišila pouze jménem hlavního hrdiny, ale také situačním rozvedením některých motivů. (HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba: Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011, s. 46.)

³⁴² HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba: Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011, s. 45.

³⁴³ MACHONIN, Sergej. Turba tacet: 20 otázek Ctiboru Turbovi. In *O divadle 3*. Praha, 1987, s. 137.

³⁴⁴ Hrdina se např. v průběhu vášně na chvíli uchýlí ke studiu Ovidiova *Umění milovat* a svůj bělostný protějšek podle rad postříká kolínskou.

muži rádcem i v banálních situacích a obstarává mu (často drastické) rozptýlení. Je však schopen jediné reakce, pokaždé ukáže ručičkou na některý předmět na regále a navrhne tím muži dočasný zdroj zábavy: ať už to jsou noviny, kuřivo, chleba se sádlem, tančící medvěd nebo cihla, kterou si muž pustí na nohu, aby přehlušil migrénu. Tim je však do jisté míry pasivním partnerem, co chvíli dostane pohlavek, proti němuž se nemůže vzepřít (připomíná godotovského Luckyho, člověka-stroj, naprogramovaného k přátelské komunikaci). Muž se houpá na křesle, pokuřuje, čte si noviny, nudí se a zabíjí čas. „*Za chvíli je s náladou zase v koncích, vůbec se zdá, že chvíle štěstí jsou čím dál tím vzácnější a kratší,*“³⁴⁵ píše se ve scénáři. Muž se marně snaží odvést pozornost od neutěšené ústřední situace, která se nemění a nezlepšuje: je osamělý, bez lidského společníka a bez životního smyslu. Rozhodne se vyzkoušet Timovu bystrost: nasazuje si různé masky (ve smyslu pantomimické mimiky) a očekává adekvátní reakci – na stroj je však tato hra příliš rafinovaná, neboť překračuje možnosti jeho chápání. Teprve, když si muž vrazí nůž přímo do břicha, ukáže Tim nesměle na regál, kde leží náplast. Muž si zalepí ránu, která, jak vidíme, není první, situace se tedy zjevně cyklicky (!) opakuje. Simulovaná atmosféra přátelství je pryč, muž truceje a nakonec si znechuceně oblékne kabát, nasadí černé brýle a s lyžemi na nohou odchází zpět do vánice. Obraz *Prázdniny s Timem* je opět variací na povědomý motiv z obou částí *Harakiri* (etudy *Clown* a *Vánoční přátelé*). Nemožnost vyvolat ve druhém člověku-stroji životnou lidskou reakci vede k drastické sebedestrukci: avšak ani uřezané uši, „kudla“ v zádech nebo cákající krev nedokážou prolomit bariéru lhostejnosti. Uvedená motivická řada etud dokazuje tematickou i stylovou kontinuitu mezi oběma inscenacemi.

V pátém obraze ***Dynamický stereotyp*** je hlavní postava pojmenována faustovsky Wagner. Za Hybnerova a Kratochvílova přispění vytváří Turba obrazy životní mizérie, která se zúžila do několika mechanicky se opakujících úkonů. Ty jsou drobnými proměnami posunuty do roviny absurdních gagů, jak tomu bývá v němé grotesce. Mužovo konání samo o sobě zůstává logické a jeho rekvizity samy o sobě také nevykazují žádné zvláštní znaky, avšak absurdita vzniká bizarními kombinacemi jednání a rekvizity, a zejména faktem, že se jim muž nediví. Nesmyslné pomatení každodenních stereotypů začíná s ránem: zazvoní budík, Wagner vstane, připálí si doutník budíkem, nalije pivo do nočníku a ten postaví na kamna. Sirkou podpálí kalendář, nasype uhlí do kávového hrnku, popíjí a přebytečné uhlíky zastele

³⁴⁵ KRATOCHVÍL, Jan – TURBA, Ctibor – HYBNER, Boris: *Udělej mu to zprava: Turba tacet*. Strojopis. Uloženo v knihovně Divadelního ústavu v Praze, sign. P 13099. Praha: Státní divadelní studio, 1970, s. 5.

do postele. Noční košili vymete koštětem na práh, golfovým švihem ji vystřelí do dálky, oblékne se do novin, boty nasadí nohám od židle, vlasy učeše vidličkou a ústa otře krajícem chleba. Hned prvním sáhnutím po nesprávném předmětu „cvrnknul“ do pomyslného dominového hada. Řetězec absurdit graduje, muž však nevykazuje sebemenší náznak nervozity: všechno „šlape“, jak má. Prostře rohožku na stůl, zamkne zevnitř, uloží klíč pod rohožku a chystá se k odchodu. Teprve teď se mu ve tváři objeví zmatení – někde se stala chyba. Nemůže hnout dveřmi, cloumá klikou. Nastane panika. Horečnatou činností v duchu převrácené logiky se však zavrtává stále hlouběji do víru absurdity. Konečně nachází klíč, vychutnává úlevu, a za odměnu si připravuje svačinku, tedy vajíčko (granát) vtisknuté mezi krajíce chleba zabalené do ubrousku. „*Velitelsky přehlédne opět pokořený prostor a odejde. V mezipatře vylétne do povětří. Wágnr jeden.*“³⁴⁶ Panika hlavního hrdiny připomíná podobnou situaci z etudy *Dynamický večer* – nyní však paniku nevyprovokoval hlas zvenčí, ale hrdina si ji způsobil sám vlastním „pochybením“. Jeho životní systém se porouchal. Předměty se proti němu spiknuly a vršíci se absurdity nemohly skončit jinak než katastrofou.

Dohru inscenace *Turba tacet* tvoří variace na situaci z první scény: dohraje dechovka, do místnosti vkročí náš muž s heligónem, odloží ho, usedá za stůl a chystá se začít psát svůj dopis na rozloučenou. Vtom však uslyší nářek pozůstalých ze sousedství a zvuky smutečního průvodu, který pochoduje za jeho dveřmi. Někdo zazvoní, muž se vyděsí a horečně likviduje stopy svého záměru: schovává papír, přemísťuje nábytek a zhasne. „*Když se znovu rozsvítí světlo, stojí na scéně dva staříci s motýlky jako fragmenty pohřebního sboru.*“³⁴⁷ Jeden z nich praví: „*Zde jsem strávil své mládí, doktore.*“³⁴⁸ Jako odpověď je slyšet startování motocyklu a prudký rozjezd zakončený nárazem. Následuje závěrečná zvuková koláž slov a zvuků (možná varianta *Resumé*), která prudce utichne. A v atmosféře tíživého ticha uprostřed parného letního dne a zpěvu cikád slyšíme nesmělé šourání: štych osvětlí hlavního hrdinu, který se v prázdném prostoru objeví zcela nahý a bezbranný, „oděný“ jen do svého kníru. Po chvíli se zbavuje i jeho a jeviště se prudkým světelným stříhem zahalí do tmy.

³⁴⁶ KRATOCHVÍL, Jan – TURBA, Ctibor – HYBNER, Boris: *Udělej mu to zprava: Turba tacet*. Strojopis. Uloženo v knihovně Divadelního ústavu v Praze, sign. P 13099. Praha: Státní divadelní studio, 1970, s. 5.

³⁴⁷ Podle Ctibora Turby oslovili tvůrci pro každé představení jiné dva muže a instruovali je, co mají dělat (HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba: Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011, s. 49.).

³⁴⁸ KRATOCHVÍL, Jan – TURBA, Ctibor – HYBNER, Boris: *Udělej mu to zprava: Turba tacet*. Strojopis. Uloženo v knihovně Divadelního ústavu v Praze, sign. P 13099. Praha: Státní divadelní studio, 1970, s. 7.

Skoro strindbergovsky hororové téma plné skrytých traumat a existenciálně bezvýchodných situací vyústilo do obrazu, v němž je apokalyptická vize světa, který ztratil poslední stopy citu i smyslu, ztělesněna minimalistickými prostředky. Namísto lineárního rozvíjení koherentního příběhu je využíván princip filmových stříhů, které diváka jako blesk fotoaparátu uvádějí do jednotlivých situací, provázaných jednotícím tématem samoty. Podle kritičky L. Petiškové se Turbovi podařilo vyjádřit „*emocionální atmosféru společnosti, která se už zbavila posledních iluzí o možnostech uchovat alespoň něco z duchovní svobody Pražského jara 1968.*“³⁴⁹ Jiný recenzent skrytý pod šifrou hodnotí v článku s titulkem *Šokující pantomima* Turbu jako výrazný typ: „*Jeho postavičku oděnou do plandavých kalhot na vytaháných kšandách, umolousaného trička i nemožně pokroucených škrpálů doplňuje i vlasatá hlava s ostře řezaným nosem, huňatým knírem a široce otevřenýma očima.*“³⁵⁰ Němohru přirovnává k chaplinovským groteskám a černému humoru Jarryho a Becketta, oceňuje novátorství, práci s rekvizitami a neustálý efekt šoku vrcholící v závěru inscenace.

Při vystoupení v Theater am Hechtplatz ve švýcarském Zürichu vyzdvihl recenzent tamního listu³⁵¹ nejen použití rekvizit, ale přímo vytvoření celého systému rekvizit. Turbova svébytná „*komika nevede k přímému obveselení publika, avšak objevuje se mimovolně, svírána mezi kontrastními okamžiky hrůzy a nudy.*“³⁵² Zvukovou složku podle recenzenta tvoří koláž z Verdiho, Rolling Stones, každodenních zvuků a vnitřních hnutí mysli. Jiný švýcarský recenzent se rovněž vyjadřuje pochvalně a oceňuje inovační oživení pražské školy pantomimy.³⁵³

4.1.5 P.A.R. 3441³⁵⁴

Inscenaci *P.A.R. 3441* (1971) vytvořil Turba ve spolupráci s herečkou Činoherního klubu Jiřinou Třebickou a režisérem Janem V. Kratochvílem. Zašifrovaný název inscenace

³⁴⁹ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Ctibor Turba. *Amatérská scéna* 29, 1992, č. 4, s. 7.

³⁵⁰ Rr. Šokující pantomima. *Večerní Praha* 29. 9. 1971, s. 6.

³⁵¹ Do. Ein Grundmuster der Qual wird sichtbar: Ctibor Turba im Theater am Hechtplatz. *Tages-Anzeiger Zürich* 27. 10. 1972.

³⁵² Přeložila autorka (Do. Ein Grundmuster der Qual wird sichtbar: Ctibor Turba im Theater am Hechtplatz. *Tages-Anzeiger Zürich* 27. 10. 1972.).

³⁵³ Lnn. Das (Zürcher) Gastspiel des Mimen Ctibor Turba. *Luzerner Neueste Nachrichten* 26. 10. 1972.

³⁵⁴ Při rekonstrukci inscenace vycházíme z rekonstrukce od J. Hoffmanové, kterou doplňujeme (HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba: Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011, s. 54-59.), z Turbova článku (TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. *Strojopis*. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky. 31 s.) a z osobních rozhovorů se C. Turbou.

odkazoval na ústřední *pár* postav a na jejich identifikační číslo, kterým byli oštitkováni jako objekt podivného laboratorního pokusu na lidských vzorcích. Před zhruba hodinovým představením byl promítán film *Jak čistit lokomotivu*, který stejně jako následná inscenace zpracovával téma ohrožené a mizející humanity, technokratický přístup k lidskému druhu.³⁵⁵ Hlavním tématem se stala manipulace s lidskými bytostmi. „Žili jsme v odporném pokusu na milionovém davu, vedeném totálně vykořeněnými politiky s neutuchající potřebou moci,“³⁵⁶ vystihl základní životní situaci v totalitním Československu Turba. Režisér Kratochvíl dodává, že inscenace vznikala „v tehdejší přešedivělé Praze“, „s touhou po zachycení moderních pocitů, po vyslovení vztahu k moderním hodnotám, moderním barvám, k tehdejší civilizačním vlnám, které dorážely do Prahy“.³⁵⁷ S dřívějšími Turbovy projekty mělo *P.A.R. 3441* společnou otázku morálky, etiky a humanity, avšak po dramaturgické, kompoziční a scénografické stránce došlo k proměnám: zatímco inscenace *Turba tacet* zkoumala mikrokosmos podivínského hrdiny, jeho osobní traumata z pocitu osamělosti a z nemožnosti dorozumění, byla nová inscenace mnohem více politická v tom smyslu, že vnímala postavení jedince v kontextu společenského makrokosmu. Bezprostředně odrážela deprimující deziluzi z doby právě se rozbíhajícího procesu tzv. normalizace, který zadusil poslední zbytky naděje na svobodnější uspořádání poměrů. Nejmarkantněji byla proměna viditelná na scénografii, která inscenaci zasadila namísto tlumeného vandrácského doupěte do zcela nadreálného prostředí a vnesla do ní křiklavé barvy. Podle Turbových instrukcí scénu vytvořil malíř, sochař a grafik Jiří Sopko: „Bylo to období, kdy spadla na všechny klec, která bytí nebyla reálná, tak se v tom představení objevuje – jako průhledná igelitová krychle, svět uzavřený sám pro sebe,“³⁵⁸ uvádí Sopko. Podle J. Hoffmanové scénografie zasahovala až do prostoru hlediště: kolem krychle i mezi diváckými sedadly se nacházelo množství různých objektů, plechovek a lepenkových krabic, které evokovaly dojem místa po neurčité světové

³⁵⁵ Byť byl tento film natočen původně jako pilotní díl cyklu televizních grotesek, s inscenací *P.A.R. 3441* ho pojilo téma rozporu mezi čílností člověka a „mrtvolností“ stroje, ať už oním strojem byla odstavená lokomotiva, kterou se ve sněžové pustině pokoušeli zabydlet dva němí tuláci, nebo odcizený nepřátelský totalitní systém, který manipuloval s lidskou osobností a srážel její důstojnost. V obou případech se mimové bránili hravostí a kreativitou, která v nich udržovala ohrožené lidství.

³⁵⁶ TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky, s. 28.

³⁵⁷ *Alfredův překážkový běh*. Dokument. DVD. Režie: Ctibor Turba. 2002, 76 min. Videotéka IDU v Praze, DV-1710.

