

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ FAKULTA

Doktorský studijní program:

Taneční umění

Studijní obor:

Nonverbální a komediální divadlo a teorie divadla

DISERTAČNÍ PRÁCE

Výchova k herectví a mimickému divadlu

MgA. Martin Sochor

Školitel: prof. Boris Hybner

Konzultant disertační práce: PhDr. Ladislava Petišková

Oponenti: doc. Noemi Zárubová

doc. PhDr. Václav Veber

Datum obhajoby: 14. 9. 2009

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2009

Academy of Performing Arts in Prague

Music Faculty

Study Programme: Dance Art

Field of Study: Mimic Dramatic Art

Doctoral Thesis

Education for acting and mimical theatre

MgA. Martin Sochor

Tutor: prof. Boris Hybner

Counsellor of Doctoral Thesis: PhDr. Ladislava Petišková

Examiners: doc. Noemi Zárubová

doc. PhDr. Václav Veber

Date of Graduate: 14. 9. 2009

Academic Degree: Doctor

Prague, 2009

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem doktorskou práci s názvem:

--- Výchova k herectví a mimickému divadlu ---

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce

a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha dne 2009

Podpis

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi, je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Declaration

I hereby declare that I elaborated the thesis:

--- Education to Mimic Dramatic Art---

by myself under the specialized guidance of the supervisor and with the utilization of the literature listed below.

Prague the date2009

signature

Notice

The utilization of the results of this thesis or any treatment and disposal of it is possible only according to the licence contract, i.e. with the consent of the author and The Academy of Performing Arts in Prague.

Shrnutí

Tato práce se zabývá pedagogikou herectví, mimu a pantomimy. Popisuje vybrané zásadní výukové systémy a školy zaměřené na výuku mimického divadla Mime corporel dramatique Etienna Decrouxe, školu imaginární pantomimy stylu Marcela Marceaua, pedagogiku Jacqua Lecoqa, divadelní školu Scuola Teatro Dimitri ve Švýcarsku a Katedru nonverbálního a komediálního divadla HAMU (v současné době ve fázi změny jména na Katedru pantomimy) v Praze. Zabývá se jejich teorií, studijními programy a popisy cvičení. Autor je pedagogem na Katedře pantomimy HAMU, tělesný mimos a techniku imaginární pantomimy studoval v řádném tříletém studiu ve škole Marcela Marceaua v Paříži, se Scuola Teatro Dimitri se osobně seznámil během studijního pobytu přímo na této škole. V práci jsou tedy uváděny informace přímo od jejich zdroje s podrobnou teoretickou i praktickou zkušeností. Práce se rovněž zabývá problematikou terminologie v oblasti mimického divadla, dějinami jeho pedagogiky se zaměřením na Českou republiku.

Abstrakt

This study is concerned with the teaching of acting, mime and pantomime. It describes selected teaching systems and schools that teach mime: Étienne Decroux's Mime Corporel Dramatique, the school of imaginary pantomime in the style of Marcel Marceau, the teaching of Jacques Lecoq, Scuola Teatro Dimitri in Switzerland and the Department of Non-Verbal Theatre (its name is currently being changed to the Pantomime Department) at the Music Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague. It examines their theories, study programmes and exercises. The author teaches at the Pantomime Department of the Music Faculty of the Academy of Performing Arts. He is a corporeal mime artist and studied imaginary pantomime at Marcel Marceau's international school in Paris between 1991 and 1994, and undertook a study visit to Scuola Teatro Dimitri. The study therefore presents information taken directly from the source, with detailed theoretical and practical experience. It also examines the issue of terminology in mime and the history of teaching mime, focusing on the Czech Republic.

Poděkování

Děkuji paní PhDr. Ladislavě Petiškové za odborné vedení a cenné informace při psaní mé disertační práce.

Děkuji Katedře pantomimy, prof. Borisi Hybnerovi a doc. Noemi Zárubové, že mi dali důvěru a pomohli mi stát se pedagogem.

Děkuji Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze za to, že mám tu čest být jejím členem.

Obsah

Výchova k herectví a mimickému divadlu

I. Potíže s definicí mimického divadla

- 1.1. Co to vlastně děláme 8
- 1.2. Základní pojmy divadla, Petr Pavlovský a kolektiv: taxonomie umění 20

II. Proč divadelní škola – škola mimického herectví, mimu a pantomimy?

- 2.1. Proč škola mimického herectví, mimu a pantomimy 23
- 2.2. Co a jak 30

III. Dějiny pedagogiky

- 3.1. Nástin světových dějin pedagogiky herectví a mimického divadla 36
- 3.2. Dějiny pedagogiky herectví a mimického divadla na území České republiky 42

IV. Výukové systémy, školy mimického divadla a jejich pedagogické metody

- 4.1. Etienne Decroux, technika Mime corporel dramatique 50
- 4.2. Technika imaginární pantomimy styl Marcela Marceaua 59
- 4.3. Metoda Jacqua Lecoqa - Budilova Škola Praha 76
- 4.4. Scuola Teatro Dimitri, Richard Weber 96
- 4.5. Katedra nonverbálního a komediálního divadla na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze 115

V. Hledání vlastní cesty výuky mimického divadla

- 5.1. Program výuky mimického divadla M. Sochora na KND HAMU Praha 128
- 5.2. Esej o pantomimě, Marcelu Marceauovi, divadle a škole 193

VI. Příloha. Doplnující texty

- 6.1. Životopisy hlavních postav teorií, pedagogiky a protagonistů mimického divadla 199
 - Etienne Decroux
 - Marcel Marceau
 - Jacques Lecoq
 - Dimitri
- 6.2. Studenti KND seznámení s technikami tělesného mimu Etienna Decrouxe a imaginární pantomimy stylu Marcela Marceaua pod vedením Martina Sochora 207
- 6.3. Poznámky a vysvětlivky 214
- 6.4. Použitá literatura 216
- 6.5. Obrazová příloha 218

I. Potíže s definicí mimického divadla

1.1. Co to vlastně děláme...?

„Pantomima je skutečnou osnovou hereckého umění. Nedovedu si představit skutečně schopného filmového nebo divadelního herce, který by dokonale neovládal pantomimu. Znalostí pantomimy se prezentuje každý výjimečný herec.“

Charles Chaplin *1

Množství užívaných termínů odpovídá prudkému rozvoji nových postupů a obsahu v oblasti pohybového divadla, viz například na www.malainventura.cz se dočteme: „...uvidíte nejzajímavější projekty z oblasti fyzického, tanečního, vizuálního, interaktivního, vokálního, nonverbálního, experimentálního a cross-over divadla.“ (Takto specifikovaná představení můžete vidět na scénách jakými jsou například: Alfred ve dvoře, Ponec, Roxy, Nablízko, Archa, La Fabrika ...).

Názvosloví označující divadelní tvorbu se přemírou užívání nových slov převzatých z cizích jazyků blíží názvosloví hudebních a moderních tanečních stylů: break – dance, hip – hop, street dance. Uvedená přehlídka termínů je velice zajímavá protože zahrnuje aktuální autorskou divadelní tvorbu širokého spektra tvůrců pohybující se na pomezí divadelních druhů a žánrů. Z této bezmeznosti a často velice originální tvorby jednotlivých tvůrců pramení ono babylónské zmatení jazyků. Jedná se většinou o bližší subjektivní specifikaci (někdy i synonyma) autorské povahy, či o snahu blíže kriticky specifikovat nové tvary, či o subjektivní řazení do určitého proudu a kontextu, nebo i ostentativní odlišování se od určitého žánru.

Jedním z důvodů je neobyčejně rychlý rozvoj umění, který přinesl variabilitu a široké rozvinutí originálních projevů. Kritika i tvůrci sami se snaží své dílo vymezit vůči jiným. Nepochybně tento jev souvisí s rozšířením alternativních konceptů divadla a tance. Názorová pluralita společnosti jakoby podmiňovala postmoderní způsob myšlení o umění, které předpokládá nehistorické zacházení s výdobytky umění všech oborů, někdy se jedná o bezhlavé přejímání módních termínů z cizích jazyků svědčící o nedostatku domácí teorie a estetiky umění. Terminologický chaos svědčí i o tom, že soudobá teorie o umění zatím nestačila tyto moderní projevy systematizovat.

Po shlédnutí osobně navštívených představení výše uvedené přehlídky i dalších představení řadících se do této vlny, jsem si pro sebe konstatoval, že se jedná o synkretická představení spojující v sobě vždy více různých druhů, nebo alespoň žánrů divadla. Najdeme tu více tance, tu mluvení, jednání, akrobacie, žonglování, hry s maskou..., ale i přesto si myslím, že bych jednotlivá představení mohl s klidem v duši přiřadit do existujících řekněme „klasických“ druhů a žánrů jakými jsou tanec, pantomima, mimické divadlo, divadlo dramatu, hudební divadlo, taneční divadlo pro děti, pohádka, komedie, tragikomedie, groteska, klauniáda, pouliční divadlo... a to aniž bych jakkoliv chtěl hodnotit jejich uměleckou kvalitu. Jde mi skutečně jenom o snahu najít společný jazyk mezi „čtveráky“ a „ovčáky“. Všechna představení, která jsem viděl se mi víceméně líbila, ale nejde o úroveň líbí – nelíbí, ale o uvažování na úrovni dobré – špatné, kvalitní – nekvalitní, profesionální – amatérské. Jde o snahu o pokud možno co nejobektivnější úvahu o tom, co to vlastně děláme.

Jako výchozí bod ke zpřesnění všech pojmů volím knihu Teatrológický slovník, Základní pojmy divadla *2, kterou příležitostně komentuji, popřípadě doplňuji údaji z odborné literatury jiných autorů.

Tak tedy:

divadlo – druh umění a zábavy – autonomní lidská aktivita

pantomima – slovo je odvozeno z řeckého pantomimos, které znamenalo „vše napodobovat“ (pantos – všechno, mímeisthai – napodobovat)

– 1. druh pohybových umění; 2. pojem pro označení určitých historických forem divadla (Řecko, Řím, Francie 19. a 20. století); 3. označuje výraznou gestickou řeč interpreta všech forem pohybových umění; 4. označuje fyzickou hru v němé části jinak verbálního výkonu herce

Otakar Zich napsal: „Pantomima je mezidruhové umění příklánějící se jednou k činohře a podruhé k tanci.“ *3

pantomimos – „pantomimós“ – forma antického (řeckého a hlavně římského) divadla, v římském období se hrála většinou v antickém divadelním prostoru za hudebního doprovodu bez mluveného jazyka

mimus – „mimós“ – forma antického divadla, profesionální divadlo ambulantního typu zábavného charakteru, lidové divadlo hrané ve volném divadelním prostoru; k prostředkům univerzálního herce antického mimu patřil vedle pantomimy také tanec a akrobacie (viz Xenofón spis Hostina – popis vystoupení herecké trupy mimů) *4

mim – 1. herec, který bez mluveného slova, jednáním, tancem, nebo posunky předváděl nějaký děj; 2. hra, která je tímto způsobem předváděna (dnešní pantomima); česká tradice připouští několikový význam slova mim proměnný v čase, ve starší češtině v obecném slova smyslu je mim = herec, a to ještě i na začátku 20. stol., oproti tomu v 1. pol. 19. stol. na scéně Stavovského divadla byli uváděni tzv. – mimikové, jako specialisté baletního souboru pro pantomimu; v němčině měl současně tento pojem ekvivalent „der Mimiker“ – mim, mimik *5; francouzsky „le mime“ – pojmenování abstraktní pohybové stylistiky hereckého výrazu podle E. Decrouxe, ten jej považoval za základ všech umění, který je nutno objevit *6

synkretické divadlo – prolínání různých druhů umění, divadlo v němž splývají jednotlivé umělecké disciplíny a jejich splynutím mohou vznikat nové tvary, poprvé je synkretismus zmiňován v souvislosti s obdobím helénismu, kdy se promíchaly antické a orientální náboženství a kultura

totální divadlo – všestranná scénická kompozice spjatá s Barraultovým básnickým konceptem divadla, ovlivněná teorií básníka P. Claudela o totálním divadle Japonska; J. L. Barrault: „Princip, který předpokládá využití celé palety lidské bytosti: zpěvu, lyrického přednesu, prozaického přednesu, křiku, dechu, vydechnutí, ticha, plastického fyzického výrazu, umění gesta, lyrického gesta a tance.“ *7

alternativní divadlo – 1. P. Pavlovský modálně genetická a funkční oblast divadla – je součástí nadsměrového uměleckého i mimouměleckého hnutí; 2. divadelní hnutí, které se formuje v 50.ých letech na základě A. Artauda, Living Theatre a o něco později i Jerzy Grotowského; v Čechách se objevuje poprvé v době tzv. Bílého divadla Františka Hrdličky a Zdeny Bratršovské na přelomu 60.ých a 70.ých let; v souvislosti s tímto hnutím dochází k prudkému rozvoji autorského divadla, jako paralely a víceméně vyhrčené opozice vůči tradičnímu divadlu dramatu (u nás

například tvorba O. Krejčí a jeho Divadla Za branou); s těmito procesy se mění i představa o herectví

Alternativa jako divadelní hnutí znamená příklon k nonkonformnímu myšlení a životnímu stylu, upřednostňování etiky před estetikou, vyznává opoziční politické i společensko – kulturní postoje, je to také tzv. paralelní kultura, mající charakter experimentu v ekonomicky skromných podmínkách. Předpokládá osobní postoj umělce, autorské a mnohdy i improvizované divadlo autentického charakteru. V českém prostředí se běžně užívá pojem alternativní divadlo s ohledem na kritéria druhová a žánrová pro takový typ divadelního umění, které popírá a substituuje tradiční prostředky techniky a konvence divadelní výpovědi. Například Divadlo bratří Formanů a Farma v jeskyni. Termín se používá i institucionálně (například Katedra alternativního herectví DAMU).

divadelní antropologie – odvětví kulturní antropologie, jehož podstatou je studium sociokulturního a fyziologického chování v podmínkách divadelní produkce *8

Spíše než všeplatné principy hledá užitečné poznatky, nemá pokoru vědce, ale má ctižádost odhalit souvislosti, které může divadelní umělec použít při herecké výchově i tvorbě inscenace. Nepokouší se odhalovat zákony, studuje pravidla chování.

performace – (pojem, který bývá v našem prostředí hojně využíván i zneužíván) v angličtině znamená 1. hudební, dramatickou, nebo nějakou jinou zábavu; 2. akt předvádění obřadu, hry, části hudební skladby, jednání nebo postupy nějakého obvyklého nebo spektakulárního druhu; slovo performer je obecné slovo často zjevující obyčejné aktivity právě tak, jako více formálnější výraz slova – dělat, ale obyčejně naznačující pravidelné, metodické, nebo déle trvající užití nějaké práce; dále ve významu – perform – hrát ve hře (hrát například roli Romea), hrát hudbu, hrát na scéně (například kouzlit); může to být i spektakulární aktivita výtvarníka; performace je tedy obecný pojem zastřešující mnohé typy spektakulárních produkcí

hra – 1. přirozený projev člověka je hravost, která se projevuje různými způsoby, které moderní doba obohatila o netušené možnosti (problematiku hry, jako přirozené lidské vlastnosti rozpracoval především Johan Huizinga); 2. tvůrčí akt herce –

herecký výkon; 3. literárně dramatický útvar – divadelní kus; 5. vyluzování tónů; 6. lehkovážné chování; 7. způsob působení nebo počínání (např. hrát dvojí hru)

homo ludens (lat. hrající si člověk) – je pojem 1. popisující člověka, jenž vyvíjí své schopnosti a možnosti prostřednictvím hry, jeho hravost je založena na svobodě rozhodování a jednání a předpokládá vlastní myšlení; 2. název vybrané studie Johana Huizingy: Homo ludens

němohra – pojem používaný D. Diderotem v knize Herecký paradox 1. divadelní představení beze slov, např. hudební melodrama z části zpívané a z části mimované; 2. lyrické části hereckého výkonu; němohra v domácím podání – termín z konce 19. stol., charakterizuje inscenace např. na scéně Národního divadla

metoda – záměrné vytváření podmínek k rozvinutí herecké kreativity

profesionalita – ovládnutí základních znalostí a vlastní činnost tvůrce konaná na základě jeho inteligence, osobních specifických schopností a zkušeností; schopnost opakovat, vždy jako poprvé – schopnost uchování energetického potenciálu hereckého výkonu

profese – znát přístupy a prostředky jak docílit požadovaného účinku

interpretace – z lat. interpretari – vykládat, tlumočit, posuzovat; v češtině: výklad díla exegeze v divadelní kritice; interpretační divadlo – hlavně repertoárová divadla v herectví – interpretace – osobité ztvárnění převzatého díla

Vlastní interpretace = vlastní myšlenky a názory na nějakou událost či umělecké dílo.

Osobnost = kultivovanost = úroveň chování a vzdělanost.

Interpretace = 1. jednání; 2. rytmus; 3. technika

jednání – (myšleno jevištní jednání herecké postavy) zobrazování činů hrou herců

gesto – prvotní element lidského jednání a vystupování, základní vyjadřovací prostředek herectví

technika (herecká) – dovednost, nebo vědomé ovládnutí pravidel a postupů při jednání herce na jevišti; vnější – ovládnutí jevištní řeči, pohybu, mimiky, vnitřní – schopnost koncentrace, uvolnění a podobně

styl – příznačný způsob provedení uměleckého díla, charakteristický pro určitého umělce, školu, směr, nebo období, pojem se užívá až od 18.století (lat. sloh, původně stilus – rydlo, jímž se psalo na dřevěné tabulky potažené voskem, později způsob psaní, vyjadřování)

Známkou každého dobrého umění je jeho neopakovatelnost, z toho plyne nutnost najít svůj vlastní styl.

imitace (v umění) – osvojení a napodobování stylu někoho jiného

epigon – následovník, nebo napodobitel, osoba, která napodobuje nějaký vzor

Umělecké pravidlo 3P: Profese

Profesionalita

Příprava (před vstupem na scénu / představením)

„Acteur total“ moderního divadla už není žádným konverzačním hercem, není ani hrdinou s deklamátorskými gesty, je „nad marionetou“, o níž snil Gordon Craig, umělcem, pro nějž je jazyk jen částí hovořícího těla, je mistrem řeči a pantomimy.

Je v něm probuzen k životu starý mimos, radost z tělesné proměny. Totální herec je ideálem nového divadla, který vyhání naturalismus ze scény, protože odporuje podstatě opravdového divadla. Opravdové divadlo je smyslově tělesná hra. K opravdovému divadlu patří mim a pantomima.“

Karl Günter Simon

Přes různost umění a vzájemná prolínání jsem přesvědčen o tom, že mají být zachovávány druhy a poddruhy divadelních žánrů i ve své čistotě. Podle mne to platí pro činohru od mimického divadla přes pravidelné činoherní divadlo až po operu. Bohatství taneční kultury přece spočívá v koexistenci klasiky i nejnovějších výbojů. S mým názorem souvisí i myšlenka Eugenia Barby, kterou vyslovil při diskuzi o pedagogice Etienna Decrouxe:

„Základy práce divadelního umělce, její výchozí body, je nutno chránit jako vzácné vlastnictví, i za cenu izolace. Jinak je nenávratně poskvrní a zničí synkretismus.“

Nejde jenom o záležitost jednoho uměleckého druhu, ale o obecné vědomí uchovávat obecné druhy fauny a flóry už s ohledem k obecnému ohrožení lidského života a přírody, které může být vyvoláno jak kosmickými zásahy tak moderní vědou a technikou.

Z dějin umění a samozřejmě i divadla známe procesy například spojené s reformním hnutím počátku 20. stol., kdy se divadlo v zájmu svého dalšího úspěšného vývoje obracelo k historickým formám jako pantomima, komedie dell'arte a asijské taneční drama.

Jakkoliv může mít pantomimické umění mnoho podob, jsem přesvědčen, že v první řadě hraji divadlo, považuji se tedy za herce. Jsem schopen v rámci možností expandovat do příbuzných oborů, jako zpívat – muzikál, singspiel, zpěvohru, kabaret; ovládám základy akrobacie a žonglování, kabaretu, vaudevillu, cirku; jsem schopen naučit se i taneční choreografie v různých stylech pro muzikál, taneční představení. Tyto dovednosti zvládám v limitované míře a nemohl bych je provozovat v jejich čisté podobě. Tyto dovednosti zůstanou u mne osobně vždy jen jako herecké zpívání, herecký tanec, jevištní akrobacie.

Jde tedy o to, jak se prezentují jednotlivé obory divadelního umění vůči laické veřejnosti? Je to vůbec důležité pro obory hledat své hranice a určení, kolonky pro zařazení lidského konání, definice, které by co nejlépe vystihovaly podstatu soudobé jevištní praxe oboru?

Můj názor je, že ano. Zabýváme-li se něčím hlouběji a bereme-li svojí profesi vážně, měli bychom uvažovat úměrně myšlení 21. století a tudíž ovládat i teorii oboru. Potřeba rozlišovat tak odpovídá soudobé potřebě. Zdá se, že určité kategorie divadelního umění byly vymezovány úměrně procesům jeho historického vývoje, ale potřebu přesného vymezení přináší až klasicismus v 18. stol., kdy jsou přísně vymezovány nejen žánry, ale i zaměření hereckých talentů.

Dnes potřebujeme především co nej přesněji vymezovat individuální projevy umělecké tvorby a to jak z hlediska teorie, tak z hlediska jevištní praxe. Starší označení ve smyslu herecké kategorizace jako naivka nebo milovník, charakterní herec atd. však v běžném hovorovém jazyce přetrvávají až do současnosti. Některé

pojmy jako tragédie už sice ztratily svůj původní normativní charakter, ale v sobě stále nesou svůj původní citový obsah.

Rozlišuji pojmy mimické divadlo a pantomima. Podle P. Pavlovského je mimické divadlo druh trojrozměrného (poddruh) pohybového umění (superdruh umění), pod který spadá veškeré divadelní a taneční umění.

Tvoří jej představení, jejichž základním vyjadřovacím prostředkem je pohyb, v němž pohybové vyjádření převažuje nad slovním projevem, ale kde je zároveň mluvený projev možnou, někdy i důležitou složkou představení.

Pantomima, pantomimické představení je druhem trojrozměrného pohybového umění; je to tvar divadelního představení ve kterém se převážně nemluví, vyjadřuje se hlavně pohybem a používají se v něm prvky iluzivní pantomimy.

Interprety obou těchto stylů představení je herec – mim (herci – mimové) a jeho (jejich) představení se podle výše zmíněných kritérií nazývají divadlem mimickým, či pantomimou. Setkáváme se však i s interprety z řad herecky disponovaných tanečníků.

Pojem nonverbální divadlo považuji za nevhodný anglicismus. Nonverbální komunikace je sice neoddělitelnou součástí lidských i hereckých vyjadřovacích prostředků, ale zároveň je zapojena i při mluveném projevu.

Je známo, že podíl tělesného vyjádření tvoří více než 60% informací v běžné životní komunikaci. Samozřejmě také v divadelním umění tvoří tělesná řeč rozhodující složku chování a jednání herce. Ve vztahu k činoherci se velice často setkáme s pojmem fyzické jednání, fyzická hra, plastický projev. Významné osobnosti moderního divadla, např. B. Brecht, pojmenovávají tento jev jako herecký gestus postavy a dokonce shledávají tento základní gestus jako projev, který se týká postavy v kontextu s jejím jednáním a událostí, která se odehrává. Brecht dokonce tvrdí: „V každém případě se divadlo, jehož základem je gesto, nemůže obejít bez choreografie. Už elegance jediného pohybu a něha jediného postoje zcizují (dávají najevo divadelnost) a pantomimická vynalézavost velmi pomáhá fabuli.“ *9

Nonverbální komunikace probíhá na základě mimiky, postoje, gesta atd. Slovo mimika (odvozené od mimesis) a mimický výraz jsou vzhledem k tomu, že hovoříme o divadle a herectví podstatné, ale mohou mít i obecnější význam.

V dějinách divadla se dočteme o žánru takzvaných němoher, ke kterému pojem nonverbální, česky tedy nemluvené divadlo, odkazuje. V tomto označení je v současném kontextu cítit i určitá pejorativní konotace s pocitem určité

nedostatečnosti interpretů, kteří jsou z nějakého důvodu na jevišti němí. Pojem nemluvené (nonverbální) divadlo také již v současné době nepostihuje podstatu mimického divadla, které neznamena pouhé němé ztvárňování děje, či nahrazování slov pohybem. Hodí se spíše pro označení takzvané bílé pantomimy 19. století.

Co se týká pojmu „pohybové divadlo“: pohyb je přítomen v každém divadelním druhu, ale jako základní vymezení pro žánr, nebo styl divadla je to všeobecně užívaný pojem. Pojem pohybové divadlo je odvozený od pojmu pohybové umění jako názvu superdruhu umění především díky taxonomii P. Pavlovského viz „Základní pojmy divadla“. Ale činohru, i když se tam děj posouvá hlavně slovy, také neoznačujeme jako mluvené divadlo, ale činohrou, protože se tam herci činí, tedy jednají a hrají děje, ale jazyk není vždycky logický, a proto se nenazývá mim činohercem.

Zpěvohra je žánrem, která má blíže k činohře, kde kromě toho, že herci jednají prokládají mluvený projev i pěveckým. Interpretem činohry i zpěvohry je však herec, činoherec. Rozdíl mezi zpěvohrou, operetou a operou je dán kvalifikací jejich interpretů, kdy ve zpěvohře a v operetě ještě pořád spíše vystupují činoherci a v opeře již jsou jimi hlavně školení zpěváci. Samozřejmě s vědomím toho, že existovali a existují interpreti s univerzálním talentem, u kterých není díky šíři jejich talentu specializace nutná.

Také interprety na hudební nástroje můžeme označit jako performery. Při hudební produkci klasické hudby je důležitý hlavně sluchový vjem, zrakový vjem se poutá na hudebníky a prostor, ve kterém se koncert odehrává. V tomto kontextu se i hudebníci někdy stávají „herci“, když se zaměříte na jejich drobné příběhy, které se při každém koncertu v takovém hudebním tělese odehrávají. Jejich výrazovým prostředkem je hudba, tóny a melodie v čase a prostoru – v žádném případě ne jednání v čase a prostoru, jak tomu je u umělých divadelní postav – proto jsou performery.

V opeře převažuje zpěv a hudba. Zpěvák ztvárňuje nějaký, většinou jednoduchý děj a jedná jako divadelní postava, největší váha ale spočívá na pěveckém projevu a hudební složce.

V činoherním herectví převažuje mluvený projev, děj je objasňován a posunován monology, dialogy..., herecké jednání vyplývá a nebo je spojeno s divadelním textem. Základem divadla je herecké jednání v divadelní situaci, činoherec v dramatickém divadle, stejně jako mim v pantomimě či mimodramatu, ztvárňuje roli

umělé divadelní postavy a jedná v intencích role v čase a prostoru. Mim však používá, oproti činoherci, jako hlavního výrazového prostředku své tělo, kterým předává nejvíce informací.

Jaký je vztah mezi pantomimou a mimickým divadlem? Pantomima je samozřejmě zároveň i mimickým divadlem, ale mimické divadlo však nemusí být zároveň pantomimou. Stejně jako platí, že každý mim musí být zároveň hercem, ale ne každý činoherec musí být mimem (i když by to bylo pro divadlo ideální).

Mimické divadlo je střežové označení, které může být použito jak pro divadlo dramatu, tak i pro alternativní projevy, jako je autorské divadlo. V současné době se v pohybovém divadelním umění jedná spíše než o pantomimu o mimické divadlo, nazývané dle osobních preferencí jednotlivých představitelů i divadlem pohybovým, nonverbálním, alternativním atp.

Z mého hlediska hrají v současné době pantomimu a mimické divadlo spíše interpreti, nebo chceme-li herci, mající blíže k činohernímu projevu, ale s dostatečnými dispozicemi k pohybovému vyjadřování. Tzv. pohybová a nonverbální divadla jsou většinou doménou autorsky zaměřených herců a herecky disponovaných tanečníků a proto jsou tato divadla a jejich představení často směsí tanečně dramatických prostředků a pro mne osobně jsou tedy tanečním divadlem.

Já osobně se svým naturelem cítím být hercem – mimem. Hercem, jako svým povoláním a profesí, mimem pak jako bližší specifikací mého herectví. Mimické divadlo, pantomima i divadlo dramatu patří k jednomu druhu, vychází ze stejných kořenů a principů, jde o jednání a interpretaci dramatické postavy. Základní průprava adeptů těchto jevištních umění je tedy stejná a žádá si i stejný druh talentu.

Jak je to s tanečním uměním? Každý divadelní reformátor a teoretik se snažil postihnout rozdíl mezi pantomimou a tancem, každý vzhledem ke své prvotní orientaci kladl na první místo to či ono. Umění pantomimy a tance patří každé k jinému poddruhu divadla, ale ve svých současných tvarech je někdy složité je rozlišit. Všichni jistě cítíme určitý rozdíl, slovně velice těžko postižitelný, protože vzhledem k jednotě výrazového prostředku (těla) se jedná o vnitřní motivace pohybu a to se nedá jen tak lehce rozseknout. Každá definice pak může vzhledem k různým interpretům pokulhávat.

Jedna z úvah Etienna Decrouxe říká, že tanec vyjadřuje mentální a emocionální obsah, vytváří atmosféru, ale ve své podstatě nejedná, začne-li tanečník jednat, stává se hercem (s taneční nadstavbou, dodal bych já).

A co pak s dějovým baletem, který příběhy vypráví? Existuje celá škála možností, kdy se v tanci vyžaduje herecký výkon. V dnešní době již tato Decrouxova úvaha tak úplně neplatí, z dnešního aspektu je relativní s ohledem pro soudobý vývoj. Decroux se takto vymezuje vůči taneční praxi své doby. Jeho žačka Corinne Soum říká a mě to připadá výstižné, že hra mima má ve svém podtextu blíže k dramatickému textu, kdežto tanečník má ve svém nitru blíže k rytmu hudby.

Při zmínce o rytmu zde odbočím s jednou vzpomínkou na Marcela Marceaua, na mojí otázku na co myslí při hře své slavné etudy „Stvoření světa“ mi odpověděl: „Na nic, už jen počítám rytmus a myslet při tom mohu třeba na párky s hořčicí.“ Často připomínal, že to co zasáhne diváka a vzbudí jeho emoce je vnitřní rytmus herce, rytmus gesta a pohybu, který přesně vystihuje určité jednání, emoci, charakter.

Rytmus je to co máme stejného s tancem, ale každý obor s ním jinak zachází. Zrod tohoto rytmu má podle mne jinou podstatu. Musí to být strašně složité v takové pohybové stylizaci s ohromnou technickou a fyzickou náročností, na hudbu jejíž rytmus určuje další výsostný umělec dirigent, dokázat hrát roli. Můj učitel klasického tance, člen baletu Opery Garnier v Paříži, který se ze mne během mých studií marně snažil učinit tanečníka říkal, že dobrý tanečník musí být i dobrý herec. Že nejlepší ženské interpretky baletů jsou až po třicítce a více, protože mají tzv. „odžito“ a já s ním souhlasím. Viděl jsem na vlastní oči tančit Maju Michajlovnu Pliseckou, Michaila Nikolajeviče Baryšnikova i další skvělé mnohem méně známé taneční umělce, kteří jsou toho důkazem.

Každý jevištní umělec musí být v jádru dobrým performerem ať dělá jakýkoli druh jevištního umění. Liší se jen svojí specializací a zaměřením.

Když jsem viděl naši přední herečku Jiřinu Bohdalovou v pořadu Manéž Bolka Polívky, který jí nasadil klaunský nos, stala se okamžitě skvělým klaunem a nepochybuji o tom, že by zvládla být i skvělým mimem.

Není nakonec nejpresnější stará dobrá herecká definice, že divadlo je jen jedno, a to dobré a špatné a stejně tak je to i se všemi jevištními umělci...?

Co řekli o vztahu tance a mimu:

Marcel Marceau:

„Umění pohybu spojené s hudbou a s dokonalou virtuozitou – to je klasický tanečník, který se jako Ikaros vrhá do prostoru, hledaje osvobození od své tíhy. Na zem padá jako spoutaný Prométheus, a zde se přibližuje umění mimu.“

„Umění mimu ve vztahu k tanci hledá okřídlenou tíhu, kterou obklopuje poetickou aureolou. Mim zavěšuje své tělo nad zem a používá princip tíhy, musí jej znázornit lyricky a dramaticky pro stupňování své mlčící emoce. Jako bratranec tance a cikánského flamenca, tvoří mim rovněž znaky rukama, i tím se přibližuje indickému tanci kathakálí, japonskému kabuki, divadlu nó a loutkovému umění, jako je např. japonské bunraku.“

Etienne Decroux:

„Jednotlivá umění, se sobě navzájem podobají svými principy, nikoliv svými díly.“

„Herci, který dobře mluví a špatně se pohybuje, musí přijít na pomoc mim a vyjádřit jeho slova. Protože, mimo jiné, naším uměním je: stále pročišťovat a pak, případ od případu, zvětšovat či ne. Pročišťovat, nebo zvětšovat co? To, co děláme v životě pokaždé, když netančíme.“

„Mám rád mima, jehož povaha je stejná, jako u mluveného divadla a který tančí jen tehdy, když předvádí tanec.“

1.2. Základní pojmy divadla

PhDr. Petr Pavlovský a kolektiv: taxonomie umění

Z důvodů objasnění a sjednocení pojmosloví následuje krátký referát z úvodu knihy Základní pojmy divadla – Teatrologický slovník.

Máme různá kritéria pro seskupování děl, jako například: baroko, komedie, hudba...

Každé dílo nutně patří do řady různě definovaných skupin tzv. taxonomických řad.

Všechna seskupení téhož typu tvoří základní jednotku taxonomie – taxon.

Sféra umění a její subsféry:

umění – množina všech uměleckých děl minulosti, současnosti i budoucnosti

I. subsféra geneze díla – důležité jsou údaje o okolnostech vzniku díla, obsahuje taxonomické řady:

1. *historickochronologická* – taxon: umění určité doby, generace, etapa, epocha, dynastie, věk

2. *lokálně geografická a etnická* – taxony: umění určitého místa (země, státu, světadílu), nebo etnika a národu (jazyk, tradice, kultura)

3. *modálněgenetická* – taxon: umění určité modálněgenetické oblasti (modus geneze), jejím kritériem je báze vzniku – dokument, amatérské umění, umění produkované dětmi..., umění kontaktní a nekontaktní, umění improvizované a neimprovizované (podle způsobu vzniku), autorské a neautorské (interpretační)

II. subsféra vlastních děl – pojmy užívají kritérií zřejmých z děl samých, materiál vyjadřovacích prostředků, tato subsféra je rozhodující při dělení na druhy umění

4. *estetická* (principová) – taxon: způsob utváření uměleckých děl, rukopis a styl tvůrce, umělecká škola (Bauhaus), směr (impresionismus, kubismus...), hnutí (surrealismus, beatnické hnutí, underground...), sloh – estetická a umělecká charakteristika celé epochy, většina taxonů této řady má tendenci překračovat hranice druhů a žánrů

5. *druhov* – taxon: druh (případně superdruh, poddruh) – nejužívanější a nejvžitější dělení, druhy odlišuje použitý materiál vyjadřovacích prostředků, v nižších patrech ještě kritérium konstrukční (např. je-li materiálem jazyk – literatura – próza a poezie – řeč prostá a vázaná...), umělecká díla materiály kombinují je tedy vždy nutné posoudit, co je pro který druh nutné a co zbytné

Rozlišujeme čtyři superdruhy umění s jejich nejbližšími druhy:

1. *literatura* – próza a poezie – materiál: psaná řeč
2. *výtvarná umění* – dvojrozměrná a trojrozměrná – materiál: okem viditelná, relativně nehybná hmota
3. *zvuková umění* – hudební a nehybná, materiál: člověkem slyšitelný zvuk
4. *pohybová umění* – dvojrozměrná a trojrozměrná, materiál: okem viditelná pohybující se hmota

6. *žánrová* – taxon: žánr (popřípadě superžánr a podžánr), kritérium makrostruktura nebo obsah díla

žánr 1 – makrostrukturální – hledisko tektoniky díla s důrazem na formu (monumentální freska, komorní hudba...), rozměry (román, povídka, aktovka...), rozdělení na části (dějství, epizody, pokračování...), uplatňuje se především uvnitř jednotlivých druhů umění – v divadle: skeč, revue, číslo, jednoaktovka, scénka...

žánr 2 – obsahový – pojmenování různých tříd zobrazovaných jevů, různé způsoby a principy nazírání

- a) obecně obsahový žánr: umění syžetové a nesyžetové, konkrétní a abstraktní, komické a tragické
- b) námětový žánr: cestopis, detektivka, budovatelský, pornografický – román, film...
- c) historický žánr (jejichž vývoj je již uzavřen): hauptakce, masque, opereta...

III. subsféra funkce (jejich působení) – pojmenování na základě znalostí o funkčním zacílení díla a jeho výsledcích odlišnosti jejich vnímání, působení a vlivu

7. *řada funkčních oblastí* – taxon: umění určité funkční oblasti, kritérium – báze fungování díla (je protějškem řady modálně genetické), sdružuje pojmenování uměleckých děl vázaných na určitý způsob prezentace (v celku, nebo po částech...), určité prostředí recepce, nebo na určitý typ konzumenta, umění spojené (nespojené) s mimouměleckými funkcemi (užité a volné umění, teatroterapie...), umění zveřejňované specifickým komunikačním kanálem, nebo médii (zámecké divadlo, chrámové umění, rozhlasové a televizní umění...)

8. *axiologická vrstva umění* – kritérium hodnoty díla, taxon řady spíše latentní, pojmenování se týká hodnocení obecně (geniální, tuctové, podbíživé...). V této řadě jsou pojmy, které jsou specifickým pojmenováním určité hodnotové vrstvy pojem – umění – který je taxonem všech řad, pojem hodnotící apriori kladně, jeho nejvyšší vrstvou je tzv. klasika, naproti je vrstva neumění (kýč, brak, škvár...)

II. Proč divadelní škola, škola mimického herectví, mimu a pantomimy?

2.1. Proč škola mimického herectví, mimu a pantomimy

Když řekneme „škola“ budeme tento pojem sledovat zejména ve významu:

1. instituce poskytující všeobecnou odbornou výuku, nebo výchovu
2. učební metoda, cvičební soustava
3. skupina stoupců uměleckého směru

Škola, jako instituce univerzitního typu, školy zřízené při divadelních domech a souborech spjaté se jménem význačné osobnosti, školy soukromé, semináře, workshopy a letní školy.

Důvody pro založení škol jako instituce jsou různé. Marcel Marceau mi při osobním rozhovoru shrnul svojí motivaci do této věty:

„Třicet let zápasu pro poznání umění, které by bylo bez velké školy nasměřováno k zapomnění“.

Otevření pantomimické školy považoval za zásadní věc pro udržení žánru.

Podle svých slov se na svojí pedagogickou dráhu dívá pohledem němeého svědka, s vědomím člověka, který předává umění pantomimy mladé generaci.

„Škola vytváří pro mladou generaci možnosti stát se tvůrci a režiséry. Pomáhá jim nahlédnout a porozumět, co to je a co to znamená – tvořit divadlo mimodramatu.“

M. Marceau

Dimitri mi na tuto otázku odpověděl, že jeho škola vznikla na poptávku „zdola“. Chodili za ním jeho obdivovatelé, adepti herectví a ptali se ho: „Co máme studovat a cvičit, abychom dokázali co vy?“ Dimitri nosil tuto myšlenku v hlavě až nakonec společně s českým mimem Richardem Weberem založili a vybuodovali školu s mezinárodním renomé.

„Jedno z přání a tužeb, o které usilujeme s naším divadlem, školou, divadelní společností a muzeem, je poskytnout v divadelním světě místo grotesknímu divadlu,

keré mu právem náleží. Komické ani groteskní divadlo nejsou doposud plně uznávány, ani spravedlivě doceněny v celé své hodnotě. Neprokazujeme jim stejnou důležitost jako dramatu či tragédii“.

Dimitri *10

groteskní divadlo – přehnaně humoristické, komické divadlo, které je velkou měrou vyprávěno anekdoticky; nadsázka komediální tvorby jdoucí až do absurdity, námětově jednodušší, ne moc závažně vyprávěno tak, že se lidé smějí

Dimitri tento termín, podle slov pana Richarda Webera, odvozuje od termínu němé grotesky jejíž prvky se v groteskním divadle používají jevištně.

Jiní, jako Jacques Copeau, zakládali své školy z touhy změnit současný stav, se kterým nebyli spokojeni.

„Tam, kde by měla výjimečná tradice ubránit dobré mravy, nacházíme toho samého ducha průměrného rutinérství a povrchnosti, tu samou nízkost, všudypřítomnou lež, kdejakou vypočítavost a exhibicionismus parazitující na umění, které mele z posledního a o které dokonce už ani nikomu nejde. Všudypřítomná apatie, nepořádek, nedisciplinovanost, nevědomost a hloupost, pohrdání autorem, nenávisť ke kráse, čím dál tím bláznivější a horší tvorba, servilnější kritika, pomatenější vkus obecnstva – to vše nás rozčiluje a pobuřuje.

Jacques Copeau *11

Kromě úsilí po dramaturgické očištění, samotné herecké a režijní práci a vedoucí umělecké pozici v divadle Starý holubník, byla pro Copeaua nejdůležitější výchova nové herecké generace ve vlastní „škole“, kterou vytvořil a založil při Divadle Starý holubník v legendární „Boudě“, o které máme informace i od jednoho z jejích nejslavnějších žáků E. Decrouxe v jeho knize „Paroles sur le mime“.

„Škola především!“

Jacques Copeau *12

Vní a v celém divadelním snažení Copeaua šlo o očištění jeviště od nánosů ostatních umění jako dekorací, kostýmů, světelných efektů a o soustředění se na

krásku slova, jazyka, návratu ke skutečným hodnotám francouzské (Molière) a světové literatury.

„Jestliže je divadlo navzdory všemu závislé na minulosti, protože jeho herci byli formováni jinou školou, jeho autoři psali představení, aniž by věděli, kdo v nich bude hrát. Jestliže provozování takového divadla brání tvorbě – zřekneme se přítomnosti, nikoliv však budoucnosti.“

Jacques Copeau *13

Pro životnost a rozvoj každého umění je třeba neustále udržovat pokračování jeho školy – myšleno ve smyslu jejího pedagogického systému výuky. V našem případě školy mimického umění a pantomimy. Beze své školy každé umění mizí. Bez neustálého koloběhu předávání a přebírání nalezeného, experimentování, praxe a opětovného předávání zkušeností pedagogickou činností. Takováto kontinuita udržuje vědění o nadčasových poznacích každého umění, tvoří samotný základ, startovní čáru k vlastní tvůrčí cestě.

„Každé umění, chce-li být rovnocenným uměním všem ostatním, musí být kodifikováno“

Marcel Marceau

Tímto výrokem Marceau hovoří o nutnosti vytvoření přesně popsaného výukového systému k osvojení umění pantomimy, který by byl srovnatelný s metodou výuky evropského klasického tance nebo například výukovým systémem japonského divadla kabuki.

Umění pantomimy je samostatným uměním a jeho prvky jsou nepostradatelnou složkou ostatních divadelních forem.

K pochopení každého umění musíme znát jeho kořeny a k osvojení si základních znalostí o něm je důležitý propracovaný pedagogický systém.

Každá doba má svůj sloh, který plyne a je přímo spojený s konkrétním obdobím a lidmi, kteří v něm žili.

Pohyb člověka má svá neměnná pravidla. Mění se hlavně způsob uměleckého vyjadřování, ale myslím si, že se mění i jeho estetika, a to nejen z důvodu neustálého

výškového růstu populace, ale i ze způsobu formování postavy vzhledem k jinému životního stylu a době, ve které žijeme. Z toho mi vyplývá, že kupříkladu divadelní rekonstrukce starých forem v provedení současných herců jsou více méně moderní idealizovanou představou s použitím starých forem. Často si toho všímám při sledování historických filmů, kdy si uvědomuji nejednotnost stylů pohybového výrazu současných herců v dobových kostýmech a dekoracích.

Pohyb je silně propojen s psychikou a inteligencí. Skutečný umělec by neměl být hloupý člověk, protože primitivnost jeho uvažování by se projevila v jeho hře banálností a nekulturností tělesného výrazu – primitiv, buran i ostatní narušená individua se poznají i když se navléknou do smokingu a nasadí si cylindr. Okřídlené rčení „šaty dělají člověka“ platí jen ve velmi omezené míře.

Umění je hra, která musí mít nějaký smysl a pohybuje se za nějakým cílem. Všichni aktéři musí tato pravidla znát. Škola je místem seznámení se s těmito pravidly. Je to stejné, jako v jiných uměleckých oborech, například hudba – materiál (tóny, rytmus, výška, délka...), které můžeme kombinovat, ale musíme při tom dodržovat určitá pravidla – estetické umělecké normy (barvy nástrojů, stupnice, rozsahy...), všichni musí tyto normy, pravidla znát – autor – interpret – posluchač. Vše musí mít – vnitřní smysl a logiku.

Herecké nadání – schopnost vžít se do jevištní reality, akceptování divadelní reality, přijetí toho co jsem, kdo jsem a kde jsem. Předností všech velkých herců jakými u nás byli např. Vlasta Burian, Karel Höger. Vladimír Menšík, Rudolf Hrušínský, byla bezprostřednost a intuice, živá intuice a představivost. Tedy schopnost vžití se do situace.

Marcel Marceau hovoří o mimickém herectví: „Je velice složité být jednoduchý. Hrát se má jen podstata, mim nesmí být upovídáný, jinak se stává nesrozumitelným.“ To je odpověď na otázku, do jaké míry má být herec na jevišti (filmu) přirozený. Herectví musí působit přirozeně, ale je to profese, která má své specifické prostředky odlišné od všedního života.

Dobří herci „staré školy“ zastávají často názor, že všechny systémy pro přípravu k hereckému povolání jsou důležité pro dodání návodu jak se pokusit přijít „jak na to“, když to hraní jaksi nejde samo. Totiž, když máte nápady a představivost a nemáte potíže pobavit, rozesmát své publikum, žádné speciální herecké techniky nepotřebujete. Ale i v případě „přirozené geniality“ se musí respektovat zákonitosti, vnitřní „nadčasové zákony“ oboru.

„Vám se to hraje, když máte talent.“

neznámý klasik

Pantomim (mim) musí používat jevištní stylizaci, nemůže si dovolit naprostou „přirozenost“ činoherců (do uvozovek dávám slovo přirozenost zcela záměrně). Opět uvedu osobní vzpomínku na výklad Marcela Marceaua na téma jevištní přirozenosti: „Věci (míněno gesta a pohybové vyjadřování), které působí v obyčejném životě pravdivě působí na jevišti uměle a naopak jevištní gesto a jednání působící pravdivě na jevišti je falešné v obyčejném životě“. Dokládal to třeba na jednoduchém příkladě etudy šermíř (ruka drží neviditelný kord). Při imitaci boje, přesně tak, jak by se ruka chovala ve skutečnosti, se jedná o nápodobu skutečnosti, při pozorování ve mě budící až shovívavý dojem, ale jakmile přidáme do dlaně s prsty zdánlivě nelogický pohyb, jakoby mrštného přechytávání jílece při každém pohybu, získáme „jevištní pravdu“ dojmu hbitosti imaginární čepele.

Vybavuji si zmiňovaný výrok Etienna Decrouxe, který nám Marceau často připomínal: „Nejste na jevišti pro to, abyste byli realističtí.“

Existují tzv. univerzální principy hereckého výrazu (viz Slovník divadelní antropologie Nicolý Savarese a Eugenia Barby) a tam se logicky všichni setkáme. Obecně platné zákonitosti objevované od ranných počátků divadla i cvičení určená k pochopení a osvojení si řemeslných dovedností a postupů tvoří přirozenou součást všech pedagogických systémů. Při podrobném seznámení se s různými školami herectví objevíme mnohé společné styčné body. Rozdíly jsou například v kladení většího důrazu a důležitosti na některé věci a v posloupnosti jejich výuky. Všechny odsuzují povrchnost, zdůrazňují, že nejde o formu, ale o podstatu a deklarují, že podporují samostatnou originální tvorbu bez vnucení jakékoliv formy.

Často zmiňovaná „prkna, která znamenají „Svět“, jsou sama o sobě jen solidním základem, na kterém se „Svět“ může silou imaginace divadelníků vytvořit a až pak ta prkna znamenají koncentrovaný „Svět“. Jestliže si člověk myslí, že samotným vstupem na jeviště se z něj okamžitě stává herec, pak tedy platí, že každý kdo si vezme do ruky housle je houslistou a kdo štětec malířem. Můžou se jimi na chvíli zdát, ale jen do té doby než své nástroje začnou používat. Jsou-li diletanty a budou-li se i nadále považovat za umělce, budou to zřejmě již jen oni sami, společně s některými diváky, kteří jsou z nějakého důvodu neznalí, či zaslepení.

Každá specifická lidská činnost klade určité nároky a vyžaduje specifické znalosti a dovednosti. To platí obecně o jakémkoliv lidském konání, ne jen o uměleckém.

„Mim má jako představitel uměleckého druhu všechna práva. V případě, že je představitelem určitého druhu, jsou jeho práva limitována jménem toho druhu, který si zvolil.“

Etienne Decroux *14

Mimické divadlo i pantomima je vyjadřování obsahu pohybem – vyjádřit OBSAH to je to oč tu běží! Nejedná se o pouhou ilustraci, nápodobu ani o předstírání děje. Při ilustraci a předstírání nedochází k zapojení celého těla ani celé herecké osobnosti, u ztělesňujícího herce – mima tomu tak být musí. Celé jeho tělo i celá jeho osobnost je neustále angažována „prst u nohy ví, co dělá prst u ruky“. Ale k tomu vede dlouhá cesta...

Měl jsem možnost vidět v Pařížské videotéce herecké začátky Marcela Marceaua v etudě Prstýnek „La Baque“. Zprvu jsem ho ani nemohl poznat, jeho pohyb i styl byl úplně jiný, než jak jsem ho znal.

Při jednom rozhovoru s ním jsem se zeptal v čem si myslí, že se jeho herectví v čase nejvíce změnilo a on odpověděl, že v rytmu. Jeho cítění vnitřního rytmu se zpomalilo, v pokročilejším věku hrál vše pomaleji, samozřejmě, že nejen vzhledem k fyzickému věku, ale vzhledem ke zkušenostem, k dosažené schopnosti v míře ztotožnění se s podstatou vyjadřovaného a z toho plynoucích možností vyhrát stále jemnější, přesnější a navenek zřetelnější záchvěvy lidské duše, elementů i metafyzického jsoucna minimálním množstvím pohybů.

Herecké mistrovství se rodí z dlouhodobé vědomé práce na sebezdokonalování a prohlubování, ze které se rodí srozumitelné autentické herectví schopné vzbuzovat emoce.

Mim pracuje s tělesnou transformací a identifikací s elementy a objekty a to předpokládá osvojení si zvláštní techniky. Vycvičení schopnosti rozpoznat a představit si formu, rozměr i tíhu objektu. Mim se musí naučit lokalizovat různá centra objektu do celého těla nebo jeho části. Malý předmět, živočich, rostlina se může transformovat pouze do mimovy ruky, když mimuje strom, horu či obra, musí jeho představa prostupovat do celého těla. Musí dokázat rozlišit a oddělit část nehybnou a část, která žije vlastním životem předmětu, například v Marceauově

etudě „Lovec motýlů“, kdy ruka ztvárňuje motýla, nebo v etudě „Výrobce masek“, kdy s nehybnou tváří ve tvaru nasazené masky musí pohybem těla zahrát zcela odlišné emoce. Mim musí být schopen hrát zároveň různé věci, duševní hnutí i charaktery v různých částech těla, jako příklad nám může posloužit slavná etuda „Ruce“ (Les Mains), kdy Marcel Marceau ztvárňuje za zvuku pravoslavného chorálu oběma rukama souboj dobra se zlem, kdy každá z rukou představuje jednu sílu. Sám, podle svých slov, se k těmto vrcholným symbolickým etudám a ke schopnosti je interpretovat dopracoval přes jasné a konkrétní herectví takových etud jako třeba dál v práci popisované etudy „peříčko“ či „ptačí hovínko“...

2.2. Co a jak

Jakým způsobem vyučovat herecké techniky? Do jaké míry vycházet z osvědčených principů, nebo například učit takzvaně „sám sebe“? Učit „sám sebe“ považuji za velice delikátní záležitost.

Umělci, kteří se pohybují na špici uměleckých výbojů jsou často silně vyhranění jedinci, s dogmatickými názory, používající nové přístupy a hledačské metody. Nedoporučuji přejímat otrocky jejich postupy. To by mohlo znamenat nezodpovědný hazard s důvěrou adeptů, kteří nemají ještě odstup a zkušenosti nutné k porovnávání ani svobodný úsudek. Mladí se nechá snadno okouzlit silnými osobnostmi, které se věnují takovému hledačství.

I když připustíme i takovou možnost, měla by být založena na naprosté dobrovolnosti, kdy si herec/student herectví sám vyhledá osobnost, která ho zajímá a absolvuje jeho osobní metodu.

V programu středního a univerzitního školství by se podle mého názoru měly učit jen ověřené metody a systémy. Experimentovat tam, kde se očekává získání základních poznatků o řemesle je nezodpovědné vůči posluchačům.

Experimentovat s učením „sebe“ svých byť originálních, ale praxí a léty neověřených přístupů se má na jasně označených kursech, postgraduálních speciálních dílnách, v souborech a osobních projektech, v rámci odborného školství pak na speciálních seminářích, přidaných do osnov pro zpestření učebního programu, jako exkurs a otevírání dveří k dalším možnostem a experimentům.

Můžeme říci a co Decroux a jeho laboratoř? Corinne Soum jeho žačka a pozdější asistentka musela, podle svých slov, nejdříve splňovat talentové předpoklady k herectví i herecké improvizaci, pak musela dlouho a dobře pracovat v jeho škole, dosáhnout vysoké technické úrovně, než byla Decrouxem přizvána k účasti na hodinách věnovaných novým výzkumům. Každý nově příchozí student tedy nebyl hned zpočátku automaticky členem „laboratoře“, ale učil se v základních kurzech techniku, která již měla své ověřené výsledky.

Představuji si, že to podobně muselo vypadat i u ostatních vizionářů a jejich dílnách. Museli pracovat buď s herci nezatíženými řemeslnou výbavou, ale zároveň s geniálními osobnostmi, nebo s talentovanými herci s řemeslnými základy a s hereckými zkušenostmi, které dále formovali.

„Chybělo mu to, co přináší tradice a škola. Všechno až dosud bylo jako řada experimentů, hazardů, revolt a náběhů. Bylo už nezbytné, aby si uvědomil, že nemůže sehrát reálnou avantgardní úlohu, aniž by se oběma nohama opřel o kulturní humus“.

Paolo Emilio Poesio *15

Základním konceptem výchovy oboru na škole univerzitního typu má být kontinuita s tradicí. Výuka má být zdrojem technických základů a podnětů ke samostatné tvorbě, tedy tvorbě vlastní originální formou.

Hlavní osa výukového programu se musí zakládat na pevně stanoveném programu vedoucím ke zvládnutí základních poznatků řemesla, k osvojení si pevných základů techniky, fyzické kondice, teoretických znalostí a v neposlední řadě i etiky profese.

K tomu by mělo dojít v bakalářském programu a v nadstavbě magisterského studia či v praxi pokračovat již postupným vyhledáváním právě speciálních technik, studia u hledačských osobností a budování si osobního přístupu ověřovaného již v přímé konfrontaci s publikem.

Vnitřním prohlubováním chápání oboru a sbíráním materiálu o něm se neustále rozšiřuje obzor možností a propojování různých cvičení pro obohacení metody osvojování si nevšedních vlastností potřebných k mimickému umění, zejména k obohacování výrazových možností.

Důležité je mít na mysli cíl, čemu to má sloužit a k čemu chceme výukou dojít, v jakém kontextu a období učebního procesu cvičení použít, držet se základní linie a příliš se od ní neodchylovat k příbuzným oborům. Věnovat se širšímu spektru oborů vzhledem k jejich tendencím se mohou studenti v jejich následném „post školním“ uměleckém životě.

Ale jak adepta herectví přivést k tomu, aby pochopil podstatu a dokázal si sám sobě odpovědět na otázku, jak interpretovat a jak převést sdělení do fyzické tělesné formy a do jednání?

Pedagog musí vědět co a jak, mít přesnou představu a vzbudit tuto přesnou představu společně s objasněním důležitých zákonitostí oboru. Důležitější než samotný „systém“ při studiu herectví, je vlastní osobnost pedagoga – systém, který vyučuje je až na druhém místě. Vše se dá mylně interpretovat a špatně aplikovat.

„Mistr je ten, který pozná, že je něco špatně, zároveň umí říci proč a ukáže jak to udělat, aby to bylo dobře.“

Marcel Marceau

Je-li pedagog dobrý a je-li jeho vyučování opřeno o propracovanou metodu nabytou co nejvíce od pramene, doplněnou jeho vlastními výzkumy a zkušenostmi pak, dojde-li k setkání s chápavým a pracovitým studentem, může dojít k dobrým výsledkům.

Naopak špatný pedagog i s „nejlepším“ pedagogickým systémem může být neštěstím pro talentované žáky.

Škoda, že opravdových mistrů je jak šafránu, přál bych každému, aby se ve svém životě s tím svým setkal.

„Díky jemu jsem přímo fyzicky pocítil, co to je kvalita.“

J. L. Barrault o svém učiteli herci Charlesu Granvalovi *16

O improvizaci

Improvizace myšlená jako prostředek k rozvíjení kreativity a představivosti, je velice populární část výuky. Dle mého názoru je ale často přeceňována z důvodu „populárnosti“, mezi adepty herectví, kteří touží co nejdříve hrát a proto bývá nadužívána v zájmu „popularizace“ výuky na úkor osvojování si základních technických tělesných a jevištních zákonitostí.

Velice oblíbeným předmětem je tzv. kontaktní improvizace, která je pro mne spíše taneční disciplínou a z mého pohledu má velice odstředivou tendenci od herectví k tanci. Nicméně, jako pohybová průprava a doplněk pro přípravu herce v kombinaci s ostatní taneční přípravou je dobrá.

Herecká improvizace, aby mohla být přínosem, musí mít nastavené nějaké mantinely. V případě, že je příliš bezbřehá zvrhává se často do – Francouzi mají hezké slovo „n'importe quoi“ (česky cokoliv, nebo nedává to smysl, nebo také méně spisovně „cohcárna“, tedy že si vlastně každý dělá co chce...). Ale, jak říká pan Otomar Krejča: „Divadlo není cokoliv“, jde především o sdělování, kolektivní souhru, improvizující tedy musí ctít určitá pravidla, téma, situaci..., které určují a vymezují prostor k improvizaci. Improvizující musí mít také „s čím improvizovat“, musí tedy

splňovat určitou znalostní a technickou vyspělost, aby se jejich improvizace mohla nazývat divadelní tvorbou, o kterou by mělo jít především.

Improvizace slouží po tělesné přípravě k počátku užívání techniky k interpretaci. Tělo vyjadřuje myšlenky, duševní stavy a jednání. Prvotní improvizace by měli být sólové, každý bude mít co dělat sám se sebou, později ve dvou a více lidech, kdy již nastupuje možnost dialogu a tedy nejen vlastní vyjadřování, ale i poslouchání a reakce, navazování, doplňování a rozvíjení a to vše při respektování prostorové jevištní geometrie.

Popis možného průběhu improvizace

Začíná z nehybnosti, kdy zcela volně necháváme přijít asociace vyvolané představou na základě improvizčního zadání. Přes vnitřní zklidnění, přes změny výrazu očí, napětí, dechu, pozvolna necháváme přicházet impulzy a z nich plynoucí pohybové jednání, nejdříve myšlenka a pak teprve pohyb. Dýcháme každý pohyb, začíná nádechem, jeho rytmus by měl být ovlivněn myšlenkou, emocí, vyvolanou silou naší představy. Jednáme v celém spektru prostoru, adekvátně k vývoji situace, která je v každé vteřině rozvinutější a již nikdy není stejná jako předtím.

Po drobných pohybech hlavou, kdy můžeme řetězit její rotace, náklony, hloubky, nebo celé triples desingy se pozvolna můžeme pouštět do odvážnějších variací. Z počátku stále v první pozici nohou, pak pozvolna můžeme dojít k přenosu těžiště a změně postoje, zapojíme další části těla. Jeden pohyb vyvolává druhý, jedna část těla stíhá druhou. Objevujeme jejich souhlasné směry i jejich kontradikce. Začínáme zevnitř, pracujeme ponejvíce trupem a z něj postupujeme dále až do periferních částí těla. Zapojením základních dynamorytmů se postupně snažíme dosáhnout plastického a rytmicky bohatého ztvárnění člověka, který žije, myslí a jedná.

Když nalezneme vnitřní uvolnění a pocit pravdivosti v jednání a vyjadřování myšlení, necháme tělu veškerou volnost a vrhneme se do prostoru, kde můžeme využít jakékoliv možnosti, které nám naše tělo, náš um a představivost nabízí. To vše bez popisných a anekdotických pohybů, které sráží naše umění na pouhou nápodobu skutečnosti.

Ideálem takové improvizace je jednající postava a ne mluvící herec. Bdělá, koncentrovaná, nepřerušovaná intenzita žití role. Slovo se zjeví jen v okamžiku jeho největší nutnosti.

Student školy

Studenti musí vyhovovat požadavkům odpovídajícím nabízenému programu: při přijímacím řízení se hodnotí jejich schopnost umělecké komunikace, vzdělávací schopnosti, předpoklad tělesného rozvoje, sociální vnímavost, mravní a etický předpoklad.

Důležitým předpokladem je chuť po poznání a schopnost učit se. Učit se je snaha „vyždímat“ a „vytěžit“ vzory, přečíst je, pochopit a jít dál. Schopnost pochopit, že nelze napodobovat věci opakováním, věc lze rozvíjet vnitřním rozpoznáním tendence a obsahu a zvládnout jí vlastní představou a realizací.

Po přijetí na školu studenti musí vzít školu za svou, věnovat jí svou odpovědnost a tvořivost. Škola je místem, kde čas a míra zapojení každého „účastníka“ musí být zasvěcená. Očekává se schopnost spolupracovat, schopnost najít společný jazyk, vytvářet a porovnávat se.

Není důležité být nejlepší, ale snažit se dosáhnout svého maxima. Vždycky se snažit dělat i to nejjednodušší cvičení jako poprvé a lépe. Snažit se neustále zbystřovat své vědomí a prohlubovat schopnost ztotožnění se.

Největší škoda je promarněný talent.

O etice a divadle

„Všechno je tu založeno na vůli k mravní čistotě a vládě etických zásad nad hereckým řemeslem.“

A. Artaud o Dullinově divadle Atelier

Velice zajímavý fakt se kterým se setkáváme u mnoha představitelů a pokračovatelů tohoto francouzského divadelního proudu. Silný cit pro etiku v umění. Například Corinne Soum, která byla osm let asistentkou Etienna Decrouxe, při svých hodinách na herecké škole Marcela Marceaua trvala neustále na slušném vystupování a chování během práce, počínaje včasným příchodem, cvičebním úborem, žádné drbání se na nose, zívání a kašláním bez ruky před ústy. Vyžadovala

koncentraci a aktivní nasazení při provádění cvičení. Cvičební sál i divadlo byl prostor mimo všední problémy, kam se nepřenášel život z ulice před školou. Vše začínalo převlečením se do cvičebního úboru čímž již začínala samotná příprava a koncentrace. Se samozřejmostí očekávala i samostatnou přípravu a osobní trénink mimo její hodiny. Přímo nesnášela otázky, které si mohl tazatel sám odvodit z již známých informací. „Nejdříve přemýšlejte a pak se ptejte.“ byla její častá odpověď.

„Zde se hraje z hlubin bytosti, a hraje všechno: ruce, nohy, svaly, všechny údy. Herec cítí své objekty, vdechuje je, hmatá, vidí, slyší. Je to obdivuhodné.“

A. Artaud o Dullinově divadle Atelier

Herectví pěstované jako svobodný a tvořivý projev člověka může hrát i významnou humanizační úlohu.

III. Dějiny pedagogiky

3.1. Nástin světových dějin pedagogiky herectví a mimického divadla

pedagogika – věda o výchově a vzdělávání, zabývá se především řízenými a záměrnými procesy učení

Nejstarší učebnicí tance a divadelního umění na světě je staroindická Nátjášástra – podle tradice jí samotný stvořitel Bráhma daroval indickému učenci Bharatovi. Určuje pravidla hereckého řemesla, dramatického básnictví, řeší otázky stavby a zařízení divadelních budov, společenské chování, informace o kostýmech a maskách, zvukovém zabarvení hlasu, nástrojích, chůzi... Obsahuje „Mudry“ – kódy zprostředkované polohou prstů, nebo rukou, které mohou nahradit řeč.