³⁵⁸ Op. cit.

katastrofě, na něž byla shozena humanitární pomoc.³⁵⁹ Postkatastrofický chronotop připomínal (již mnohokrát zmíněné a s Jarryovci provázané) Beckettovo drama *Konec hry*, v němž ústřední dvojici Clov-Hamm jakožto poslední živé elementy uprostřed zkázy obklopuje apokalyptické torzo světa jako po atomovém výbuchu. Na začátku představení představovala krychle jen kopy „*zmuchlaného plastiku, pak se během chvíle [za zvuků hudby Jimmyho Hendrixe] nafoukla a z hromady obalové techniky se vymotal zoufalec, zjevně sebraný někde cestou z práce.*“³⁶⁰ Muž měl na paži připevněnou visačku s označením experimentu *P.A.R. 3441* a nacházel se v uzavřeném laboratorním teráriu podoben pokusné myši. Obklopovaly ho předměty, které neviditelní experimentátoři mohli považovat za důležité: televizor, chromované chůdy, past na medvědy, padák nebo hromada konzerv. Do krychlové bubliny byly zavedeny plastové roury, které zajišťovaly přívod životadárného kyslíku (nebo později smrtelného plynu). „*P.A.R. 3441 byl vlastně jeden obraz,*“ vysvětluje Turba. „*Člověk v teráriu obklopen umělým prostředím, v kterém je donucen žít, je sledován někým, kdo má chuť jeho život nivelizovat, nebo s ním zatím jen experimentovat, aby ho případně mohl určovat. Pěstitelé lidských duší.*“³⁶¹ Sopkovým vkladem získala scéna nadreálnou barevnost: zelený klobouk, žlutý kabát, fialové kalhoty a zelené boty.³⁶² Barevnou grotesknost otiskl i do líčení: Turbova tvář byla z jedné strany namaskována zeleně, z druhé oranžově, na tváři pod kloboukem měla zelený stín a zezelenal i typický knír. Většina objektů nesla tlumenější odstín khaki, evokující dojem vojenského stanu naplněného potřebným náčiním. Sopko vnesl do scénického tvaru dynamiku barevných skvrn, kterou odrážela free-jazzová hudba Jiřího Stivína, vytvořená inscenaci přímo „na tělo“.³⁶³

V bizarním veřejném pokusu byl divákům, jako nestranným přihlížejícím sterilně odděleným clonou igelitové bubliny, představen náhodně vybraný člověk, nedobrovolně uvězněný v umělém prostředí plném prapodivných objektů. Cílem pokusu byla míra „výdrže“ a kreativity, kterou jedinec prokáže při živoření v absurdně nastavených podmínkách. Když muž zjistil, že z bubliny nevede úniková cesta, pokusil se zorientovat v nové situaci a v novém

³⁵⁹ HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba: Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011, s. 56.

³⁶⁰ KABELOVÁ, Anna. Turba scribit, ale nerad. *Svět a divadlo* 1, 1990, č. 4, s. 115.

³⁶¹ Op. cit., s. 114.

³⁶² Tuto barevnost uvádí Ctibor Turba (KABELOVÁ, Anna. Turba scribit, ale nerad. *Svět a divadlo* 1, 1990, č. 4, s. 115.), kdežto Judita Hoffmanová uvádí stejné barvy v trochu odlišné kombinaci, ale na celkové barevnosti inscenace se tím nic nemění (KABELOVÁ, Anna. Turba scribit, ale nerad. *Svět a divadlo* 1, 1990, č. 4, s. 115.).

³⁶³ Jiří Stivín ostatně doprovázel svým free jazzem také výstavu Sopkových kreseb konanou v témže roce 1971 ve foyer Reduty (KROUTVOR, Josef. *Jiří Sopko*. Praha: Odeon, 1990, s. 42.).

prostředí. Z rozmístěných krabic začal horečně vybalovat roztodivné objekty, jejichž výčet připomínal *seznam rovnorodých věcí* (byť Turba tento termín nepoužil): televizor, konzervovaný papoušek, bílá myš v plechovce, vrchlík padáku, chromovaná past nebo „konzerva se zakonzervovaným otvínákem na konzervy“.³⁶⁴ Propriety nabývaly absurdního nádechu (pokud jím už samy nedisponovaly) prostřednictvím metody ozvláštňení při práci s rekvizitou, kdy byly posouvány do nadreálné roviny. Podobně jako v dřívější etudě *Dynamický prostor* propojoval hrdina předměty s „nesprávnou“ činností, např. místo dopravního prostředku vířil po prostoru na chromovaných chůdách (nyní si však byl na rozdíl od předchozí etudy této absurdity vědom, motivací mu byla snaha o osmyslnění předmětů). Rozhýbávaná a modře světélkující policejní lampa spuštěná od stropu každou chvíli muže usměrnila, když překročil povolenou míru invence. V jedné krabici našel muž živou ženu (Jiřina Třebická). Pokusy o navázání vztahu v nelidských podmínkách však ztroskotávaly: muž si nevěděl rady, až se na ženu majestátně spustil skokem z výšky, vybaven padákem, jehož látka byla Sopkem vyvedena jako abstraktní obraz. Doposavad tlumenou khaki scénu zaplavila lavina barev „vymalovaná na bílém hedvábném vrchlíku a celou tu morální spoušť přikryla.“³⁶⁵ Muži svitla naděje, že se mohl stát zázrak a život v pustině je možný. Ženě začalo růst těhotenské břicho, záhy však prasklo, „slečna se přepudrovala a bylo po iluzi.“³⁶⁶ Zklamaného muže přemohla agrese a ženu ztloukl, až nejevila známky života. „Byla rozbitá. Na odhaleném stehně se objevily instrukce, jak s loutkou zacházet. Byla jen součástí výbavy experimentu.“³⁶⁷ Šokovaný muž se po této zradě definitivně rozhodl rychle opustit. Experiment byl však u konce, člověk byl využit a jeho další existence nebyla žádoucí. Do plastové komory začal zvolna proudit bílý kouř smrtelného plynu, v jehož houstnoucí mlze se muž po chvíli docela ztratil. S koncem experimentu dodýchal.

Ctibor Turba ve svých pantomimách často uplatňoval násilí na předmětech, na lidech a v závěru i na sobě a vytvářel tím šokující obrazy života v nesvobodě, který ústí do deziluze a destrukce. Jako jedinou možnost záchrany (je-li vůbec možná) vidí osvobozující sílu kreativity a snahu o vzepření se nesnesitelným okolnostem. Podle Ladislavy Petiškové nacházela hlavní postava „v sterilní pustině moderní civilizace“ pouze „banální pozůstatky

³⁶⁴ HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba: Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011, s. 57.

³⁶⁵ KABELOVÁ, Anna. Turba scribit, ale nerad. *Svět a divadlo* 1, 1990, č. 4, s. 115.

³⁶⁶ TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. *Strojopis*. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky, s. 29.

³⁶⁷ Op. cit.

života“. Jeho nezdolná dětinsko-klaunská hravost však působila jako „*adorace sebezáchovného chování ohroženého lidského druhu*“.³⁶⁸ Jiný recenzent skrytý pod šifrou vystihuje téma inscenace ve velmi obecném duchu, ale musíme podotknout, že ji tím chrání před pozorností politických složek, jelikož přímé a otevřené pojmenování tématu (tragiky života v socialismu) by se rovnalo popravčímu rozsudku. Turba s Třebickou podle recenzenta „*filosofují mimickou akcí o vztahu člověka našeho století k věcem okolo nás i o vzájemném vztahu lidí. Je to intelektuálně náročné divadlo, zajisté nikoli pro široký okruh diváků. Právě v Redutě je pro ně to pravé místo.*“³⁶⁹ Tentýž autor vyzdvihuje kvality divadelní inscenace nad doprovodný film: „*Zatímco film zaujal spíš jednotlivými scénami, nápady a gagy než jako celek, scénické mimické drama má promyšlenou gradaci, je plné nečekaných nápadů, zvrátů, humoru (černého),*“³⁷⁰ uzavírá. Dodáváme, že Turba si v inscenaci P.A.R. 3441 poprvé vyzkoušel hereckou akci na otevřené scéně, která je na rozdíl od tradičního kukátkového uspořádání obklopena publikem. Právě tato zkušenost předznamenala jeho pozdější projekty situované do cirkusového stanu.³⁷¹

4.2 Specifika jarryovské pantomimické revolty

Přínos tvorby PAJ do kontextu české pantomimy leží v mnoha aspektech, z nichž vybíráme čtyři nejmarkantnější. Za prvé propojení a vzájemné ovlivňování divadelního formátu s filmem (v této podkapitole také představíme filmové projekty vzniklé pod hlavičkou PAJ). Za druhé práci s rekvizitami, objekty a principem věčnosti v herectví. Za třetí využití zvukové složky jako neviditelného partnera. A za čtvrté jarryovskou poetiku, v níž vidíme částečné souznění s vizemi režiséra Jana Grossmana.

³⁶⁸ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Ctibor Turba. *Amatérská scéna* 29, 1992, č. 4, s. 7.

³⁶⁹ Lw. [Když se poprvé v Praze představil tvůrčí kolektiv Pantomima A. Jarryho...]. [Lidová demokracie?], [listopad-prosinec 1971]. Uloženo v bibliografickém odd. Divadelního ústavu v Praze, v obálce pod sign. 18.

³⁷⁰ Op. cit.

³⁷¹ Podle Ladislavy Petiškové chápal Turba „*cirkusový stan i manéž jako svého druhu ryze divadelní prostor – na rozdíl od soudobých tendencí např. Divadla na provázku, usilujícího o opačný postup.*“ (PETIŠKOVÁ, Ladislava. Ctibor Turba. *Amatérská scéna* 29, 1992, č. 4, s. 8.).

4.2.1 Mezi filmem a divadlem

Oba přední jarryovci Turba i Hybner patří do generace ovlivněné filmem a oba k filmu celoživotně inklinují: Turba působil jako animátor a filmový výtvarník a podle svých slov neustále usiluje o film;³⁷² Hybner působil jako filmový scénárista, dlouhodobě je fascinován slapstickem, technikou gagu a funkcí gagmana. Výrazové prostředky filmu a divadla se různou měrou prolínají všemi projekty PAJ. Etuda *Jubileum z Harakiri* byla částečně divadlem o filmu a s filmovými prostředky a částečně němou filmovou groteskou na divadle. Další tři inscenace *Idioti*, *Turba tacet* a *P.A.R. 3441* už do svého divadelního jazyka přímo infiltrovaly videoprojekce a filmové dotáčky. Nejprve se zaměříme na komparaci filmového a divadelního média v souvislosti s tvorbou jarryovců a poté na analýzy jejich tří filmových počinů, a sice filmové verze *Jubilea* a snímků *Jak čistit lokomotivu* a *Hospoda U tří havranů*.

Divadelní formát sice nedovoluje pracovat s filmovými technikami, jakými jsou detail, stříh, triky, protipohyb kamery nebo stylizované zvuky – avšak Keatonův Frigo se bez filmových triků často obešel i na plátně (pracoval převážně s rozlehlým exteriérem a gagy vytvářel svým vztahováním se ke konkrétnímu prostředí). Na rozdíl od Charlieho Chaplina, jehož některé grotesky připomínají divadelní představení před kamerou (pohybuje se naopak v interiéru a k rozehrání gagů mu stačí uzavřený prostor podobný jevišti). Téměř všechny záběry v němých filmových groteskách zlaté éry dvacátých a třicátých let byly navíc nasnímány statickou kamerou v tzv. celku, celkovém záběru. Kamera tedy dění „na place“ sledovala podobně jako oko diváka divadelní kukátkový výřez, proto se ostatně v groteskách jen zřídka objevoval detail. Hlavní důraz byl kladen na souvislou hereckou akci, kterou divák potřeboval sledovat víceméně bez stříhu, aby zafungovala pointa. Následný stříh už jen korigoval celkový temporytmus. V případě souhry komické dvojice platil na nepřetržitý celkový záběr zvláštní důraz, což nenacházelo pochopení při snímání záznamu *Harakiri* zahraniční televizí, jak komentuje jarryovec (a absolvent FAMU) Josef Platz. SDS ho podle jeho slov vyslalo dohlížet na zahraniční natáčení *Harakiri*, které probíhalo následovně: „Celý skvělý spektakl starých klaunů *Jubileum* nikdy po rozzáběrování pro film neměl ten báječný, třeskatý humor jako na scéně v divadle,“ píše Platz. „Televizní praktici většinou chápali hru dvojice špatně. Dvojice je dvojice a divák musí vidět stále oba dva protagonisty. Rozstříhání

³⁷² *Mlčenlivý Ctibor Turba vypráví 1*. Komponovaný pořad. DVD. Režie: Jakub Skalický. 2008, 51 min. DV-2140.

na detaily bez reakce partnera porušilo jedinečnost zážitku.³⁷³ Divadelní realita také díky živému kontaktu s publikem umožňuje pracovat pružněji s časem a improvizací.

Pro divadelní i filmové médium platí společný základní princip gagu, který definuje Václav Havel ve své výše zmíněné studii *Anatomie gagu* (1963) následovně: „Gag probouzí zážitek absurdity tím, že ozvláštňuje (jako absurdní vyjevuje) takovou skutečnost, v níž je člověk nějakým způsobem společensky („objektivně“) odcizen sobě samému, aniž by si to přitom plně uvědomoval.“³⁷⁴ A pokračuje: „Smysl pro absurditu, schopnost ozvláštňení, absurdní humor – to jsou pravděpodobně cesty, jimiž dosahuje současný člověk katarze, to je možná jediný způsob jeho „očistění“, který je adekvátní světu, v němž žije.“³⁷⁵ Z citovaného postulátu vyplývá přirozenost, s jakou je gag provázán s absurdním divadlem, které v hojné míře využívá právě žánru klaunerie založené na gagu fyzickém i jazykovém. Gag se prvotně rozvinul nikoliv v divadle (lazzi z komedie dell'arte fungují obdobně, avšak postrádají prvek absurdity), ale v oblasti filmu, která umožňovala práci s exteriérem a s filmovými triky. Právě umění triků a také fakt, že slapstick často vytrhuje předměty i lidské chování z běžného kontextu, ozvláštňuje je a posouvá do nadreality, zapříčinily oblibu němé grotesky ze strany surrealistů. (A inspirační zdroje jarryovců už se opět taví dohromady.) S jarryovci pojí němou grotesku praxe, v níž němohra vznikala bez předem daného scénáře a i proto hrály určující roli při stavbě gagu často rekvizity, které daly smysl celé situaci a fungovaly jako rozbuška herecké akce (práci s objekty u jarryovců věnujeme následující kapitole). Na rozdíl od filmových komiků nezapojovali jarryovci akrobatické prvky a nejsilnějším efektem jejich tvorby nebyl osvobozující smích z nezávazných kopanců a létajících šlehačkových dortů, ale tíseň a hořkost z černohumorných obrazů. Největší rozdíl mezi jarryovskou pantomimou a němou groteskou vidíme v rozšíření motivu krutosti z oblasti formální do obsahové: v groteskách se např. často objevuje motiv domnělé smrti, z níž se však dotyčný pokaždé probere, kdežto v etudě *Vánoční přátelé* zůstanou mimové-motyli zapíchnuti do stěny a happy-end se nekoná, případně má velmi hořkou pachutí.