D. Kalvodová v knize Čínské divadlo uvádí, že první divadelní škola světa byla založena roku 750 císařem Süan–cungem v Číně. *17 Císař Ming–chuang (712–756) zřídil pět dvorských múzických akademií pro hudebníky, zpěváky a tanečníky. Zvláštní akademie pro nejnadanější umělce se nazývala Hrušňový sad a císař ji sám řídil. Její název se v čínštině se stal metaforickým názvem pro herce.

Asijské x Evropské divadlo

Asijské divadlo je divadlem „všestranného herectví“, totálním divadlem s užitím všech výrazových prostředků, je to syntetický jevištní tvar.

Herci musí zvládnout dané modely konkrétních rolí v rámci typové kategorie své specializace, dramatická postava, forma role se dědí, teprve po dokonalém zvládnutí ji může herec sám z části formovat.

Evropské divadlo bylo ve svých počátcích rovněž syntetickým tvarem, které užívalo tanec, mimiku, mluvené i zpívané slovo. Zásadní rozdíl ve vývoji evropského a asijského divadla nastal až v době klasicismu, který v Evropě rozděluje jednotlivé umělecké druhy divadla na balet, operu a činohru, dělí je podle žánrů na vyšší – tragédie a nižší – komedie. Herci se specializovali vzhledem ke svému uměleckému druhu a vzdali se užívání výrazových prostředků ostatních druhů divadla, v dnešní době se k této univerzálnosti herectví zase vracíme.

Velký rozdíl je v samotné pedagogice herectví. V asijském divadle jsou učednická léta tvrdým drilem spojeným s pokorou a i postup v profesionálním životě je závislý na odsloužených letech v divadle. Samo vyučení se herectví je stejně obtížné a časově náročné stejně jako například studium hry na jakýkoliv hudební nástroj. Oproti evropskému systému, kdy se sice herectví učí na školách univerzitního typu mezi třemi až pěti lety, ale rozhodně v něm není kladen takový důraz na osvojení si takového množství dovedností, technik a ustálených výrazových forem. V našem uměleckém školství se klade důraz spíše na individualitu a originalitu projevu.

V antice se k ovládnutí techniky používaly příručky rétoriky pro správnou řeč a mimiku. Rétorika měla zásadní vliv na rozvoj uměleckých druhů (hudba – fráze, figury), úkol muzikanta se rovná úkolu řečníka – tedy přenést své city na posluchače. V antice tvořil tanec nedílnou součást občanské výchovy a výuky – kalokagathia – soulad krásy těla a duše. Důležitým vyučovacím oborem byla rovněž gymnastika, podle Platona dělená na – tanec a zápolení. Obor orchestika byla nauka o tanci, chironomie nauka o mimice rukou.

Dva nejznámější mimové Pylades, Řek – tragik – role Zuřící Herakles, který hrál patetické a slavnostní pantomimy, psal teorii o pantomimě jako příručku pro své žáky a žákyně a Bathylus, který byl spíše komik, (oba pokládáni za významné představitele římské pantomimy), každý z nich vedl svojí školu pantomimy a propůjčoval žákům své jméno odstupňované číslem.

Na antické vzory navázala renesance. Také zde, zejména v renesanční Itálii, ale i například v Anglii a Francii najdeme profesionální mistry a učitele tance (viz Brodská, Vybrané kapitoly z dějin tance, kapitola Renesance).

Ludvík XIV. založil Královskou akademii tance v Paříži roku 1661. Do 18. století probíhala herecká výchova předáváním zkušeností starších kolegů mladším. Roku 1784 byla založena Královská konzervatoř v Paříži.

Denis Diderot napsal roku 1770 svůj Herecký paradox, v němž rozlišuje tvůrčí postup herce představujícího, který praktikuje přípravu a fixaci a herce prožívajícího, který improvizuje a počítá s okamžitou inspirací. Všimá si němému fyzickému herectví, kdy popisuje mimickou hru herce Garricka, jak v jedné scéně v rychlém sledu mění celou škálu různých emocí a na dalších místech popisuje herce, kteří svrchovaným způsobem tělesně ztvárňují ideální a vysoké vzory ztvárňovaných postav, hovoří o velikosti herečky Claironové: „Dovedla si představit velikou vidinu, ideální vzor postavy a dovedla napodobit její pohyb, chování, gesta, celý výraz té bytosti stojící

vysoko nad ní.“ Píše: „Velký herec je také dokonalou loutkou, jejíž provázky drží básník a jemuž na každé řádce předepisuje správnou formu, kterou na sebe má vzít.“ Sto třicet let před Gordonem Craigem je zde vize herce jako dokonalé loutky.

Nové směry divadla a tedy i pedagogiky byly spojeny s výraznými vůdčími osobnostmi. V roce 1911 S. K. Stanislavskij založil první studio MCHAT – v němž se věnoval výzkumu herecké inspirace. Práce herce na sobě se zaměřuje na vnitřní techniku prožívání (Moje výchova k herectví I) a vnější techniky ztělesňování (Moje výchova k herectví II).

Z našeho pohledu je pro nás důležitější tvorba jeho žáka Vsevoloda Emilieviče Mejercholda, který se se svým učitelem rozešel a od realismu se přiklonil k symbolismu, později k futurismu, neustále se stavěl proti realismu v divadle. Věnoval se otázkám herecké techniky, studoval tradiční ruské jarmareční divadlo balagán, experimentoval s loutkovým divadlem, obdivoval komedii dell'arte, zabýval se pantomimou, inspiroval se herectvím klasických asijských divadel. V roce 1918 založil školu kde vytyčil výukový program shrnutý pod společný termín biomechanika.

Ve Francii začal s reformou divadla a hereckého školství Jacques Copeau. Otevření školy u divadla Starý holubník 1920–24. Jeho zájmem bylo: „Čelit všem ničemnostem soudobého divadla.“ Zaměřil se na výzkum hercovy inspirace a kladl výrazný akcent na herecký pohyb. Tato škola měla zásadní vliv na rozvoj pohybových divadel.

Z této líhně vyšel Charles Dullin – herec experimentátor, který byl od roku 1913 kmenovým hercem u J. Copeaua v jeho souboru divadla Starý holubník. Po rozchodu s Copeauem založil divadlo Atelier, vedl při něm hereckou školu, experimentální laboratoř s novými hereckými technikami. Začínali u něho Jean Vilar, Antonin Artaud, J. L. Barrault, E. Decroux již jako herec, který u něj zároveň vyučoval tělesný výraz.

Po té co Ch. Dullin opustil divadlo Atelier, vedl školu při Divadle Sáry Bernhardtové, nacisty přejmenovaném na Théâtre de la Cité. Tam u něho v letech 1943–1945 vystudoval herectví Marcel Marceau.

Kromě Ch. Dullina na této škole vyučovali např. Madeleine Renaud, Pierre Renoir, E. Decroux a A. M. Julien.

Po roce 1931 Étienne Decroux (1898 –1991) herec, mim, pedagog a teoretik, žák školy u Starého holubníku J. Copeaua a „copiovec“, rozvíjí s žáky svůj čistý mim. Svoji vlastní školu si založil v roce 1940. Jeho systém „Mim Corporel Dramatique“

(dramatický tělesný mimos) je nejkompletněji propracovaným výukovým systémem pohybového herectví v euroatlantické oblasti.

Z vnitřní potřeby amerických herců a režisérů došlo k přesazení metody K. S. Stanislavského. Metodu v Americe nejprve začali vyučovat ruští herci, kteří sem přicházeli do emigrace. Od roku 1923 to byl Richard Boleslavskij, režisér Prvního studia, který spolu s Marií Uspenskou a dalšími vychoval v American Laboratory Theatre budoucí propagátory systému: Stelu Adlerovou, Herolda Clurmana a Lee Strasberga. *18

V roce 1956 otevírá Jacques Lecoq (1921–1999) v Paříži svou školu Mim – Pohyb – Divadlo.

V roce 1959 se Jerzy Grotowskij stal režisérem Divadla 13 řad v polském Opole, vytvořil z něj divadlo laboratoř, kde si vychovával své herce. Herci denně cvičili, snažili se objasnit zákonitosti lidského výrazu. Jako materiál jim k tomu sloužily systémy hry jako metoda Stanislavského, Mejercholda, trénink klasického čínského, japonského a indického divadla, techniky velkých evropských mimů a výzkumy psychologů, kteří se zabývali mechanismem lidských reakcí. *19

Divadelní antropologie E. Barby: „zkoumá chování herce v situaci jevištní performance (nebo hry). Taneční antropologové: „zkoumají význam tanečního umění v životě společnosti“.

Antonin Artaud a jeho divadlo krutosti, vize metafyzického divadla, kterou se mu nepodařilo uskutečnit. Peter Brook a jeho hledání nulové situace divadla, Jerzy Grotowskij, Eugenio Barba antropologie divadla. *20

V roce 1974 Peter Brook otevírá v Bouffes du Nordes Mezinárodní středisko divadelních výzkumů CIRT.

Marcel Marceau o školách mimu ve Francii na začátku 20. století říká toto:

„Pierotské školy již ve dvacátých letech nebyly populární. Lidé si mysleli, že bílá pantomima je zastaralá. Rouffe zemřel velice mladý. Séverin byl bílý muž prvního desetiletí a dvacátých let 20. století a Georges Wague, mim secese, se stal operním režisérem. Byl to poslední z mimů, kteří znali gestikulační styl pantomimy 19. století. Tristan Rémy napsal knihu nazvanou Georges Wague, le mime de la Belle époque, Jean-Louis Barrault měl Georgese Waguea ve velké úctě, ale s Decrouxem měl velice málo kontaktů. Uznával bílou pantomimu stvořenou Debureauem v roce 1830,

*kerou převzal a dále předával mim Séverin. Školy současného mimu neexistovaly, kromě jedné cirkusové muzic–hallové školy v Anglii. Ve Francii hrál budoucí režisér Jacques Tati sportovní pantomimy a Max Linder, ještě před Chaplinem, přenesl umění pantomimy do filmu.“ *21*

Mimické umění a pantomima čerpaly rovněž z metod rozvíjených pro moderní výrazový tanec, rytmické gymnastiky, i z rozvoje pedagogiky tělesné výchovy. Jedním z pedagogů, kteří se zasloužili o hlubší poznání zákonitostí tělesného pohybu, byl francouzský zpěvák, herec a pedagog François Delsarte (1811–1871), který provedl analýzu pohybu v jeho emociálním projevu.

Stal se zakladatelem tzv. estetického tělocviku, který spojoval zdravotní význam pohybu s jeho krásou. Delsartovi žáci – Steele Mac Kaye a Genevieve Stebbinsová přenesli jeho pojetí do USA, kde je nejen prakticky uskutečňovali, ale dále i teoreticky prohlubovali. Snažili se pohybem vyjádřit duševní stavy, vytvářet takový pohyb, který by byl nejen zdraví prospěšný, ale také estetický a odpovídal zvláštnostem ženského těla. Ze školy Stebbinsové vyšla celá řada pokračovatelek, z nichž vynikají především Hedwiga Kalimeyerová, Isadora Duncanová a Bess M. Mensendicková. Díky jejich činnosti se do Evropy navrátila Delsartova teorie výrazového umění. Zde se tvořivě střetla s rytmickou gymnastikou Emila Jaques–Dalcroze (1865–1950), s názory i praxí Deményho, Héberta a promítla se i do švédské a německé praxe.

Zakladatelem rytmické gymnastiky v Evropě je švýcarský Francouz Emile Jaques–Dalcroze (1865–1950), hudební teoretik a pedagog. Přispěl k rozvoji tělesné výchovy spojením pohybu s hudební a hlasovou kulturou. Jeho metoda vznikala v letech 1904–1906. Není to samostatný tělovýchovný systém, je to i součást hudební výchovy, neboť chtěl k rytmu a hudebnosti dovést žáky prostřednictvím pohybu těla. Rytmus je podle něho pohyb a je základem všeho umění. Každý pohyb potřebuje prostor a čas. Zdokonalením pohybu v čase se zdokonaluje smysl pro plastický rytmus. Dalcroze od roku 1904 hlásal teoreticky a prakticky předváděl jednotu plastiky a hudebního rytmu v masových scénách na různých kongresech a seminářích. Pro výchovu učitelů vybudoval roku 1910 Dalcroze vzdělávací ústav v Hellerau u Drážďan. Experimenty s rytmikou v Hellerau skončily v roce 1914, kdy všichni její tvůrci protestovali u německé vlády proti bombardování katedrály ve Strasbourgu a Jacques–Dalcroze s Appiou pak pokračovali v Ženevě. Dalcroze v roce 1925 přenesl svoji školu do Laxenburgu u Vídně. Vychoval celou řadu

pokračovatelů, kteří zakládali po světě ústavy a spolky Dalcroze. Svými spisy *Methodes Jacques Dalcroze* (1907) a *Le Rythme, La Musique et L'Éducation* (1921) a praxí, přestože byly určeny především pro výuku hudby, osvobodil gymnastiku od statických cvičení a vnesl do ní pohyb, radost a krásu.

K nám se rytmika dostala v americkém pojetí při zájezdu amerických Sokolů na VI. Všesokolském sletu v roce 1912 vystoupením Dalcrozovy rytmické skupiny v Praze a přes A. Očenáška, který ji poznal, spolu s dalšími směry, na mezinárodním kongresu pro tělesnou výchovu.

3.2. Dějiny pedagogiky herectví a mimického divadla na území České republiky

U nás vznikla jako první herecká škola Herecká konzervatoř při Národním divadle 1892–94, 1919 – dramatické oddělení Státní konzervatoře hudby, 1946 – Divadelní fakulta Akademie múzických umění Praha (DAMU), 1947 – Janáčkova akademie múzických umění (JAMU), herecká výchova probíhá i na středních státních a soukromých školách v Praze, Ostravě, Brně a řadě dalších míst...

V naší historii a v současnosti se pedagogikou v oblasti mimického divadla zabývali a zabývají tito významní umělci a pedagogové:

Jarmila Kröschlová (1893–1983)

Tanečnice, choreografka, pedagožka, docentka pro jevištní pohyb, novodobou taneční techniku a tanec.

V pražském studiu Anny Dubské a Marie Volkové poznala rytmickou gymnastiku Jaques–Dalcrozovu. 1919–1921 absolvovala Dalcrozovu školu v Hellerau u Dráždan a poté zde působila jako vedoucí učitelka nauky o pohybu a pohybové výchovy. Podnítila zde vznik nového oddělení novodobé taneční techniky a výrazového tance.

Působila dlouho jako docentka pro jevištní pohyb na pražské Akademii múzických umění. Mnohé současné pedagogy vychovala v seminářích pedagogiky umělecké pohybové výchovy na základě anatomie, choreografie a tvorby výrazového tance. Tíhla k dějovosti a jako výrazový prostředek často volila taneční pantomimu.

Se svou skupinou pak pořádala tanečně pantomimická představení a současně spolupracovala s režiséry J. Honzlem, J. Frejkou a E. F. Burianem v divadle Dada v Osvobozeném divadle, v Moderním studiu a v Národním divadle. Bohuslav Martinů složil na její libreto Kuchyňskou revui. Významná je její teoretická publikační práce v oblasti techniky pohybu a správného držení těla.

Choreografka Laurette Hrdinová (1907–1958, provd. Doležalová)

Tanečnice, pedagožka, choreografka, narozena v Praze. Učila tzv. novodobý tanec na Státní konzervatoři Praha na tanečním oddělení.

Její výuka založená na prostorovém cítění, svalovém uvolnění a napětí, technika švihů, zkoumání vývoje a průběhu pohybu, jeho dynamických škál od pasivity až do nejvyšší aktivity. Jiří Kaftan: „Naše pedagožka, která nás naučila myslet a vyjadřovat pohybem.“ Její kolegyně profesorka klasického tance Zora Šemberová o ní říká: „Její výuka značně přispěla k chápání pohybově výrazového projevu odpovídajícího současné době.“ *22

Laurette Hrdinová si vybrala skupinu několika studentů sdružených kolem Ladislava Fialky, u nichž viděla sklon k výrazovému tanci. Její manžel Vladimír Doležal s nimi nazkoušel deburaovskou pantomimu Pierot holičem, která byla proložena malými tanečními výstupy postav Deburaovy komedie v choreografii Laurette Hrdinové.

Taneční vzdělání získala u Elinor Tordis a ve škole Hellerau–Laxenburg (Rakousko). Na začátku kariéry působila v cizině (solistka Královského divadla v Janově, pedagogické a umělecké působení v Grazu, ve Francii a Turecku). Od roku 1937 vedla v Praze taneční skupinu a vystupovala sólově. Choreografie L. Hrdinové byly založeny na úzké souvislosti s hudbou, zpracovávala díla soudobých skladatelů (Béla Bartók: Allegro barbaro, 1938; Rumunské tance, 1939), zabývala se studiem historických tanců (program Renesanční tance, 1944), ztvárnila tanečně hudbu J. S. Bacha, W. A. Mozarta (Malá noční hudba, 1939). Skupina uvedla v době druhé světové (1941) Musorgského Obrázky z výstavy (byly zakázány okupačními úřady).

Mezi její žáky patřili Pavel Šmok, Ladislav Fialka, Hana Machová. V letech 1949–53 byla šéfkou baletu v Ústí nad Labem, kde uvedla mezi jinými Hru o sv. Janu Nepomuckém (1949), Špalíček B. Martinů (1950), Dona Juana Ch. W. Glucka (1951) a Vostřákovu Viktorku (1952). Laurette Hrdinová výrazně ovlivnila vývoj českého poválečného tanečního umění a svůj výrazný podíl má i na počátcích zrodu moderní české pantomimy.

Jiřina Ryšánková (1911–1988)

Tanečnice, pedagožka a choreografka, narozena v Bučovicích okres Brno. 1931 – 1933 studovala externě na FF MU v Brně, složila státní pedagogickou zkoušku pro obor tanec, rytmika, gymnastika. V letech 1948–1952 byla externí pedagožkou pro výrazový tanec hudebně dramatického odd. Brněnské konzervatoře. 1952–1954

působila jako tanečnice v angažmá v Opavě. V letech 1952–1980 byla pedagožkou pohybové výchovy a pantomimy na Katedře činoherního herectví JAMU.

V době jejího působení na JAMU se pantomima stala řádným předmětem výuky herectví na JAMU.

Byla autorkou–choreografkou pantomimických inscenací, je autorkou skript Herec a pohyb. V roce 1961 založila amatérské divadlo Divadlo pantomimy Brno, např. etudy Nejvzácnější rytmus. Od 1965 vedla Studio pantomimy při Domu kultury a osvěty v Brně. Byla členkou odborných porot pro amatérskou pantomimu a lektorkou mnoha seminářů.

V další generaci se objevil zakladatel moderní české pantomimy:

Ladislav Fialka (1931–1991)

Vynikající český mim, choreograf, tanečník, režisér a pedagog. Absolvoval Taneční konzervatoř Praha v r. 1956. Od roku 1958 byl členem Divadla Na zábradlí. Zakladatel a umělecký vedoucí světově známé divadelní skupiny Pantomimy Na zábradlí. Základ této pantomimické skupiny vzešel z ročníku jeho spolužáků z taneční konzervatoře, kterými byli Zdenka Kratochvílová, Jiří Kaftan, Ludmila Kovářová–Bílková a Jana Tvrzská–Pešková.

Již během studia osloveni technikou novodobého tance a pod vlivem a vedením Laurette Hrdinové a výtvarníka Vladimíra Doležala nacvičili a sehráli první Debureauovy pantomimy na výstavě Smích boří a tvoří v roce 1953. Absolventské představení pod názvem Pantomima v Klementinu složené ze tří částí Trosečníci, Květinářka a Na rozcestí na hudbu Zdeňka Šikoly sehráli již na Fialkovy náměty a libreta etud a v jeho režii. Představení složené z těchto námětů bylo sehráno v roce 1956. Toto datum bylo vybráno jako datum vzniku moderní české pantomimy, což bylo oslaveno festivalem pantomimy Mimraj 2006 k 50tiletému výročí jejího vzniku. Po úspěchu na prvním mezinárodním festivalu pantomimy v tehdejší západní Berlíně v Akademii der Kunste v roce 1962 se Pantomima Na zábradlí dostala do mezinárodního uměleckého podvědomí.

Ladislav Fialka byl Pierotem české moderní pantomimy a je považován za jejího tvůrce. Byl ovlivněn především francouzskou pantomimou (M. Marceau, J. L. Barrault). Propagoval pantomimu osvětovou činností, psal, přednášel, prosadil pantomimu do obecného povědomí jako plnohodnotný druh divadla.

„Mám rád humor, ale pantomima v podstatě není žádný zábavný žánr. Snažím se být vyvážený ve všech složkách – aby tam byl humor, básnivý náboj i situace velice dramatická. To dokázal geniálně Chaplin. Mim a klaun začne být opravdu velký tam, kde se už lidé přestávají jenom smát a začínají přemýšlet.“ L. Fialka

Zásadní inscenace: Devět klobouků na Prahu, Etudy, Blázni, Knoflík, Caprichos, Funambules 77, Lásky?, Noss.

Fialka byl činný též ve filmu a v televizi. Známa je jeho spolupráce s Jiřím Trnkou na animaci pohybů loutek filmu *Snu noci svatojánské* (1956), kde Fialka poznal přes loutky fázování pohybu, což bylo pro jeho tvorbu velmi významné setkání. Bylo to velmi záhy v čase tvorby absolventského představení.

Časem začal působit jako pedagog, začal nejprve s letními kurzy v Praze. Založil tradici výuky a byl vedoucím učitelem pantomimy na Hudební fakultě AMU. Tento obor, klasická imaginární pantomima, byl původně jednou ze studijních specializací na katedře tance, od 80. let se pod vedením L. Fialky stal již samostatným studijním oborem.

Zdena Kratochvílová (1936)

Tanečnice, mim, pedagožka a režisérka narozena v Praze. Absolvovala Státní taneční konzervatoře v Praze v ročníku s Ladislavem Fialkou v roce 1956. Spoluzakládala Pantomimu Na zábradlí a v letech 1958–1975 zde vytvořila řadu rolí. Pedagogicky se účastnila na letních pantomimických kurzech L. Fialky v Praze. Hledání vlastního výrazu vyústilo v seberealizaci v postavě klauna Animuka, kterou vytvořila v roce 1973. Společně s režisérkou Lídou Engelovou založila Kapesní divadlo a od roku 1976 pod jeho názvem vystupovala v představeních pro děti ve kterých dvojice Animuk a Anikrok vyprávějí příběhy pohybem a slovem: Pohádky o Makovém mužičkovi, Klaun Animuk na stopě.

S autorskými představeními ve spolupráci s L. Engelovou se účastnila na festivalech: Berliner Festtage 1979, Festival pro děti a mládež, Belgie 1979, Festival bláznů, Amsterdam 1980, Wales 1981, Český pantomimický festival v Paříži 1983, Mezinárodní festival pro mládež v Ženevě 1983, Cervantinský festival v Mexiku 1984, Berliner Festtage 1985, Mnichov 1986, Ylivieska, Finsko 1986.

Spoluprací s Lídou Engelovou a Janem Grossmanem si uvědomila přítomnost pohybu v projevu herce a vůbec v divadelním představení jako takovém.

Setkáváním se se studenty rozdílného pohybového nadání i pohybové vybavenosti, přichází na pohyb a jeho přítomnost v lidské společnosti a v životě vůbec jako na podstatu existence možnosti pocitů, zážitků a radosti v každém věku.

„Technika mimu – pantomimy, jako ostatně každá jiná pohybová technika dává řád a vyjadřovací prostředky. Je vznešená – neosobní. Teprve přijata jedním každým neopakovatelným tělem s vlastním myšlením a fantazií může sloužit ke sdělení vlastního tématu.“

Zdena Kratochvílová (nadiktovala autorovi osobně při konzultaci)

Absolvovala letní stáž ve škole Jacqua Lecoqa v Paříži. Od r. 1975 se věnovala pedagogické činnosti na Hudebně dramatickém odd. Konzervatoře v Praze. Choreografie a režie písňových, písničkových, šansonových představení studentů hudebně dramatického odd.: Písničky z cirkusu, Bluessession, Písnička 60. let, Kabaret a další pohybové spolupráce na činoherních představeních. Průběžně spolupracuje na představeních v režii Lídy Engelové.

V současné době pedagogicky působí na Katedře výchovné dramatiky a na Katedře autorské tvorby a pedagogiky na DAMU, kde vyučuje pohybovou výchovu.

Jiří Kaftan (1935)

V roce 1956 absolvoval Taneční konzervatoř Praha. Je spoluzakladatelem Pantomimy na Zábradlí a její významný člen po celou dobu její existence. J. Kaftan je dlouholetý a významný pedagog pantomimy, který se výrazně zasloužil o výchovu mnoha mimů a herců zajímavých se o mimické umění. Pantomimu začal učit v roce 1969 na Lidové škole umění pro pracující v Praze. Toto oddělení založil pan Lipinský, který po roce 1968 odešel do emigrace, po něm tam krátce učila členka pantomimy DNZ Jana Pešková–Tvrzská. Po ní přišel Jiří Kaftan a učil pantomimu na této Lidové konzervatoři, po roce 1989 přejmenované na Konzervatoř Jaroslava Ježka, až do zrušení jejího tanečního oddělení v roce 2002 a tedy i oddělení pantomimy, které bylo jeho součástí. V letech 1989–93 vyučoval rovněž na Liberecké Experimentální taneční škole. Svojí pedagogickou činností se zasloužil o vystudování jediného českého absolventa mezinárodní herecké školy Marcela Marceaua v Paříži, Martina Sochora. Svému tehdejšímu studentovi zprostředkoval kontakt a zařídil podání

přihlášky ke přijímacímu řízení. Připravil Martina Sochora ke zkouškám tak, že na nich uspěl.

Jiří Kaftan je výrazným typem mimického herce a je obsazován i do činoherních představení, například v roce 2006 v Dejvickém divadle Hamlet, W. Shakespeare,

v režii Miroslava Krobota v roli Herce, nebo 2009 Ženitba, N. V. Gogol v Divadelní společnosti Jana Hrušínského v Divadle Na Jezerce v režii Lukáše Hlavici.

Ludmila Kovářová – Bílková (1937)

Tanečnice, mim, pedagožka, choreografka narozena v Brně. Absolventka Taneční konzervatoře v Praze 1956. Členka pantomimy Na zábradlí, přední sólistka souboru, ztělesňovala charakterní ženské postavy. Pedagožka pohybové a herecké výchovy na KND HAMU 1991–1994 a na Vyšší odborné škole herecké v Michli.

Richard Weber (1932)

Narozen v Praze, český herec, mim a pedagog. 1950–1958 byl maskérem a zaměstnancem filmových studií Barrandov, kde dostal školu maskéra Gustava Hrdličky. V 1955 byl přijat na herectví na AMU. Stál u zrodu divadla Na zábradlí a od začátku působení pantomimické skupiny Ladislava Fialky v tomto divadle se stal jejím členem. V letech 1958–1975, v období rozkvětu a největších uměleckých počínů Pantomimy Na zábradlí s ní projel celý svět. Vynikal ve stylu komedie dell'arte v níž hrál postavu Harlekýna.

Přednášel a vedl kurzy pantomimy s L. Fialkou v Čechách, Anglii, Švédsku, v rámci divadelního turné i v Americe.

Richard Weber je spoluzakladatelem známé herecké školy Scuola Teatro Dimitri ve Švýcarsku ve vsi Verscio u Locarna. S klaunem Dimitrim se seznámil při jeho častém vystupování v Praze, kdy spolu hovořili o společné touze založit hereckou školu. Je spoluvůrcem pedagogického systému této školy. Od jejího založení (1975) zde vyučuje mimické divadlo, pantomimu, výrobu masek a hru s maskou. Je autorem scénářů, masek i mimografem představení vznikajících v rámci školy.

Jako herec účinkoval ve filmech 1970 Nevěsta, 1975 Hudba kolonád, jako maskér spolupracoval na filmech Zlatý pavouk 1956, Snadný život 1957, Kasáři 1958, Sousto 1960.

Boris Hybner (1941)

Mim, herec, gagman, choreograf, scénárista, pedagog, narozen ve Vyškově. Studoval na pedagogické fakultě 1962/65 v Gottwaldově, dnešním Zlíně.

Jednu sezonu byl v angažmá v Pantomimě Na zábradlí 1964/65. Důležitá byla jeho spolupráce se Ctiborem Turbou a společná účast na amatérských festivalech pantomimy „Nezabiješ úplně bližního svého“ účast na 1. Festivalu amatérské pantomimy v Litvínově.

Angažmá v Alhambře 1965/66, Laterné Magice 1967. Společně se C. Turbou založil Pantomimu Alfreda Jarryho 1968–72, Harakiri 1968. Film Jak čistit lokomotivu 1970 – scénář, komik z dvojice. V roce 1970 uvedl představení Idioti společně s Richardem Rýdou a Josefem Platzem v Činoherním klubu. V sezoně 1967/1968 angažmá v Laterna magika Expo 68 v Montrealu, 1968–1972 Státní divadelní studio, 1973–1974 Státní soubor písní a tanců. V sezóně 1978/79 vystupoval s Cirkusem Alfred a v roce 1978 založil Společnost originální filmové grotesky GAG, jehož kmenovým repertoárem byly komedie inspirované stylem slapstickové pantomimy z cyklu Na konci zahrady jménem Hollywood (1978 Gagman, 1976 Hvězdy, 1980 Pentimento). Obnovení Studia GAG B. Hybnera.

Od začátku školního roku 1999/2000 vede Katedru nonverbálního a komediálního divadla na HAMU, kde byl, na základě nabídky spolupráce Ctibora Turby pedagogem katedry již v školním roce 1995/96 a 1997/98/99. V roce 2000 habilitoval na AMU a byl jmenován docentem, v roce 2008 byl jmenován profesorem. V roce 2006 organizoval a ideově vedl festival k 50. výročí moderní pantomimy v Čechách.

Od roku 1995 je pedagogem a od roku 1999 vedoucí Katedry nonverbálního a komediálního divadla na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze.

Ctibor Turba (1944)

Mim, choreograf, režisér, pedagog, narozen v Mariánských Lázních. Zakladatelská osobnost druhé generace české pantominy a klauniády.

Vystudoval Střední školu uměleckých řemesel v Brně. Člen zájezdové scény v Brně, vojenskou službu 1963–65 strávil v Armádním uměleckém souboru. Krátký čas působil v Černém divadle J. Středy v Alhambře. Spolupráce s Borisem Hybnerem a společná účast na amatérských festivalech pantomimy. Angažmá v Laterné magice Expo 68 v Montrealu a v Cirkuse Humberto. 1968–72 Pantomima Alfreda Jarryho, která byla úředně zrušena. Po té hostoval v cizině a byl na stáži

u Jacquese Lecoqua v Paříži. V roce 1974 založil Cirkus Alfred, s tímto svým souborem vystupoval v cizině až do roku 1979.

Působil jako pedagog mimického divadla na Katedře loutkoherectví na DAMU 1973–78 a 1980–84. S Jánem Roháčem natočil film „Traja chrobáci“.

Ze zdravotních důvodů musel záhy přestat vystupovat a tak se věnuje převážně pedagogice a režii. Režíroval a učil po Evropě, na základě pozvání Richarda Webera od roku 1978 spolupracoval s Dimitriho školou ve Švýcarsku. Působil rovněž na cirkusové škole v Chalons sur Marne. V Čechách režíroval mimo jiné inscenace Deklaunizace 1986 a Archa bláznů 1989.

V roce 1991, po smrti Ladislav Fialky, převzal vedení oboru choreografie pantomimy na Taneční katedře HAMU. Přišel s širší koncepcí nonverbálního divadla a komedie a v roce 1993 inicioval na Hudební fakultě vznik samostatné Katedry nonverbálního a komediálního divadla, kterou vedl až do roku 1999.

V roce 1992 otevřel Mezinárodní studio pohybového divadla kaple v Nečtinách, které uvedl představením Giro di Vita. V roce 1994 byl jmenován profesorem. Uplatnil se i jako operní režisér G. Puccini, Gianni Schicchi; F. Busoni, Arlecchino oder die Fenster, Brémy 1995 a L. Janáček, Liška Bystrouška, ND Praha 1996.

V roce 1997 vybudoval ve dvoře svého domu divadlo Alfred ve dvoře, které provozoval do roku 1999. Během dvou let zde vzniklo 11 představení, která byla uvedena na mnoha zahraničních festivalech, v divadle hostovala řada zahraničních souborů. V březnu 2001 se rozhodl vzdát uměleckého a organizačního vedení divadla a jeho prostor pronajal Občanskému sdružení Motus.

Od školního roku 2003/04, působil čtyři roky na JAMU, kde otevřel nově akreditovaný obor Klaunská scénická a filmová tvorba, kde působil do roku 2008.

Zoja Mikotová (1951)

Režisérka, pedagožka a výtvarnice, která vystudovala režii na JAMU (1980). Zabývá se metodikou pantomimy, soustavně se věnuje režijní i autorské práci. V letech 1990–1992 působila na Divadelní fakultě JAMU jako pedagog pohybově hereckých disciplín. Od roku 1992 je vedoucím ateliéru Dramatické výchovy pro neslyšící na JAMU. Vyvíjí aktivní herecko–pantomimickou činnost, přednáší na konferencích, vede tvůrčí dílny, letní kurzy pantomimy, spolupracuje s pantomimou neslyšících (scénáře, kostýmní návrhy, režie představení), pracuje jako choreografka v Čechách i v zahraničí. Získala mnohá ocenění na festivalech doma i v cizině.

IV. Výukové systémy, školy mimického divadla a jejich pedagogické metody

4.1. Etienne Decroux, technika Mime Corporel Dramatique

„Jednou z charakteristik našeho světa je, že sedí na zemi. Tělesný mimus však stojí zpříma. S potěšením ztělesňuje svět a všechny, kteří konají svým tělem. Být mimem znamená být partyzánem, partyzánem pohybu ve světě, který sedí na zemi.“

Etienne Decroux

Etienne Decroux, nazýván odbornou veřejností „Otec moderního mimu“, vynalezl v současnosti nejmodernější formu mimu, která poskytuje tomuto umění skutečnou nezávislost s vlastním specifickým slovníkem, repertoárem a filozofií.

Podle Etienna Decrouxe není tělesný výraz jen základem divadla, ale zároveň novou zcela nezávislou divadelní formou.

Dalším jeho důležitým názorem je, že „le Mime“ je uměním herce, znamená to, že herec je v něm nejdůležitějším prvkem a ostatní umění deroucí se na jeviště ve snaze uchvátit ho pro sebe (G. Craig), jsou až na druhém místě. Decroux říká, že divadlo bude hodno svého jména a stane se úctyhodným, jakmile se jeho jednání osvobodí a stane se nezávislým na literatuře. Za prvé se musí improvizovat bez znalosti o čem, během improvizace se naleznou témata. Herecké jednání musí probíhat za účelem myšlení. Na základě dodání logické posloupnosti myšlenkám nalezeným skrze pohyb se nám pak zjeví divadelní kus.

Jedno ze základních Decrouxových rčení je, že mimus je „tvorba neviditelného viditelným“.

Tělesný dramatický mimus je nejdokonalejším technickým systémem mimického a základem pantomimické výchovy, je skutečným základem hereckého výrazu. Tato technika klade důraz na myšlenku: „Vyjadřování se tělem je samotným základem hereckého projevu.“

A právě pomocí této metody se herec naučí ovládat své tělo. Tělo, jehož pomocí můžeme znázorňovat své myšlenky. Tělo, které svým rytmem, dynamismem a plastičností vyjadřuje duševní hnutí.

Technika tělesného mimu je založena na studiu tělesné mechaniky, studiu postoje (držení) těla a dynamičnosti. Koncentruje se zejména na tělesné členění a artikulaci pohybu. Student pracuje na pohybové dekompozici (rozložení), studiu prohlubujícím trojrozměrnost pohybu, cvičí dynamické figury patřící čistě tělesnému mimu, studuje rozdílné druhy chůzí poskytující možnost k vydání se a k prozkoumání scénického prostoru.

figura – přesná interpretace a provedení akce na základě pojednávaného tématu, nějaká činnost, jednání, nebo pocit, či duševní stav

Program výuky doprovází improvizace poskytující vhodné příležitosti pro uvedení pojednávaných témat do praxe, získávání zkušeností a konfrontaci s tělesným vyjadřováním.

Tělesný mimus dává herci schopnost dělat to, co chce a ne pouze to co může. Jeho ovládnutí poskytuje obrovské rozšíření vyjadřovacích možností.

Decroux miloval „čisté“ divadlo, v němž tělesné vyjádření a stejně čistá mimika nesly hlavní tíhu projevu. Na začátcích výzkumů v 30. letech, kdy s J. L. Barraultem v divadle Atelier navazovali na cvičení prováděná ve škole Vieux Colombier, snažili se pokročit dál, střídali fyzická cvičení s filozofickými rozpravami, s úvahami o estetice, politice, metafyzice, až dorazili k problému číslo jedna umět dobře chodit. A právě z výzkumu lidské chůze se zrodila všechna praktická i teoretická pozorování umění pantomimy.

„Každé umění se definuje nástrojem kterým je tvořeno, jestliže v umění Mimu corporel je nástrojem lidské tělo, musí to být ono, které vyjadřuje lidské myšlenky.“

Etienne Decroux

Decroux si byl vědom, že čistý mim tvoří jen ontologický základ herectví, podle Eugenia Barby – předvýrazovou rovinu. Jsou možné dva směry rozvíjení mima, směrem k činohře jako např. J. L. Barrault – umění lidské existence v prostoru, nebo v daleko konkrétnější formě mimu např. M. Marceau.

Decroux pedagog, asketa a filosof, chtěl pohybem vyjadřovat pouze esence a preferoval spíše tzv. čistý mim.

Mim corporel je pohybová báze vhodná pro herce všeobecně, což dokládají jeho nejslavnější žáci, jako např.: M. Marceau, J. L. Barrault, Yves Marc, Claire Heggen..., když srovnáme jejich uměleckou dráhu vidíme, jak různě se dá s tímto základem naložit a že je věcí každého herce, jak osobitým způsobem, v jakém stylu tuto techniku použije.

„Jednoho dne si techniku osvojíte takovým způsobem, že bude patřit Vám, tzn., že budete tuto techniku používat svou vlastní originální formou.“

Etienne Decroux

Decroux ideově čerpal z vizionáře divadla E. G. Craiga a ve svém díle Paroles sur le Mime z něj vychází, polemizuje s ním a navazuje na něj. Francouzský divadelní kritik Léon Moussinac o tom, co přinesl Edvard Gordon Craig divadlu:

„Jeho zásluhou se ujala myšlenka čisté divadelnosti osvobozené od jařma literatury, hudby i malířství, projevující se jen ve scénickém umění, které podle Craiga netvoří ani hra herců, ani text, ani režie, ani tanec, ale jen tyto prvky: gesto, které je duší hry, slova, která jsou tělem dramatu, linie a barvy, které podmiňují existenci dekorace a rytmus, který je podstatou tance.“

Pedagogický systém dramatického tělesného mimu obsahuje:

(stejně jako při výuce techniky klasického tance zachovávám, pokud je to možné, termíny ve francouzštině)

1. Základní cvičení – des exercices (gammes)
2. Figury – les figures
3. Improvizace – des improvisationes
4. Divadelní hry – les repertoires

Základní cvičení – des exercices (gammes)

Základní znalosti techniky – tzv. les fakultés radicale

- zahřívací cvičení
- úvodní koordinační cvičení celého těla

- cvičení s lanem
- cvičení nazývané zajíc

Posilovací cvičení rukou

Názvy pozice rukou – dlaně s prsty při cvičení leží na podložce, či zemi:

- palette – paleta
- trident – trojzubec
- coquille – škeble
- salamandre – mlok
- marquarite – sedmikráska

Cvičení – Les gammes (stupnice, škála, rozsah)

Základní stupnice izolace těla

gamme fundamental – náklony do stran vpravo a vlevo a vpřed a vzad jednotlivých samostatně ovládaných částí těla:

- hlava – tête
- krk – marteau (kladívko, krk společně s náklonem hlavy evokuje – kladívko)
- hrudník – buste
- pas – ceinture
- osa shodná – axe conforme
- osa opačná – axe contraire
- obě osy – double
- Tour–eifel – přenesení těžiště

Les annelets – (prstencovitý – červ a pod. tedy česky červíček, nebo píďalka...)

Např. náklon vlevo postupně: hlava, krk, hrudník, pas, double a tour–eifel...

Les rétablis – (navracení)

Hlava vpravo – krk do leva (tete á droit – le cou á gauche)

Hlava na krk – krk zpět do pozice 0 (tete sur cou – le cou retour a zéro)

Les compensés (vyrovnávat, vyvažovat, vykompenzovat)

– jako hadí pohyb

Všechna tato základní cvičení – základní stupnice, les annelets a compensés provádíme v různých pozicích nohou do stran vlevo a vpravo, ale i vpřed a vzad ve 4., 1. a 3. pozici nohou.

Pozor při annelets vpřed je oproti základní škále změna:

- hlava – tête
- krk cirkusového koně – le cou cheval de cirque
- hrudník – buste
- vyklenutí bederní páteře (pas) – ceinture convexe
- double – dvojité
- tour–eifel

Les triples dessign

Nejdůležitější technika prostorové kompozice tří pohybů v prostoru nabízející nesčetné množství vyjadřovacích prostředků (základní technika – technique fondamentale)

Skládá se z těchto tří pohybů:

1. *rotace* (rotation) – 2. *náklon* (inclination) – 3. *hloubka* (profondeur)

Cvičení *les triples dessign* provádíme nejdříve u hrudníku, pak hlavy a trupu, po té i v tour eiffel, pak zkusíme složitější případy krk a pas.

Nácvik provádíme nejdříve rozloženě v rytmu *fondue*, přidáváme toc global, pak jdeme přímo 3D pohybem bez rozložení do finální pozice tam a zpět do základní.

Po zvládnutí les triples dessign provádíme tato cvičení v les annelets a compensés nejdříve ve 2. pozici pro její lepší stabilitu a později přidáváme další pozice nohou.

Protiváha (contre poids)

V technice jsou popsány tzv. čtyři „rodiny“ protiváhy (quatre familles de contre poids):

1. **suppressions du support** – tlak pod podpěrnou nohu – využívá svalovou sílu

variance/variations:

- s nataženýma nohama – suppressione jambes tendue – ve 2. a 4. pozici
- cvik buď v tour eiffel nebo v translatione ve 2., 4. i 1. pozici nohou
- 1. pozice tour eiffel vpřed i vzad – plié jedné nohy = zastavení s punktací
- otočky o 90° a 180° vpravo a vlevo (droit et gauche)
- nácvik podpěra/stojka (étai) – v 1. pozici tour eiffel v místě nerovnováhy – až pádu – „suppressione“ – chodidlo opěrné nohy na pološpičku
- variance „étai“ – v okamžiku nerovnováhy – zvednutí nohy a pád do 4. pozice supp. du support s přeneseným těžištěm na přední nohu
- pak můžeme přidat sissone hrudníku a uděláme krok v před přitažením zadní nohy, končíme v 1. poz. nohou připraveni na další „etai“ do 4. pozice – sissone = chůze

2. **cardeuse** – mykací stroj – používá gravitaci

3. **sissone** – používá protigravitační sílu

4. **tomber sur la tête** – tzv. pád na hlavu

Uchopit a položit (prises et pause)

cvičení na různé způsoby uchopení, přenesení a položení různých věcí – např. sklenice s vodou

Tahy lana (extenseurs)

- cvičení a figury pro znázornění tahů
- tlačit a posunovat (presser et pouzder)
- cvičení a figury pro tlačit (posunovat) a být tlačěn (posunován)

Chůze (les marches)

Vyjadřují určitý charakter, emoci, společenské postavení, nebo i situaci v jaké se postava nachází

Neutrální – neutre

Základní – de base

Vojenský – polonaise

V oblacích – sur le nuages

Nosičova chůze – de support

Chůze v dírách – dans les trous

V továrně – l'usine

Chůze Freda Astera – de Fred Aster, krok rozjařeného člověka (homme gaillard)

Kroky antického boje – le combat antique (obsahuje „chasser“ zadní nohy)

Člun – la barque

Figury

L'homme du sport – člověk sportovec

– manipulace s imaginárními objekty, vyjadřují sílu, vyrábí, nebo produkuje práci
např.: l'haltérophile (vzpěrač), le Disque au Bol (vrhač disku), Le Menuisier (truhlář, La Lesive (pradlena), Le Forgeron (kovář), Le Gondolier (gondolier)

L'homme du salone – salónní člověk

– reprezentuje společenskou situaci, pohyby figur hraje s lehkostí a elegancí, příběhy ze společnosti, restaurací...

např.: La Belle figure – číšník rovnající ubrus, uklízející snítka na zemi a obsluhující hosta, Les offrandes – nabízení, pozdravy a podání

La statuaire mobile – pohyblivá socha

– předvádí aktuální myšlenky, úvahy, duševní stavy

např.: figura Sain Sebastiane –zasáhne ho šíp a on se v bolesti obrací k Bohu ...

L'homme de songe – zasněný člověk

– mim interpretuje vzpomínky, paměti, nereálný čas...

např.: meditace, křeslo zmizelého

viz. improvizace – duševní boj – le combat mental

Improvizační témata

síla (la force)

– znázornit sílu, energii, ruce používat až po výrazu těla – nejdříve tělo (le corps), potom ruce (les bras)

práce (le travail)

– znázornit lidskou práci, člověk tahá, tlačí, přenáší... – ale při tom myslí, uvažuje, prožívá, vzpomíná, váhá

váhání (hésiter, douter, balancer)

představu člověka, který váhá, zvažuje, rozhoduje se

cesta (le chemin)

– diagonála, před sebou židle

– alegorie (allégorie) životní cesty – není to jednoduché, jsou tam překážky, emoce, situace, události, setkání, loučení...

noviny (le journal)

– člověk čte noviny a prožívá emoce z čteného textu, zamýšlí, vzpomíná, hněvá se, posmívá..., vše co dělá je vyprovokováno četbou

rozhovor (conversation)

– situace každý má pro druhého nějakou, ne příliš dobrou až špatnou zprávu, váhá a rozhoduje se, jak to šetrně sdělit, partner přirozeně reaguje v roli nic netušícího přítele

obviněný a vyšetřovatel (accusé et investigateur / juge)

– dekorace: židle, stůl

Posilovací cvičení

- posilování centra např. v leže na zádech přitahováním bederní páteře a další...
- posilování zpevnění těla cvičeními z gymnastické průpravy např.:
- v leže na zádech, zpevnění, nechat zvednout za nohy jak prkno, držet se zpevněný i při pouštění jedné, či druhé nohy partnerem
- ve vzporu jdeme rukama po kouskách kupředu s výdrží v každé poloze až do lehu
- posilování artikulačních svalů jednotlivých samostatně ovládaných částí těla (Musculature de les muscles de articulation) formou kyvadlového pohybu v bočním pohybu (laterál) a vpřed a vzad (profondeur) pohybu, ve 2. a 4. pozice, v rytmu „fondue“ a „punctuatione“

Takto vypadá bodově popsaná osnova základních informací o technice mimu corporel. Jedná se o materiál, který nabízí obrovské množství možností a závisí jen na zkušenostech, představivosti a kreativitě vyučujícího a žáků, jak daleko se jim podaří proniknout, jaké tělesné úrovně dosáhnou a co všechno jsou schopni na základě této báze vytvořit.

„Mim musí být schopen vyjádřit vše.“

Etienne Decroux

4.2. Technika imaginární pantomimy stylu Marcel Marceau

Marcel Marceau rozvinul své umění na základě ucelené aplikované práce na pohybu, rozpínání, zavěšení a rytmu. Jeho škola je skloubena kolem úvah kdo, či co vede gesto, na muzikálnosti a tíze zprostředkovávajících emoce divákovi.

Poskytuje studentům klíč k uvědomění si svého těla a pohledu, nezbytných prvků jevištní přítomnosti.

„Abychom se stali hercem – umělcem, nestačí po absolvování školy používat techniku. Musí se vytvořit oduševněné ovzduší a divadelní metoda, která bude rozvíjet talenty studentů.

Pochopí, že podstata jejich techniky, fungování tragi-komična, kodifikace stylu a myšlení se vyučuje ve škole a posléze se doplňuje pomocí životních zkušeností a kontaktu s diváky.“

Marcel Marceau

Pro vývoj umění je nutné znát jeho kořeny. Umění mimu je ztotožnění se s čtyřmi elementy: oheň, voda, země a vzduch, ale existuje i pátý element, který musíme ztvárnit a tím je – čas.

Mim je uměním:

- identifikace s viditelnými i neviditelnými předměty, objekty a postavami
- protiváhy
- postoje, stanoviska
- iluze a představivosti
- metamorfózy (přeměny)

Studenti pracují na povahových konvencích tzv. „Conventions de Caractères“, tyto „charakterové postoje“ vymyslel Marcel Marceau jako učební pomůcku vedoucí k pochopení a osvojení si ztělesnění základních emocí, citů, duševních stavů atp. Dále se studium imaginární pantomimy zabývá pěti základními smysly, čtyřmi elementy, zlomy, na tvorbě ztělesňování neviditelného viditelným, na metamorfóze, aby byli schopni vytvořit tělesnou a dramatickou hru. Tento způsob tělesného

vyjádření vytvořený Marcelem Marceauem umožní studentům během improvizace nechat volně plynout svojí představivost, aby uplatnili práci s rytmem a poezií. Zcela přirozeně vede studenty k tvorbě, přemýšlení, k uměleckému hledání tvorby a interpretaci nacházením její realizace.

Nechme o jeho umění hovořit samotného Marcela Marceaua:

„Učíme se umění mimodramatu otevřenému všem podobám a tělesným tvarům i všem duševním hnutím! Naše umění není náhražka jiných žánrů, ale divadelnost jdoucí nad slova. Jejíž dramaturgie používá techniku distance, blízkou technice v loutkovém divadle, kdy vše je tvořeno (au–dela du Téeek) s nadsázkou nad vlastní realitou. Mlčení není pro žáka mrtvý čas, ale je to čas pro vnitřní hudbu duše, tichý výkřik, který ze sebe umělec vydá, aby přinesl lidem svůj pohled a své tělo zobrazující lidskou vášeň.

Víme, že naši absolventi, jdou nasměrovaní a obráceni směrem k životním starostem, ale jsou vyzbrojení vůlí vytvářet báje a sny napříč realitou naší doby. Každé umění, povznesené nad realitu, převyší ducha i srdce a poodhalí nejtajemnější část naší bytosti. Žáci naší školy se učí, že gesta musí být motivována konflikty a duševním hnutím. Musí viditelně vyjádřit jejich vnitřní představy. Stejně, jako slova nebo text vytvářejí obraz. Jsou to němé výkřiky promítané jejich převtělením prostřednictvím postojů našeho mlčícího umění.

Co jsou takzvané stylové pantomimy?

Stylové pantomimy, neboli „výkřiky ticha“ jsou vytvořeny především proto, aby zasáhly diváka formou divadelní iluze. Tak pantomimy La marche contre le Vent (Chůze proti větru), L'Escalier (Schodiště), Les Tireurs de Corde (Tahači lana), Le Funambule (Provazochodec), Le Cerf–Volant (Papírový drak) a L'Artiste Peintre (Malíř obrazů) byly cvičeními tělesné virtuozity, v nichž jsem se ztotožnil s prvky a s předměty a znovuvytvářel skutečnost iluzí viditelného vystupujícího z neviditelná. Postupně jsem v pantomimě s proměnami osob Le Jardin Public (Veřejné sady) dospěl k impresionismu a posléze s bajkami na téma zranitelnosti a pomíjivosti lidské existence k symbolismu.

Mim odhaluje člověka v jeho podstatě.

V metafoře Adolescence, Maturité, Vieillesse et Mort (Dospívání, Zralost, Stáří a Smrt) představuje ruka, která se chvěje ještě po smrti, ozvěnu života. Postupně se stylové pantomimy stávaly živějšími a různorodějšími. Pantomimy Le petit café (Kavárnička) a Le Tribunal (Soud) byly více satirické, další, jako například La Cage (Klec), Le Fabricant de Masques (Výrobce masek) a Les Sept Péchés Capitaux (Sedmero hlavních hříchů) s jejich metamorfózami, byly naplněny symboly a vyzývaly diváka k pozornějšímu vnímání. Připomínaly a nabízely mravní poučení aniž by moralizovaly. Tiché rozřešení ponechávalo každému z diváků dostatek prostoru k vlastní úvaze. V pantomimách La Création du Monde (Stvoření světa) a Les Mains (Ruce) jsem se zabýval otázkou sakralizace, surrealismem pak v pantomimách L'Arbre (Strom), kterou jsem napsal spolu s Anne Sico, Le Cauchemar du Pickpocket (Zlý sen kapsáře) a L'Oiseleur (Ptáčník). Ve stejném duchu byl vytvořen i Soliloque de Trois Âmes Perdues (Monolog tří ztracených duší), který jsem napsal spolu s Jonathanem Lambertem a tři pantomimy Alexandro Jodorowského Le Mangeur de Coeurs (Požírač srdcí), Le Sabre du Samouraï (Samurajův meč) a Le Fabricant de Masques (Výrobce masek), které jsem nikdy nestáhl z repertoáru.

Klasicismus překonává současnost.

Mim odhaluje člověka v jeho podstatě. Je třeba využít všech pohybových možností, avšak ticho zůstává naším nejdůležitějším protihráčem. Odhaluje divákovi hlubiny duše, jež jsou základem našeho hledání vedoucího k vývoji dramatické tvorby. Moje avantgardní umění se stalo klasickým, protože jsem hledal prostřednictvím obsahu zdokonalení formy. Dílo musí překonat dobu a módnost, aby se stalo nadčasovým.

Klasicismus převyšuje současnost. Etienne Decroux, můj učitel, to velmi dobře pochopil, a proto věnoval svým žákům gramatiku pantomimy. Je však rovněž třeba, jako to dokázal Chaplin, překonat fázi virtuózní hvězdy, aby bylo možno odkázat publiku umění.

To proto se včerejšek, dnešek a zítřek prolínají v jediném čase, v čase kruhu, ze kterého se rozbíhají další kruhy díky základům vzdělání, jež je tím prvotním zrnkem, ze kterého vyrůstá a vyvíjí se každá dramatizace, aby se navrátila k nejhlubším pramenům.

Pantomimy s Bipem

„Obklopen postavami, které nejsou ani lepší ani horší než on, je Bip poetickým a burleskním hrdinou naší doby.“ Psáno 22. března 1947, v den zrodu této postavy.

Bip je poetickým hrdinou naší doby, je součástí mne samotného, mých vzpomínek a mých snů. Jeho bíle nalíčená tvář připomíná dědictví romantického Pierota devatenáctého století Jeana–Gasparda Debura. Bip, jako melodramatický mim, je rovněž dědicem comedie dell'arte a tuláka Charlieho, který byl mým idolem od dětství. Cylindr s pomačkanou střeškou a chvějící se červená květina na něm se staly dvěma romantickými symboly. První je vzpomínka na boulevard du Crime, druhý připomíná naši pomíjivou a zranitelnou existenci.

Co znamená BIP? Toto jméno jsem odvodil od Pipa, hrdiny románu Charlese Dickense Velká naděje, záměnou písmene P za B. Bip čelí s filozofií, něhou a humorem všem nástrahám světa, neustále porážený, vždy však vítězí. Neurčitého věku a z neurčité doby, je Bip univerzálním hrdinou. Jako Don Quijote, i on se při svých dobrodružstvích utká se s současností, která jej staví do tragikomických situací. Tak je tomu v pantomimách Bip prodavač porcelánu (Bip Vendeur de Porcelaines), Bip hledá práci (Bip cherche du Travail) a Bip zákazníkem sňatkové kanceláře (Bip et l'Agence Matrimoniale).

Neurčitého věku a z neurčité doby, je Bip hrdinou univerzálním. Na rozdíl od Pierota devatenáctého století, který byl obklopen dalšími postavami z comedie dell'arte, je Bip na jevišti sám. Bojuje s neviditelnem, které zviditelňuje. Osoby, předměty a kulisy, které jej obklopují, ve skutečnosti neexistují, a přesto je divák vidí silou iluze vytvořené touto postavou. Na rozdíl od Stylových pantomim, Bip neztělesňuje ani Boha, ani živly, ani osoby umírající a znovu povstávající z vlastního popela. S výjimkou pantomimy Bip vojákem (Bip Soldat), může Bip zemřít pouze stářím. Bip by chtěl být na divadle ztělesněním obyčejného člověka, kterého nacházíme ve všeobecných rysech lidské bytosti bez ohledu na rasy a národnosti. Smích a dojetí ruší hranice a prozrazují rozdílné kultury. Bip sám je divadlem světla a stínu. Vždyť sen a skutečnost, život a smrt, proměny duše v člověku samém jsou nadčasové. A tak tento ztřeštěnec chytá motýly, jezdí metrem, plaví se po moři, krotí pomyslné lvy a je zároveň Davidem i Goliášem. I dnes se Bip snaží nadále zdokonalovat svůj repertoár a hledá nová dobrodružství v současném světě.

Takovými jsou například pantomimy Bip vzpomíná (Bip se souvient), Bipův moderní život v budoucnosti (Bip dans la Vie Moderne et Future) a Bip vojákem (Bip Soldat). Srdce tohoto hrdiny nebije pouze rytmem 20. století, je poplatné tisícileté minulosti lidstva. "Tak je v něm samotném zachycena věčnost" a Bip sám nemá dědice, byl pouze více či méně úspěšně imitován pouličními herci ve Spojených státech a v Evropě.

Mlčenlivý herec odkrývá svými postoji lidské pocity a vyráží své tiché výkřiky silou melodramu. Obličej s bílou maskou a ústa rozervaná rudou čarou jsou pozdravem, jež Bip vysílá k Pierotovi, k tulákovi Charliemu, k řeckým a římským mimům, kteří byli jeho předchůdci a kteří si uchovali věčné mládí díky tomu, že naše umění dosud žije. Bip tiše zdraví své publikum gestem převzatým z kresby básníka Arthura Rimbauda, rukou přitisknutou k srdci.“

Váš služebník Bip

Marcel Marceau *23

Technika Marcel Marceau

Program výuky imaginární pantomimy na L'Ecole internationale de mimodrame de Paris Marcel Marceau

„Jeho technika pomáhá připravovat nadanou mládež celého světa pro tanec, pantomimu i fyzické divadlo, ale slouží také, řečeno s Platónem, ve svých důsledcích pro „dobrot lidské duše“. Umožňuje totiž poetické nahlédnutí do nitra obyčejného člověka, zachycení pomíjivého obrazu každodenního života v duhovém spektru výrazových prostředků, probouzejících divákův cit. Marceau je totiž také humanista mimořádné sensitivity a rozhledu, jemuž je člověk alfou a omegou uměleckého konání.“

Ladislava Petišková *24

Zatím co herec oživuje vážnost dramatu svým hlasem, mim musí své vize, představy a myšlenky zviditelnit svým tělem. Na prázdné scéně zobrazuje silou své představivosti neviditelné viditelným. Vytváří divákovi představu různých prostředí, hraje různé postavy, rostliny, zvířata, zprostředkuje pocit plynoucího času, například může život člověka zahrát během několika minut.

Přehled technik a hereckých cvičení imaginární pantomimy stylu Marcel Marceau:

- Chůze
- Tlaky a tahy
- Cvičení rukou
- Cvičení na pět základních vjemů – hmat, čich, zrak, sluch, chuť
- Povahové konvence
- Živly – oheň, voda, země, vzduch
- Metamorfóza
- Improvizace
- Repertoár

Chůze

rozlišujeme tyto druhy chůzí:

1. chůze na místě

- přes špičku – dopředu i dozadu
- přes patu – dopředu i dozadu
- s pohybem jedné nohy
- chůze ve vodě – mělké, hluboké
- chůze v písku

2. optická iluze chůze z daleka

3. chůze po laně

4. chůze po schodišti – nahoru a dolů

5. chůze proti větru

6. lezení na žebřík – nahoru a dolů

7. běh na místě

8. snový běh

9. zlomy při chůzi – banán, škobrtnutí, hlavou do dveří

10. stylové a charakterové chůze (stylové chůze jsou např. – řecká, snová, šelmí, gondoliér..., takzvané charakterové chůze vznikají pohybem v charakterových postojích, každá „conventionne de caractere“ se tedy může stát charakterovou chůzí)

Tlaky

- pevný bod v prostoru (poids fix)
- otevírání a zavírání dveří
- stěna – „Klec“ – etuda podle M. Marceaua

Tahy

- Nácviky tahu a protitahu
- základní školní cvičení, etudy pes, zvoník, přetahovaná

Cvičení rukou

Základní cvičení pro uvědomění si podstaty ze které pohyb vychází, výchozí pozice pro hru, improvizaci. M. Marceau hovoří o více než 240. kodifikovaných pozicích rukou.

Příklady základních cvičení:

ruka klasická, orientální

geometrická, určující (identifikační)

uchopování věcí – různých tvarů – koule, kostka, tyč...

(variace cvičení - přidání různých hmotností těmto imaginárním objektům)

grapefruit, strom

hůl, deštník

zbraň meč, kord, nůž, nůžky

telefon, kabát

siry, zapalovač

sklenice čaj, káva, pivo, šňaps, víno

zákusek krájení

živočichové:

motýlek, pták

had, ryba, krab, škeble

ruka která :

dává, bere

počítá, hladí

obviňuje, modlí

píše, plete
hraje karty, seje
balí cigaretu
úkony a postavy:
zametání, krejčí
malíř, sochař, číšník
hudebník – housle piano, basa, flétna,
dirigent

Cvičení pro pět základních smyslů: hmat, čich, zrak, sluch, chuť

Hmat

– cvičení na ztělesňování hmatových vjemů

Čich

– ztělesnění čichových vjemů celý

Zrak

– cvičení na zprostředkování neviditelného světa divákovi

Marcel Marceau: „Očima, tělem a postojem k pozorované věci musíte učinit neviditelné viditelným.

Můj způsob, jak stvořit neviditelné viditelným a nechat ho existovat pomocí pohledu: když chci ukázat neviditelného člověka, dívám se na něj a přenáším svůj pohled do publika, abych mu ukázal, že právě vidím neviditelného člověka. Osvětlím to publiku prostřednictvím své reakce. Když ta osoba jde pomalu, mimuji ho jdoucího.

Emoce, se kterou pohlížím na tuto postavu, odhalí postoje pozorovatele k pozorovanému. Je vždy třeba se uchýlit k postranní řeči (rozuměj herce směrem k divákům), za účelem vtáhnout diváka do děje a vyprovokovat jeho reakci. Herci komedie dell'arte to velmi dobře pochopili a ovlivnili Shakespeara, Molièra i celé soudobé divadlo.“

Sluch

– ztělesnění hlasitosti a rytmu hudby

Chuť

– ztělesňování chuťových vjemů

Povahové konvence (conventionne de caractére)

„Zásluhou „conventionne de caractére“ jsem se přiblížil od mluveného divadla k herectví melodramatickému.“

M. Marceau

Co rozumíme pod pojmem povahové konvence:

Marceau hovoří o mimu jako o umění postoje (attitude), to znamená, že pomocí postoje můžeme zdůraznit „le poids de l'ame“ – „tíhu duše“ a v tom se skrývá síla mimu. Když pozorujeme díla velkých sochařů A. Rodina, Michelangela... všem rozumíme. Vyjádřili pohyb pomocí nehybnosti, pomocí vnitřního myšlení „vložili duši do kamene“. Povahové konvence jsou inspirované antickým sochařským uměním, sochař hledá v postoji vyjádření jasně povahy, emoce, myšlenky.

E. Decroux mluví o „statuaire mobile“ – pohyblivé soše, Marceau v tom pokračuje a celý princip dále rozvíjí. Povahové konvence vyjadřují jednu přesnou myšlenku, postoj, který slouží k pochopení emoce, charakterové vlastnosti a je výchozí pozicí pro improvizace v dané povaze v různých modelových situacích, tak jako malíři a sochaři pracují s nehybností postojů a pohybu tak „conventionne de caractére“ ukazují emoce a vlastnosti našich povah – strach, radost, zoufalství, odvaha, radost...

Je to nácvik „slovníku“ pro ztvárňování postav, nácvik rytmu jejich pohybu, dechu, energie, která charakterizuje jednotlivé emoce a povahy. Jsou abecedou mimického jazyka, stejně jako jsou slova gramatikou řeči.

Povahové konvence (conventionne de caractére):

lhostejnost, nezájem – l'indifeerence

hrdost – la fierte

pýcha – l'orgueil

marnivost – la vanite

hněv – la colere

strach – la peur

vzpoura, odpor – la revolte

radost – la joie

smutek – la tristesse

melancholie – la melancolie

lenost – la paresse

beznaděj – le desespoir

snění – la reverie

smutek – la jalousie

touha – l'anvie

obdiv – l'admiration

uctívání – l'adoration

nenávist – la haine

láska – l'amour

odvaha – le courage

pohrdání – le mepris

opovržení – le dedain

výzva – le defis

nesmělost – la timidite

žádost o soucit – la pitie

soucitnost s někým – la compassion

přetvářka, pokrytectví – l'hypocrisie

vzpomínání – la marche du souvenir

Čtyři elementy

„Umění mimu je identifikace se čtyřmi prostředími: oheň, voda, země, vzduch.“

M. Marceau

Cvičení na představivost a ztotožňování se čtyřmi základními živly. Tento způsob výuky používají svým způsobem všechny známé herecké školy. Marceau přejal tento princip ze školy E. Decrouxe a vytvořil ke každému živlu svoji cvičební etudu ve stylu Marceau.