Pro Krátký film natočil režisér Radúz Činčera roku 1969 filmovou verzi etudy **Jubileum** z inscenace *Harakiri*. Zhruba půlhodinový snímek dostal název **Záznam o posledních chvílích**

³⁷³ PETIŠKOVÁ, Ladislava (ed.). *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris: Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. Praha: AMU, 2011, s. 45-46.

³⁷⁴ HAVEL, Václav. *Anatomie gagu*. In Týž. *Protokoly*. Praha: Mladá fronta, 1966, s. 138.

³⁷⁵ Op. cit.

komické dvojice Clow & Hamm pořízený v roce čtyřicátého výročí prvního zvukového filmu.³⁷⁶ Ve filmové verzi předchází samotné pantomimě magický prolog natočený v exteriéru opuštěných ulic noční Prahy. Všudpřítomné ticho a šero protíná jen světlo pouličních lamp, které osvětluje oprýskané omítky, vývěsní štíty a lesknoucí se dlažbu. Na konci jedné z ulic zahlédneme starou stativovou kameru na klikový pohon, jejíž klička se sama od sebe roztočí a kamera se dává do pohybu. Slyšíme zvuky kroků, respektive cvakot nožek stativu na dlažbě. Kamera prochází pražskými ulicemi a divákovo oko se stává jejím objektivem. Nahlédne do odsvěceného kostela, do honosného paláce, vystoupá po schodech podél točitého zábradlí až na pavlač a vstoupí do pokoje, v němž se chystá *Jubileum*.

Němohra a stavba gagů zůstala ve srovnání s divadelním předobrazem prakticky stejná (přibyl jen fragment scény *Dynamický večer*). Největších změn doznala scénografie interiéru, která je mnohem bohatší: rozeznáváme povědomou skříň, Frigovu podobenku a dvě ošuntělá křesla, ale přibylo nábytku, svršků, připomínek starých zlatých časů (všude jsou naštosovány frigovské slamáky, hole, šavle a zlaté věnce). Na rozvěšených fotografiích rozeznáváme Turpina, Keatona a další filmové komiky, a mezi nimi fotografii Turby s Hybnerem nesoucí nápis „Clow & Hamm 1929“. Zvuková složka zapojuje oproti klavírnímu kvapíku typické zvuky z grotesek (např. zvuk pružiny doprovázející usedání do křesla, pád i kopanec). Podobně jako u Jana Švankmajera je zde zdůrazněna slyšitelná hmatatelnost věcí: slyšíme cvakot stativu po dlažebních kostkách, chrastění plechových hrnků, šustění šatstva, šourání nohou po podlaze; mimové každou chvíli o něco brknou, kloktají a mlaskají. Filmové *Jubileum* je pevně zakotveno do Prahy, do magie jejích ulic a domů, podobně jako později Švankmajerova *Lekce Faust* (1993), na níž se podílel tentýž kameraman Svatopluk Malý.³⁷⁷

Filmová verze *Jubilea* není filmem v pravém slova smyslu, ale na filmové plátno přenesenou pantomimickou scénou. Doplnují ji filmový prolog a epilog, které však stavbu ústřední scény nijak nenarušují. V epilogu, který má funkci vzpomínky na dávné výstupy obou komiků a sestává z několika málo obrazů z první části *Harakiri*, se kromě Hybnera s Turbou objeví i Richard Rýda. Herecká akce není vždy snímána v celkovém záběru, ale prostrhly na detail jsou jen chvilkové, aby se neroztříštila kompozice gagu. Podobně jako

³⁷⁶ Ctibor Turba a Boris Hybner jsou v titulcích filmu uvedeni jako autoři a herci, Richard Rýda pouze jako herec (*Záznam o posledních chvílích komické dvojice Clow & Hamm pořízený v roce čtyřicátého výročí prvního zvukového filmu*. DVD. Režie: Radúz Činčera, 1969, 24 min. Osobní archiv Borise Hybnera.).

³⁷⁷ V prorůstání reality s nadrealitou však mimové nejdou tak daleko jako Švankmajer, což je výrazně dáno rozdílnými možnostmi divadla a animovaného filmu. Právě jemu se ostatně Hybner s Turbou rovněž věnovali.

v groteskách *Chaplin kulisákem (The Property Man, 1914)* nebo *Frigo na divadle (The Playhouse, 1921)* se i v *Jubileu* prolínají filmová a divadelní realita. Slapstick je tematizován a otiskuje se i do formy: Hybner s Turbou připomínají Keatona s Chaplinem v jejich slavné koncertní scéně ve filmu *Světla ramp (Limelight, 1953)*.³⁷⁸ Oproti nim však jarryovci projevují destruktivní tendence, které Chaplin zapojil pouze ve svých raných groteskách a Keaton nikdy, případná zkáza byla v jeho filmech vždy nezáměrná. Úvodní sekvence Činčerova filmu svou atmosférou souzněla ještě s jiným Keatonovým dílem, a sice s pozoruhodným dvacetiminutovým němým snímkem nazvaným prostě *Film (1965)*. Autorem námětu byl Samuel Beckett, který Keatonovu tvorbu dlouhodobě obdivoval.³⁷⁹ Minimalistický snímek se vyznačuje existenciálním laděním, tajemstvím, atmosférou úzkosti a hrůzy, přičemž téže charakteristiky vystihují i pozdější tvorbu PAJ.³⁸⁰

Němý film ***Jak čistit lokomotivu*** (1971)³⁸¹ vznikl podle scénáře trojice Hybner-Turba-Kratochvíl. Inspirací byly podle Hybnerových slov³⁸² první školní filmy Romana Polanského, které Hybner s Turbou zhlédli během svého půlročního hostování v Montrealu. Zaujal je zejména krátký, desetiminutový snímek *Mammals (1962, Ssaki)*, natočený v zasněženém exteriéru, který připomínal *Čekání na Godota* na sněhu a beze slov.³⁸³ Dalším impulsem byl televizní sitcom *The Monkees* od americké beatové skupiny, který vysílala stanice NBC v letech 1966-1968 a který mimové sledovali rovněž v Montrealu. Sitcom vznikl

³⁷⁸ Na skutečném sklonku svých kariér obě hvězdy slapsticku rozehrávali tragikomickou situaci dvou starých koncertních mistrů, proti nimž se během koncertu spiknou jejich nástroje.

³⁷⁹ Film vznikl ve spolupráci s kameramanem Borisem Kaufmanem a režisérem Alanem Schneiderem, který rovněž v roce 1956 režíroval americkou premiéru Beckettova *Čekání na Godota*.

³⁸⁰ Bezejmenná postava ztělesněná Keatonem se marně snaží uniknout ze zorného úhlu záhadného vševidoucího oka (kamery), prchá po točitých schodech, vejde do místnosti s oprýskanými stěnami a usadí se do starého houpacího křesla. Až do poslední chvíle nevidíme hrdinovi do tváře, kamera se mu dívá přes rameno a prohlíží si spolu s ním staré fotografie – vzpomínkami, prostředím starého domu, oprýskaná scénografie a především atmosférou souzní s pozdějším jarryovským snímkem.

³⁸¹ Nelze ho označit za krátký film, ale zároveň jeho stopáž nepřesahuje šedesát minut. Kompletní verzi filmu se nám bohužel nepodařilo zhlédnout: vycházíme pouze z ukázek z televizních dokumentů a z rozhovorů s Borisem Hybnerem a Ctiborem Turbou.

³⁸² PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.

³⁸³ Jeden zmrzlý poutník veze druhého na saních snově rozmlíženou bělostnou krajinou. Z počátku si roli tahouna a vedeného spravedlivě střídají, ale s rostoucí únavou začínají vymýšlet lstivé záminky s cílem udržet se co nejdéle v pohodlí saní. Rozjíždějí sérii fyzických gagů, vedoucích ke zraněním, mnohdy fingovaným. Za výrazné pomoci rekvizit, schovaných po kapsách, předstírají slepotu, zranění a nemohoucnost. Jedou odnikud nikam a jejich klauniáda nemá začátek ani konec. (Film je dostupný na serveru www.youtube.com).

v reakci na úspěch „beatlesovského“ snímku *Perný den*³⁸⁴ a zobrazoval výjevy ze života fiktivní rock'n'rollové kapely.³⁸⁵ Třetím hlavním impulsem byl podle Hybnera surrealismus.

Po návratu z Montrealu se právě otevíral druhý program Československé televize, pro který mimové ve složení Hybner-Turba-Rýda-Platz zamýšleli natočit dvanáctidílný cyklus grotesek.³⁸⁶ Nastalá normalizace však jejich plány zastavila, a tak se film *Jak čistit lokomotivu* stal jedinou realizovanou položkou.³⁸⁷ Černobílá němá balada vznikla v režii Jana V. Kratochvíla a před kamerou Karla Slacha. Natáčela se na sněhobílých pláních na Mělnicku, „v mrazech, které dosahovaly minus dvaceti až třiceti stupňů,³⁸⁸ jak vzpomíná Kratochvíl. Drsné a syrové podmínky se do filmu otiskly, tvůrci museli údajně dokonce několikrát v mrazivých podmínkách přenocovat v útrokách staré vyřazené lokomotivy. Hrkavý temporytmus filmových střihů je zapříčiněn faktem, že groteska byla natáčena „kamerou na péro, tedy strojem dovolujícím jen omezenou délku záběrů – jiná kamera by v tom mrazu nebyla schopna pracovat.“³⁸⁹ Hudební sekvenci vytvořil jazzman Jiří Stivín.

V grotesce vystupovali dva černě odění tuláci (Hybner a Turba), outsideři a otrhaní vandráci z nadreality, kteří putovali odnikud nikam přes sněhem zavátou pláň, ověšení *rovnorodými* předměty. Boris Hybner vlekl oprýskaný bicykl (typický jarryovský atribut),³⁹⁰ který byl obsypán absurdním harampádím (např. hráběmi nebo fotografií filmové divy). Na sobě měl Hybner potrhaný kožešinový kabát, z jehož rukávů visela na šňůrce místo palčáků jediná boxerská rukavice, a na hlavě rybářský klobouk. Ctibor Turba měl dlouhý těžký hubertus, na nohou stupačky pro lezení po dřevěných telegrafních sloupech, a přes rameno tyč z trubkového lešení, na níž se namísto uzlíku se svačinou houpal další záhadný objekt.

³⁸⁴ V souvislosti se skupinou The Beatles poznamenáváme, že sami „Brouci“ ve stejné době natočili surreálně-psychedelický snímek *Magical Mystery Tour* (1967) jako příklad totální tvůrčí svobody (film vznikl bez scénáře a byl prodchnut raušem z bezcílné, ale svobodné společné cesty magickým autobusem). Snímek byl však premiérově uveden až o vánočních svátcích roku 1967 a jarryovci ho tedy patrně už nemohli zhlédnout.

³⁸⁵ Do televizního formátu vnášel inovativní techniky z filmové nové vlny a získal dvě ceny Emmy (1967).

³⁸⁶ Záměr formulovali v dopise, který je otištěn ve sborníku k inscenaci *Idioti*. (VOSKOVEC, Prokop (ed.). *Pantomima Alfreda Jarryho: [Katalog k inscenaci Idioti]*. Praha: Reduta, 1970, s. 19.)

³⁸⁷ Československá tento film nakonec neodvysílala. Podle Jana Kratochvíla neviděli televizní činovníci žádnou spojitost dílka *Jak čistit lokomotivu* s poetikou filmů Bustera Keatona, s níž měla tato němá groteska souznít, a odmítli ji uvést. To však mohl být pouze jeden z důvodů. (*Mlčenlivý Ctibor Turba vypráví 1*. Komponovaný pořad. DVD. Režie: Jakub Skalický. 2008, 51 min. DV-2140.)

³⁸⁸ *Mlčenlivý Ctibor Turba vypráví 1*. Komponovaný pořad. DVD. Režie: Jakub Skalický. 2008, 51 min. DV-2140.

³⁸⁹ TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky, s. 26.

³⁹⁰ Mezi jeden z mýtů o Alfredu Jarrym patří fakt, že byl vášnivým cyklistou (na jediné dochované fotografii totiž jede na bicyklu). Film *Jak čistit lokomotivu* má ještě jednu (patrně nevědomou a okrajovou, avšak zajímavou) spojitost s Jarryho tvorbou: a sice sousedství bicyklu s lokomotivou, které se objevilo v jeho románu *Nadsamec*.

Oba „*vlakoví otrapové*“³⁹¹ vláčeli svůj bicykl se všemi otrhaně poetickými proprietami skrze zamrzlou krajinu, bořili se do hlubokého sněhu a kouřilo se jim od úst. Nakládali s časem (jako obvykle) s beckettovskou velkorysostí: jejich putování po kolejích bylo s jazzovou nepravidelností rytmizováno jen náhlým prosvištěním vlaku, před kterým mimové na poslední chvíli uhnuli. Na trati objevili opuštěný poklad: starou a rezavou vyřazenou lokomotivu, do níž začali zvědavě nahlížet jako němé ryby do potopeného vraku. Jejich pouť našla zastavení. Lokomotivu squattersky opanovali a pomocí hravých gagů a rekvizit (svíčka, papír, prskavka) se snažili dávno mrtvé, několikatunové monstrum polidštit: s plynovou maskou na tváři cosi svařovali prskavkou, ve stísněné výtopně uspořádali velkolepý noční flám (s lampiony, lahví vína a hlávkou zelí), rozkošnický potahovali z doutníku nebo vytvářeli iluzi jízdy tím, že úporně vláčeli sněhovými závějemi podél vlaku nádražní značky a telegrafní sloup. Po nějaké době železný vrak opustili a pokračovali do bílé mlhy ve své kerouacovské cestě.

Jarryovci vytvořili atmosférický surreální film s existenciálním podtónem, v němž bylo beckettovské téma osamělých ztroskotanců uprostřed ledové pustiny rozehráváno na hranicích snu a reality. Lokomotiva představovala ryze surrealistický objekt, který ztrátou původního využití naopak získal na poetičnosti. Něžné a ubohé pokusy o polidštění železničního kolosu byly tichou oslavou hravosti a lidskosti. Sněhobílá krajina tvořila pro kontrastně černé havrany ideální, nadreálnou kulisu, sdílela s nimi němotu a ticho a zároveň představovala smrtelně nehybný pandán k jejich životné, činorodé aktivitě. Bělostná surreálnost sněhové plochy připomínala rozmlženou krajinu snů – podobnou abstraktnímu prostoru dramatickému.