Sám hovoří ještě o pátém elementu, kterým je – čas. Princip jevištního zpracování iluze ubíhajícího času lidskou akcí, použil poprvé v mimodramatu Plášť. Úředníci znázorní ubíhající roky monotónně opakující se akcí úřednické práce, která se zkracuje a jejíž rytmus se zrychluje.

Oheň

Člověk a oheň, křesáním rozdělá oheň, malý plamínek se pomalu rozhořívá, hoří víc a víc, plameny se proplétají, jsou stále větší, oheň je v plné síle – metamorfóza člověka v oheň – pak stejnou cestou zpět, plamen slábne, skomírá, nakonec jen v rukou – alegorie zrození, života a smrti.

Voda

Člověk na pláži, chůze v písku, zkusí nohou vodu, ucukne chladem, ale vejde do vody, dotýká se hladiny rukama, nabrání vody, osmělení se, vyznačíme dlaněmi hladinu – voda stoupá (vyznačí vlnící se ruce – dlaně a prsty), čtyři kroky v hluboké vodě, plavání, potopení se na dno, zahrání podmořského života – rostliny, rybičky, krab, vyplavání na hladinu, chůze v hluboké vodě, voda klesá, vystoupení z vody.

Vzduch

Člověk pozoruje ptáky, cloní si oči, metamorfóza člověka v ptáka, vzlet, stoupání, radost z letu a volnosti, stupňování rychlosti, výš a výš kolaps, tělo vypjato vzhůru na špičkách, pomalu klesá až na zem, pne se hrudníkem k nebi a umírá.

Země

Člověk osívá pole, zrno klíčí, metamorfóza člověka v rostlinu, strom, koruna se chvěje ve větru, pupeny, listy, vítr, ptáci vzlétají z koruny, objevení člověka, člověk jde, těhotenství, porod, růst dítěte, dítě opouští rodiče, kteří si uvědomují své stáří, poslední etapa života a smrt, metamorfóza ve strom a koloběh život pokračuje dál.

Metamorfóza

Nácvik klasických etud Marcela Marceaua obsahujících téma proměny:

Mládí, dospělost, stáří a smrt

Stvoření světa (Creation du monde)

Vhodná improvizální témata pro osvojení si techniky metamorfózy zadávaná Marcelem Marceau:

Žonglér – ztratil ruku, pozoruje žonglující artistry, dostane se k němu míč a přes tento objekt, který uchopí do zdravé ruky se dostane v myšlenkách do doby, kdy byl zdrav, žongluje, raduje se ze života... – zlom – realita

Invalida – něco mu dá podnět ke vzpomínání, jak přišel k úrazu, např. válečný slepec kolem kterého prochází vojenská kapela...

Žena vzpomínající na své dítě – vchází do jeho pokoje, vidí jeho hračky – metamorf. – její ruka se stává rukou dítěte, sahá jí dětsky na tvář, s láskou jí chytá, houpá dítě, zlom – uvědomí si prázdnotu pokoje, osamělost, poslední přimknutí ruky na hrud'

Vzpomínka na někoho kdo už tu není – E. Decroux, C. Soum, improvizace u židle, která nám připomíná toho, kdo na ní sedával, vzpomínáme na něj jaký byl, na zážitky smutné i veselé

Prsten – starý člověk, kouká na svůj prsten, sundává si ho a vzpomíná, jaké to bylo, jak došlo k seznámení, jaká byla jejich láska... – zlom – realita – hledí na prsten, který vyvolal vzpomínku

Žebrák – u vitríny, má hlad, pozoruje jídlo, sní o tom, že ho jí, bolest, že to není pravda, blouzní a zdá se mu – člověk ho zve dovnitř, jí a pije do sytosti, vybírá si, je středem společnosti, jeho rozjařenost vrcholí – zlom – je před vitrínou a má hlad...

Žebrák – žebřá, sbírá nedopalky, najde nedopalek cigára velice dobré značky, metamorfóza – stává se z něj lev salónu – pak zlom a návrat do reality

Vězeň – spoutané ruce, na kolenou, touží být volný, okovy povolují, zdi se rozestupují, ocitá se doma u své ženy a dětí – zlom – realita procitá ve stejné pozici, ve které se zamyslel

Vrah – zabil svého druha, má jeho fotografii – motiv pro metamorfózu – znovu prožije okamžiky vedoucí k činu...

Socha – ožije, sestoupí z podstavce, sehraje krátký děj, který objasní její příběh, postavu, životní příběh... po kterém se ocitne zpět v úvodní pozici, pro úvodní postoj/výraz sochy můžeme vybrat některou z povahových konvencí, např. vzpoura (la revolte)

Herecká improvizáčnická cvičení a etudy Marcela Marceaua:

Přebírání charakterů – dva, každý v jiném charakteru, ze svého portálu proti sobě, potkají se, vzájemně si přeberou charaktery – technikou dekolorace a kolorace charakteru, a pokračují ve své cestě

Čtyři židle – na scénu přichází například nahněvaný, stydlivý, veselý a nervózní, v libovolném pořadí, improvizují reakce na sebe, držet si a improvizovat v rámci svého charakteru, hledat adekvátní reakce

Zvonek – člověk u dveří zazvoní a dostane ránu, chce zvonit znovu, ale v poslední chvíli si vzpomene že zvonek probíjí, co dělat?... zaťuká

Dopis – jste doma a čekáte, slyšíte někdo jde, zvonek, ale nikdo tam není – jen dopis, jdete do pokoje, otvíráte obálku, čtete dopis – volný výběr obsahu dopisu smutný, veselý..., pocity při čtení, závěr etudy atitud nějakého rozhodnutí atp.

Roztržitý – klepe na dveře, vchází do kanceláře, zdraví, odkládá klobouk, podepisuje formulář svým perem, oboje odevzdává úředníkovi, loučí se a odchází, bum hlavou do dveří, venku zjistí, že nemá klobouk, ťuká, vchází, zdraví, bere klobouk, bum do dveří... zjistí, že zapomněl tužku, je mu to již trapné, ťuká... loučí se a dává si pozor na dveře, ale zakopává o práh...

Okno – na chodníku kráčí někdo, koho chceme pozvat k sobě, máváme mu a zveme ho pohybem ruky k sobě, projde a my měníme zvací pohyb ruky na zamávání na rozloučenou

Baby sitting – pečovatel odevzdává děti zpět rodiči, který si je odvádí, loučí se s nimi, mává jim na rozloučenou, mávání se střídá s gestem – zmizte už, dekolorace ze zdvořilosti do únavy, sedá si na židli a au! – připínáček...

Rozrušený člověk – pobíhá, chytá se za srdce a zesíná – vždyť netepe, uvědomí si, že se drží na druhé straně, napraví to a obrovská úleva

(Marceau zahrál tuto etudu jednou i tak, že mu srdce nebilo ani nalevo – uvědomí si, že je mrtvý, pomodlí se za sebe a hraje, jak jako dušička letí šťastně do nebe.)

Básník – kochá se přírodou, hluboce dýchá, chytá motýla, pozoruje ptáky, je šťasten a rozhodne se, že zazpívá a „hup“ dostane ptačí hovínko do oka, kleje směrem k obloze a „hup“ něco mu spadlo i do krku...

Bip profesor botaniky – v přírodě počítá děti – špatně, počítá je z druhé strany a zase špatně, oběma rukama, hledá kartičku a pochopí, že musí počítat i sebe, konečně v pořádku, milé děti tato kytička má čtyři lístky, ukázkově trhá, ale je jich o hodně víc, tato květina voní – smrdí, hle! – šnek, zalezl mu do šatů a když ho hledá tak ho rozmáčkne a stírá si ho z rukou...

Švadlena – šije šaty a sní, že jsou pro ni, představuje si sebe samu v imaginární situaci například plesu, svatby...

Zima – člověk přichází domů a je mu zima, chce rozdělát oheň, dojdou sirky, spí a zdá se mu o teple, o pobytu u moře... procitne – zima

Kouzelník – mizení a objevování věcí, balónek se objevuje v pravé a v levé ruce, klobouk mizí a objevuje se znovu, mění se v cigaretu, ta v hůl, motýla...

Kabát (námět ze hry „Plášť“) – tři kroky, ruce zkřížené na prsou – zima, pohled dopředu, ruce vyznačí sklo výkladu (dlaně po skle od sebe a k sobě), pohled doleva na kabát, začíná cítit teplo, ruce se blíží ke krku jako límec, cítíme se skvěle v kabátě, otočka – ruce vyznačí vitrínu, pohled vlevo na kabát, loučíme se s ním, ruce do pozice – zima – na prsou, jde pozpátku pryč

Město – lidi jdou v rychlém tempu (chůze na místě s jednou nohou), změna – všichni tři kroky v rychlém tempu a mění směr, na signál se všichni shromáždí v centru, chůze po schodech dolů do metra, příjezd metra (rytmus hlavou), chtějí nastoupit, ale lidi se valí ven (vyjde jich šest a sledujeme je hlavou), nástup, dveře se zavírají, odjíždí s cuknutím...

Výtah – v pokrčení, hlavou a očima sledujeme zeď ubíhající dolů za neustálého stoupání až na špičky, dopadem na paty a rezonancí – zastavení, jedeme dolů – ze

stoje do pokrčení, očima a hlavou sledujeme zeď ubíhající nahoru, rukama vyznačíme otevření a zavření dveří

Jezdící pás – uchopíme rukou madlo a malými cupitavými krůčky na pokrčených kolenou se přemísťujeme co nejplynuleji, cvičíme v rovině a ve vlnovkách – rozbitý–ruka ve stejné výšce, tělo nahoru a dolů, dopředu, dozadu...

Seznamovací kancelář – čeká doma, připravuje se zvoní zvonek, těšíme se na krásnou dívku – explikace do publika, otevření dveří a – zlom – je vysoká, ruka ukazuje vstupte, v obličeji zklamání – do publika, při dalším zvonku strach, že bude velká nebo malá – ukazuje publiku...

Chudý a bohatý – setkají se dva, výměna zdvořilostních frází, první začíná vysvětlovat svojí tíživou situaci, žádá druhého o peníze, ten odmítá, první se cítí uražen – co si o sobě myslíte?, druhý se omlouvá, chudý se z pokory dostává do role kárajícího, bohatý se omlouvá, odevzdává peníze...

Prodavač porcelánu – opatrně bere vázu, nese ji, spadne mu, sbírá střepy a bojí se, přichází šéf, musí mu ukazovat ruce, je vyhozen, brání se – ne mám děti!, šéf odchází, muž se loučí s obchodem, jemně bere vázu – zlom – rozbíjí ji, rozbíjí všechno v krámě (kope do toho, hlavu...), směje se, jak se pomstil – zlom – spoutané ruce, odchod do vězení

Konkurz – muž přichází na konkurz, hraje na housle (dekolorace – vidí, že porotu nezaujal), hraje na flétnu, kytaru – stejný výsledek, chce zazpívat – jen otevře pusku je vyhozen

Hřebíček – kdosi přibíjí, poťukává z různých stran, věší a rovná obraz, utrhne hřebík, znovu zatlouká – bum! – do prstu ...

Lepič plakátů – natírá stěnu, lepí plakát, padají mu rohy, lepí si ruce...

Žena s podpatkem – improvizace na téma ulomení, nasazení, kulhání...

Řečník – utržená vázanka, košile v podpaží, padající kalhoty, neposlušné šle...

Peříčko – fouká do něj, peříčko poletuje před obličejem..., na potřetí ho vdechne

V krámě – zkoušení různých klobouků (velké, malé), šatů před zrcadlem (trhají se, malé, velké)

Restaurace – viz etuda M. Marceaua – Kavárnička (Le petit cafe), tuhý řízek, krájí ho, padá na zem, skáče sousedovi..., pití je dobré, špatné...

Tragéd a jeho vousy – ukázat vousy, lepidlo, natřít, dobře přitlačit, jde na scénu, opona nahoru, hraje, líbá dámě ruku a začínají problémy... (vous na ruce dámy, musí si ho držet pod nosem)

Masky – viz. etuda M.Marceaua – Výrobce masek, měníme masky veselá, plná hněvu, smutná...

Zfilmovaná mimodramata a etudy, které Marcel Marceau vybral jako důležitá pro seznámení s jeho prací a k pochopení podstaty mimického umění:

Plášť, mimodrama (podle N. V. Gogola z roku 1951)

Stvoření světa, stylová pantomima

Ruce, stylová pantomima

Bip bruslí

Bip vojákem

Sedm smrtelných hříchů

Imaginární pantomima stylu Marcela Marceaua

Marcel Marceau říká: „Nebýt Decrouxe, nebylo by Marceaua.“ Marceauova divadelní estetika je postavena na technice mimu corporele, kterou si přesně v intencích Decrouxových představ: „Tato technika se musí stát vaší technikou“, přizpůsobil a vytvořil si svoji osobitou divadelní estetickou formu.

Marceau charakterizuje odlišnost svého pojetí pantomimické výuky od školy Etiennea Decrouxe mimo jiné i takto: „Měl rád lyriku, ale v jeho technice se učila více geometrie a nezabýval se tolik postavami se stejnou lyrickou dramaturgií jako já.“

O některých technikách, jako třeba o chůzi do točitých schodů, Marceau rozlišoval „čistého“ Decrouxe a techniku Marceau. Často nám to na hodinách demonstroval a dával váhu drobným rozdílům v pozicích rukou, pohledech a tak podobně.

Dle mého názoru základ zůstal stejný a jedinou změnou byla herecká osobnost Marcela Marceaua, která z toho činila jeho bytostným herectvím s množstvím roztomilých nuancí „techniku Marceau“. Zde zřejmě číhalo nebezpečí pro studenty, aby nezačali pouze imitovat jeho herecký projev, což je největší výhrada Marceauových oponentů. Říkají: „Dělal malé Marceauy. Chtěl, aby se jen imitovalo jeho umění...“ a podobně.

Marceau nám při výuce pořád opakoval: „Nesnažte se imitovat Marceaua, ale snažte se z něj odpozorovat základní poznatky o mimu.“

Měl jsem tu možnost být v blízkosti Marcela Marceau po tři roky a nechat se od něj pedagogicky vést. Po tu dobu jsem ve škole viděl i studenty, kteří imitovali Marceaua, ale většinou studenty se svými vlastními názory, kteří ač měli ke svému mistrovi veliký respekt, přeli se s ním a obhajovali své vlastní názory. Marceau je vždy respektoval, a když jeho návrhy na změny nepřijali ani po té, co je společně ve všech možných verzích vyzkoušeli na scéně, nikdy nikoho direktivně nenutil ke změnám. Vždy si vážil práce studentů a o sobě žertem říkal: „Já už jiný nebudu, budu svůj styl hrát až do konce, ale vy máte právo na svůj.“ Jeho první otázkou studentům po předvedení nějaké jejich práce vždy bylo: „Jak dlouho jste na tom pracovali?“, to aby věděl, jak přísný metr má nasadit. Když se mu práce nelíbila pokýval hlavou a řekl: „Co je na tom pozitivní, je vaše vložená práce, protože práce je vždycky pozitivní, ale je to špatně a já vám nyní řeknu proč.“

Opravdový mistr se od ostatních liší tím, že nejen že dokáže poznat, že je něco špatně, ale také dokáže říci, jak to udělat, aby to bylo dobře.

To byly nejlepší a nejzajímavější chvíle s ním, kdy začal pracovat na připomínkách, nadšen pracovitostí a nápady studentů se stal jejich kolegou, rozehrával různé varianty, pracoval na dramaturgii, čistil situace a gagy, vše uměl geniálně předehrát ve spoustě variantách a posléze na tom pracoval se studenty, kteří to na základě jeho připomínek a podnětů nazkoušeli.

„Během tří let pochopit podstatu umění a pak jít do praxe svádět svůj osobní zápas s divákem.“

Marcel Marceau *25

4.3. Metoda Jacques Lecoq – Budilova Škola Praha

École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq.

Mezinárodně uznávaná metoda Jacques Lecoqa, inspirovaná řeckým divadlem a komedií dell'arte, v sobě zároveň zahrnuje prvky východního bojového umění a klasické západní tělovýchovné kultury, vznikla v druhé polovině minulého století ve Francii. Jacques Lecoq byl, mimo jiné, dlouhodobým spolupracovníkem Daria Fo, nositele Nobelovy ceny za literaturu.

Škola Jacques Lecoqa v Paříži je dvouletá, pro první ročník se nabírá přibližně devadesát studentů kteří jsou rozděleni do tří tříd, všichni studují první tři školní měsíce tzv. „trimestr“ do Vánoc, které jsou zkušebním obdobím. J. Lecoq v tomto období se svými studenty zásadně nemluvil, vedl přednášku své hodiny a chtěl po nich, aby tvořili. Na otázky studentů odpovídal buď: „To nevím.“, nebo: „Zahraj to na jevišti a divák ti odpoví.“ V tomto duchu probíhal celý první ročník, během něhož se každý student dvakrát ocitl při soukromém rozhovoru tváří v tvář s J. Lecoqem v jeho kanceláři. První takový rozhovor proběhl po třech úvodních měsících a jednalo se o tom zda student vyhovuje uměleckým kritériím školy a zda bude moci pokračovat do dalšího trimestru. Po této úvodní selekci, kdy až třetina lidí školu opouští, pokračují ostatní studenti do konce prvního školního roku, na jehož konci je do druhého ročníku přijato na základě zkoušek přibližně 30 lidí. Druhé setkání probíhá právě na konci prvního, kdy se student dozvěděl, jestli uspěl či neuspěl, zda mu bude umožněno pokračovat ve druhém ročníku, nebo mu může být doporučeno jít do divadelní praxe. V případě, že neuspěl, mu vedoucí pedagog (dříve J. Lecoq) řekl co by dle jeho názoru, měl jít dělat. Jacques Lecoq dával doporučení zabývat se psaním, činoherním divadlem, ale některým adeptům i doporučil zanechat divadla vůbec.

Dříve existoval i třetí ročník, který byl pedagogicky zaměřen. V něm se vybraní studenti (velice malé množství, přibližně dva až tři), stali asistenty Jacques Lecoqa a pracovali na výuce prvního ročníku, při jehož formaci si osvojovali způsob předávání výukového systému školy.

Po smrti J. Lecoqa byl pedagogický třetí ročník obnoven. O studium v něm se může absolvent 2. ročníku ucházet až po pětileté pauze od ukončení svého studia. Tuto

pauzu stanovil za svého života Jacques Lecoq jako dobu potřebnou k vstřebání metody a k jejímu pochopení.

Výuka ve škole probíhá pět dní v týdnu (dříve i sobota dopoledne).

Denně se vyučuje 4 hodiny, 1 hodina techniky, 1,5 hod. improvizace a 1,5 hodiny mají studenti tzv. „l'atelier de creation“ (tvůrčí dílny), kdy pracují na školních etudách a svých vlastních projektech.

Lecoqovská pedagogika

V pedagogické metodě Jacqua Lecoqa je vždy kladen důraz na vnější svět a to i na úkor světa vnitřního. Upřednostňuje větší odstup mezi hercovým – tvůrčovým egem a prezentovaným dramatickým charakterem. Každý musí být schopen si především hrát.

Jako hlavní náplň pedagogické práce označuje J. Lecoq pozorování. Pedagog pojmenovává, artikuluje své pozorování, ale bez vyslovení konečného bipolárního soudu.

*„Chyba není pouze akceptovatelná, je nezbytná pro pokračování života. Velká chyba je katastrofou, malá chyba je esencí pro stupňování kvality existence. Bez chyby není pohybu. Jen smrt je konstantní.“ *26*

V tomto smyslu může být Lecoqova škola pochopena také jako „vzdělávání v pozorování a vidění“.

Mimovat je zde základní akcí, základem dramatické tvorby, nejen pouze pro herce, ale pro uměleckou tvorbu vůbec. Pro Lecoqa je mim středem divadla: být schopen si hrát na ztotožnění se s někým jiným, vytvořit iluzivní přítomnost konstituuje vlastní esenci divadla.

Mimovat v lecoqovském pojetí znamená napodobovat, svět kolem sebe, ale ne ve smyslu imitovat, nebo ilustrovat, ale vystihnout dynamiku věcí, hmotných i nehmotných a ztotožnit se s jejich vnitřním rytmem.

Mimování je způsob, jak znovu objevit a osvěžit automaticky prováděné pohyby. Proces mimování se stane formou znalosti, vědomosti. Toto vzdělávací použití mimu nesmí být zaměňováno s uměleckým mimem.

Studium dramatické tvorby je rozděleno do dvou kvalitativních stupňů, které odpovídají 1. a 2. ročníku.

V prvním ročníku: pozorování světa, fyzická a hlasová příprava, akrobacie, žongláž, jevištní souboje a tzv. autokurz.

V prvním kvalitativním stupni výuky se nepracuje s dramatickým textem ani s žádnou klasickou divadelní tradicí – studenti se nejprve učí okolo sebe pozorovat život a svět a probíhající pohyby v něm a prožívat jej skrze „mimodynamiku“.

Z tiché psychologické přehry (rejeu) se později posunují za pomoci hry s maskou do různých vrstev herectví. Celá práce 1. ročníku směřuje ke kvalitnímu charakterovému herectví.

mimodynamika – mimování dynamiky bytí, neustálé mimování okolního světa, ale bez jeho vnější realizace

přehra – napodobení normální životní situace, bez jakékoliv dramatické stylizace bez dramatické zápletky sloužící herci k pochopení základního motoru hry a partnerské souhry; pochopení kdy vstoupit do improvizace, kdy odejít, jak dlouho setrvat, akce a reakce, přijímat a nabízet, zahrání přesné situace do okamžiku než přijde první dramatická zápletká

Základem všech cvičení podle Metody Jacquese Lecoqa je improvizace. Sám Lecoque popisuje improvizální cvičení jako tichou psychologickou „přehru“, kdy hledáme motor hry a její dramatickou stupnici. Během improvizace se herec učí nechat vyniknout podněty přicházející z vnějšího světa.

Začíná se beze slov, aby se studenti vrátili hned z počátku do situace prvotní naivity, nevinnosti a zvědavosti.

Pilotním tématem první „tiché“ improvizace je přehra: „čekání“. Motor této improvizace se nachází v pohledu: „Dívat se a být viděn“. Čekání není nikdy abstraktní (musí být tedy konkrétní), je naplněno kontakty: jednáme a reagujeme. Je zapotřebí najít rytmus a ne takt. Podle J. Lecoqa je takt geometrický, kdežto rytmus organický.

Po první práci na „čekání“, je toto téma znovu použito – ponechává se ale jen motor situace. Zde je důležitá dynamická gradující stupnice, kterou je nutné zahrát se všemi jejími nuancemi. Tím, že je situace gradována postupně, dochází

k sestavení její osnovy a tak, když se stupnice rozvine, dochází k přiblížení ke struktuře hry komedie dell'arte. Dramatická stupnice slouží jako reference všem ostatním stupnicím existujícím v každé dramatické situaci. Dramatická energie tak bude poměrná k času reakce.

Divák vnímá realitu na scéně jinak než v životě, student se učí jak jednat v dramatické situaci. Poznává, že pohyb se rodí z nehybnosti, zbavuje se naučené divadelnosti, učí se hrát situaci a rozněcuje svojí představivost ke tvoření.

Tyto první zkušenosti usilují o zpoždění nástupu promluvy. Pravidla tiché hry vedou studenty k objevení základního divadelního zákona, že slovo se rodí z ticha.

graduující dramatická stupnice – cítění vnitřního rytmu pro celou divadelní situaci, proč je situace dramatická?, protože má své zákony v rytmech, viz příklad s příchody do čekárny v improvizaci „čekárna u zubaře“; v prvním ročníku se cvičí tato stupnice ve cvičení *šest zvuků* („čekárna u zubaře“ i „šest zvuků“ viz níže)

První téma školy J. Lecoq je „místo“, žáci přijdou a dostanou zadání vytvořit na toto téma improvizaci. Nesmí hrát, musí rekonstruovat realitu, ale přitom musí improvizace mít určitý „timing“, tedy česky: správné načasování akcí.

Přibližme si to například na tématu – *čekárna u zubaře*, tak jak ho popisuje Vendula Burger: „Pět improvizujících, první vstoupí na jeviště – do čekárny u zubaře a je tam sám, může se tam chovat jako doma, slyší zvuky, má strach..., musí vystihnout situaci, druhý improvizující musí vycítit kdy přijít – zde je již prvek divadelnosti, ještě to není herectví, ale aktéři si již musí uvědomovat, co musí při hře cítit – vejde druhý, musí zaujmout vztah k prvnímu, musí respektovat prostor určený prvnímu improvizujícím, není to pantomimické ztvárňování, třetí vpadne s dalším svým osobitým rytmem, změní dosavadní rytmus a přináší jinou mimodynamiku, musí sledovat dramatickou stupnici, celé to musí být tak dynamické aby to udrželo pozornost divák. Smyslem není hrát zápletku, cvičení nemá být narativní ani anekdotické, jde o uvědomování si okamžiku, kdy vstoupit, kdy reagovat, učit se jak „poslouchat“ partnera, koukat se a vidět.“

Autokurz, neboli studentské divadlo

Autokurz je samostatná práce studentů na dané téma, využívají vše co se naučili v lekcích; rozvíjí zde cit a schopnosti pro produkci, dramtizaci a potřebu kolektivní práce v divadle.

Jako první jsou studována témata – místo a situace, dále pak – neviditelný muž, tržiště, souboj materiálů...

Témata navazují na výuku, dříve než je látka probrána, tak už se snaží studenti na jejím základě tvořit (buď se treťí a nebo nikoli); tato forma studentského divadla - autokurzu probíhá po 2 roky každý týden. Na konci každého týdne se z důvodu, aby práce byla představena a konfrontována s divákem prezentuje pedagogům a ostatním studentům formou mini představení. Tam přichází hodnocení.

Vendula Burger popisuje vlastní zkušenosti takto: „Často jsme již během prezentace cítili, jestli se naše scénka chytla. Jakmile se J. Lecoq začal nudit a cítil, že to není ono, začal se ošívát, otáčel na ostatní, aby si ověřil, že se ostatní diváci nudí také. Pak se otáčel k pedagogům a začal již už nahlas říkat, že tomu nerozumí, co to je? My na jevišti už jsme věděli, že naší týdenní práci nezahrajeme do konce. Když přišlo Lecoqovo „Dost, to úplně stačí!“, vynesl většinou jedno z těchto častých hodnocení: „To je vaše osobní masturbace – to divadlo nezajímá.“, „Jste moc školský.“, nebo „S tímhle můžete jít vystupovat do Club Med.“

„Má metoda není žádná terapie, když se po škole student cítí lépe je to dobře, ale berte to jen jako bonus.“

J. Lecoq

Tvorba musí podle J. Lecoqa vycházet z reality, může vyrazit do jakýchkoliv žánrů a sfér, ale musí být pevně zakotvena v realitě.

Cílem herecké práce, podle Lecoqa, je ne hrát sebe sama, ale sebe sama používat.

Vendula Burger pokračuje: „Autokurz v prvním ročníku vrcholil dva týdny trvajícím tzv. „anketami“, byli jsme rozděleni do skupin a měli si vybrat jakékoliv téma (například: nemocnice, pasáže, mosty, risk, víno atd...), pak jsme měli jeden týden hledat mimo školu, jak se do prostředí tématu dostat, pozorovat a „nasávat“ vše, pak

jsme měli jeden týden na to, abychom své ankety dramatizovaly a jako výsledek autokurzu předvedli pedagogům 1. a 2. ročníku.

V druhém ročníku vrcholí autokurzy ve třech Soirée (večery) veřejné prezentace, kde se odráží dramatická teritoria, která se vyučují. Během prvního večera „la bande mimée“ (mimované pásmo), kde se využívají všechny formy mimáží a ve kterém jsme měli během deseti minut zahrát film, lidskou komedii, melodrame (u nás to byla Lekce piána), hráli jsme úplně vše, postavy, atmosféry i psychologii postav, vše skrze mimáží. Druhý večer byl věnován tragédii, bouffonerii a třetí kabaretu, cirkusu, klauniádě, absurdnímu divadlu...

Celoroční práce vrcholila (a i v současné době je tomu tak) samostatnou prací každého studenta na zadané téma od Lecoqa tzv. „commande“ (objednávka). Práce musí být vytvořena během dvou týdnů. A tam jsme měli úplně volné ruce. Mohli jsme se stát pouze režiséry a angažovat celou třídu a vytvořit tragédii a nebo to celé udělat sám jako „one man show“. Já jsem vytvořila filmovou grotesku. Mým tématem bylo: „Vše je napsáno na kartě.“ V němých filmech se objevovaly titulky a ovlivňovaly děj postav, v mém představení někdy jinak, než sami postavy očekávaly.

Po prezentaci samostatné práce přišlo hodnocení J. Lecoqa.“

„V prvním roce bychom měli vysadit kořeny, obohacovat půdu a převrátit zemi. Měli bychom dokončit tři cesty: 1. Pozorování a znovu objevování světa, 2. Zvýšit úroveň hraní (ve smyslu výrazové masky) 3. Prozkoumat hlubokou poetiku slov, barev a zvuků.“

J. Lecoq *27

Cvičení:

- být sám sebou, hledání neutrality

Pozorovat lidi na různých situacích a improvizace těchto situací:

- tržiště – V. Burger o tomto cvičení říká: „Hrála to celá třída, cca 30 žáků a měli společně zahrát atmosféru tržiště tak, jak se mění od úsvitu do soumraku. V improvizaci není prostor pro zápletku, museli jsme vymyslet různé hlasové a fyzické triky, abychom znázornili, že se tržiště zalidňuje, pak zase utichá do odpoledního klidu. Museli jsme směřovat pozornost tam, kde zrovna během dne

byla největší frekvence, například ráno děti pospíchají do školy, kostel, restaurace před polednem atd.

- metro, třída, nemocnice...
- hostitel – pět až šest studentů přichází a reagují na sebe, hostitel však chybí
- dětský pokoj – ne autobiografická vzpomínka, ale asociace co se mi vybaví
- čekání na autobusové, či vlakové zastávce, čekání ve frontě...

(témata „čekání“ patří do cvičení která se nazývají - psychologická přehra)

Neutrální maska

neutrální maska – je maskou obličeje v emocionální rovnováze, nabízející herci fyzický pocit klidu, slouží k procítění neutrálního stavu, jež předchází jednání, stavu vnímavosti toho, co nás obklopuje, bez vnitřního konfliktu

Rozvíjí přítomnost herce vzhledem k prostoru, který ho obklopuje, slouží jako podklad pro ztvárnění všech ostatních masek.

Práce na neutrální masce začíná identifikací se čtyřmi elementy.

Další etapou je *metoda přesunu*, kdy se jedná o polidštění elementu, nebo zvířete, nebo o odlidštění postavy.

Touto prací získává student takzvané „odkazy“, které mu zůstávají jako podpora pro jeho budoucí práci. Ukládání těchto odkazů je dlouhý proces, skrze tyto odkazy cirkulují při tvorbě dramatické emoce postav. Podle J. Lecoqa tak vzniká tzv. univerzální poetické vnímání.

Cvičení s neutrální maskou je opět motivováno tím co J. Lecoq nazývá „cestou“, nejdříve člověk putuje přírodou od narození po smrt. Začíná se v moři a nakonec je poušť a západ slunce. Dalším tématem je „hora“ tato metafora symbolizuje kariéru. Tato srovnání však J. Lecoq nikdy studentům neřekl předem.

Vendula Burger říká: „Podstatná je ta fyzická cesta přírodou, která se v pozdějších týdnech bouří. Tím dochází k částečnému ztotožnění, člověk se nechá pohltit elementem a neutrální maska se elementem stává. Maska, která hoří v lese již není člověkem, ale hořícím elementem, pak už je jen krok k hraní na ztotožnění, dál se pokračuje bez masky.“

Lecoq vnímá neutrální masku jako bytost neutrálního rodu, jako základní esenci všech dramatických postav. S neutrální maskou lze procítit to, co je společné pro všechny lidi – jedná se o jakési archetypální procítění základních lidských situací.