Černou filmovou grotesku *Hospoda U tří havranů* (*The Three Crows Pub*, 1972)³⁹² natočili jarryovci ve složení Hybner-Turba-Polívka v režii Billa Keatinga a Jana V. Kratochvíla. Základní situace vychází stejně jako v předchozím snímku z chronotopu cesty. Náhodně se

³⁹¹ TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky, s. 25.

³⁹² Výsledný film je uložen v archivu irské televize a ani mimové jej nikdy neviděli dokončený, znali jen české dotáčky. Čerpáme tedy z Turbova článku (TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky, s. 26-27.) z diplomové práce o B. Polívkovi (TICHÝ, Zdeněk. *Divadelní a filmové herectví Boleslava Polívky*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní a filmové vědy, 1990, s. 13-14.) a z osobních rozhovorů (PLICKOVÁ, Karolína. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 8. 6. 2012.; PLICKOVÁ, Karolína. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3 a poznámky. 24. 5. 2012.).

na ní setkají tři rázovité postavy: farmář (Turba) jedoucí s koňským povozem, učitel hry na housle (Polívka) a venkovský doktor (Hybner). Na nocleh zastaví v podivném hostinci U tří havranů a právě v této „*poněkud podezřelé ubytovně poevovského nátěru s příslibem zla*“³⁹³ prožije každý z nich úzkostný sen, v němž je trýzněn některým ze svých spoluharcovníků. Každý mim vytvořil scénář jedné noční můry. V jedné z nich představovali Turba s Polívkou dva laické operatéry, kteří se rozhodli napravit zaneřádné vnitřnosti svého kumpána. Zvolili drsnou středověkou metodu, kombinující brutalitu lékařského přístupu s drsností lidové komiky. Nebožáka připoutali na postel a začali jej operovat velmi obskurním způsobem: chudáka na lůžku kuchali, přetahovali se o jeho vnitřnosti, vzájemně se fackovali a bez varování vrazili do útrobu pacienta odjištěný granát. Krvavé běsnění se odehrávalo ve zpomaleném filmovém pohybu, který spolu s bělostně nevinným peřím, které poletovalo v místnosti, dodával scéně (opět) surreálně snovou atmosféru. Ráno se vyčerpaní cestovatelé vyhrnuli z hostince ven, v rozespalosti špatně připřáhli koně, práskli bičem – koně vyrazili sami do neznáma a všichni tři muži v odpojeném voze okamžitě usnuli.

Snímek opět osciloval na pomezí filmu a divadla, jelikož sekvence natáčená v irském televizním ateliéru musela být nazkoušena jako televizní inscenace, ve formátu podobném divadlu. Mimové pro tuto příležitost oživili své nejkrvavější gagy z prvotních blackoutů, které s využitím zpomaleného záběru získaly na snové atmosféře.

4.2.2 Objekty – rekvizity – věcnost

Jak už jsme ukázali výše, oproti fialkovské imaginární a lyrické pantomimě padesátých let se jarryovci v letech šedesátých přiklonili k realitě. Zatímco u fialkovců byla divákova pozornost vedena ladností pohybů pantomimova těla, přesně oříznutého černým trikotem na prázdné scéně, u jarryovců těkala po loutkovitých pohybech mimů a po množství nakupených předmětů na scéně, které postupně ožívaly. Ve věcech nacházeli a odkrývali skrytou poezii, jak deklarovali v rozhovoru z roku 1969: „*Groteskní není to, že si [člověk] obléká kabát, ale jak si ho obléká. V tom je ta podobnost se surrealismem. Věci dostávají jiné hodnoty, jiné významy, jsou-li izolovány od svého normálního prostředí nebo ve spojení*

³⁹³ TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro Divadelní noviny. Strojopis. Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky, s. 26.

s věcmi, které k sobě nenáleží.³⁹⁴ Z citovaného postulátu vyplývají jejich sympatie k faustrollovskému principu rovnorodosti i k surrealistickému objektu.

Rekvizity byly tvořeny z velké části předměty denní potřeby, s nimiž se publikum mohlo identifikovat a které pod ozvlášťující optikou jarryovců ztrácely svůj původní účel. „Věci mě vábí,“ říká Hybner, „jako by mně říkaly, pojd' si se mnou hrát.“³⁹⁵ Během herecké akce nabývaly předměty různých podob: např. meč ve scéně *Souboj za úsvitu (Harakiri)* byl nejen mečem, ale také golfovou holí, lopatou nebo křížem, domácí křeslo ze scény *Sebevražda jako krásné umění (Turba tacet)* se stalo křeslem elektrickým nebo krajíc chleba ze scény *Dynamický stereotyp (Turba tacet)* se stal ubrouskem a vidlička hřebenem. V posledním jmenovaném případě pracuje Turba s rekvizitami podle Bari Rolfe opačným způsobem než Buster Keaton: zatímco Keaton hledá logickou funkci užití předmětů, s nimiž se setká (připevní si na zápěstí místo náramkových hodinek miniaturní hodiny sluneční), Turba využívá rovnou nonsensové předměty, které se na danou činnost zjevně nehodí (použije zápisník jako zrcadlo).³⁹⁶ Sám Turba zastává názor, že rekvizita nemá ilustrovat, ale stát se spoluhráčem: „Jde o specifický druh pasivního partnera, jehož charakter ale ve mně vyvolává určitý druh reakce, a skrze jednání s ním se dovidám o charakteru jednajícího.“³⁹⁷ Objekt je v Turbových inscenacích subjektivizován a nabývá lidských rysů jako např. prostěradlo ve scéně *Šťastná chvíle (Turba tacet)* a naopak lidské bytosti získávají podobu objektu, loutky, stroje jako např. postava ženy v inscenaci *P.A.R. 3441* nebo stroj Tim v *Prázdninách s Timem (Turba tacet)*. Mimové PAJ vytvořili pro každý svůj projekt specifický shluk objektů, z nichž zkonstruovali svébytný kosmos: v úvodní scéně inscenace *Idioti* byly všechny rovnorodé předměty uspořádány na podlaze jeviště do souměrného obrazce, avšak teprve v ruce herců získávaly magickou hodnotu a stávaly se součástí rituálu.

V herectví jarryovci souzněli s Grossmanovým požadavkem věčnosti a s jím prosazovanou hereckou technikou tzv. understatementu, která vycházela z pravidla, že „potlačený cit je prudší než cit otevřeně se vylévající“³⁹⁸ a jejíž zhmotnění viděl Grossman v herectví Ch. Chaplina. Jarryovci ovládali umění pantomimické zkratky, realitu

³⁹⁴ PLATZ, Josef. Nejen způsob sebevraždy. *Mladý svět* 11, 1969, č. 18, s. 11.

³⁹⁵ POKORNÝ, František. Pantomima Alfreda Jarryho. *Divadlo* 20, 1969, č. 6, s. 52.

³⁹⁶ ROLFE, Bari. Ctibor Turba: A Topsy-Turba World by Kuster Beaton. In Táž (ed.). *Mimes on Miming: Writings on the Art of Mime*. London: Millington, 1981, s. 175.

³⁹⁷ KABELOVÁ, Anna. Turba scribit, ale nerad. *Svět a divadlo* 1, 1990, č. 4, s. 104.

³⁹⁸ GROSSMAN, Jan. Síla věčnosti. In KLÍMA, Miloslav – DVOŘÁK, Jan – JINDROVÁ, Zuzana (eds.). *Jan Grossman: 5. svazek. Texty o divadle – druhá část*. Praha: Pražská scéna, 2000, s. 288.

nepřikrášlovali, naopak věcně a krutě pojmenovávali – aniž by tím svůj projev ochuzovali o poetičnost: jarryovské gesto bylo také svým způsobem romantické, avšak na rozdíl od Fialkovy baletní „nadhášivosti“ naopak pramenilo „ze spodních proudů“ stylu prokletých básníků a z temných zákoutí lidské duše.

4.2.3 Zvuk jako neviditelný partner

Princip rovnorodosti uplatňovali jarryovci nejen na objektech, ale i na zvukové složce, když vedle sebe nechávali zaznít útržky z klasické hudby (Verdi, Čajkovský) v kontrapunktu s hard-rockem a rock'n'rollem (Beatles, Rolling Stones). Jedno z mála pravidel tradiční pantomimy, které jarryovci dodrželi, se týkalo němoty mima: ačkoliv používali bohatou zvukovou složku, sami nepromlouvali (až na minimalistické zvuky jako v etudě *Hra na kukačku v Harakiri*). Pokud tedy Pavel Grym o *Harakiri* píše, že „se tu proti všem pravidlům tu a tam i promluví,³⁹⁹ nelze to vnímat jako charakteristiku tvorby PAJ, avšak spíše jako zřídka ukáz vycházející z ležérní formy jarryovské němohry, jak dokládá Josef Platz.⁴⁰⁰ Ve videozáznamech jarryovské tvorby nepadne jediné slovo. V plné míře zapojil mluvené slovo do pantomimy teprve Bolek Polívka v inscenaci *Strašidýlka*, která nepatří do „kánonu“ jarryovských projektů, byť se reprízovala v Redutě pod hlavičkou PAJ, jak už jsme uvedli výše.

Zvuková složka byla v podání jarryovců doslova *zhmotněna*, což vzápětí vysvětlíme. Na rozdíl od Fialkovy pantomimy, při níž se mimové pohybovali tak tiše, jako by se chodidly nedotýkali země (podobně jako v baletu), zanechávali jarryovci za sebou velmi výraznou zvukovou stopu. Příčinou bylo nejen použití skutečných kostýmů a rekvizit, ale také odlišný herecký projev. Fialkova pantomima byla téměř nekontaktní a případný kontakt byl proveden opatrně, kdežto neurvalí klauni PAJ do sebe např. v *Jubileu* ustavičně strkali, káceli nábytek, šustili novinami. Ve filmové verzi *Jubileu* souzněla jarryovská zvuková stopa s autentickými zvuky a ruchy, které nahrazují slovo v animovaných filmech Jana Švankmajera (např. *Jídlo*, 1992). Na okraj poznamenáváme, že práci se zvukem v inscenaci *Idioti* nemůžeme pro nedostatek materiálů posoudit.

³⁹⁹ GRYM, Pavel. Pantomima nemytá a nečesaná. *Lidová demokracie* 6. 5. 1969.

⁴⁰⁰ PETIŠKOVÁ, Ladislava (ed.). *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris: Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. Praha: AMU, 2011, s. 46.

Zvuk nebo zvuková nahrávka hrály v Turbových obrazech nezřídka roli neviditelného pasivního partnera, podobně jako v Beckettově mnohokrát zmiňovaném *Aktu beze slov* nebo v dramatu *Poslední páska (Krapp's Last Tape, 1958)*.⁴⁰¹ Turba vedl prostřednictvím herecké akce němý dialog s hlasem znějícím ze záznamu v etudě *Dynamický večer (Harakiri, Turba tacet)*. V pozdější inscenaci *P.A.R. 3441* se prvek neviditelného partnera rovněž objevil, ale ve změněné formě a už bez souvislosti se zvukovou složkou: neviditelným partnerem nebo lépe řečeno protivníkem byli Turbovi pozorovatelé, tajemní experimentátoři, tedy politický systém, který v tomto případě nebyl zhmotněn ani zvukově (a také proto ho cenzura nemohla vyškrtnout). V inscenaci hybnerovských jarryovců *Idioti* se systém jako neviditelný protivník rovněž objevil a tentokrát byl zhmotněn v postavách dvou vyslychajících jako explicitní narážka na tajnou policii.

4.2.4 Poetika smíchu a mrazení

Názvem této kapitoly odkazujeme na poetiku Jana Grossmana, který usiloval o kombinaci komického účinku s mrazením v zádech: „*Byl jsem nejraději,*“ píše Grossman, „*když lidé po představení Vyrozumění říkali, že se smáli a zároveň jim běhal mráz po zádech. To je, myslím, ta nejlepší situace: neboť smích a mráz, spojení ‚hry‘ s ‚hlubším významem‘ jsou nejuhodnějšími předpoklady pro opravdový dialog, který otvírá člověka člověku a člověka světu.*“⁴⁰² Právě Grossmanem definovaný kontrast smíchu a mrazení podle našeho názoru souzněl s poetikou jarryovské pantomimy, což se pokusíme nyní doložit.⁴⁰³

Grossman prosazoval tzv. apelativní divadlo s touhou šokovat a provokovat diváka. Publikum však nechtěl aktivizovat pomocí vizuálně drastických obrazů (v tom jarryovci pokročili dál), ale útokem na intelekt a fantazii. Nechával proto velký prostor divácké

⁴⁰¹ Hra *Poslední páska* připomíná němohru, ačkoliv není prosta slova. Na téměř prázdné scéně ve stroze zařízeném staromládeneckém doupěti nacházíme starého muže-klauna, Krappa. Dlouhé minuty dokáže sedět mlčky a nehybně s pohledem upřeným do prázdna a protihráčem je mu pouze magnetofon a nahrávky jeho mladšího já, připomínající mu staré zašlé časy a dávnou lásku. Už několik let udržuje podivnou tradici: v den svých narozenin si nahraje deníkový záznam. Život je redukován pouze na nízké projevy tělesnosti: žvýkání banánu, řeči o projímadle, projevy fyzické únavy a sexuální narážky.

⁴⁰² GROSSMAN, Jan. Předmluva. In HAVEL, Václav. *Protokoly*. Praha: Mladá fronta, 1966, s. 13.

⁴⁰³ Citovaná pasáž je datována listopadem 1965, kdy Hybner s Turbou vytvářeli své první mimické skeče. Je otázka, zda mimové znali konkrétně tento výrok, ale to pro náš výklad není podstatné, neboť se oba shodují, že Grossmanův inscenační styl obdivovali a byl jim blízký, jak už jsme doložili výše. Aby nedošlo k nedorozumění, podtrhujeme, že naše hypotéza není míněna v tom smyslu, že mimové převzali Grossmanovu poetiku (což rozhodně netvrdíme), ale slouží jako nástroj k zařazení PAJ do kontextu soudobého českého divadla (kterému se v širší míře budeme věnovat v následující kapitole).

obrazotvornosti a zdůrazňoval roli bílých míst a nedořečenosti (v tom s ním jarryovci souzněli). Podstata Grossmanovy apelativnosti leží v umění náznaku: „*Divák není jen stržen a uchvácen,*“ píše režisér, „*ale sám se strhuje a uchvacuje, tím, že si představení ,vykládá’, aplikuje je a konfrontuje se svou zkušeností: čím silnější je apel inscenace, tím větší síly musí divák zmobilizovat a tím více se musí ,vydat’, aby na něj odpověděl.*“⁴⁰⁴ Stejným způsobem s publikem komunikovala i jarryovská pantomima.