První fáze, improvizací téma s neutrální maskou – *probuzení*. Ve stavu odpočinku, uvolnění, ležící na zemi se mají studenti „poprvé probudit“. Co asi maska může dělat, když se poprvé probudí? Jak se bude pohybovat? Druhé téma: *sbohem*, jeho motivací je příběh: vzácný přítel odjíždí lodí někam daleko, na druhý konec světa, myslím si, že už ho nikdy nespátím, jakmile loď vypluje, běžím po molu, abych mu naposledy zamával.

Druhá fáze, práce s neutrální maskou se dotýká jejího hlavního tématu: *cesta živů*, které je cestou ke „ztotožňování se“. Téma této improvizace: Když ráno svítá, vycházíte z moře a objevíte v dálce les, ke kterému zamíříte. Přejdete písčnou pláž, pak vstoupíte do lesa. Skrze stromy a rostliny, které postupně více a více houstnou, hledáte cestu ven. Najednou vyjdete z lesa a octnete se čelem k vysoké hoře. „Vstřebáte“ obraz této hory a dáte se do stoupání, nejdříve pozvolna po stráni, pak mezi kameny až k vertikální stěně, na kterou musíte vylézt. Na vrcholu hory se před vámi odhalí rozlehlá krajina: řeka, která teče údolím, velká pláň a nakonec, úplně v dálí, poušť. Seběhnete z hory dolů, přebrodíte řeku, jdete plání, pak pouští až konečně zachází slunce. Stojíte unaveni a plní zážitků na konci své cesty.

Při prvních improvizaci je příroda klidná, neutrální a vyrovnaná. Po zažití této improvizace se k ní vrátíme znovu, ale v extrémních dimenzích – v bouřlivém počasí, les hoří a tak podobně... Toto cvičení dostane studenty do situací, které nikdy neprožili, do pohybů, které nikdy v životě nedělali; jen tak jejich tělo překoná hranice svých možností, procítí krizové situace a procvičí se pohotovost jednání a tvůrčí potenciál studenta.

Třetí fáze, práce s neutrální maskou je postavena na „ztotožňování se“ „identifikaci“. Studenti nejdříve pracují na identifikaci s přírodními živly: voda, oheň, vzduch a země. Pro ztotožnění např. s vodou hrají moře, ale i řeky, jezera, vlnky, kapky deště. Cílem je destilace dynamiky elementu ve všech jeho formách i stavech, ale také všech objektů, které uvádí do pohybu.

Vše se pohybuje (Tout bouge)

Po přírodních živlech se ztotožňují s různými druhy hmot a substancí: dřevo, papír, kartón, plech, tekutiny, viz sekvence z filmu *Dvě cesty* Jacqua Lecoqa, kdy studenti společně s J. Lecoqem studují zmačkaný rozevírající se igelit a pak se snaží tělesně identifikovat s jeho rytmem.

Při identifikaci s barvami, světly a hudbou se v každém z nich hledá jeho vlastní tempo, rytmus a prostor.

Práce na jednotlivých identifikacích je pak přesunuta do dramatické dimenze. Používá se k tomu metoda přesunu a to dvěma možnými přístupy: polidštěním (antropomorfizací) elementu, nebo zvířete a nebo odlidštěním postavy.

Lze použít také obrácený proces, začít na lidském charakteru a v určitých momentech představení zdůraznit jeho zvířecí, nebo elementní základ. Tak vniká to, co Lecoq nazývá univerzální poetické vnímání. Odkazy jsou uloženy v hercově těle, aktivizují se v okamžiku tvorby.

Univerzální poetické vnímání je schopností rozpoznávat existence okolo nás skrze mimující tělo, jde o nalezení kontaktu s archetypální esencí života. Skrze vlastní imaginaci se student posouvá do jiných existenčních dimenzí a prostorů, jež může použít pro svoji budoucí tvorbu.

Zde končí práce s neutrální maskou a pokračují cvičení s tzv. emocionální maskou.

Maska a kontramaska

Expresivní maska ukazuje charakter dramatické postavy v jeho širokých hranicích a navíc strukturuje a zjednodušuje styl herectví. Cílem je dosáhnout čistoty hereckého projevu zobrazujícího postoje postavy celým tělem.

Maskované představení, na rozdíl od nemaskovaného, se dotýká základní struktury hry a umožňuje tak pracovat přímo s ní, což je pro studium herectví prospěšné.

Expresivní masky se dělí na tři základní typy masek: masky larvální (velké nelidské masky s lidskými kvalitami, pouze obecné naznačení dramatického charakteru), masky charakterové (nejblíže znázornění dram. charakteru) a masky

utilitární (původně neurčené k jevištnímu použití, jako například maska plynová, potápěčská, boxerská...).

Podle J. Lecoqa se maska hýbe již sama od sebe, stačí ji tudíž jen postavit do základní situace a dodat hercovo tělo.

J. Lecoq preferuje dva základní přístupy k expresivním maskám: první podle psychologického charakteru postavy (zejména pro masky charakterové) a druhý podle mimování tvaru, formy, struktury a barvy masky (zejména pro masky neutrální).

Dalším stupněm hry s maskou je zapojení tzv. kontramasky (opačného vnitřního charakteru jedné a téže masky). Důležité je hrát s maskou a její kontramaskou (nebo více kontramaskami) zároveň, tím se otevírá cesta k dalšímu rozměru této hry: k nepřímosti (detours) a odchylce (digression) hereckého sdělení.

Studium pokračuje hrou s maskami utilitárními: s maskami ochrannými (používají vojáci, lyžaři, hokejisté...) a s maskami utajovacími.

Cvičení pro masky:

- oblékají se do reálných kostýmů
- testují se reakce na různé situace
- masky se nasazují na různé části těla a ožívují se
- dramatický charakter

Cvičení :

- dané charaktery studenti dodržují i mimo školu, cestují v nich do školy – pedagog se jich ptá na jejich jména, původ, situaci – odpovídají v intencích „svého“ charakteru, musí popřít vlastní identitu, hrát a mít radost z předváděné postavy
- charaktery v různých situacích – domov, práce, oslava, zablokovaný výtah, opožděný vlak
- hraní dvou charakterů najednou kol. zástěny, jeden honí druhého
- student si ve 2. ročníku musí vyrobit vlastní charakterovou masku masku komedie dell'arte (celé je to ztíženo tím, že k tomu nedostanou žádný návod jak)

Technika pohybu

Kurz techniky pohybu se používá jako úvod, podpora a rozšíření ostatních kurzů, absolvovaných studenty. Dělí se na tři různé podskupiny: fyzická a hlasová průprava,

dramatická akrobacie a aplikovaná technika pohybu náležející k příslušným dramatickým teritoriím (ve 2. ročníku).

Fyzická a hlasová průprava

Je založena na jeho studiích lidské anatomie. Každý pohyb na jevišti musí být dramaticky obhájen, a to: indikací (odkaz na pantomimu), akcí (komedie dell'arte), nebo reflexí vnitřního stavu postavy (drama).

J. Lecoq tvrdí, že každé hercovo gesto vykresluje vztah mezi hercem a prostorem jej obklopujícím a dává růst jeho vnitřnímu emočnímu stavu.

Základem je dramatická gymnastika. V průběhu tréninků dramatické akrobacie se pracuje na pružnosti, síle, rovnováze a lehkosti. V 1. ročníku je tento kurz rozdělen do dvou fází: přípravné a konkrétní; ve 2. ročníku pak podle příslušných dramatických teritorií. Patří sem tedy i žonglování, jevištní zápasy aj.

Analýza pohybu

Cílem kurzu je získání fyzické bdělosti, která je nezbytným základem herectví. Rozvíjí rozdělení kategorií pohybů podle Georgese Héberta: táhnutí, tlačení, lezení, chůze, běh, skoky, zvedání, nesení, útočení, bránění a plavání.

Podle J. Lecoqa těchto 11 základních činností ukládá do paměti těla určité pohybové vzorce, skrze něž mohou proudit hercovy emoce a zpětně být touto cestou také vyjadřovány. Tyto pohyby vlnění, rozkvět, stojka, kotrmelec, činky, převozník atd. patří do dvaceti základních pohybů J. Lecoqa, ze kterých studenti prvního ročníku skládají zkoušky. Mají za úkol spojit tyto pohyby v jednu celistvou choreografii. Tuto zkoušku skládají samostatně pouze před pedagogy.

Naproti tomu třemi základními přírodními pohyby jsou, podle J. Lecoqa, vlnění (ondulation), obrácené vlnění (contre ondulation) a rozkvět (éclosion).

Napojením na teritoria hry s maskou vznikají vztahy: vlnění – expresivní maska, obrácené vlnění – kontramaska a rozkvět – neutrální maska. Shrnují i tři základní pozice bytí na jevišti: *s*, *proti* a *pro*.

Po analýze těchto základních tří pohybů se studenti individuálním používáním dostávají k práci na svém vlastním výrazovém poli. Technicky se jedná zejména o rozpínání a zmenšování, rovnováhu a dýchání, nerovnováhu a posun v prostoru.

Cvičení:

- rozkvět z nejmenšího do největšího otevření
- dýchání
- hlas

Cílem je fyzická bdělost herce, která je základem pohybů – tah, tlak, lezení, chůze, běh, skoky, zvedání, nesení, útočení, bránění, plavání, vlnění.

Ekonomie fyzické akce

Hospodaření s fyzickou energií je vyučováno na základě cvičení akčního mimu.

akční mim – přesná kopie reálných akcí, přičemž potřebné předměty jsou imaginární; cvičeními pro práci na akčním mimu: hod diskem, hod oštěpem, přelézání zdi, převozník, štípání dřeva, zvoník...

Při jednotlivých cvičeních jsou pohyby vědomě zmenšovány (a poté samozřejmě i zvětšovány), aby si byl student vědom změn v těle při změně hospodaření s energií.

V rámci uchopení prostoru se počítá se třemi základními směry (horizontála, vertikála, oblouk). Jacques Lecoq pro znázornění možností těchto vztahů používal růži sil, jež podle jeho definice „obsahuje multisměrový prostor“, jež může být adaptován pro jakýkoliv pohyb.

Studenti by se měli naučit cítit jemné nuance fyzického projevu herce, přesně vnímat začátek a konec pohybu (nebo jeho sekvence) a jeho dramatického obhájení.

Prázdný list papíru

Na počátku je hledána psychologická hra, počínajíc neutrálním stavem, stavem prvotní zvědavosti a klidu. Vzdělávání začíná průzkumem dynamiky přírody. Přírodní

elementy, materiály, zvířata, barvy, světla, zvuky a slova jsou objevovány skrze mimující tělo a později obohacují studenty při tvorbě dramatického charakteru.

Postupně jsou odkrývány odlišné vrstvy herectví, od přehry (rejeu) s expresivními a charakterovými maskami až k abstraktním maskám a dynamickým strukturám. Technickou část, založenou na analýze pohybu, následuje série improvizčních cvičení, která slouží k objevení expresivního a vnímavého – receptivního potenciálu lidského těla, na ní navazuje fyzická a hlasová příprava, dramatická akrobacie, analýza tělesných akcí.

V oblasti improvizace je několik stupňů, jež strukturují průběh studijního roku. Analýza pohybu je také přistoupením skrze strukturu, objevující, odkrývající kurz. A ve stejném období studenti absolvují hlasovou a pohybovou přípravu, lekce dramatické akrobacie, žonglování a jevištních soubojů.

V průběhu prvního roku probíhá také samostatná studentská tvorba již zmíněný autokurz. Každý týden obdrží studenti nějaké téma a pracují bez dohledu pedagogů na čemkoliv, co si vyberou. Je to jejich vlastní divadlo. Pokouší se nikdy neztratit ze zorného pole základní cíl a směřování Lecoqovy školy: kreativitu.

Prvního rok studia je zakončen samostatným závěrečným představením a commissions, což je zkouška z propojení dvaceti základních pohybů metody. Prezentace, propojující témata nalezená v průběhu studia, jsou předváděna v průběhu druhého ročníku. U všech z nich se jedná o samostatnou studentskou práci, spojenou dohromady pro tzv. soirée – večerní veřejnou prezentaci, konající se třikrát za rok.

První rok má připravit precizní základ, který zůstává jako „odkaz“. Tento základ, materiál dramatické tvorby, je v druhém ročníku rozvíjen a používán. Měly by se dokončit tři cesty: první – pozorování a znovuobjevení života skrze „přehru“, neutrální maska; druhá – obsažení různých vrstev hraní a předvádění, expresivní maska; třetí – objevit poetickou hloubku a rozměr slova, barev a zvuků (potažmo hudby). To připraví studenty k vyjádření širokého prostoru dramatických teritorií a jejich vztahů mezi sebou. U studentů se rozvíjí zejména sdílení univerzálního poetického vnímání a citu pro prožití různých vrstev herectví a jejich individuálního sestavení v jednotlivých dramatických charakterech.

Druhý ročník nenavazuje logicky na první, ale kvalitativně přeskakuje do zcela jiné dimenze: geodramatické objevování dramatických teritorií skrze pět základních dramatických teritorií (melodrama, antická tragédie, bufonerie, komedie dell'arte, klaunerie) s jediným cílem: dramatickou tvorbou. Základem je přistupovat k teritoriím dramatu, jako by divadlo ještě nebylo vynalezeno.

Začíná se fyzickým a gestickým jazykem. Poté následují hluboké emoce a patos melodramatu, následované lidskou komedií komedie dell'arte.

Druhá část je věnována bufonii, tragédii a jejímu chóru, nakonec mystériím a jejich rozměru šílenství. Klauni a jejich různé komické varianty (burleskno, excentrita, absurdno...), vyplňují třetí část druhého ročníku.

V bílé pantomimě je jazyk gest používán jako ekvivalent k jazyku slov, jen v jiné struktuře a jiném rytmu. Žánr figurativního mimu nepomáhá zobrazit slova, ale objekty, stavby aj. Ačkoliv je tento jazyk výrazně limitován, usnadňuje technický přístup k artikulaci hercova gesta. Komiksový mim je blízký němému filmu, používá gesta k akcentaci dynamiky spojené s dramatickým obrazem. Mimáž pomáhá studentovi zaměřit se na vnitřní dramatický stav prezentovaného charakteru. Vypravěčský mim naproti tomu, v rámci svého jediného cíle – sdělení příběhu, přeměňuje a kombinuje všechny mimické a pantomimické jazyky.

Kromě divadelních stylů a žánrů se hledají zejména motory hry, které působí ve všech teritoriích a tak inspirují tvůrčí práci.

Druhý ročník je mnohem více orientovaný na literární tvorbu, z důvodu strukturování divadelních her, protože herec dokáže dobře hrát pouze tehdy, je-li mu to umožněno fungující strukturou dramatického textu.

Melodrama táhne k prožívání hlubokých emocí a klade otázky spravedlnosti a práva.

melodrama – forma ideologického divadla Francie pol. 19 stol., zdůrazňování gest, pathos, základní hodnoty: láska, rodina, čest; velké emoce boj dobro x zlo, moralita x nevinost, obětování se, řešení nesmírnou náhodou – blesk, zjevení přízraku...

Tři archetypy – padouch, oběť, hrdinka. Vzbuzování strachu, soucitu, hlubokých prožitků – pořádně si zaplakat.

Komedie dell'arte objevuje lidskou komedii: malé jednající postavičky, drobné podvůdky, hlad, touhu a vášeň žít.

„Komedie dell'arte se může hrát všude a v jakékoliv době, pokud se v ní vyskytuje pán a sluha, pro komedii tolik podstatný.“

J. Lecoq

Bufonérie karikuje skutečný svět a podtrhuje groteskní aspekty ve všech mocenských hierarchiích.

Bufoni (les bauffons): si dělají legraci z věcí, ze kterých by se dělat neměla, znetvoření se – celé fyzično se stává maskou.

Hlavní rodiny buffonů podle J. Lecoqua: *rod tajemných* (le mystère) – proroci, znají tajemství života, *rod groteskních* (le grotesque) – karikatury, *rod fantasmie* (le fantastique) – používají elektroniku, bytosti s více hlavami...

Tragédie přináší velmi populární sbor (chorus) a hlavní hrdina, který se střetává s božskými zákony a osudem. Zkušební text monology Euripides (Medea), Sofokles (Oidipus).

Postup práce s textem: zachytit dynamiku textu, identifikovat se s pohybem – dodat zvuk – když je pohyb a zvuk v rovnováze – přidat text (monolog) hlasem, který vychází ze zvuku – poté se oprostit od pohybu – pouze text se stejným nábojem.

Chorus – Sbor, vznik sboru

„Chorus je jeden z nejdůležitějších součástí mých vyučovacích metod a pro ty, kteří se jí zúčastnili, je to dozajista nejkrásnější a nejvíce strhující dramatická zkušenost.“

J. Lecoq *28

Cvičení: rovnováha jeviště – sbor se pohybuje aniž se ví kdo jej vede, změny směru, změna vůdce, jak dalece se může chorus rozdělit, ale zůstat zachován.

Mystérium se ptá na vše, co zůstalo nepochopené a nepochopitelné, od zrození až k smrti, co je před a co je potom, koketuje s ďáblem, který provokuje jak bohy, tak naši imaginaci.

Klauni

Mají svobodu diváky rozesmát, ukazují sebe sama tak, jak jsou. Klaun v každém z nás. Klaun – nepohodlné trapno, osoba na špatném místě ve špatnou dobu.

Cvičení: jdi na jeviště a rozesměj nás, nebo také jdi na jeviště, nedělej nic a rozesměj nás... Smyslem je ukázat své slabé místo, odhalení osobnostního nedostatku, jeho dramatické síly, to je klíčem k přístupu ke klaunství.

„Nalézání klauna v sobě samém, v jiném slova smyslu unikátního, idiotského charakteru, je důležitý moment ve studentově životě.“

J. Lecoq

Druhý ročník je založen na následujících třech soustavách otázek, podporován jednoduchým požadavkem, aby studenti „vyprávěli příběh“:

1) Kde leží hranice, se kterými hrajeme? Jaká část lidské přirozenosti je zobrazena a použita pro předvádění melodramatu, komedie dell'arte, tragédie? Jaké elementy lidského chování a která lidská těla pasují do různých druhů pohybu, různých duševních hnutí? Jaké jsou dramatické motory vedoucí tyto formy divadla?

2) Jaké jsou vhodné jevištní jazykové zvláštnosti (nářečí), nebo jazyky pro vyjádření těchto hranic? Polomasky, reálné objekty, chór? Jak tento jevištní jazyk pracuje, jak jej lze kombinovat a s čím?

3) Jak funguje výběr textu? Které dramatické texty mohou nejlépe obohatit průzkum každé z těchto oblastí?

Pro zakončení druhého ročníku obdrží studenti svojí takzvanou „objednávku“ (commandes), zadané téma pro absolventské představení a pracují na něm zcela samostatně po dobu cca tří týdnů.

Budilova divadelní škola – Metoda Jacques Lecoq – Lecoqovská pedagogika *29

Zakladatelka, ředitelka a pedagog Budilovy divadelní školy Vendula Burger na svých internetových stránkách mimo jiné říká:

„Doufám, že se mi podaří otevřením Budilovy divadelní školy v Praze českým a všem ostatním východoevropským studentům metodu Jacqua Lecoqa zpřístupnit. Už jen proto, že studium v Paříži je finančně velmi nákladné. Jacques Lecoq se nejednou zmínil, jak málo studentů ze slovanských zemí prošlo jeho školou. Měl Slovany velmi rád. Myslím, že kdyby tu mezi námi ještě byl, tak by uvítal, že se jeho učení dostane do východních zemí a mé rozhodnutí by ocenil a podporoval, stejně tak, jako mi tuto podporu písemně vyjádřila jeho žena Fay Lees Lecoq, která nadále vede Mezinárodní školu Jacques Lecoq v Paříži a se kterou spolupracuji při rozšiřování výuky ve východních zemích. Věřím, že naplníme požadavky našich studentů a těším se na zahájení prvního 1. ročníku v říjnu 2010.“

„Tělo nezapomíná to správné, ale nezapomíná ani to špatné a tak je důležité naučit se třídit.“

Vendula Burger

Studenti jsou vybráni na základě motivačního dopisu, životopisu, získaných zkušeností a doporučení, eventuálně diplomů (není podmínkou).

Na základě uvedených dokumentů a po zaplacení školného, jsou studenti bez přijímacích zkoušek přijati na dobu prvního semestru, které je hodnoceno jako zkušební období.

Metoda Jacques Lecoq se může stát obohacujícím studiem pro každého umělce s malou, či dlouholetou zkušeností. Základním pilířem školy je dramatická tvorba, jejíž součástí je také pohybová a nonverbální výuka. Tělo, jako nástroj herce-tvůrce je středem celého učení.

Hlavní obory: analýza pohybu, improvizace, masky, kolektivní tvorba, dramatická akrobacie. Doprovodnými obory jsou akční mim, akrobacie (i vzdušná), současný tanec, butó.

Z programu II. Veřejné konference o metodě Jacqua Lecoqa

Konkrétní popis vybraných cvičení předvedených během semináře:

prostor – objevení prostoru pro hru

předvedené cvičení:

- individuální cvičení – 2.pozice nohou, ruce vedou pohyb v prostoru 3D ve všech směrech, úrovních a hloubkách – nejdříve v pomalém neměnném rytmu
- později přidáme rozdílný, improvizovaný rytmus
- skupinové cvičení – rozptýlená chůze ve vymezeném prostoru, vyvažování jeviště, kontakt s partnerem, komunikace pomocí pohybů, reakce na partnera/partnery, postupná kompozice společné závěrečné pózy – „fotografie“

Obsah některých pojmů používaných v metodě J. Lecoqa:

akční mim – jedná se o ekvivalent iluzivního dramatického mimu

mimodynamika – nemimovat formu, ale rytmus a prostor

mimáž – jazyk gest

improvizace – improvizovat znamená nechat vyniknout podnět přicházející z vnějšího světa

cvičení:

Sedm různých úrovní napětí těla (probírá se cca již 2. týden výuky)

1. – bez napětí – jen nutnost pro přežití
2. – přirozený elán těla – pohoda, uvolněnost
3. – kontrolované napětí – vědomé držení těla
4. – tělo, které je pohotové, očekává, váhá – toto napětí je nejdůležitější pro interpretaci, toto napětí nám poskytuje „*vigilance*“ bdělost, ostražitost,

obezřetnost a z toho plynoucí „*acuité*“ ostrost, dráždivost – vlastnosti nutné k přirozené interpretaci

5. – rozhodnutí – moment, kdy se rozhodneme celým tělem
6. – akce – celé tělo – v případě zastavení pohybu během akce – zajímavé postoje
7. – extrém – napětí, extrémní postoje „*attitude*“ v případě zastavení pohybu

šest zvuků – cvičení dávající základy k pochopení dramatické stupnice při improvizaci

1. – neslyšíme nic
2. – slyším zvuk, ale není důležitý a nevěnuji mu pozornost
3. – slyším zvuk a zajímá mě
4. – co to bylo za zvuk? – zajímám se o to, odkud se zvuk ozývá
5. – „BUM“, kde to bylo?!
6. – rána, která nás ochromí – pád na zem

Nácvik „šest zvuků“ – každý mimuje nějaký druh lidské činnosti (praní, žehlení, kopání, truhlařina...), pedagog tlesknutím postupně určuje začátek jednotlivých stupňů šesti zvuků, herci pohybově ztvárňují jednotlivé body popsané v cvičení šesti zvuků, v bodě šest končí v poloze na zemi

Neutrální maska

– seznámení se s maskou

cvičení:

téma „cesta“ – příběh: moře, vyvržení na břeh, běh přes pláž do lesa..., vše se odehrává v klidné přírodě v příjemném prostředí; později se tento stejný příběh hraje, stále s neutrální maskou, jen technicky i procítěně, dále pak s rozdílnou motivací – např. les hoří...

Na závěr této kapitoly o Lecoqovské pedagogice ještě uvedu pro úplnější představu osobní vzpomínku na představení na téma „Vše se hýbe“, které jsem měl možnost vidět v podání Pierra Bylanda a jeho ženy na Kašparově memoriálu v Kolíně 27. 4. 2003. Jednalo se o formu demonstračního workshopu. Představení, kdy nám předvedli etudy a studie chování předmětů a lidí všech možných povah v různých situacích.

Představení začalo tím, že na prázdné jeviště dopadaly ze zákulisí různé předměty, které svým pohybem vyvolají vjem určitých charakterových rysů a nálad a budí při tom překvapení i smích, například tři pingpongové míčky střídavě hozeny úderem o zem z různých stran a s různou intenzitou skákají sem a tam, jejich rytmus a energie v nás vyvolá pocit dialogu, životnosti těchto předmětů a když je poslední vhozený míček nakřáplý, tak směšný zvuk, který jeho dopady vyvolávají a jeho „neobratnost a nedokonalost“, po předtím vhozených „dokonalejších“ míčcích vzbuzuje smích. Poté při stejném principu na jeviště létaly různé další předměty s překvapivými rytmy a efekty jako „hopík“ s konfetami atp.

Herci poté verbálně publiku kategorizovali lidské chování na fyzické (zespodu nahoru) a psychologické (začínající od hlavy) a předváděli různé situace pozdravů, potkávání dvou lidí..., variace různých společenských postavení jedinců, v různých prostředích, kde se setkání odehrávají a v různých povahách a vztazích jedinců, kteří se v těchto situacích ocitli.

Poté předvedli, jak se tělo mění v masce, že můžeme hrát s maskou i proti masce. Předváděli různé typy a hru „lecoqovských“ masek – larvální, charakterové i utilitární.

Oba protagonisté byli, vzhledem ke střednímu věku, velice solidně pohybově vybaveni včetně užívání jevištní akrobacie. Předvedli slušivé pády a kotouly, práci s rekvizitou – etuda s židlí, hra s židlí jako s partnerem, zuřivost a vylévání si vzteku na židli.

Představení bylo velice zajímavé, ale více pro lidi, kteří takové věci vidí poprvé, než pro divadelníky, kteří tyto principy znají z různých modifikací jako školní etudy se kterými se můžeme setkat napříč divadelním školstvím po celém světě. *30

4.4. Scuola Teatro Dimitri a její výukový systém

Divadelní škola *Scuola Teatro Dimitri* se nachází ve Švýcarsku, v italském kantonu Tessin, ve městečku Verscio nedaleko Locarna.

Máme o ní detailní informace, protože jejím spoluzakladatelem, pedagogem a spoluvůrcem jejího výukového programu je český mim a pedagog Richard Weber.

Dimitri ji společně s Richardem Weberem založil v roce 1975, kdy 22.září toho roku začala výuka pro prvních 45 studentů. Dimitri tehdy vyučoval klaunerii a improvizaci, dalšími pedagogy pak byli Richard Weber, Fredy Chy, Denis Carey, Lumini a Bebe Chierici.

Od roku 2004 je uznána školou univerzitního typu v oboru mimického (pohybového) divadla a divadelní tvorby. Je školou mimického divadla a autorské divadelní tvorby. Nabízí kompletní základní vzdělání v oblasti divadelního vyjadřování. Snaží se u studentů podněcovat jejich osobitý talent a tvůrčí způsob ve vztahu k jejich osobnosti.

První tři roky studia jsou úplným bakalářským studiem, zakončeny s titulem „Bakalář“. Spočívá na absolvování povinného tříletého studia základních disciplín, doplněných o tematické stáže, těchto výše uvedených oblastí: divadlo, tanec a cirkusové umění.

Čtvrtý ročník magisterského studia je pojatý jako můstek do profesionálního světa. Je určen k rozvinutí osobnostních předpokladů každého a k aplikovanému výzkumu a vyhledávání spolupráce s dalšími výukovými centry. Studium nabízí možnost absolvovat stáže v Unii vysokých divadelních škol ve Švýcarsku (L'Union des Hautes Écoles de Théâtre), v Bernu, Curychu, Lausanne a Versciu, v oblasti herecké přípravy se zaměřením na mimické (pohybové) divadlo.

Doktorské studium je pak určeno pro výzkum a dokončené rozvinutí tvůrce. Učební plán předpokládá praktické scénické realizace, v případě nutnosti a možnosti ve spolupráci s jinými výukovými centry (například s hudební konzervatoří).

Program studia ve Scuola Teatro Dimitri ve Versciu je založen na tělesném výrazu a pohybu a na studiu předmětů souvisejících s divadelní tvorbou a druhy groteskního (burlesque) divadla.

Základními předměty jsou: mimické (pohybové) divadlo, divadelní improvizace, akrobacie, tanec, rytmus, technika dýchání, hlasová výchova, zpěv a teoretické

přednášky doplňující vzdělání. Vše doplňují stáže různých divadelních výrazových forem, jako například: komedie dell'arte, klaunerie, vyprávěčství, specifické taneční formy apod.

Škola je zaměřena na styl divadla, který podstatně komunikuje tělesným výrazem. Nabízené vzdělání je složeno z vyučování disciplín pocházejících z divadla, tance a cirkusu. Vzhledem k tomu, že při studiu se málo kdy přistupuje k interpretaci již hotové předlohy, je kladen zvláštní důraz na výuku a rozvoj základních principů autorské divadelní tvorby.

Ve spolupráci s dalšími složkami tvořící kulturní centrum ve Versciu, kterými jsou Kompanie Divadla Dimitri (la Compagnie de Théâtre Dimitri), Muzeum komiky (Musée Comique) a Divadlo Dimitri (Théâtre Dimitri), nabízí Dimitriho divadelní škola (Scuola Teatro Dimitri) kompletní program základní divadelní práce.

Ve škole se vytváří interní představení i představení, která již tvoří součást programu Dimitriho divadla (Teatro Dimitri).

Jedním z důležitých hledisek tělesného divadla je jeho dokumentace, ta je úkolem pro Muzeum komiků, které se nachází v areálu divadla Dimitri v prvním patře a je přístupné před a po každém představení. Muzeum dokumentuje počáteční hledačské práce, jejich rozvíjení a pozadí divadelnictví různých kultur a představuje vše veřejnosti. Jeho největší část je věnována cirkusu Knie, obsahuje mnoho dobových dokumentů, dekorací, artefaktů (např. soukromou Dimitriho sbírku slonů, hudebních nástrojů...), promítá se tam záznam vystoupení klauna Grocka.

Sylabus a charakteristika předmětu formulovaná vyučujícími pedagogy:

Mimické divadlo

Vyučují Richard Weber a jeho asistentka Nancy Fürst.

- specifická gymnastická cvičení, pantomimická průprava
- nemluvené (němé) scény
- mimický a tělesný výraz
- technika výroby a modelace masek, hra s maskou
- techniky klasické pantomimy

PANTOMIMA

Rudolf Laban, proslulý choreograf a teoretik tanečního umění, v jedné ze svých knih varoval čtenáře, že jeho texty jsou málo srozumitelné, protože pohyb má s literaturou jen velmi málo společného. S pantomimou je tomu podobně. Definovat ji pomocí slov je obtížné, nejen proto, že žije v prostoru a čase; pantomima je zároveň velmi mnohostranná a může se projevovat nejrůznějšími formami.

Chercher la pantomime

Řekne-li se „divadlo“, znamená to i „hledejte pantomimu“. Pantomima slouží jak herci, tak klaunovi, objevuje se v muzikálu, setkáváme se s ní v komedii masek a ovlivňuje dokonce i tanec. V průběhu divadelní historie se i několikrát stala samostatným uměním. V obdobích slávy pantomimy bývalo na výsluní i divadlo. Pantomima je nejstarším vyjadřovacím prostředkem divadelního umění, ba dokonce ve své nejčistší podobě je divadlem samým.

Ironií osudu je, že přestože se s pantomimou setkáváme už u samotného zrodu divadla, musíme ji paradoxně stále znovu objevovat a nově budovat její zákony. Její kontinuita není zdokumentována. Přetrvává stejně jako legenda. Dochovaly se nám tisíce rukopisů a knih dramatických děl všech dob. Avšak o pantomimě nám toho zůstalo velice málo – několik pantomimických libret omezujících se na popis děje. Jak ale hrály tisíce řeckých a římských mimů, herci atellánské komedie a komedie dell'arte, jak se na jevišti pohybovali Jean Gaspard Debureau nebo Joe Grimaldi, nevíme. Nejpřesnější rekonstrukce, nejživější vzpomínky nám nedokážou zpětně oživit sílu, dynamiku, vyzařování a styl mimů a herců minulosti, neboť pantomima – mimické jednání, gesta a postoje – to je umění okamžiku. Vynález filmu umožnil alespoň naší generaci předat potomstvu významná díla Ch. Chaplina, Grocka, B. Keatona, J. Tatiho, M. Marceaua a mnoha dalších. Z toho bychom se měli radovat, vždyť dvacáté století je také zlatou dobou mimického umění.

Co je vlastně pantomima?