Grossmanovská apelativnost se u jarryovců projevila už jejich odklonem od Fialkova lyrického stylu, který odmítal efekt šoku. Oproti fialkovským tanečním východiskům převládalo u jarryovců drastické fyzické herectví, jejich němohra byla příznačně artaudovsky útočná a diváky zvyklé na lyrickou podívanou nešetřila: mimové po sobě vrhali nabroušené nože, uřezávali si uši nebo se vzájemně nožem připíchli do sbírky motýlů. Recenzenti přirovnávali jarryovské zdrsnění pantomimického kánonu k chemickým reakcím: fialkovskou pantomimu podle nich protáhli kyselinou solnou, nechali ji zkorodovat, zrezivět. Jejich němé divadlo krutosti se rozhodlo po artaudovsku znejistět dosavadní samozřejmosti, rozbít svět divákových stereotypů a konfrontovat ho s realitou, tentokrát posrpnové doby. S pomocí reálných vražedných rekvizit rozsápali něžnou pierotovskou němohru, jejíž křehký styl je iritoval svou zaslepeností. Přivedli na scénu téma nemožnosti smát se v době, kdy i klaunům tuhne úsměv na rtech. „*Nic není tak povedené jako neštěstí, v tom s tebou souhlasím,*“⁴⁰⁵ říká postava Nell v Beckettově *Konci hry*. Mimové PAJ však beckettovské melancholii přiostrili pomyslnou špičku a vrazili ji do srdce sobě i publiku.

Oproti Grossmanovi vytrhávali jarryovci publikum z letargie prostřednictvím krutého černého humoru, který se svou necitelností podobal dětské hře: „*Jako se dítě destrukcí hračky snaží dopít její podstaty, tak se umění těchto mimů snaží stanovit diagnózu naší doby,*“⁴⁰⁶ napsal F. Pokorný o *Harakiri*. Dětskou hravost mimové dovedli do drastické důslednosti: „*Snažíme se dívat na svět očima malého Číňánka, který se otrásá smíchem při pohledu na svou matku, která fackuje otce, bezvládně ležícího na posteli,*“ prohlásili. „*Otec není opilý, je mrtvý, a žena ho bije, protože nechal ji a její děti na pospas smrti hladem. Oči malého Číňánka, kterému je k smíchu klátící se hlava velkého muže vypláceného rukama*

⁴⁰⁴ GROSSMAN, Jan. Svět malého divadla. In KLÍMA, Miloslav – DVOŘÁK, Jan – JINDROVÁ, Zuzana (eds). *Jan Grossman: 5. svazek. Texty o divadle – druhá část*. Praha: Pražská scéna, 2000, s. 156.

⁴⁰⁵ BECKETT, Samuel. *Konec hry*. Přel. Jiří Kolář. Praha: SNKLU, 1963, s. 238.

⁴⁰⁶ POKORNÝ, František. Pantomima Alfreda Jarryho. *Divadlo* 20, 1969, č. 6, s. 51.

*maličké ženy, to jsou oči Chaplina. Tohle o něm říká Ejzenštejn.*⁴⁰⁷ Vnášeli prvek nepatřičnosti, černého humoru a dadaismu do situací doslova smrtelně vážných (např. slapstickový modus chování do prostředí katovny v etudě *Poslední přání*). Připouštěli „chyby“ (Clow se polije, Hamm upadne) a neskrývali svou tělesnost (projevují stáří, kloktají whisky, pojídají banán, splachují na záchodě nebo předvádějí sexuální akt), což by u Fialky bylo nemyslitelné. Odklon od baletní vznešenosti je v jejich pojetí radikální.

Lavina vražedných obrazů z prvních jarryovských projektů může připomínat krutost a krvavost loutkových „rakvičkáren“ (zde je návaznost na Jarryho *Ubu*), avšak bez typického loutkového ryku: právě němota v kombinaci s děsivými obrazy je v inscenacích PAJ strašlivá, nemožnost vykřiknout ze strany mučených a absence projeveného zhrození na straně přihlížejících vykazuje vysokou vypovídací hodnotu – spojuje hlediště s jevištěm, aniž by cenzor mohl škrtnout text. V pozdějších inscenacích s nastupující normalizací smíchu ubývalo: v *Idiotech* byl humor převážen temnými surreálnými obrazy, v nichž byli diváci svědky psychického týrání hlavního hrdiny, jemuž se dva záhadní vyšetřovatelé snažili psychoanalytickou metodou nabourat do duše. Dobové téma ztráty identity, ponižujících ataků do soukromí a všudypřítomného „fízlování“ svou otřesností smích vylučovalo.

Naši hypotézu o smíchu a mrazení potvrzuje Paul Wilson, podle něhož funguje jarryovská němohra v *Harakiri* jako „pevná symbióza hrůzy a humoru“.⁴⁰⁸ Jejich styl nasákl nezbytnou skepsi související s poznáním a prožitím dobové politicko-společenské situace. Své poznání zkoncentrovali do svébytné mrazivé poetiky, která dokázala s intenzitou oxymoronů z děl prokletých básníků pregnančně vyjádřit groteskní vykloubenost doby a její tragikomickou absurditu.

4.3 Pozice v českém i zahraničním divadelním kontextu

Mimové PAJ zosobňují druhou generaci české pantomimy, která se, jak už jsme mnohokrát ukázali, vymezila oproti Fialkovu stylu, vyrůstajícímu z lyrických, poválečnou atmosférou ovlivněných tendencí padesátých let. Jarryovský protest nebyl zcela kategorický: „*Nejsme proti klasické pantomimě,*“ napsali roku 1969. „*Všichni jsme ji dělali. Je to nezbytný*

⁴⁰⁷ PLATZ, Josef. Nejen způsob sebevraždy. *Mladý svět* 11, 1969, č. 18, s. 10-11.

⁴⁰⁸ PETIŠKOVÁ, Ladislava (ed.). *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris: Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. Praha: AMU, 2011, s. 85-89.

základ. *Nerozcházíme se s klasickou pantomimou, rozcházíme se jen s její poetikou, jejím lyrismem, jejím sentimentem a patosem.*⁴⁰⁹ Vlna absurdních her ovlivnila pantomimu tím způsobem, že jejich banální jazyk uvolnil prostor fyzickému výkonu. Existenciální filosofie zrodila postavy, které byly v činohře i v pantomimě interpretovány jako klaunské typy. Tuláci, ubožáci, starci propadlí senilitě a společenští vyvrženci, kteří se ocitli se v bezútěšné čekárně zvané život.

Po roce 1968 došlo podle J. Lecoqa ke zlomové proměně klasické pantomimy v mezinárodním rozsahu. Už v roce 1962 se na výše zmíněném pantomimickém festivalu v Berlíně objevil Beckettův *Akt beze slov* a od té doby se beckettovské náměty rozšířily do inscenací po celém světě.⁴¹⁰ Vrcholem propojení pantomimy s absurdní dramatikou byl rovněž zmíněný Beckettův a Keatonův snímek *Film*. Roku 1968 marceauovská pantomima slovy J. Lecoqa definitivně zkolabovala: „*Návratem k fyzickému výrazu ze strany herců, kteří byli zasaženi celosvětově bouřlivými událostmi roku 1968, se zrodil pohybový slovník, který zůstával do té doby utajen a nepozván. Tělo zhmotnilo gestický jazyk, který byl spíše neurčitý než výmluvný, a projevílo se cosi, co můžeme nazvat ‚revolucí hrbáčů‘. Fyzické stavy, které byly až doposud považovány za nezveřejnitelné, se poprvé objevily na jevišti v celé své nahotě.*“⁴¹¹ Pantomimu vystřídalo gestické a pohybové divadlo (Byland, Dimitri, Turba). Posledně jmenovaný svým recitálem *Turba tacet* podle Lecoqa na mezinárodním festivalu v Praze přesně vyjádřil rozkol s oficiální pantomimou reprezentovanou fialkovci.⁴¹²

Jarryovská pantomima se zrodila v roce 1965, kdy Hybner s Turbou začali spolupracovat. Vyšli z amatérského podhoubí a vzhledem k Fialkovi reprezentují směr alternativní, experimentální, studiový, opoziční a nonkonformní. V oblasti tehdejší pantomimy vystihoval jarryovskou tvorbu nejlépe termín *anarchie*. Po stránce dramaturgie, poetiky, herectví, scénografie i celkového profilu souzněli s druhou vlnou malých divadel, kterou definuje V. Just: „*Spontánní nástup druhé vlny malých scén kolem roku 1967 (brněnské Divadlo Husa na provázku či Quidam; ostravské Waterloo; pražské Divadlo Jára Cimrmana, Radar, Pantomima Alfreda Jarryho, Excelsior, Dostavník, Antitalent, Kabaret AU, skupina Šanson aj.) brzy zarazila, zbrzdila, každopádně však násilně, zvenčí ovlivnila realita*

⁴⁰⁹ PLATZ, Josef. Nejen způsob sebevraždy. *Mladý svět* 11, 1969, č. 18, s. 11.

⁴¹⁰ Roku 1972 dokonce ztvárnili *Čekání na Godota* japonští herci tradičního divadla nó.

⁴¹¹ Volně přeložila autorka (LECOQ, Jacques – BRADBY, David (eds.). *Theatre of Movement and Gesture*. London: New York: Routledge, 2006, s. 129.).

⁴¹² LECOQ, Jacques – BRADBY, David (eds.). *Theatre of Movement and Gesture*. London: New York: Routledge, 2006, s. 129.

srpnové i posrpnové okupace z roku 1968. A v následujících sezonách pak samozřejmě počínající tzv. normalizace.⁴¹³ Na vývoji inscenací PAJ lze postup těchto historických událostí názorně sledovat: první pořad *Nezabiješ úplně bližního svého* byl přes všechny vražedné obrazy ještě v některých momentech dadaisticky lehký, *Harakiri* těsně po Srpnu 68 už náladu zatížilo a v následujících třech inscenacích *Idioti*, *Turba tacet* a *P.A.R. 3441*, vzniklých v období rozmachující se normalizace, divadelní obrazy ztěžkly docela. Černý humor, pokud ho ještě vyvolávaly, nabral těch nejtemnějších odstínů. Dobovými soupeřnicí z oblasti pantomimy, která rovněž vyšla z amatérských podmínek a vykazovala podobné úsilí o vymanění se z marceauovského kánonu, byla také Malá pantomima fungující až do roku 1967 při brněnské Redutě a reprezentovaná především budoucím jarryovcem J. Platzem.

Jarryovci přistupovali ke svým inscenacím autorsky, stejně jako malá divadla, a souzněli především s činohrou Divadla Na zábradlí vedenou J. Grossmanem a s tamním stylem Fárový tzv. akční scénografie. Pohybová frakce zmíněné druhé vlny malých scén (PAJ, Quidam) nacházela inspiraci v některých projevech druhé divadelní reformy. Jarryovci vycházeli z Artaudových teorií (byť spíše podvědomě), četli zprávy o Living Theatre a samozřejmě vnímali dobový divadelní i obecně kulturní kontext. Jejich brněnští vrstevníci, divadlo Quidam (1966-1972), vycházeli rovněž z Artauda (ale také z Jerzyho Grotowského), na rozdíl od jarryovců však akcentovali namísto černého humoru rituální funkci divadla a pracovali mnohem výrazněji s tělesností. V kontextu soudobého divadla představovali solitér, který s tvorbou PAJ nelze srovnávat.

Druhá pantomimická generace, proslavená jarryovci a zejména trojhvězdním „moravské“ vlny (Hybner, Turba, Polívka), přišla s dosud tabuizovanými tématy, odmítla stylovou čistotu akademické pantomimy, zapojovala reálné prvky do scénografie a rekvizit, vytvořila nový scénický vandrácí typ a (v případě Polívky) obohatila pantomimu o mluvené slovo. Třetí generaci představovaly v sedmdesátých letech skupiny Nonsens (R. Rýda, R. Papežík), Mimtrio (M. Nesvadba ad.) a Cvoci (M. Horáček, A. Klepáč), které překročily divadelní rampu a uplatňovaly hereckou spontaneitu. Čtvrtá generace vznikla na sklonku sedmdesátých a osmdesátých let a zosobňují ji některé soubory tzv. Pražské pětky jako Divadlo Sklep, Baletní jednotka Křeč, Mimóza a Vpřed, ale také B. B. Duc a Grglo. Spojují je

⁴¹³ JUST, Vladimír. Malá divadla jako hnutí: Pokus o ontologický pohled na jeden z fenoménů šedesátých let [online]. [cit. 12. 1. 2012]. URL: <<http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=txt&id=5205>>.

amatérské kořeny, černý humor, smysl pro parodii a svobodomyšlné zacházení s formálními pravidly pantomimy.

Novátorskými tvůrčími postupy předjali mimové PAJ tvorbu studiových divadel vznikajících na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Nepanuje v nich důvěra ke slovu, právě naopak: jazyk se stává nástrojem manipulace, maskou, za níž se skrývá skutečný obsah, který nechce nebo nemůže být vysloven. Důraz je proto kladen na lidské tělo a jeho pohyb.⁴¹⁴ Ctibor Turba byl podle svých slov po zrušení jarryovců dokonce přijat do Polívkova domovského Divadla na provázku, odkud však záhy odešel.⁴¹⁵

Vliv poetiky PAJ a energie jejího výrazu je patrná na celé řadě budoucích souborů: otiskla se do všech dalších Turbových projektů pod hlavičkou *Alfred*, v sólové tvorbě Hybnera, Polívky i dalších jarryovců. V českém prostředí se k Turbovi a jmenovitě k jeho inscenaci *Turba tacet* jako k zásadnímu inspiračnímu zdroji hlásí např. dvojice David Vávra a Milan Šteindler,⁴¹⁶ jejichž Divadlo Sklep zahájilo činnost právě v době premiéry Turbovy inscenace. Vliv na zahraniční umělce jsme již uvedli výše. Jarryovcům se po Fialkovi, vůči jehož poetice se jako první odvážně vymezili, podařilo uspět nejen doma, ale i v zahraničí, byť tento úspěch nebyl vždy jednoznačný. Do českého divadla přinesli zahraniční divadelní tendence (typ klauna-vandráka) a vstupem na mezinárodní festivaly a světová jeviště demonstrovali celosvětový zlom mezi marceauovskou pantomimou a novou vlnou fyzického divadla, čímž české němé umění zasadili do mezinárodního kontextu.