To je oprávněná, často pokládaná otázka. Mimus, „mimodrame“, „le mime corporel“, „le mime statuaire“, mimika, pantomima, „le mime pur“, „Christmas pantomime“ atd. – tato změť výraziva přirozeně vede u mnoha diváků k nejistotě. Co

si má člověk pod všemi těmi pojmy představit? Staří Řekové vymysleli nejen umění hry s gesty, ale i jeho jméno. Slovo „pantos“ znamená „všechno“, „mimesis“ znamená napodobovat, přestrojovat se: „pantomimi“. Mim se mohl proměnit v cokoliv – ve zvířata, rostliny, v součásti přírody i v přírodní živly. Za pomoci masky a velké mimické dovednosti mohl představovat ne jednu, ale hned několik osob najednou. Pantomimi. Velkolepý divadelní vynález, umění odpovídající svým obsahem mytologickým hrám řecké kultury, které však současně splňovalo i požadavky otevřené scény amfiteátru.

V současném odborném jazyce se od doby školy Etienna Decrouxe rozumí pod pojmem „le mime pure“ umění čistého výrazu samotného těla, umění, které rezignuje na výraz obličeje. Naproti tomu „pantomima“ používá hru výrazu tváře plus „le mime pure“. Pantomima vypráví komické nebo dramatické příběhy. Pojem „mimické jednání“ znamená scénické výstupy beze slov, vyjádření nálady, pocitu a lidské povahy pouze odpovídajícími gesty a držením těla.

Výchova herce – mima

Jak to vypadá, když se někdo chce vyškolit v oboru pantomimického umění? Na začátku tohoto století se diváci často mohli domnívat, že herci jakoby neměli tělo. Všechny renomované osobnosti z oblasti divadelního života neustále znovu poukazovaly na to, že herec musí bezpodmínečně kultivovat své svaly mimikou, tancem a dokonce i akrobacií. Stanislavskij, Tairov, Mejerchold, Copeau, Dullin, Decroux, Barrault, Reinhardt, Craig, Strasberg, Strehler a další chtěli herce nejen slyšet, ale také vidět – nebo dokonce i jenom vidět. Požadovali od herců, aby z jejich pohybů, gest a držení těla opět vyzařovaly pocity a myšlenky, aby jimi dokázali diváka fascinovat. Tento obšírný posun volající po celistvém herci s výrazovými schopnostmi, navrátil pantomimu do divadelních škol. Od té doby doplňuje řeč mimiky, chápaná i vyučovaná rozličnými způsoby, herecké vzdělání. Avšak teprve škola Etienna Decrouxe dodala mimu nový věcný základ. Decrouxovy přednášky ovlivnily mnoho režisérů a divadelních teoretiků. Jeho žáci Barrault a Marceau proslavili svými představeními pantomimu po celém světě. Všude vznikaly nové skupiny, prosazovali se i sólisté. Následovaly světové festivaly pantomimy. Její vzestup byl nezadržitelný. Dnes existují v každém městě nabídky večerních kurzů, intenzivní výuky, pantomimického know-how za dva týdny. Pilní lidé denodenně trénují přetahování lana bez lana a dřou si podrážky nácvičkou pantomimické chůze.

Za několik let pak zjistí, že tato úžasná stylová cvičení nakonec nemusejí mít vůbec nic společného s divadlem, protože bez toho, aby je proměnili v poezii nebo jim dodali dramatický účinek, zůstanou tyto cviky jen tím, čím jsou – kuriózním vizuálním efektem, trikem.

Pantomima na Scuola Teatro Dimitri

Rok co rok přicházejí mladí divadelní adepti, okouzlení divadlem, cirkusem, komedií masek nebo některým slavným hercem, do Verscia. Jejich romantické nadšení spojené s touhou vyjádřit se rozněcuje jejich netrpělivou fantazii. Často není vůbec jednoduché dát jim v prvních společných rozhovorech jasnou představu o práci, která je v následujících letech čeká, vysvětlit jim, jaká cvičení bude třeba dělat a kolik to bude vyžadovat času. Nevědí, kolik trpělivosti, kázně a výdrže je nutné k tomu, aby ovládli výraz svého těla. Naivita těchto „nováčků“ je dojemná, jenomže bez ní by nikdo neměl odvahu začít.

Na začátku je vždycky ono tajupné slovo „talent“ – pro mnohé představuje zlý sen. Mám talent? Mám ho dost? Málo? Mám vůbec nějaký? Jak se to pozná? Pochybnosti a nejistota nedávají budoucím mimům spát. Znal jsem však přesto studenty s vysloveně spontánním nadáním pro hraní. Přesto byli z nejrůznějších důvodů neschopni svůj talent ovládnout a správně používat. Naproti tomu se často stává, že prostředně talentovaní žáci dosáhnou ve svých hereckých schopnostech překvapivě vysokých výkonů. Předvést svou hrou něco ostatním, rozesmát je nebo vyvolat v nich napětí, to přirozeně zcela bez nadání, bez radosti z převleků a vžívání se do jiných osob nejde. Velice důležitá je také představivost a cit pro hudbu. Stejně však ani největší talent není zárukou úspěšné divadelní kariéry. O existující nadání je nutné co nejlépe pečovat, a sice soustředěnou, pravidelnou prací.

Umění držení těla

„Umění mimu je umění držení těla.“ Tato věta pochází od Marcela Marceaua a dnes již patří ke klasickým výrokům. Ve výrazu „držení těla“ jsou obsaženy dva aspekty mimického umění. „Chováním mima“ rozumíme to, co dělá, věcný význam jeho počínání, gest a vzhledu těla. Vzhledem, chováním svého těla musí mim ale zároveň vyjádřit, co cítí a co si myslí. Oba dva významy jsou stejně důležité a jsou téměř od sebe neoddělitelné, tento výraz v sobě propojuje aspekt tvořivý s aspektem dramatickým do jedné výrazové formy.

Specifická vlastnost pantomimy – vyjádřit subjektivní i objektivní – vyžaduje mimořádnou tělesnou přípravu. Tělesná cvičení podléhají určitým zákonům umožňujícím optickou iluzi – jsou to zákony protiváhy, zákony jevištní perspektivy, protipohybu, pevné setrvávání na fiktivním bodu v prostoru, atd. Podle mého přesvědčení musí žák tyto zákony nejprve teoreticky správně pochopit a pak teprve může začít s praktickým nácvikem. Tyto teoretické zákony je nutné bezpodmínečně respektovat, jinak je ona iluze o kterou usiluje, nečitelná. Avšak jejich vlastní provedení, způsob interpretace, výraz těla, musí přitom zůstat osobní a musí odpovídat osobnosti žáka.

Začátečník se nejprve musí zabývat svými špatnými návyky v držení těla, přestože si je zpočátku vůbec neuvědomuje. Opravování chybného držení těla a návrat k řádu jeho vlastní konstituce pak vede k prvním pozitivním objevům o vlastním těle. První gymnastická cvičení jsou jednoduchá, provádějí se v pomalém tempu a jasně daném směru. Jejich úkolem je, aby si žák uvědomoval jednotlivé části svého těla a znovunalézal jejich přirozené pozice. Dříve než se dostane k pohybu, naučí se správně stát a přesnými opěrnými body na chodidlech zabezpečovat rovnováhu těla. Potom se učí znát tíhu hlavy, trupu a údů a poznává, kolik energie je potřeba vynaložit, aby je ovládal. Každý jednoduchý pohyb musí být proveden zcela zřetelně, aby si žák uvědomoval v jakém pořadí se příslušné potřebné svaly aktivizují. Při těchto cvicích se věnuje velká pozornost trupu a pohyblivosti páteře, protože pro mimickou řeč má výrazová schopnost trupu zásadní význam. Všechny cviky této specifické gymnastiky jsou od začátku těsně spjaty s dýcháním. Dýchání organicky ovlivňuje mnoho pasivních i aktivních fází pohybu a často i rytmus cviku. Úmyslně se cvičí v tichu, bez hudby i bez jakéhokoliv jiného rytmického doprovodu, aby se vnitřní stav žáka dostal do harmonické jednoty s jeho pohybem. Psychofyzická harmonie je nesmírně důležitá. Později umožní mimovi převést vnitřní impulsy přímo a přesvědčivě do tělesného výrazu.

Žonglování jako pomocný prostředek

Žonglování, disciplína, kterou jsem kdysi potřeboval pro roli Arlecchina, mě inspirovalo ke cvikům s jedním a dvěma míči. Teď tyto cviky doplňují gymnastická cvičení ve výuce pantomimy. Připadají mi velice užitečné a stále se pokouším o jejich další vylepšování. Pro žáky jsou užitečné hned v několika směrech: Oči musejí neustále sledovat míč, čímž se udržuje bdělost mimovy koncentrace. Je nutné

přesně a včas reagovat, a tak se posilují jeho reflexy. Zlepšuje se všeobecná koordinace pohybů a prostorová orientace. Ruce se musejí přizpůsobovat různým pozicím, tvaru a váze míče a tím se zrychluje jejich pohybová způsobilost, vylepšuje zručnost, jejich výrazová schopnost se stává plastičtější. Tato cvičení s míči bývají zakončena etudou, kterou si studenti sami choreograficky připraví. Mohou pracovat s hudbou, nebo v tichu, ale vždycky musejí svou etudou vyjádřit něco konkrétního. Popsaná specifická gymnastika a cvičení s míči dohromady tvoří úvodní část pantomimického školení. Zabírají první ročník studia. Ovšem opakují se pravidelně i později při hodinách kondičního cvičení. Nuda, vztek, radost, žárlivost, závist, únava, stáří – to jsou emoce a stavy, které každý z nás zná. K prvním jevištním úkolům mladého herce patří tyto stavy analyzovat, pochopit, aktivovat je ve vlastním těle a jeho držení, chování a gesty je znázornit.

Používání masek

Při výuce pantomimy považuji z pedagogického pohledu za správné a logické připravit tělo nejdříve po stránce gymnastické, aby potom snadněji dokázalo lépe pracovat s výrazem masky. Začíná se s všedními denními situacemi. Student předvádí hru s nějakým předmětem nebo s kusem oblečení, pracuje v prázdném prostoru, pouze v trikotu, bos. Obličej je často překrytý tzv. „neutrální“ maskou. Vyloučení nejjemnějšího výrazového prostředku, které tělo má, tedy obličej, nutí žáka hledat jiné výrazové prostředky. Jít, ležet, sedět, držet trup vzpřímeně, nebo uvolněně, otáčet boky, objevovat jako vyjadřovací nástroje prsty, chodidla, pohyb ramenou. Prázdna maska nevyzařuje žádné náznaky stáří, pohlaví ani charakteru. Její anonymita dává herci svobodu vyjádřit zvolené téma zcela po svém. Chová se podle jeho myšlenek, akceptuje jakýkoliv psychický i fyzický stav. Dokonce herci umožňuje potlačit jakoukoliv motivaci jeho hry a „neutralizuje“ jeho jednání – je to cvičení, které nutí žáka k důležité kontrole těla. „Neutrální“ maska je zajímavá ještě i z jiného důvodu. Absence výrazu masky působí jako spolehlivý korekční činitel. Jakýkoliv nečitelný pohyb, nejasnost počínání nebo nesprávné držení těla je okamžitě vidět a signalizuje chybu aktérovy hry. Cvičení hry s „neutrální“ maskou vyžadují od žáka, aby zadané téma srozumitelně předvedl vybranými, precizními gesty. Žák při tom zároveň získává své první zkušenosti s jevištním prostorem a učí se své jednání do tohoto prostoru rozčlenit. Po každé etudě se posuzuje také vývoj situace, dramatické vystupňování a intenzita hereckého projevu. V pozdějších fázích

se maska často vynechává. Výroba charakterové masky má mnoho společného se studiem rolí, jak se tomu říká v činoherním divadle. Žák místo dramatického textu dostane výraznou masku s určitým vzezřením, jenž o něčem vypovídá. Fyziognomii, charakter té masky utvářejí konkrétní lidské vlastnosti, stáří, pohlaví. A žák tím dostává impuls pro vlastní inspiraci. Začne podle charakteru masky hledat její „vnitřní obraz“. Vlastnosti, které objevil v masce, musí zdůraznit a dotvořit svým tělem, držením a stylem pohybu. Zabývá se vzhledem trupu, pozicí hlavy a ramen, délkou kroku, charakterem gest, rytmem pohybu atd. Snaží se o co nejharmoničtější výrazovou jednotu vzhledu těla, způsobu pohybu a masky.

V malém studiu Scuola Teatro Dimitri mají studenti možnost seznámit se s řemeslným způsobem výroby masky. Je to metoda technicky snadno srozumitelná a žáci ji v krátké době řemeslně zvládnou. Když si student modeluje masku sám, má to tu výhodu, že lépe pozná fyziognomii tváře a může do její podoby promítnout vlastní nápady a pocity. Tím se zároveň silně stimuluje žákova představivost a hravost.

Interpretace příběhu

Další cvičení a improvizace konfrontují žáka s různými nečekanými situacemi nebo s dalšími osobami. To jej má vyprovokovat, aby na to zareagoval, což mu dodává další nápady směřující k hlubšímu porozumění své postavě a k jemnějším možnostem hereckého provedení. Napsat a vybudovat příběh beze slov je velmi speciální druh práce. Jedinými výrazovými prostředky vizuálního divadla je jednání a obraz. Avšak podobně jako psané drama i tento typ divadla vyžaduje konfliktní situaci umožňující postavě dramatický, komický, nebo tragikomický účinek. Témata a nápady, které si studenti vymýšlejí sami, rozhodují zda jejich příběhy budou vyprávěny lehkým, nebo vážným tónem. Scénáře píšeme se studenty společně. Tyto literární podklady se pak v průběhu inscenace ještě korigují a doplňují. Úkol zahrát příběh s charakterovou maskou staví studenta před náročný úkol. Nejprve musí „charakter“ postavy správně vystavět a zvládnout její podobu a pohyb. Potom pro ni musí najít konfliktní situaci a předvést její vlastnosti v konsekventním, dramaticky probíhajícím ději. Tyto příběhy se nakonec předvádějí veřejně, protože pouze reakce publika nám potvrdí jestli jsme hráli srozumitelně a jak naše hra zapůsobila. Ve výuce pantomimy bude, myslím, vždycky nejdůležitější srozumitelně a objektivně předávat zákony tohoto oboru a podporovat a odhalovat individuální schopnosti žáků. Mým

cílem je přivést studenty k samostatnému, kreativnímu myšlení, pomoci jim najít svůj vlastní styl v umění pantomimy.

Cherchez la pantomime!

Richard Weber *32

Improvizace

Vyučuje Jean–Martin Roy.

Individuální a skupinová cvičení

- cvičení osobní a práce ve skupině
- pohyb – zvuk – slova – jednání
- osobní vnímání
- výraz – rozvinutí – výpověď – tvar
- tvorba divadelní postavy a krátké výstupy
- hledání vlastního výrazu

Improvizace

Divadlo je formou umění, která se odehrává „tady a teď“, to znamená v přítomnosti. Diváci musí tuto přítomnost vnímat během představení a herec během své hry. Přítomnost je pořád zvýrazňována přesnými pravidly, která určují dění mezi herci a diváky: intenzita, atmosféra, hutnost, nezbytnost, věrohodnost, zřetelnost formy, komunikace, jsou víceméně slova, která vyjadřují tato pravidla. Improvizace ve smyslu průvodce tvorby směřuje pozornost studenta k těmto pravidlům.

Zde je rovněž přítomnost jednou z nejdůležitějších věcí. Co dělám v této chvíli a jak to dělám? Co je bodem zrodu mé improvizace? Jakým způsobem můžeme rozvinout něco souvislého, logického z počátečního impulsu (například: obraz, pohyb, slovo, zvuk)? Jak můžeme dosáhnout formy, která bude srozumitelná, záměrná a výrazná? Co označuje „kvalitu výrazu“ a jakým způsobem můžeme tuto kvalitu podržet? Jakým způsobem můžeme rozvinout něco společného s jedním, nebo více partnery, například malou scénku bez předběžně domluveného obsahu?

Kvalitní vnímání vlastních vnitřních obrazů je základní předtuchou pro vyjadřování a tvorbu. K dosažení čitelné formy je velice důležité rozpoznat a udržovat pocit,

základní emoci a rozvíjet ji v podmínkách původních okolností v přesně vyjádřené (konkrétní) hře.

Odhalit a rozpoznávat obsah příběhu a umět ho doplnit, to znamená přivést ke konci, je dalším nástrojem a možností k rozvinutí komunikace.

Jean–Martin Roy

Akrobacie

Vyučuje Natalia Ivanova a Victor Ivanov.

- statická a dynamická akrobacie
- specifická cvičení na ohebnost
- akrobacie v partnerské dvojici
- excentrická (výstřední) akrobacie
- možnost integrování individuálně vybraných disciplín do lekcí

Akrobacie

Jako pantomima, tanec a improvizace je i akrobacie důležitým studijním oborem.

Tato společná kombinace obohatí svým způsobem každý předmět.

Je důležité, aby každý posluchač zvládl základní prvky a dobře je ovládal. Po té se vydá cestou osobního výběru, na základě svých fyzických předpokladů.

V předmětu akrobacie je důležité stimulovat zájmy a předpoklady každého studenta.

Když je student dostatečně mrštný, doporučuji mu „klischnigg“ a „kautschuk“. Když dobře cítí rovnováhu, nebo je dobrý v „soutien“, pokračujeme v tomto směru.

Má-li někdo chuť žonglovat, povzbuzuji ho tím více, protože hbitost a schopnosti možnosti žongléra jsou velkou výhodou v dalších oborech. Myslím, že každý student musí umět salto. Konstantin Stanislavskij říkal, že každý herec ho musí umět skočit i když ho nikdy na scéně nepoužije. Umět salto je znak schopnosti se koncentrovat, být na malý okamžik, optimálním způsobem. Disciplína, vnitřní síla a optimální koncentrace jsou nezbytné pro skok tohoto druhu.

Mým cílem je dostat z každého studenta jeho maximum, aniž by to znamenalo újmu v dalších předmětech. Během tříletého studia může každý projít mnohovrstevnatou přípravou.

Natalia Ivanova, Victor Ivanov *33

klischnigg – podle Eduard von Klischnigg (1812 Londýn – 1877 Vídeň) mimik a akrobat divadla Coven Garden v Londýně, proslul jako představitel opičích a jiných zvířecích rolí (E. Švormová, J. Ludvová, České divadlo v zrcadle německých kritik II)

Tanec

Vyučuje Corinna Vitale a Martin M. Bartelet.

- studium vnímání vlastního těla
- práce na vyjadřování se pohybem, výzkum rozmanitosti a kvality pohybu, cvičení založená na moderním tanci (techniky Humphrey–Limon) a výrazovém tanci
- základy dalších tanečních forem: folklórní tanec, společenské tance, step
- vytvoření spojníc mezi tancem a divadlem

Tanec

Hlavním důvodem zařazení předmětu tance na Scuola Teatro Dimitri je poskytnout studentům základy uvědomění si smyslové fyzické práce, která by měla tvořit podstatu veškeré scénické umělecké práce, skrze fyzické úsilí, zesílené zcitlivění vůči vlastnímu tělu v prostoru a práci na kvalitě a výrazu pohybu.

Nesledujeme sen o stvoření ideálního interpreta, ale požadujeme od studentů rozšíření jejich individuálních hranic, k dosažení širokého spektra možností použití jejich výrazového prostředku – těla na scéně.

Tělo se musí stát výrazovým prostředkem přizpůsobeným tlumočení významu vnitřních impulsů a ne pouze prostředkem formální virtuozity.

Výuka je založena na technice Doris Humphrey a José Limon a na výrazovém tanci. Do výuky jsou zařazeny i další základní prvky různých stylů pohybu a tance.

Náplň vyučování není zafixována, ale přizpůsobuje se zkušenostem a charakteru každé skupiny v globálním kontextu školy.

Corinna Vitale

Martin M. Bartelet *34

Rytmus

Vyučuje Oliviero Giovannoni.

- studium základů klasických rytmů
- interpretace a převedení rytmu pohybem, hlasem a prostorem
- tvorba situací prostřednictvím rytmu
- skupinová cvičení

Rytmus

U primitivních národů hraje rytmus v každodenním životě velice důležitou úlohu v práci, na lovu a při domácích pracích. I v současnosti, v zemích pevně spojených s jejich kořeny, tedy s tradicí, jsou náboženské i světské obřady doprovázeny rytmem, který podporuje napětí akce.

Výuka pomocí přísně muzikálních frází, pevně definovaných, ustálených a pojmenovaných, s pevnými vztahy za účelem usnadnění jejich naučení a předávání.

Vycházejí z této koncepce, během tří let studia zkusíme rozšířit jejich používání s pomocí zvuku, tedy hlasem, nebo hudebním nástrojem, nebo v jejich přeměnu a přenesení do pohybu, akce, napětí, uvolnění a emocí.

Toto studium přináší kvalitní a zásadní rozvoj jak pro hudebníky, tak i pro herce: vnitřní poslech. Cítit vnitřní tepání, jako hudební fragment, nebo jako divadelní akci znamená možnost vytvořit, zpestřit, improvizovat, být na cestě, která vede k cíli. Pojem rytmus a jeho aplikace je tak široký, ale zároveň i tak jednoduchý, že každý z nás může velice rychle najít svůj vlastní způsob jeho užití.

„Rytmus je opakování podobného v míře, kdy se nikdy přesně neopakuje stejná věc, ale to co je základem se vrací ve stále nových formách.“

Ludwig Klages

V případě divadla je spojení s rytmem více než zjevné. Tvoří buď jeho nepřímou složku, ve smyslu čistě hudebním, nebo přímou s užitím slov a pohybů založených na přesně daných rytmech.

Vše přetransformovat do rytmu neznámá stát se jeho otrokem, nehýbat se již bez definované metriky či nastartovaného metronomu. Naopak! Znamená to mít tělo

a myšlení připravené na zachycení napětí, dynamiky pohybu, nebo frází k rozvinutí, zpestření a improvizaci. Tedy úhrnem nechat spoustu volnosti kreativitě.

Oliviero Giovannoni *35

Hlas

Vyučuje Antonela Astolfi.

- cvičení založené na dýchání a na fonaci (vydávání, nebo tvoření hlasu) – poslouchání a vnímání se, uvolnění a tonicité
- hlasová cvičení ve vztahu s rozmanitou komunikací a výrazem řeči, zpěvu a pohybu
- dikce a fonetika (výraz, přednes a hláskosloví)
- základy interpretace

Hlas

Ve škole orientované především na tělesný výraz a pohyb má hlasová výuka zvláštní místo. Když divadlo dává přednost mimoverbální komunikaci, je možné se pozastavit a prohloubit práci na dýchání, na zvuku, na intenci a melodii jazyka, jinak obecně podřízenému nadvládě řeči.

Prvotní technická příprava je přímo propojena s pohybem. Takto se studenti přímo naučí rozpoznat a najít jejich vlastní přirozený hlas. Opěrka a podpora se vytvoří s odkazem ve prospěch poslechu a dobré polohy, snažíme se proniknout k původnímu fungování dýchání ve spojení s jeho vertikálností, pohybem, prostorem, svalovým napětím, abychom ho mohli přizpůsobit ekonomickému způsobu užívání logicky skloubeného s jeho vlastním hlasovým projevem.

Pro fyzickou přípravu se dovoláváme výzkumů a metod Moshé Feldenkraise, Mathiase Alexandera, Gerdy Alexander a všech dalších, kteří experimentovali s možnostmi odstranění nehodících se automatismů, aby dosáhli co největší svobody a uvědomění v různých úrovních tělesného uspořádání. Tak se hlas stane ohebný a průhledný ve smyslu ovládnutí vlastních rezonančních škál.

Práce na výrazu a sdělnosti hlasu se rozvine později na cvičeních s volným textem, poezií, písní, divadelních scén. Kromě toho jsou vyučovány základy fonetiky rodného jazyka studentů, práce na různých zvucích, hlasivkách a nosovkách,

artikulaci, což se může stát zdrojem hereckého vyjádření s pomocí „gamelot“ (umělá nesrozumitelná řeč), nebo zvukové poezie.

Působí zde také pěvecká dílna a recitačního sbor, do kterých se může každý student volně zapojit.

Antonela Astolfi, Iva Formigoni *36

Teorie

- základní znalosti z dějin divadla, dramaturgie a tance
- počátky a rozvoj nemluveného a groteskního divadla
- divadelní provoz

Žongláž

- zaměřeno na její scénické užití

Líčení

- realistické: stíny, barvy, charaktery
- stylizované: bílá maska, mimická
- hledání své osobní klaunské masky

Učební plán

Učební plán je rozvržen do tří úrovní

1. ročník: odhalování

- seznámení se s různými předměty vyučování
- neutralizace osobního vystupování
- propustnost, vodivost těla vůči divadelním podnětům
- důvěra v gesto jako prostředku komunikace
- divadelní okamžik
- naučit se „učit se“

2. ročník: rozvíjení

- uchopení vědomostí o vlastních výrazových prostředcích
- důležitost tréninku a disciplíny
- rozvinutí forem divadelního vyjadřování, rozšíření divadelního okamžiku na scéně

3. ročník: použití (aplikace)

- použití a ovládnutí divadelních prostředků
- osobitost – poselství – prostředek – tvar/forma
- příprava diplomové práce sestavené z části sólové a části kolektivní

4. ročník: specializace

- spolupráce s některou ze spřízněných vysokých divadelních škol

Rozvrh hodin

Dopoledne – pouze technické předměty

Tři lekce (každá v délce 75 min.) denně, tedy patnáct lekcí týdně základních disciplín Scuola Teatro Dimitri. Tyto hodiny jsou rozděleny mezi různé předměty a začínají podle rozvrhu hodin, který je podle možností respektován po celý školní rok.

Odpoledne

Čtyři až pět odpolední v týdnu se pracuje na tématickém bloku v délce od jednoho do šesti týdnů. Lekce začínají zpravidla ve 14,30hod a končí vzhledem k potřebám oboru, zpravidla v 17,30 hodin. Tyto tématické bloky jsou obvykle ukončeny scénickou prezentací.

Volitelné předměty

Před začátkem a po ukončení normálního rozvrhu a v sobotu je možné navštěvovat nabízené volitelné předměty: step, hudební dílnu, tchai-ti-cchuan, boj s tyčí (baton), kurzy italštiny... Program se přizpůsobuje na základě zájmu studentů a nabídky vyučujících.

Tabulky popisují náplně tematických bloků odpoledních kurzů navazujících po sobě po celou dobu vzdělání:

Divadelní improvizace:

Školní rok	Obsah	Trvání v týdnech
1. ročník	Zvuk – hlas - pohyb	4
	Fyzická citlivost jako základ divadelního vyjadřování	4/5
	Vypravěčství: vypravěčská improvizace, studium dramatické struktury/skladby	3
2. ročník	Vypravěčství: vypravěčská improvizace, studium dramatické struktury/skladby	3
	Vytváření dialogu	4
	Uchopení již existujícího textu	4
3. ročník	Tvorba divadelní postavy	4/5
	Pohyb a interpretace	3

Mimické divadlo:

Školní rok	Obsah	Trvání v týdnech
1. ročník	Specifická tělesná cvičení – němé scény	4
	Tvorba krátkých divadelních scén s žonglovacím míčem	6
	Tvorba a interpretace němých scén	4
2. ročník	Výroba masek	4
3. ročník	Hra s maskou	4
	Technika pantomimy	3

Tanec:

Školní rok	Obsah	Trvání v týdnech
1. ročník	Rytmus a tanec	2/3
	Tanec s objektem	2
2. ročník	Tělesná cvičení s partnerem a ve skupině	2
	Užití slova v tanečním divadle, slovo a pohyb	4
3. ročník	Tanec a rytmus: muzikální situace, pohyb, atmosféra – s přihlédnutím k rytmu	6

*37

Ukázky obsahu výuky improvizace (*Improvvisazione*)

Vyučující: Jean Martin Monceró

První ukázka: 1. ročník lekce improvizace 120 minut (květen 2008)

Úvod hodiny:

- získat schopnost cítit své tělo, nabýt schopnosti uklidnění a koncentrace
- úvodní cvičení, sestava podobná tchai-ti-cchuan, sestavu pravidelně opakují na začátku každé hodiny v improvizovaných trojicích
- pak v prostoru pomalé improvizace – pomalé tempo, rychlé tempo – sledovat jen okamžité asociace, nic nevytvářet uměle a nechat pohyby vynořovat se a jen respektovat svobodnou vůli svého těla

Pracovní, herecká část:

- improvizace v prostoru pro jednoho, ostatní tvoří publikum
- zadání: jít do prostoru, hledat svůj nulový výraz „0“, prohlížet si okolí a hledat něco, nějaký detail, věc, která vyvolá určitý asociační řetězec – dostat se do úvodu situace
- zjišťovat, kdo je, v jakém rozpoložení a náladě se nachází a rozvíjet situaci až do zakončení, improvizace je mluvená

Druhá ukázka: 1. ročník následující hodina improvizace ve stejném týdnu

- úvodní cvičení sestava tchai-ti-cchuan , opakující se na začátku každé hodiny
- tchai-ti-cchuan kroky s dechovým cvičením a s tyčí v prostoru
- chůze v prostoru v neustále se zvyšujícím tempu, snaha předvídat pohyb, vyplňovat uvolněný prostor, na povel pedagoga utvořit při rychlém pohybu v prostoru improvizované dvojice a chůze bok po boku opět v rychlém tempu, plynule v náhodných směrech na povel dvojice otočkou kolem své osy mění směry, změna ve dvojicích, tentokrát ne dvojice bok po boku, ale dvojice jeden v předu a druhý tělem těsně za ním, první vede směr, na povel vyučujícího otočka o 180° každý kolem své osy a vede druhý ve dvojici, ztížení pohybu v prostoru – druhý klade otázky a první na ně musí odpovídat, přitom vést dvojici bezpečně pohyb prostorem, který spolu musí neustále křížovat v rychlém rytmu aniž by omezovaly v pohybu ostatní dvojice

Třetí ukázka: lekce improvizace 2. ročníku (120 minut)

Úvod hodiny:

- dechová a pohybová rozvíčka ve stylu tchai-ti-cchuan, nádechy s pozvolným pohybem – výdrž – výdech s pohybem, do všech směrů – pomocí tohoto cvičení dosahují cvičenci nástup koncentrace a vnitřní zklidnění
- cvičení míjení se ve dvojicích pomocí rytmických kroků, opět cvičení z tchai-ti-cchuan, během otočky se dvojice míjí tváří v tvář, po zvládnutí přidání harmonické práce rukou doplňující otočku, na povel se každý vydá v rytmu tohoto pohybu do volného prostoru, kde se míjí s ostatními, hledá si neustále volný prostor bez kolizí s ostatními za dodržení rytmu a ladnosti kroků i pohybů rukou
- relaxace – na závěr této zahřívací fáze hodiny, pomalé pohyby, zavřené oči, sledovat své tělo a jeho impulzy a dělat co chce, velmi, velmi pomalu a pozvolna rozvíjet podvědomě iniciující se pohyby

Pracovní, herecká část hodiny:

cvičení 4 frází – pro dva posluchače, přičemž ostatní tvoří publikum, profesor zadá čtyři fráze, například:

první řekne: Zítra máme hodně práce.

druhý: To zvládneme.

první: Musíme vše dobře připravit.

druhý: Ty to zvládneš.

V první fázi cvičení říkají své fráze ve stoje zpříma proti sobě.

Ve druhé fázi přidají podvědomý pohyb (viz cvičení poslouchej svoje tělo).

Ve třetí fázi zvětšují nalezený pohyb, v napětí drží dosažený postoj, ve kterém vyslechnou partnerovu frázi.

Poznámka k cvičení, posluchači se učí hledat přirozený pohyb při dialogu a dosáhnout tak zcela přirozený a jejich osobitý projev.

*38

4.5. Katedra nonverbálního a komediálního divadla na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze

Tradice výuky pantomimy na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze (HAMU) je spjata se jménem Ladislava Fialky, pro něhož bylo v roce 1974 při Katedře tance otevřeno oddělení choreografie pantomimy, které vedl až do své smrti v roce 1991. Po Ladislavu Fialkovi převzal katedru Ctibor Turba 1991–1993, který přišel s širší koncepcí nonverbálního divadla a komedie a inicioval vznik samostatné Katedry nonverbálního a komediálního divadla v roce 1993, kterou vedl až do roku 1999. Od začátku školního roku 1999/2000 převzal odpovědnost za kontinuitu a další rozvoj výuky stylů pohybového divadla Boris Hybner, který byl, na základě nabídky spolupráce Ctibora Turby, pedagogem katedry již v školním roce 1995/96 a dále 1997–99.