⁴¹⁴ Generační proměnu mezi divadly malých forem a autorskými divadly vystihuje Přemysl Rut: „*Hnutí malých divadel v šedesátých letech si dělalo iluze: pokoušelo se přijít věcem, lidem, světu na kloub. [...] Není náhodné, že se vyjadřovali ‚malými formami‘: písničkou, povídkou, scénkou, aforismem, jejichž hlavním materiálem je slovo. Svět měl být vyložen, vysvětlen, pojmenován, nazván pravými jmény. – V letech sedmdesátých se s naivními iluzemi vytrácí z malých divadel i důvěra ke slovu, literáty nahrazují režiséři, termín divadla malých forem vyšel z oběhu jako nevýstižný a jeho místo zaujal termín divadlo autorské. [...] Inscenace se pak nespolehají na slovo: míří k obrazu.*“ (RUT, Přemysl. Dvojice osamělých. *O divadle* 1, 1990, č. 3, s. 179-180.)

⁴¹⁵ Přijat byl v době šéfování Jaroslava Tučka, ale odešel vzhledem k nepříznivým podmínkám v době normalizace, projevujícím se podle něj zejména v byrokratických obstrukcích. (PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 15. 5. 2012.)

⁴¹⁶ KAŠPAR, Lukáš. Dva komici z jednoho sklepa. *MF DNES* 31. 12. 2011, magazín Víkend, s. 12-14.

Závěrečné slovo

Zabývali jsme se tvorbou jednoho z neoriginálnějších pantomimických souborů, který se objevil v historii českého divadla, Pantomimou Alfreda Jarryho (1966-1972), a pokusili jsme se představit jeho tvorbu, která znamenala přelom v dějinách pantomimy. Ačkoliv reprezentovala česká pantomima v šedesátých letech dvacátého století špičku českého divadelnictví, není jí na poli teatrologie věnována zdaleka taková pozornost, jaké by si zasloužila. Proto jsme se rozhodli prokázat její rovnocennost s ostatními divadelními druhy a důležitost její role, kterou se hrála v rámci vývoje moderního českého divadla. Probádali jsme historické kořeny, inspirační zdroje a prostředí, v němž se formovala poetika druhé pantomimické generace, zrozené v euforii tzv. zlatých šedesátých a zrcadlící bouřlivé období srpnové okupace v roce 1968 a deprimující atmosféru pookupační a raně normalizační. Tvorba PAJ reflektovala krutý svět totalitních praktik tehdejšího Československa, který rozleptal dosavadní romanticky idylickou pantomimu a dodal jí krutě absurdní tvář.

Zřídla konstituování nové vlny českého mimického herectví se nacházejí v prehistorii PAJ, jejím amatérském období a inspiračních zdrojích, jimž jsme proto věnovali velkou pozornost. Oproti francouzské linii pantomimy se jarryovci přiklonili k americkému stylu němé filmové grotesky, americké beatnické literatuře, jazzu a rock'n'rollu. Francie však měla mezi impulsy stále silnou roli, jelikož zrodila surrealismus, absurdní divadlo, a osobnosti Alfreda Jarryho a Antonina Artauda. V českém prostředí mimy ovlivnily umělecké magnety tehdejší Prahy, tedy Divadlo Na zábradlí, vyšehradský Hanzlberk nebo Reduta na Národní třídě, dále pábítelství románů Bohumila Hrabala a napojení na surrealistickou skupinu kolem Ludvíka Švába, Prokopa Voskovce ml., Stanislava Dvorského a Petra Krále.

Jarryovští mimové stihli za svou krátkou, leč intenzivní éru způsobit v tichém umění revoluci. Systematik Ctibor Turba s chaotikem Borisem Hybnerem se výjimečně doplňovali a jejich tvůrčí tandem představuje, přes veškeré polemiky, které spolu po celá léta vedli, třaskavou směs českomoravského mimického umění s vysoce kreativním potenciálem. Jejich částečně protichůdné energie dokázaly vytvořit scénicky jiskřivá díla plná originální imaginace, jazzového espritu i rock'n'rollového drivu. Jejich spolupráce začala už počátkem šedesátých let, ale soustavného charakteru nabyla až roku 1965 společným angažmá v revue Alhambra a vystupováním v pražských kavárnách, během něhož začali formovat svou vlastní

krutou pantomimickou poetiku do podoby krátkých skečů, tzv. blackoutů. Širší veřejnosti se představili v roce 1966 (spolu s Pavlem Vaňkem) triumfem na festivalu amatérské pantomimy v Litvínově, na němž uvedli svůj první společný pořad pod hlavičkou PAJ s názvem *Nezabiješ úplně bližního svého*. Částečně se v něm ještě vyrovnávali s odkazem marceauovské poetiky, ale zároveň už vyslovili svá osobní témata a dodali typickou krutost okořeněnou špetkou dada. Polovinu roku 1967 strávili v kanadském Montrealu jako součást programu Laterny magiky na mezinárodní výstavě EXPO 67. Ve svobodném světě načerpali zásadní inspirace, které se staly určujícím vkladem pro jejich budoucí tvorbu.

Svou nejúspěšnější inscenaci *Harakiri* vytvořili Hybner, Turba a Richard Rýda (časem vystřídaný Boleslavem Polívkou) v krátké době během podzimu roku 1968 pod vlivem otřesu ze srpnových událostí. Nelítostnými obrazy všudypřítomné deprimující apatie, nemožnosti komunikace a rozplynutí posledních nadějí Pražského jara vyjádřili pocity posrpnové české společnosti. Bouřlivé nadšené ohlasy a vyprodaná představení způsobily, že inscenace dosáhla kultovního rázu. Po *Harakiri* se Hybner s Turbou částečně rozdělili na dvě tvůrčí jednotky. Hybner vytvořil ve spolupráci s Rýdou, Josefem Platzem, Andrejem Krobem, Prokopem Voskovcem a Liborem Fárou divokou psychoanalytickou inscenaci *Idioti* (1970), v níž warholovskou formou rozvolněného temporytmu traktoval téma ataků do lidského soukromí a do nejintimnějších hlubin lidské mysli. Turba vytvořil nejprve pantomimický recitál *Udělej mi to zprava aneb Turba tacet* (1970) v režii Jana V. Kratochvíla, v němž komponoval sled obrazů spojených tématem lidské samoty a z ní pramenící úzkosti, a později opět s Kratochvílem a ještě s Jiřinou Třebickou a scénografem Jiřím Sopkem inscenaci *P.A.R. 3441* (1971), která život v normalizovaném Československu traktovala podobenstvím o krutém pokusu na lidech, kteří jsou donuceni živořit v naddimenzované plastové bublině, do níž byli nedobrovolně zajati. Vedle divadelní tvorby natočili jarryovci tři filmy: němou grotesku *Záznam o posledních chvílích komické dvojice Clow & Hamm pořízený v roce čtyřicátého výročí prvního zvukového filmu* (1969), sněhobílý beckettovský snímek *Jak čistit lokomotivu* (1971) a surreální horor *Hospoda U tří havranů* (1972).

Narazili jsme na dříve neprojevený problematický fakt nejasnosti autorství scénografie v inscenacích PAJ, které odborné prameny přisuzují Liboru Fárovi, avšak sami mimové sobě. S jistotou lze říci, že výtvarné cítění jarryovců vykazuje rysy fárovské (neříkáme Fárový) estetiky tzv. nalezených předmětů. Zaměřili jsme se na čtyři znaky, které považujeme pro tvorbu PAJ specifické, a sice na přesahy mezi divadlem a filmem, práci

s objekty, zapojení zvuku a poetiku krutosti. Vlivem „intoxikace“ jarryovské pantomimy činoherními prvky se stávající pantomimická terminologie ukazuje jako částečně nevyhovující: jarrovci vytvářeli namísto *etud* spíše *jevištní obrazy*, namísto *pantomimy* v tradičním slova smyslu *němé herectví* a namísto *mimů* v pierotovském smyslu beckettovské *klauny-vandráky*. Přistupovali k tvorbě autorsky, nevycházeli při zkouškách z předem daného scénáře, připouštěli rozmlžené hranice mezi funkcemi ve tvůrčím týmu a nejvhodnějším termínem pro označení jejich vkladu do inscenací je proto *autor*. Pokusili jsme se doložit, že jejich tvorba souzněla s Grossmanovými požadavky věčnosti a apelativnosti a s jeho ideou poetiky smíchu a mrazení.

V jejich tvorbě převažovala úzkostná témata pramenící z poznání, že řád světa je neodvratně rozvrácen. Chaotický makrokosmos, v němž převládá bezpráví a mechanické uplatňování absurdních pravidel, se v inscenacích projevuje v podobě nepřátelského mikrokosmu, jehož vybavení, které mělo odjakživa ve svém obyvateli umocňovat dojem bezpečného domova, se proti němu naopak spikne. Postavy se často potýkají s prostředím a předměty, které pozbývají své původní funkce. Mimové působí jako průzkumníci odlidštěného světa, jako lakmusové papírky hledající lidskost uprostřed mizérie. Marně se pokoušejí o znovunalezení ztraceného řádu, zachování osobní integrity a dorozumění s druhou lidskou bytostí. Ztělesňují tragický úděl klauna, který se snaží rozesmát slepé. Motiv dětské hravosti v jejich podání získal krutě existenciální nádech. Vytvářejí apokalyptické obrazy plné těžkých snů a nočních můr a scény psychického i fyzického násilí na člověku. Ani sebekrutějším a sebedestruktivnějším jednáním však nedokážou přimět druhého k reakci nebo zvrátit tragicky nastavené životní podmínky a jejich úsilí končí většinou deziluzí, šílenstvím nebo sebevraždou. Nesmírnou krutost okořenili (alespoň v některých projektech) černým humorem, lehkostí dada a zvláštní surreálnou poezií.

Zpracovávali obecně lidská témata, ale zároveň dokázali být aktuální. Nepotřebovali divadelní kukátko ani černý kabinet a dokázali hrát v pravidelném i nepravidelném prostoru. Pro popis situací v jejich inscenacích používáme často slova určená původně pro popis stroje: životní systém se porouchal, v mechanismu se objevila chyba (jako v absurdních hrách). Jejich postavy byly nejednoznačné, měly v sobě drzost namísto fialkovské ušlechtilosti a zároveň nesly určitý romantický nádech, ačkoliv nebyl z rodu Fialkova sentimentu. Výrazně pracovali se zvukovou složkou a tichost pantomimy uváděli do kontrastu např. s burácejícími Beatles. V přívlascích popisujících PAJ byl vždy obsažen prvek destrukce a vagabundství: byla

to pantomima *nemytá a nečesaná*, která na rozdíl od fialkovské imaginární němohry všechny nedokonalosti pečlivě nezalíčila (v doslovném i přeneseném slova smyslu), ale naopak je nechala vyniknout. Pomyslná vada na kráse měla právě svůj poetický půvab – Ladislava Petišková vystihuje tuto estetiku příměrem „*otrhaná krása*“.⁴¹⁷

Z Pantomimy Alfreda Jarryho se stalo ve své době *enfant terrible* české pantomimy, které posunulo její vývoj novým směrem. Neakademický přístup k pantomimě a její odvážné neimaginární pojetí jako němého fyzického divadla prosyceného existenciální tematikou a černým humorem otevřely jarryovcům cestu do světa, stejně jako bravurní zvládnutí lyrické pantomimy jejich předchůdci Fialkovi. Historie však byla k jejich tvorbě neslitovná a éra jarryovské pantomimy byla normalizačními úředníky násilně přetržena zákazem činnosti, který přišel s počátkem roku 1972. Jak jsme však ukázali, zahraniční dozvuky tvorby PAJ sahají v případě některých projektů ještě dále do sedmdesátých let. V českém prostředí však byl soubor PAJ definitivně zlikvidován.

Začali jsme naši práci citátem ze studie Antonina Artauda o neschopnosti a zároveň potřebě výkřiku. K Pantomimě Alfreda Jarryho lze tento výrok vztáhnout ve smyslu odvahy projevit nepohodlná témata, která do té doby pantomimická scéna nepoznala. V kontextu Československa konce šedesátých a raných sedmdesátých let měl výkřik jarryovských mimů ještě další rozměr: touhu vykřiknout skutečný pocit a neskrývaný názor z otřesných praktik totalitního režimu a doby těsně posrpnové a raně normalizační. Jejich pantomima vystihla atmosféru doby a dokázala diagnostikovat její nejpálčivější témata. Zapojila se do proudu divadel, která fungovala jako součást sociálního imunitního systému. Pantomimický výkřik byl přitom cenzurou mnohem obtížněji podchytitelný než na slově postavená činohra. Cenzura byla sice obnovena už v září 1968, několik měsíců před premiérou *Harakiri*, avšak podle svědectví Bolka Polívky si nejmenovaná cenzorka posteskla: „*Když ono se v té pantomimě tak těžko škrtá.*“⁴¹⁸ Škrtnout lze jedině existenci celého souboru, což se v případě PAJ bohužel stalo. Avšak pokusili jsme se v naší práci dokázat, že jejich němý výkřik bylo v českém i zahraničním kontextu velmi dobře slyšet. Pantomima vrátila divadlu jeho hlas.

⁴¹⁷ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Ctibor Turba. *Amatérská scéna* 29, 1992, č. 4, s. 8.

⁴¹⁸ Cenzorka citovaným povzdechem podle Polívky komentovala jeho inscenaci *Strašidýlka*. (MACHALICKÁ, Jana. Bohatýrské časy mám pořád. Rozhovor s Bolkem Polívkou [online]. [cit. 21. 5. 2012]. URL: <http://www.lidovky.cz/polivka-bohatyrske-casy-mam-porad-drc-/ln_kultura.asp?c=A051203_162100_ln_kultura_blh>.)

Prameny a literatura

Literatura

- ALAN, Josef (ed.). *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945 – 1989*. Praha: Lidové noviny, 2001. 610 s.
- ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Přel. Jan Kopecký a Ladislav Šerý. Praha: Herrmann a synové, 1994. 173 s.
- BECKETT, Samuel. *Čekání na Godota*. Přel. Jiří Kolář. Praha: Dilia, 1994. 119 s.
- BECKETT, Samuel. *Konec hry*. Přel. Jiří Kolář. Praha: SNKLU, 1963. 23 s.
- BECKETT, Samuel. *Poslední páska: Šťastné dny: Hra*. Přel. František Vrba. Praha: Orbis, 1965. 87 s.
- BORECKÝ, Vladimír. *Odvrácená tvář humoru: Ke komice absurdity*. Liberec: Dauphin, 1996. 198 s.
- BRETON, André. *Antologie černého humoru*. Přel. Tomáš Novotný. Praha: Concordia, 2006. 395 s.
- CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus: S doslovem o atribuci divadlu od Jana Dvořáka*. Praha: Pražská scéna, 2006. 263 s.
- CÍSAŘ, Jan. *Cesty českého amatérského divadla: Vývojové tendence*. Praha: IPOS – ARTAMA, 1998. 444 s.
- DVORSKÝ, Stanislav – DRYJE, František – STEJSKAL, Martin. *Surrealistická východiska 1948-1989: [Katalog výstavy konané ve dnech 9. 6. – 30. 10. 2011 v Letohrádku Hvězda v Praze]*. Praha: Společnost Karla Teiga, 2011. 79 s.
- DVORSKÝ, Stanislav – EFFENBERGER, Vratislav – KRÁL, Petr (eds.). *Surrealistické východisko 1938-1968: UDS*. Praha: Československý spisovatel, 1969. 290 s.
- DVOŘÁK, Jan (ed.). *Marginálie o pantomimě: Interní materiály pro tvůrčí besedy*. Praha: Svaz českých dramatických umělců, 1986. 113 s.
- DVOŘÁK, Jan. *Divadlo v akci*. Praha: Panorama, 1988. 174 s.
- DVOŘÁK, Jan. Hybner – Turba – Polívka. In BRŮNA, Otakar (ed). *Než se zvedne opona*. Praha: Panorama, 1984, s. 185-206.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. London, Methuen Publishing Limited, 2001. 480 s.

- FIALKA, Ladislav. *Pantomima: Vybrané statě*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. 65 s.
- FIALKA, Ladislav. Současná pantomima. In ŠVEHLA, Jaroslav (ed). *Jean Gaspard Debureau: Regionální muzeum v Kolíně, stálá expozice, prosinec 1968*. Kolín: Regionální muzeum, 1968, s. 15-18.
- FIALKA, Ladislav. *Umění pantomimy*. Praha: Ústřední dům armády, 1964. 45 s.
- FREUD, Sigmund. *Totem a tabu. Vtip a jeho vztah k nevědomí*. Praha: Práh, 1991. 181 s.
- GILLAR, Jaroslav – PASEKOVÁ, Dana. *Ladislav Fialka and Pantomime*. Praha: Orbis, 1971. 48 s.
- HAVEL, Václav. *Protokoly*. Praha: Mladá fronta, 1966. 218 s.
- HOLEŇOVÁ, Jana (ed.). *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001. 381 s.
- HORNÍČKOVÁ, Daniela. *Daniela Horníčková fotografuje divadelní tvorbu Ctibora Turby*. Praha: Alfred ve dvoře, 1998. Nestr.
- HRABAL, Bohumil – SZIGETI, László. *Klíčky na kapesníku: Román – interview*. Praha: Práce, 1990. 113 s.
- HYBNER, Boris – BRŮNA, Otakar: Cesta ze Zlína na Zábradlí. In BRŮNA, Otakar (ed). *Největší pieroti*. Praha: ETC Publishing, 1997, s. 86-113.
- HYBNER, Boris – DOČEKAL, Boris: *Clownovo pozdní blues*. Jihlava: Listen, 2002. 188 s.
- HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma: Od Antoina k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996. 237 s.
- HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 1999. 291 s.
- CHAPLIN, Charles. *Můj životopis*. Praha: Odeon, 1967. 550 s.
- IHERING, Herbert – MARCEAU, Marcel. *Die Weltkunst der Pantomime: Ein Gespräch*. Berlin: Aufbau, 1956. 61 s.
- IONESCO, Eugène. *Plešatá zpěvačka: Židle*. Přel. Vladimír Mikeš a Ivan Zmatlík. Praha: Artur, 2006. 123 s.
- JARRY, Alfred. *Skutky a názory doktora Faustrolla, patafysika*. Přel. Prokop Voskovec. Praha: Herrmann a synové, 1996. 143 s.
- JARRY, Alfred. *Ubu králem a jiné hry a prózy*. Přel. Prokop Voskovec. Praha: SNKLU, 1961. 331 s.
- JARRY, Alfred. *Ubu: Ubu králem: Ubu spoutaný: Ubu na homoli: Ubu paroháčem: Texty*. Přel. Prokop Voskovec a Petr Turek. Praha: Kra, 1993. 264 s.

- JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010. 679 s.
- KEATON, Buster – SAMUELS, Charles. *Můj nádherný svět grotesky*. Praha: Šulc a spol., 1993. 283 s.
- KOLÁŘ, Jan. 39 otázek Boleslavu Polívkovi a Ctiboru Turbovi. In FUCHS, Aleš (ed). *Dramatické umění '90: Sv. 1*. Praha: SČDU, 1990, s. 50-62.
- KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud: Poslední z prokletých*. Praha: Herrmann, 1994. 185 s.
- KRÁL, Petr – VOSKOVEC, Prokop. *Zaprášené jeviště*. Brno: Větrné mlýny, 2010. 269 s.
- KRÁL, Petr. *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*. Praha: Národní filmový archiv, 1998. 316 s.
- KREJČÍ, Jaroslav – ČERNÝ, Ondřej (eds.). *Divadelní jarmara Alfréda Radoka a Jana Grossmana*. Praha: Divadelní ústav, 2003. 376 s.
- KROUTVOR, Josef. *Jiří Sopko*. Praha: Odeon, 1990. 117 s.
- KUNEŠOVÁ, Mariana (ed.). *Alfred Jarry a česká kultura*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2008. 343 s.
- KURLANSKY, Mark. *1968: Rok, který otřásl světem*. Praha: Sloart, 2007. 486 s.
- LÁZŇOVSKÁ, Lenka – ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava – ZBORNÍK, František. *Pódia z krabičky: Nesoustavné nahlédnutí do historie malých neprofesionálních scén 60. let 20. století*. Praha: NIPOS, 2005. 187 s.
- LECOQ, Jacques – BRADBY, David (eds.). *Theatre of Movement and Gesture*. London: New York: Routledge, 2006. 163 s.
- LECOQ, Jacques (ed.). *Le Théâtre du Geste: Mimes et Acteurs*. Paris: Bordas, 1987. 152 s.
- MACHONIN, Sergej. Turba tacet: 20 otázek Ctiboru Turbovi. In *O divadle 3*. Praha, 1987, s. 135-148.
- MUSILOVÁ, Martina (ed.). *Kdyby 2000 klarinetů: 1958-1999 čtyřicet let Divadla Na zábradlí*. Praha: Divadlo Na zábradlí, 1998. 163 s.
- PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Praha: Libri: Národní divadlo, 2004. 348 s.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava (ed.). *Hybneriáda aneb Červený a černý Boris: Sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. Praha: AMU, 2011. 153 s.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava. Ladislav Fialka: 22. 9. 1931 – 22. 2. 1991. In THÁMOVÁ, Olga (ed.). *Tanec: [fotografický sborník Tanečních listů]*. Praha: Panorama, 1991, s. 170-177.

- POLÍVKA, Boleslav – HÁJEK, Petr – ŠŤASTNÝ, Andrej – PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Předběžný portrét*. Praha: Československý spisovatel, 1987. 243 s.
- RÉMY, Tristan. *Klauniády*. Přel. Jan Brabec. Praha: Orbis, 1968. 281 s.
- ROLFE, Bari (ed.). *Mimes on Miming: Writings on the Art of Mime*. London: Millington, 1981. 232 s.
- SEMIL, Malgorzata – WYSIŃSKA, Elzbieta – PETIŠKOVÁ, Ladislava (eds.). *Slovník světového divadla 1945-1990*. Praha: Divadelní ústav, 1998. 510 s.
- SOUKUPOVÁ, Eva – VODIČKA, Vladimír – FIALKA, Ladislav. *Ladislav Fialka – Knoflík: Rozbor inscenace pantomimy Ladislava Fialky v Divadle Na zábradlí v Praze*. Praha: Divadelní ústav, 1972. 127 s.
- ŠORMOVÁ, Eva (ed.). *Česká divadla: Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000. 615 s.
- ŠVEHLA, Jaroslav. *Tisícileté umění pantomimy*. Praha: Melantrich, 1989. 210 s.
- TOWSEN, John H. *Clowns*. New York: Hawthorn Books, 1976. 400 s.
- VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. Praha: Akademie múzických umění, 2006. 421 s.
- VELEMANOVÁ, Věra – LAHODA, Vojtěch. *Libor Fára: Dílo*. Praha: Gallery, 2006. 559 s.

Prameny

Recenze, studie, články, rozhovory, texty

- [?]. Le Cirque Alfred. *TEP Actualité: Mensuel du Théâtre National de l'Est Parisien*, prosinec 1977 – leden 1978, č. 114.
- [?]. Pantomima promluvila. *Amatérská scéna* 4, 1967, č. 1, s. 12-13.
- [?]. Rozhovor s Marcelem Marceauem: [Fragment interview západoberlínského nakladatelství Gerhardt z roku 1967]. *Pantomima* 2, 1968, [č. 1], s. 2-5.
- [?]. Státní divadelní studio: [Anglická obrazová publikace s medailony souborů SDS]. Praha: SDS, [1969?]. Uloženo v bibliografickém odd. Divadelního ústavu v Praze pod sign. B 151.
- [?]. [Tato tvář patří mimovi...]. *Divadelní noviny* 12, 1969, č. 9, s. 10.
- ADLER, Petr. Hybnerovy pohyby. *Mladý svět* 12. 6. 1979.
- An. Mezinárodní festival pantomimy Praha 1969. *Divadelní noviny* 13, 1969, č. 1, s. 1.
- ARTAUD, Antonin – VITRAC, Roger – ARON, Robert. Divadlo Alfreda Jarryho. *Divadlo* 16, 1965, č. 9, s. 3-4.
- ARTAUD, Antonin. Divadlo Alfreda Jarryho a veřejné nepřátelství. Přel. Eva Balvínová. *Divadlo* 16, 1965, č. 9, s. 43-46.
- BECKETT, Samuel. Akt beze slov. Přel. Jiří Kolář. *Světová literatura* 8, 1963, č. 3, s. 206-208.
- BERNIER, Georges – CAVANNA, François – ARISTIDÈS, Fred. Hara-Kiri hebdo [online]. [cit. 10. 4. 2012]. URL: <<http://palladio.free.fr/harakiri/HKH/index01.html>>.
- CANETTI, Claudine. La pantomime à Prague: Récréation d'un art. *Les Nouvelles Littéraires Paris* 16. 12 1971.
- Do. Ein Grundmuster der Qual wird sichtbar: Ctibor Turba im Theater am Hechtplatz. *Tages-Anzeiger Zürich* 27. 10. 1972.
- DUBSKÁ, Alice. Kniha o pantomimě (Václav Veber: Příběh pantomimy, Akademie múzických umění, Praha 2006). *Divadelní revue* 19, 2008, č. 4, s. 45-47.
- ESSLIN, Martin. Absurdní divadlo. *Prolegomena scénografické encyklopedie*, 1972, č. 11, s. 111-130.
- FÁRA, Libor. Scéna v diskusi: [Anketa]. *Divadlo* 17, 1966, čís. 5, s. 5.

- FIALKA, Ladislav (ed.). Program k pantomimě *Cesta*. Divadlo Na zábradlí Praha, prem. 9. 10. 1962, režie Ladislav Fialka. Uloženo v bibliografickém odd. Divadelního ústavu v Praze, v obálce pod sign. 92.
- FIALKA, Ladislav (ed.). Program k pantomimě *Etudy*. Divadlo Na zábradlí Praha, prem. 21. 12. 1960, režie Ladislav Fialka. Uloženo v bibliografickém odd. Divadelního ústavu v Praze, v obálce pod sign. 95.
- Gm [Pavel Grym]. Pantomimický zmatek. *Lidová demokracie* 28. 4. 1970, s. 5.
- GROSSMAN, Jan. Klaun Jengibarov. *Divadlo* 14, 1963, č. 10, s. 78.
- GROSSMAN, Jan. Král Ubu: Rozbor inscenace Divadla Na zábradlí v Praze. In KLÍMA, Miloslav – DVOŘÁK, Jan – JINDROVÁ, Zuzana (eds.). *Jan Grossman: 4. svazek. Texty o divadle – první část*. Praha: Pražská scéna, 1999, s. 153-178.
- GROSSMAN, Jan. O věcech a lidech. *Divadelní noviny* 4, 1961, č. 12, s. 5.
- GROSSMAN, Jan. Síla věčnosti. In KLÍMA, Miloslav – DVOŘÁK, Jan – JINDROVÁ, Zuzana (eds.). *Jan Grossman: 5. svazek. Texty o divadle – druhá část*. Praha: Pražská scéna, 2000, s. 280-292.
- GROSSMAN, Jan. Svět malého divadla. In KLÍMA, Miloslav – DVOŘÁK, Jan – JINDROVÁ, Zuzana (eds.). *Jan Grossman: 5. svazek. Texty o divadle – druhá část*. Praha: Pražská scéna, 2000, s. 143-157.
- GRYM, Pavel. Pantomima nemytá a nečesaná. *Lidová demokracie* 6. 5. 1969.
- HAVEL, Václav. Ubu králem. *Divadelní noviny* 4, 1961, č. 14, s. 2.
- HUSTON, Hollis. The Possibilities of Mime. *Theatre news* 7, 1974, č. 4.
- HUTKA, Jaroslav (ed.). Skupina 68 pod plachtou. Konvolut článků [online]. [cit. 22. 1. 2012]. URL: <<http://www.hutka.cz/new/html/sesit01.html>>.
- HYBNER, Boris. Boris Hybner píše Busteru Keatonovi. *Divadelní noviny* 11, 2002, č. 15, s. 15.
- HYBNER, Boris. Tanec je hudba těla: Pantomima je slovo těla. *Pantomima* 2, 1968, [č. 1], s. 30-31.
- HYBNER, Boris. Tři setkání s Marceauem: Odešel největší z mimů dvacátého století. *Roš chodeš* 69, 2007, č. 11, s. 12-15.
- HYBNER, Boris. Úvahy gagmana Ala. *Scéna* 16, 1991, č. 12, s. 11.
- J.Š. [Jaroslav Švehla]. Bilance Marceauova zájezdu do Československa. *Pantomima* 1, 1967, [č. 1], s. 29-30.
- Jo. Úspěšný experiment: [O Státním divadelním studiu]. *Rudé právo* 13. 1. 1968, s. 5.

- JUST, Vladimír. Divadlo a rubato: České divadlo v nepravidelném prostoru: 1945-2009. *Divadelní revue* 20, 2009, č. 4, s. 3-16.
- JUST, Vladimír. Malá divadla jako hnutí: Pokus o ontologický pohled na jeden z fenoménů šedesátých let [online]. [cit. 12. 1. 2012]. URL: <http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=txt&id=5205>.
- KABELOVÁ, Anna. Turba scribit, ale nerad. *Svět a divadlo* 1, 1990, č. 4, s. 103-115.
- KAŠPAR, Lukáš. Dva komici z jednoho sklepa. *MF DNES* 31. 12. 2011, magazín Víkend, s. 12-15.
- KOCIÁNOVÁ, Jana – TURBA, Ctibor. Večná duša klauna. *Film a divadlo Bratislava* 3. 2. 1986, s. 18-21.
- KOLÁŘ, Jan. Tři zdroje a tři součásti divadla podle Hybnera: Smích – napětí – erotika. *Scéna* 16, 1991, č. 1, s. 9-10.
- KOPÁČ, Radim. Z některých věcí je mi skutečně smutno. Rozhovor s Prokopem Voskovcem [online]. [cit. 7. 9. 2007]. URL: http://www.radioservis-as.cz/archiv07/04_07/index.htm a http://www.radioservis-as.cz/archiv07/04_07/04titul.htm.
- KROB, Andrej. Vzpomínky kulisákovy I. *Divadelní noviny* 13, 2004, č. 10, s. 16.
- KROB, Andrej. Vzpomínky kulisákovy II. *Divadelní noviny* 13, 2004, č. 11, s. 16.
- KROB, Andrej. Vzpomínky kulisákovy III. *Divadelní noviny* 13, 2004, č. 12, s. 16.
- KROB, Andrej. Vzpomínky kulisákovy IV. *Divadelní noviny* 13, 2004, č. 13, s. 16.
- KROUTVOR, Jiří. Idioti. *Výtvarná práce* 17, 1970, č. 12, s. 2.
- LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 3. *Loutkář* 58, 2008, č. 5, s. 207-209.
- Lnn. Das (Zürcher) Gastspiel des Mimen Ctibor Turba. *Luzerner Neueste Nachrichten* 26. 10. 1972.
- Lw. Festival pantomimy zahájen. *Lidová demokracie* 30. 9. 1971, s. 5.
- Lw. [Když se poprvé v Praze představil tvůrčí kolektiv Pantomima A. Jarryho...]. [Lidová demokracie?], [listopad-prosinec 1971]. Uloženo v bibliografickém odd. Divadelního ústavu v Praze, v obálce pod sign. 18.
- MACOUREK, Miloš. Alfred Jarry. *Reflex* 7, 1996, č. 42, s. 52-54.
- MACHALICKÁ, Jana. Bohatýrské časy mám pořád. Rozhovor s Bolkem Polívkou [online]. [cit. 21. 5. 2012]. URL: http://www.lidovky.cz/polivka-bohatyrske-casy-mam-porad-drc-/ln_kultura.asp?c=A051203_162100_ln_kultura_blh.
- MARCEAU, Marcel. Umění pantomimy. Přel. Vladimír Pražák. *Bulletin Divadelního ústavu* 3, 1961, č. 5, s. 3-5.

- MARŠÍK, Jiří. Marcel Marceau. *Pantomima* [?], 1972, č. 2, s. 2-5.
- MUSILOVÁ, Markéta. Kdyby tisíc divadelních příběhů: Půlstoletí Divadla Na zábradlí [online]. [cit. 30. 5. 2011]. URL: <<http://dejiny.nln.cz/archiv/2007/5/kdyby-tisic-divadelnich-pribehu->>.
- NEJEZCHLEBOVÁ, Lenka – TURBA, Ctibor. Němý muž vypráví. *Pátek Lidových novin* 2. 1. 2004, s. 20-23.
- PEKÁREK, J[iří]. Pantomima A. Jarryho. *Taneční listy* 8, 1970, č. 6, s. 12-15.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava. Ctibor Turba. *Amatérská scéna* 29, 1992, č. 4, s. 6-8.
- Petišková, Ladislava. Ctibor Turba. *Amatérská scéna* 29, 1992, č. 5, s. 7-9.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava. Hledání nové rovnováhy aneb Turbova mimická škola. *Taneční sezóna* 2, 1998, č. 5-7, s. 32-33.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava. Jan Grossman a pantomimické umění. In DVOŘÁK, Jan – JINDROVÁ, Zuzana – KLÍMA, Miloslav (eds.). *Jan Grossman: Odkaz Jana Grossmana divadelníkům, 3. část cyklu reflexí o jeho teorii, praxi a životě*. Praha: Pražská scéna, 1998, s. 72-82.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava. Směrovka platí! aneb Krátká historie Pantomimy Alfreda Jarryho. *Taneční listy* 36, 1999, č. 4, s. 10-11.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava: Boris Hybner – padesát?! *Taneční listy* 29, 1991, č. 8, s. 20-21.
- PLATZ, Josef. Nejen způsob sebevraždy. *Mladý svět* 11, 1969, č. 18, s. 10-11.
- PLATZ, Josef. Pantomima ve filmu. *Pantomima* 2, 1968, [č. 1], s. 27-29.
- PLICKOVÁ, Karolina. Pantomima spáchala Harakiri. *Divadelní noviny* 18, 2009, č. 21, s. 10.
- Pný [František Pokorný]. Harakiri. *Taneční listy* 3, 1969, č. 1, s. 10.
- POKORNÝ, František. Pantomima Alfreda Jarryho. *Divadlo* 20, 1969, č. 6, s. 47-52.
- [POKORNÝ, František]. Dva ročníky litvínovského festivalu. *Pantomima* 3, 1969, [č. 1], s. 29-30.
- [POKORNÝ, František]. Harakiri: Nová profesionální pantomimická skupina. *Pantomima* 3, 1969, [č. 1], s. 27-28.
- POLEDŇÁK, Ivan. Reduta: Český hudební slovník [online]. [cit. 1. 4. 2012]. URL: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=8556>.
- Rb. Pantomima Alfréda Jarryho opět doma. *Lidová demokracie* 15. 4. 1971, s. 5.

- ROLFE, Bari. The Prague Mime Festival. *Educational Theatre Journal* 22, 1970, č. 1, s. 87-90
[online]. [cit. 6. 2. 2012]. URL:
<<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3205504?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=47699090703617>>.
- Rr. Šokující pantomima. *Večerní Praha* 29. 9. 1971, s. 6.
- RÜDINGER, Reinhold. Bip a spol.: Rozhovor s Marcelem Marceauem. Přel. Vladimír Vašut.
Zprávy Divadelního ústavu 2, 1966, č. 3, s. 14-25.
- RUT, Přemysl. Dvojice osamělých. *O divadle* 1, 1990, č. 3, s. 168-181.
- SARVAŠ, Rostislav – HYBNER, Boris. Causa Boris Hybner: Snoubenec smutku. *Reflex*, 1991, č. 8,
s. 42-45.
- SVOBODA, Richard – LYČKA, Petr. Divoké víno. *Slovník české literatury po roce 1945* [online].
[cit. 1. 5. 2012]. URL: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=92>>.
- ŠIMÁČEK, Milan – HYBNER, Boris. Život správného komedianta je lochneska. *Lidové noviny* 2. 12.
2000, s. 29.
- TURBA, Ctibor: Alfredův překážkový běh I. *Divadelní noviny* 21, 2012, č. 16, s. 16.
- TURBA, Ctibor: Alfredův překážkový běh II. *Divadelní noviny* 21, 2012, č. 17, s. 16.
- TURBA, Ctibor: Alfredův překážkový běh III. *Divadelní noviny* 21, 2012, č. 18, s. 16.
- TURBA, Ctibor: Alfredův překážkový běh IV. *Divadelní noviny* 21, 2012, č. 19, s. 16.
- TURBA, Ctibor: Alfredův překážkový běh V. *Divadelní noviny* 21, 2012, č. 20, s. 16.
- TURBA, Ctibor: Alfredův překážkový běh VI. *Divadelní noviny* 21, 2012, č. 21, s. 16.
- TURBA, Ctibor. Koncept článku o Pantomimě Alfreda Jarryho pro *Divadelní noviny*. Strojopis.
Verze z 1. 6. 2012. Uloženo v archivu autorky. 31 s.
- TURBA, Ctibor. Mou pravdou je pravda citu. *MF DNES* 29. 4. 2000, s. 20-21.
- TURBA, Ctibor. Můj problém s Fialkou. *Literární noviny* 22, 2011, č. 38, s. 3.
- TURBA, Ctibor. Pište si, co chcete, je to beztrestné. Strojopis. 2007. 20 s. Uloženo v archivu
autorky.
- URBANOVÁ, Alena. Renesance pantomimy. *Divadelní noviny* 13, 1969, č. 3, s. 5.
- VAŠUT, Vladimír. O pantomimě trochu jinak. *Divadelní noviny* 29. 5. 1963.
- VIDOMUS, Petr. Jazz a beat generation [online]. [cit. 20. 2. 2012]. URL:
<<http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Jazz-a-beat-generation~20~cervenec~2007/>>

Libreta

HYBNER, Boris – TURBA, Ctibor – RÝDA, Richard. Harakiri: Fragment pracovní verze. Libreta moderní pantomimy. *Dramatické umění* 3, 1984, č. 1, příloha, s. [2-6].

KRATOCHVÍL, Jan – TURBA, Ctibor – HYBNER, Boris: *Udělej mu to zprava: Turba tacet*. Strojopis. Uloženo v knihovně Divadelního ústavu v Praze, sign. P 13099. Praha: Státní divadelní studio, 1970. 8 s.

POLÍVKA, Boleslav. Strašidylka. Libreta moderní pantomimy. *Dramatické umění* 3, 1984, č. 1, příloha, s. [7-10].

VOSKOVEC, Prokop (ed.). *Pantomima Alfreda Jarryho: [Katalog k inscenaci Idioti]*. Praha: Reduta, 1970. 31 s.

Katalogy mezinárodních festivalů pantomimy

PASEKOVÁ, Dana – VAŠUT, Vladimír – FIALKA, Ladislav. *Festival International de Pantomime: Prague du 14 au 28 Septembre 1969: [Sborník a program festivalu]*. Prague : Institut du Théâtre, 1971. 7 s.

PASEKOVÁ, Dana (ed.). *Mezinárodní festival pantomimy: Festival international de la pantomime: Praha 25. 9. - 10. 10. 1971: [Program]*. Praha: Divadelní ústav: Divadlo Na zábradlí, 1971. [20] s.

PASEKOVÁ, Dana (ed.). *Mezinárodní festival pantomimy: Festival international de la pantomime: Praha 14. 9. - 28. 9. 1969: [Program]*. Praha: Divadelní ústav: Divadlo Na zábradlí, 1969. [20] s.

Osobní rozhovory (uloženy v archivu autorky)

PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Audiozáznam mp3, poznámky. 24. 5. 2012.

PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor s Borisem Hybnerem*. Rukopisné poznámky. 28. 6. 2012.

PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 13. 2. 2012.

PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 15. 5. 2012.

PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 1. 6. 2012.

PLICKOVÁ, Karolina. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Rukopisné poznámky. 8. 6. 2012.

Diplomové a seminární práce

HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba: Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. Brno:

Janáčkova akademie múzických umění, 2011. 162 s.

PLICKOVÁ, Karolina. *Dramaturgie Jana Grossmana a Ladislava Fialky v Divadle Na zábradlí*

v letech 1958-1968. Seminární práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2011. 23 s.

PLICKOVÁ, Karolina. *Pantomima Alfreda Jarryho*. Seminární práce. Praha: Univerzita Karlova,

Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2007. 29 s.

PLICKOVÁ, Karolina: *Alfred Jarry na českých jevištích*. Proseminární práce. Praha: Univerzita

Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2006. 20 s.

TICHÝ, Zdeněk. *Divadelní a filmové herectví Boleslava Polívky*. Diplomová práce. Praha:

Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní a filmové vědy, 1990. 110 s.

VINAŘOVÁ, Eliška: *Pantomima Alfréda Jarryho*. Proseminární práce. Praha: Univerzita Karlova,

Filozofická fakulta, Katedra divadelní a filmové vědy, 2001. 13 s.

Internetové zdroje

<http://db.divadelni-ustav.cz/>

<http://www.amaterskedivadlo.cz>

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz>

Audiovizuální materiály

Osobní archiv Borise Hybnera

Záznam o posledních chvílích komické dvojice Clow & Hamm pořízený v roce čtyřicátého výročí prvního zvukového filmu. DVD. Režie: Radúz Činčera, 1969, 24 min. Osobní archiv Borise Hybnera.

Archiv České televize v Praze

Harakiri – Dynamický večer. Záznam pantomimické etudy. VHS. [?], 10 min. Archiv České televize v Praze, AE 1292.

Harakiri – Jubileum. Záznam pantomimické etudy. VHS. [?], 17 min. Archiv České televize v Praze, AE 1292.

Harakiri – Vánoční přátelé. Záznam pantomimické etudy. VHS. [?], 12 min. Archiv České televize v Praze, AE 1292.

Videotéka Divadelního ústavu v Praze

50 let mimování v Čechách. Komponovaný pořad. DVD. 2006, 96 min. Videotéka IDU v Praze, DV-0692.

Alfredův překážkový běh. Dokument. DVD. Režie: Ctibor Turba. 2002, 76 min. Videotéka IDU v Praze, DV-1710.

Alternativa: Moderní pantomima a klauniáda. Dokument. DVD. Režie: Petr Slavík. 2003, 55 min. Videotéka IDU v Praze, DV-0066.

Mlčenlivý Ctibor Turba vypráví 1. Komponovaný pořad. DVD. Režie: Jakub Skalický. 2008, 51 min. Videotéka IDU v Praze, DV-2140.

Mlčenlivý Ctibor Turba vypráví 2. Komponovaný pořad. DVD. Režie: Jakub Skalický. 2008, 49 min. Videotéka IDU v Praze, DV-2140.

Mlčenlivý Ctibor Turba vypráví 3. Komponovaný pořad. DVD. Režie: Jakub Skalický. 2008, 45 min. Videotéka IDU v Praze, DV-2470.

Pantomima bez hranic. Dokument. DVD. Režie: Petr Slavík. 1986, 11 min. Videotéka IDU v Praze, DV-1295.

Seznam příloh

Příloha č. 1:

Přehled inscenací Pantomimy Alfreda Jarryho

Příloha č. 2:

Přehled filmové tvorby Pantomimy Alfreda Jarryho

Příloha č. 3:

Medailony členů PAJ a dalších osobností spolupracujících s PAJ