Forma studia je řádné prezenční vzdělání univerzitního typu. Typ studijního oboru je bakalářské tříleté jednooborové studium (prezenční forma), magisterské dvouleté navazující jednooborové studium (prezenční forma). Doktorské tříleté jednooborové studium (prezenční i distanční forma).

Cílem studia je příprava profesionálně vybavených tvůrců, především mimického divadla komediálního typu s důrazem na autorskou tvorbu. Absolvent se stává hercem a autorem mimického divadla.

Vedoucí katedry prof. Boris Hybner o katedře:

Koncepce výuky na Katedře nonverbálního divadla a komedie HAMU je striktně realistická, ba moudrá. Nikdo z vyučujících totiž netouží vychovat mimy, clowny a němé komiky, kteří by v praxi neměli vyhlídky na uplatnění. Odmítáme "vyrábět nezaměstnané" !

Za tímto účelem vedeme studenty nejen k všestrannému rozvoji techniky pohybu, ale stimulujeme už od počátku jejich elementární hravost, provokujeme schopnost improvizace a vedeme je tak od tvorby spontánní ke tvorbě vědomé. Metodou od jednoduchého ke složitému, od obecného k osobitému inspirujeme posluchače k autorství: od sólových výstupů až po dramatické miniatury, případně

k celovečernímu mimodramatu. A nejen to: posluchač naší katedry musí umět nejen výstup či skeč vymyslet, ale i zapsat do scénáře formou profesionálně přijatelnou, aby se tak stal normalizovaným pracovním materiálem pro scénografa, autora hudby, režiséra a pod. Absolvent naší katedry si tedy musí umět vymyslet představení a vybrat další spolupracovníky, v případě nouze si i ostatní inscenační úkoly vyřešit sám: vybrat si hudbu, navrhnout kostým, scénu, osvětlení, jednat s pořadatelem, obstarat reklamu a pod. Neusilujeme, jak vidno, o nic menšího než je typus komplexního divadelníka, jak o něm snil J. L. Barrault. V našem žánru totiž neexistuje dramatická literatura, jak je tomu u klasické činohry. Divadlo pro mimy je u nás jedno jediné a to nemůže stačit ani potřebám naší katedry, kterou každoročně opustí čtyři až pět mimů, toužících realizovat se, případně se svou profesí i uživit. Má-li mít náš absolvent šanci "přežít", musí být školen k soběstačnosti. Potud vysvětlení koncepce katedry coby realistické a moudré ...

Boris Hybner *39

Charakter výuky

V rámci výuky se studenti setkávají v hlavním odborném předmětu jednotlivých ročníků se třemi styly, které jsou založeny především na obrazném vyjadřování a jednání.

Veškerá výuka se realizuje na ploše tří významných stylů:

1. ročník: Pantomima
2. ročník: Clownerie
3. ročník: Groteska

Studenti jsou kromě práce v těchto základních stylech ještě procvičováni ve stepu, akrobacii, moderním tanci, kontaktní improvizaci a tchai ti–cchuan.

Bakalářské studium

1. ročník Pantomima

Hlavní odborný předmět má za úkol rozvíjet a kultivovat základní předpoklady a prvky hereckého projevu s důrazem na jeho mimický výraz. Navést adepty herectví, aby přistupovali k herectví jako mim a naučili se plastickému herectví zaujímavějšího svým mimickým projevem.

Výuka prvního ročníku pantomimy se opírá o dva technické systémy mimické a pantomimické výchovy, kterými jsou:

- dramatický tělesný mimos Etienna Decrouxe
- technika imaginární pantomimy stylu Marcel Marceau

Cílem výuky tělesného mimu a imaginární pantomimy je nabýt technické a vědomostní znalosti vhodné k rozvíjení osobitého talentu a stylu, který je herci a nejen jemu (můžeme použít i širší označení performerovi) blízký, a který může využít napříč uměleckými obory a žánry.

(Podrobné informace k výuce těchto předmětů jsou uvedeny v kapitole VI. Hledání vlastní cesty výuky herectví mimického divadla a imaginární pantomimy.)

2. ročník: Clownerie

Po setkání s tělesným mimem a imaginární pantomimou čeká studenty ve druhém ročníku clownerie. Styl, který dále staví na jejich imaginaci, ale pracuje s konkrétními vyjadřovacími prvky, jako jsou kostým, rekvizita, líčená maska.

Mottem pro práci druhého ročníku je: "Najdi si svého clowna!" Cílem prvního semestru druhého ročníku je, aby si každý našel v sobě samém, jak říká Rowan Atkinson, onu jedinou skutečně dobrou komickou figuru, kterou v sobě každý z nás nosí.

V dalším semestru pak „svého clowna“ využívá při tvorbě entrées, pasáží a krátkých komických výstupů, které musí zpracovat dramaturgicky i režijně. V závěru této fáze tedy k vznícené a užité imaginaci přibíráme i další složky divadla a to charakter, kostým, masku a rekvizity.

Najdi si svého clowna

Úkolem clowna je bavit publikum. Kontakt s divákem (první a poslední pohled patří publiku).

Čas pobytu před publikem – clown má právo setrvat na jevišti tak dlouho, dokud baví lidi a zajímá je.

Moje vlastní výjimečnost. Každý z nás umí něco neobvyklého. Jsme zajímaví svou originalitou.

Partnerská hra

Dělení pozornosti mezi zájem o publikum, svou hru a partnera na jevišti. Ohnisko pozornosti diváků (Velká – majoritní hra a Malá – minoritní hra), práce „minoritního“ partnera, způsob hry sólo a v chóru.

Společná práce na tématu – nabídnutí a rozvíjení.

Kostým a líčená maska.

Hra s objekty

Objekt jako rekvizita – prostředek, který manipulací prozrazuje vnitřní procesy postavy. Objekt jako partner – rozvíjí svět fantazie, neživým věcem dáváme vlastnosti, které ve skutečnosti nemají (souvislost s pixilovaným filmem).

Výuka se také opírá o filmové záznamy světových clownů: L. Jengibarov, Grock, F. Fellini – Clowni, WC Fields, Colmbaioni, Slava Polunin, Ch. Rivell, Pierre Byland a Phillipe Gaulier, Lupino Lane, Harpo Marx.

3. ročník: Grotoska

Studenty seznamuje s technologií gagu, s typologií komedie dell'arte 20. století, s charakteristickým timingem (temporytmem), který přinesla koncentrovaná filmová řeč. Stejně jako v předešlých obou ročnících jsou studenti vedeni k tomu, aby v tomto žánru svá témata vymýšleli, ale i hráli a transponovali před videokamerou do řeči filmu. Podobně jako v pionýrských časech grotosky musí umět vyřešit svůj kostým, obstarat odpovídající ruchový a hudební podkres, režírovat spoluhráče a ve všech složkách usilovat o orchestraci výrazových prostředků tak, aby s divákem přes filmové „studené“ medium dosáhla „horké“ smíchové odezvy.

Magisterské studium

4. ročník

Umělecká praxe v Divadle Inspirace, organizace a aktivní podílení se umělecké činnosti v Divadle Inspirace, reprízování bakalářských a ročníkových představení.

HOP: Studie hry s maskou ve stylech odpovídajících jednotlivým maskám neutrální maska, masky typů komedie dell'arte, expresivní a abstraktní masky.

Tématická příprava pro absolventské představení a výběr jednoho ze zadaných témat na teoretickou diplomní práci.

5. ročník

Je rokem absolventského představení. Kromě technických a teoretických předmětů se jedná hlavně o dopracování anotace, zkoušení a produkci autorského představení, které má prokázat schopnost divadelníka stát se tvůrcem celovečerního divadelního představení v některém ze stylů mimického divadla vyučovaných na katedře. Představení musí diplomant připravit autorsky, režijně i herecky. Paralelně pokračuje v intenzivní práci na magisterské teoretické práci, jejíž téma si určil ve čtvrtém ročníku.

Charakteristika a osnovy dalších předmětů:

Improvizace

Vyučující Mgr. Štefan Capko.

Divadelní Improvizace vede studenty k poznání a rozpracování třech složek Improvizace:

- improvizace jako první autorství
- improvizace jako pravidelná složka každého pravidelného hereckého výkonu
- improvizace jako mimořádná dramatická tvorba na jevišti na poli tématu

Cílem je pochopení a schopnost živě reagovat při samotné hře i naučit se využívat improvizaci při tvorbě inscenace.

Rámcová osnova předmětu:

– nástroje užívané při této výuce jsou lidské tělo, představivost, prostor a ticho (vnitřní i vnější). To je vše co student potřebuje k procvičování improvizčního procesu a nácviku návyků pro živou hru na jevišti.

– zvířata – ztotožnění: kočka, pes, čtyřnohá zvířata, hmyz, šelmy, oběti, exotická fauna, ptáci, vodní říše

– zvířata – situace a kontakty (jednoduché dramatické tvary)

– procesy – proměny v člověka se znaky zvířat

– základní lidské charaktery

– člověk v situaci (lov, práce, opakující se činnost)

– setkání, loučení, čekání, spěch...

Moderní tanec

Vyučující Mgr. Monika Rebcová.

Stručná charakteristika a cíl studijního předmětu:

Moderní tanec – technika Merce Cunninghama vychovává elegantní držení těla, brilantní práci chodidel a elasticky využívá pohyb páteře. Používá čistých linií v pohybu nohou a paží. Náročné výdrže vychovávají svalový tonus a smysl pro rovnováhu, izolované pohyby rozšiřují možnosti pohybového rejstříku studentů, správné přenášení váhy umožňuje měnit náhle směry pohybu i ve velké rychlosti. Důležitá je práce v prostoru. Určení pořadí pohybů ve frázi, pořadí frází, místo, kde se odehrávají a směr pohybu, počet tanečníků v dané sekvenci – to vše je vybráno pedagogem metodou náhody (např. házení kostkou či mincí). Tato metoda a nutnost rychle se rozhodovat rozvíjí inteligenci.

Cílem je připravit studenta na náročné pohybové aktivity v rámci jeho budoucí umělecké prezentace na jevišti, vybavit ho po fyzické i mentální stránce tak, aby svým vzhledem pohybem a intelektem oslovil diváka přesvědčil jej o svém umění.

Rámcová osnova předmětu:

Minimálně výuka probíhá dva roky. Od II. ročníku katedry nonverbálního divadla postupují od základních pozic a pohybů nohou paží a trupu, které jsou v této technice přesně stanoveny ke složitějším vazbám a kombinacím ve stoji na místě. Trénink se odehrává na volnosti bez baletní tyče a bez cvičení v sedu nebo lehu na zemi. Ve druhé části lekce, která trvá 90 minut vždy pracujeme v pohybu do prostoru, kde se začne uplatňovat a vychovávat prostorová orientace studentů. V závěru hodiny probíráme malé a velké skoky pro zpracování svalů potřebných k odrazu a zadržení póz v letu ve vzduchu. Ve třetím a popř. vyšším ročníku pokračují ve výuce stejným způsobem, ale vazby a kombinace cvičení na místě, v prostoru a skokové vazby jsou složitější. Pracujeme s hudbou i bez hudby. Tanec do prostoru volíme a obměňujeme formou náhody, studenti si navzájem vyměňují zadané vazby i směry pohybu a procvičují kromě svalové koordinace orientaci v prostoru, paměť a inteligenci.

Technika pohybu

Vyučující – Mgr. Monika Rebcová.

Stručná charakteristika a cíl studijního předmětu:

Technika pohybu seznamuje studenty se správnou technikou tělesného cvičení prostřednictvím dodržování zákonitostí anatomických předpokladů pohybového aparátu lidského těla. K dodržování správné techniky tance pro začátečníky je nezbytné procvičovat správné postavení nožní klenby, vytáčení nohou z kyčle, ne z kolene, správné držení páteře bez prohlubování bederní lordózy, dodržování dopadů po skoku do demi-plie. Zásady rozcvičení, jako je prohřátí organismu a závěrečné uvolnění a protažení svalstva, patří do každé lekce techniky pohybu i moderního tance. Součástí této lekce, která trvá 90 minut, je také zvýšení citlivosti, dynamického i fyzického rozsahu pohybu, uvolnění tvořivého přístupu k pohybu, objevování efektivnějšího, intenzivnějšího a smysluplnějšího fungování sebe samého. Lekce zahrnuje poskytování informací o stavbě a funkcích těla s praktickou zkušeností s vedením pohybu. Pracujeme s rozsahem, silou a trváním pohybů, s napětím svalů, uvažujeme o způsobech dýchání, pracujeme s váhou a s celkovou představou o našem těle.

Cílem je udržet kontrolu nad prací svalů, rozvíjet koordinaci, uvědomovat si pozice a polohy jednotlivých částí těla v prostoru. Odhalujeme nesprávné pohybové stereotypy, které ztěžují přirozený pohyb. Hledáme smysl pohybu. Snažíme se rozvinout správné držení těla, které není předem člověku dáno a není jednoduché. Ve spojení s dýcháním prodlužujeme páteř, uvolňujeme hrudník a lopatky s použitím celé řady cvičení. Správnou polohou páteře podporujeme správné dýchání.

Rámcová osnova předmětu:

Techniku pohybu vyučuji v prvním ročníku katedry nonverbálního divadla jako předstupeň k pozdější výuce moderního tance ve vyšších ročnících. Zpočátku pracujeme v lehu i v sedu na podlaze.

Učíme se základní cvičení pro držení těla, postavení nohou v paralelních i vytočených pozicích, vedení paží a práce s páteří jak na podlaze, tak i na volnosti ve stoji na místě a v pohybu do prostoru. Snažíme se zpevnit svaly a zvětšit rozsah pohybu, zlepšit svoje zdraví, pohyblivost a fyzickou kondici. Učíme se správně

zacházet se svým tělem, abychom se zdravě a lehce pohybovali a předcházeli zranění. Výuka probíhá jeden rok.

Kontaktní improvizace

Vyučující – Mgr. Monika Rebcová.

Stručná charakteristika a cíl studijního předmětu:

Kontaktní improvizace je technika pohybu, která popírá základní zásady, které charakterizují klasický a moderní tanec, jako jsou např. prodlužování pohybů, protahování končetin a celého těla ve velkých pozicích, vysoké zvedání nohou a skoky s maximálním dosažením rozsahu pohybu s použitím elasticity, hledání elegance a dodržování krásných linií. Kontaktní improvizace hledá jinou možnost jak se pohybovat mimo slovník klasického baletu. Musíme ale tělo tanečníka připravit na nový nezvyklý způsob pohybu, na nové mechanismy i nové uvažování o pohybu prostřednictvím metody „Exploring Movement“ (zkoumání pohybu). Tato metoda zahrnuje mnoho cvičení jak pro jednotlivého studenta, tak dvojici i skupinu studentů.

Cílem této taneční techniky je návrat smyslů lidského těla do tance s partnerem. Nejde jen o fyzický dotyk a hmat, na němž je kontaktní improvizace postavena, ale o zapojení všech smyslů, které musí pružně reagovat na situaci v improvizaci s partnerem v čase a prostoru bez racionální a paměťové přípravy pohybu. Výsledný tanec obou partnerů vypadá tak, že obě těla pracují jako jedno tělo vzájemným propojením svých fyzických sil, váhy, smyslů, zkušeností, pohybových dovedností a návyků.

Nelze pominout význam potěšení tanečníka z přirozeného pohybu s uvolněným tělem a potěšení z tance s partnerem spontánním způsobem improvizace. Cílem je rovněž vyvinout se studenty nový „Performing Style“, tj. pevnější strukturu konkrétní improvizace s hlubším fixováním určitých pohybových sekvencí pro určité představení.

Rámcová osnova předmětu:

Předmět Kontaktní improvizace vyučuji v lekci 90 minut pro I. II. a III. ročník katedry nonverbálního divadla. Výuka zahrnuje konkrétní cvičení v postupu od základních a jednoduchých pohybů ve velmi pomalém tempu ke složitějším a rychlejším pohybovým strukturám. Studenti pracují jednotlivě, později se spojí do

dvojic. Skupinovou improvizaci vyučuji ve druhém a třetím ročníku. Trénink zahrnuje cvičení, která musí přejít studentům tzv. „do krve“ neustálým opakováním. Uvědomění si vlastní váhy a její uvolnění do podlahy, později předání váhy svého těla na tělo partnera, kreslení pohybu do prostoru, rolování těla, předávání impulsů partnerovi, zprostředkování nových pocitů, používání reflexů, fixování pohybové sekvence do choreografie za pomoci videozáznamu a se zachováním uvolněnosti těla a dojmu náhodných střetnutí, to vše je součástí osnov výuky tohoto předmětu.

Akrobacie

Vyučující odb. as. Petr Pachtl.

Stručná charakteristika a cíl studijního předmětu:

Akrobacie je zaměřená na základní orientaci v prostoru, na zvýšení síly a obratnosti. Výuka akrobacie pro studenty naší katedry je však také zaměřena na její jevištní využití. Studenti se učí jejímu jevištnímu užívání od jednoduchých komických efektů až po vytvoření sekvencí a etud (např. tělesné souboje)

Rámcová osnova předmětu:

Základní akrobacie: kotoul vpřed a vzad, stoj na rukou, přemety vpřed a vzad, pády, sestavy jednoduchých skoků, skoky s obratem, spolupráce dvojic, stavění pyramid z lidských těl. Užití akrobacie při práci na scéně: práce s holí, židlemi, stolem, žebříkem. Využití skoků a pádů při hře s rekvizitami (klobouky, talíře, noviny, oblečení).

Step, speciální techniky

Vyučující Petr Zámotný.

Stručná charakteristika a cíl studijního předmětu:

Step je taneční technika rozvíjející smysl pro rytmus, rovnováhu, koordinaci pohybů a také vnitřní eleganci a jiskru. To vše jsou nezastupitelné prvky při pohybové výchově herce. Navíc v době dvouleté výuky se studenti dotknou i stavby krátkých tanečních výstupů. To vše rozšiřuje možnost uplatnění absolventa naší katedry

v divadelní praxi. Znalosti získané v tomto předmětu může využít při pohybové spolupráci v činoherním divadle, anebo při vlastní herecké práci.

Rámcová osnova předmětu:

- držení těla, rytmus
- synkopa, práce nohou
- výuka a procvičování technických prvků
- sestavování prvků do sestav
- vytvoření stepovaného tanečního čísla

Jevištní řeč

Vyučující doc. Noemi Zárubová.

Stručná charakteristika a cíl studijního předmětu:

Teoretická reflexe mluveného projevu.

Ovládnutí praktických dovedností.

Rámcová osnova předmětu:

1. Ortofonie – správné tvoření hlásek
 - samohlásky; souhlásky
2. Ortoepie – spisovná výslovnost jednotlivých hlásek
 - užívání rázu; správná výslovnost při spojení hlásek a hláskových skupin
 - přízvuk: slovní, taktový, logický důraz, větné zvukové prostředky
3. Krásná literatura a poetika
 - rozdíl mezi prózou a poezií

Praktická cvičení: gymnastika artikulačního ústrojí, rozeznívání masky, vokalizace, jazykolamy, sykavky.

Psychologie mimiky a gestiky

Vyučující doc. Noemi Zárubová.

Stručná charakteristika a cíl studijního předmětu:

Teoretická reflexe neverbálních komunikačních prostředků

Rámcová osnova předmětu:

3. ročník

- Nonverbální komunikace
- Směr ontogenetický; směr fylogenetický; přístup zde a nyní; komunikační kanály
- Prostor; kinetika; gestické a mimické prostředky nonverb. komunikace; mimika
- Nonverbální komunikace v divadelní praxi
- Líčená maska Orientu
- Další typy neverbálních komunikačních systémů
- Poruchy komunikace; Znakový jazyk neslyšících; Makaton

4. ročník – Rozbor videonahrávek

Gestika a mimika v hudbě

Filmový gag, pixilace, scéna–film

Vyučující Josef Platz.

Stručná charakteristika a cíl předmětu:

Předmět seznamuje studenty s vyjadřovacími prostředky filmu tak, jak se proměňovaly od počátků němému filmu až do současnosti, s přihlédnutím k nejmasovějšímu médiu – televizi a různým žánrům a technologiím (hraný film, animovaný film, dokumentární film apod). Po ukončení ročního cyklu by měli studenti získat přehled o specifice filmové tvorby, odlišné od tvorby divadelní a být schopni verbálně definovat své inscenační záměry jako jednoduchý scénář.

Rámcová osnova předmětu:

- Námět, scénář – cesta od nápadu k námětu
- filmová povídka
 - literární a technický scénář

Režie – definice režie

- různé přístupy režiséra a spolupráce režiséra s autorem scénáře
- vztah ke kameramanovi

Kamera – kamera jako nástroj

- součinnost kameramana s režisérem
- fotografický obraz, osvětlení
- velikost záběru, pohyb kamery, osa

Střih – montáž a její druhy

- paralelní děje
- interpunkce ve filmu

Zvuk ve filmu – hudba, komponovaná hudba

- zvuky, reálné zvuky
- synchrony, postsynchrony
- mixáž

Teorie dějin umění, Semiotika, Estetika

Vyučující doc. Roman Dykast.

Stručná charakteristika a cíl studijního předmětu:

Předmět navazuje na výuku Dějin umění a jeho cílem je syntetizovat uměnovědné poznatky a zařadit je do širších evropských kulturních a filozofických souvislostí. Zvláštní pozornost je věnována problematice soudobého umění a estetickým vztahům ke skutečnosti, projevujícím se u dnešního člověka. Cílem předmětu je rozšířit všeobecnou kulturní vzdělanost studentů a prohloubit univerzitní charakter studia na Hudební fakultě AMU.

Rámcová osnova předmětu:

Předmět estetiky – krásno jako tradiční předmět estetického zkoumání – vztah estetiky a obecné uměnovědy – estetika jednotlivých uměleckých druhů – estetická výchova – vztah estetiky k jiným disciplínám – metody empirické a experimentální estetiky – systém základních estetických kategorií – estetická funkce, norma a hodnota – dějiny estetiky od antiky až po 20. století – představitelé české estetiky – sémiotická větev estetiky – postmodernistická estetika.

Kapitoly z dějin a teorie mimického divadla (pantomima, klaunerie, němá groteska, cirkus, divadelní alternativa)

Bakalářské studium

Vyučující PhDr. Ladislava Petišková.

Kapitoly z dějin a teorie mimického divadla

Přednášky zahrnující příbuzné obory mimického divadla, tj. pantomimu, klaunerii, cirkus, divadelní alternativu opírám o bohatý obrazový materiál, popřípadě o živé rekonstrukce tradičních forem v divadle, na DVD a na videokazetách.

Cílem je seznámit posluchače s bohatstvím historického tvarosloví, nabídnout inspirativní příklady z tvorby významných osobností, anebo i inscenačních praktik.

První cyklus přednášek seznamuje posluchače s dějinami oboru od starověku po 19. století. Je určen pro 2. ročník.

Druhý cyklus přednášek zahrnuje umělecké události v oboru během 20. stol. do současnosti. Je určen pro 3. ročník.

Magisterské studium

Vyučující: PhDr.Ladislava Petišková.

Dramaturgie mimického divadla

Základním úkolem je obohatit vzdělanostní fond studentů o impulsy z dramatické literatury i krásného písemnictví. Podněcovat jejich tvůrčí schopnosti. Seznámit adepty magisterského studia formou referátů a diskusí s teoretickým pojmoslovím tak, aby je uměli používat v praxi. Rozvíjet jejich intelektuální schopnosti především formou analýzy živých uměleckých děl, nebo děl zprostředkovaných moderní technikou. Seminář je určen pro 4. ročník.

Teorie mimického divadla

V návaznosti na předchozí témata je cílem semináře seznámení studentů s názory významných teoretiků na pantomimu, respektive mimické divadlo, vždy v souvislostech s dobovými myšlenkovými proudy a slohovým cítěním. Nedílnou součástí semináře je seznámení s technickými pravidly a nároky kladenými na magisterskou práci v oboru. Seminář je určen pro 5. ročník. *40

V. Hledání vlastní cesty výuky herectví a mimického divadla

5.1. Program výuky mimického divadla Martina Sochora na KND HAMU Praha

Hlavní koncepci výuky oboru zakládám na osobní znalosti a praktických zkušenostech s technikami a pedagogickými systémy tělesného mimu Etienna Decrouxe a imaginární pantomimy stylu Marcela Marceaua ve formách vyučovaných na mezinárodní herecké škole v Paříži (Ecole Internationale de mimodrame de Paris Marcel Marceau), kterou jsem absolvoval v řádném denním studiu v letech 1991 až 1994. Školu bylo možné ukončit takzvaným absolvováním a absolvováním s diplomem. Já jsem absolvoval s diplomem a studium na této škole mi bylo nostrifikační doložkou Ministerstva školství České republiky uznáno jako bakalářské.

Tělesný dramatický mimos (Mim corporel dramatique) mne vyučovala paní Corinne Soum, která byla, společně se svým partnerem Steve Wasonem, poslední asistentkou Etienna Decrouxe. Oba společně v roce 1984 založili a dosud umělecky vedou soubor L'Ange Foux, se kterým udržují klasický rekonstruovaný repertoár s originálními mimografiemi Etienna Decrouxe z celého období jeho tvorby, ale také s ním vytváří nové inscenace, se kterými pravidelně vystupují po celém světě. Oba patří mezi nejznámější žáky a pokračovatele E. Decrouxe a jejich škola tělesného mimu je bezpochyby přímým zdrojem pro jeho studium. Od roku 1995 přesídlili svojí kompanii i školu z Paříže do Londýna, kde působí dosud.

Pod vedením paní Corinne Soum jsem měl možnost ve škole Marcela Marceaua tři roky pracovat. Jsem tedy podrobně seznámen jak s tímto stylem divadla a příslušnou pohybovou technikou, tak i se způsobem její výuky.

Techniku imaginární pantomimy stylu Marceau mě jako hlavní pedagog osobně vyučoval Marcel Marceau. Měl jsem možnost pracovat s ním v letech 1991–1994 pravidelně, po tři roky, čtyři hodiny týdně. Viděl jsem za tu dobu mnoho jeho představení a měl jsem možnost ho blíže poznat i mimo školu. Prošel jsem pod jeho vedením celým procesem výuky imaginární pantomimy i s jeho teoretickými výklady.

Společně s naším ročníkem jsem se s Marcelem Marceauem účastnil projektu „Tíha duše“ v Japonsku (1993), kde jsme prováděli demonstraci pantomimické techniky stylu Marceau a způsobu její výuky. V rámci tohoto projektu jsem se zúčastnil stáže divadla kabuki v Národním divadle v Tokiu pod vedením předních herců souboru této první scény. S Marcelem Marceauem jsem udržoval přátelské kontakty i po svém návratu do České republiky, které vyvrcholily v roce 2003 projektem Marcel Marceau Praha 2003. Techniky iluzivního mimu, techniky pohybu a ovládání těla mne na škole vyučoval rovněž bývalý člen Kompanie Marceau Gérard Lebreton. V Paříži jsem rovněž absolvoval stáže a semináře hlubokého dýchání, kterou vedl japonský herec a tanečník Shiro Daimon, semináře komedie dell'arte, které vedl itál Fabio Mangolini a stáž umění batonu (boj s tyčí), kterou vedl francouzský mistr, blízký spolupracovník Marcela Marceaua Hedde Roboth.

Vzhledem k těmto zkušenostem se pokládám, co se týká výuky imaginární pantomimy marceauovského stylu i mimického divadla, za praktického i teoretického odborníka.

Své poznatky pro pedagogickou práci dále čerpám ze zkušeností načerpaných během mé praxe v činoherním herectví a účinkování v muzikálových i operních produkcích.

Své teoretické znalosti jsem dále prohluboval a třídil během magisterského studia, které jsem si doplnil na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze (2001–2003).

V současné době se věnuji pedagogice dvanáct let. Mám zkušenosti s vedením seminářů se zahraničními studenty herectví ve Francii, Německu, Alžíru i tanečních adeptů v Japonsku.

Výchozí pedagogické úvahy:

Studium je založeno na studiu herectví a divadla chápaném zejména jako mimické umění v němž je hlavním tlumočnickem sdělení mimoslovní „fyzické jednání“, jehož základem je vyjadřování se tělem.

Výuka má přivést studenty k tomu, aby přistupovali k herectví jako mim, naučili se plastickému herectví v němž má rozhodující podíl mimický projev. Mim však musí být především herec.

„Každý mim musí být hercem, ale ne každý herec může být mimem.“

M. Marceau

Cílem výuky tělesného mimu a imaginární pantomimy je nabýt technické a vědomostní znalosti vhodné k rozvíjení osobitého talentu a stylu, který je herci blízký a který může využít napříč uměleckými obory a žánry (herec dramatického divadla, který svým pohybem ve světelné scénografii ztělesňuje imaginární prostor, manipuluje s imaginárními předměty, operní pěvec, nebo tanečník využívající tělesný mimos, nebo prvky imaginární pantomimy...).

Výuka má osvětlit principy a poskytnout základní cvičení a výchozí návody k možnostem užití hereckých technik jevištního pohybu. Díky těmto různým cvičením zdokonalit „bytí na jevišti“ – jevištní přítomnost, nepostradatelnou kvalitu jevištních umělců, která předchází každému jednání. Dále ovládnutí artikulace a bohatství tělesného pohybu, nabytí poznatků o vnitřních tělesných energetických pochodech v průběhu pohybu na místě i v prostoru, zkoumání a propojení obojího.

Důležitým úkolem pro herce je skloubit mluvený a pohybový projev. Nabýt pohybové schopnosti hraničící až s akrobacií. Vytvoření si osobitých pohybových vzorců na základě osobního tělesného výzkumu.

Mimos a pantomima využívá jako svůj hlavní výrazový prostředek tělo, které svým rytmem, dynamismem a plastičností vyjadřuje hercovu duši, myšlenku, je to umění zobrazování pohybem těla.

Herec – mim, musí vyjádřit svým postojem emoce, myšlenkové pochody i tíhu prostoru ve kterém se jeho dramatická postava nachází. Musí při tom pracovat celým trupem tak, aby bylo zapojeno celé tělo a bylo schopné vyjadřovat jednotné napětí a myšlenku.

Herec – mim je „rozpínající se“ herec. Síla jeho nemluveného i mluveného projevu vychází z postoje. Jeho pohled, emoce a postoj vedou tělo a ticho se stává dramatickou hrou. Mim vkládá své tělo do „služeb svého ducha“.

Herecká průprava založena na znalosti tělesného mimu a imaginární pantomimy rozvíjí herecké předpoklady a učí řemeslné dovednosti, trénuje spojení mozku a svalů, rozvíjí prostorovou představivost a zcitlivění těla k vytváření neviditelného viditelným. Pomáhá herci oprostit se od nadbytečných parazitujících pohybů a učinit tak svojí hru více srozumitelnou.

„Nejrůznější druhy cvičení mohou mít význam, když se berou jako studium předpokladů k herectví – mají vést k pochopení symbolických souvislostí výrazových pohybů člověka a zdrojů konvencionalizovaného lidského chování.“

Jaroslav Vostrý, O hercích a herectví

Při cvičení (i rozcvičení) herec musí odůvodnit každý detail přesným buďto reálným, nebo pomyslným obrazem. Cvičení je prováděno správně pouze tehdy, jestliže tělo neklade při provádění zmíněné představy žádný odpor.

Začátkem je studium základních znalostí – abecedy:

Tělesná příprava

- správné držení těla
- zákonitosti pohybu
- ovládání jednotlivých částí těla
- kondiční cvičení, posílení artikulačních svalů
- správné dýchání

Od všedního jednání k divadelnímu:

- pohyb (mouvement)
- gesto (geste)
- jednání (action)
- čin (acte)

Důležitá je úvaha o tom, jaké techniky nám dovolí na scéně vyvolat představu našich myšlenek pouze pohybovými možnostmi našeho těla? Jak ztělesnit a sdělit emoce vzbuzené myšlenkami? Tato první nahlédnutí nám pomohou si na tyto otázky odpovědět. Lépe nám pomohou pochopit geometrii těla a možnosti použití všech jeho složek. Jevištní přítomnost nehybného těla, hlava, která váhá a pozoruje, hrudník, který se rozhoduje a nebo vzdoruje únikem (E. Decrouxe), ruce třepající se jako křídla, nebo padající leností. Všechno je to řeč těla, která však umí mlčet, soustředíme se na "dech" pohybu, "zavěšení" gest a "muzikálnost" sdělení. Mim je podle Marcela Marceaua „němým výkřikem těla“ (Le cri silencieux de corps).

Další v pořadí je objevení scénického prostoru, zkoumání imaginárního objektu. Dostáváme se do tvorby imaginárního myšlenkového a neviditelného světa. Světa viditelného jen díky tělesnému výrazu mima. Je to v první řadě představivost a po ní tělesná hra, které naplní scénický prostor předměty a příběhem skrze které pozvolna poodkrýváme postavu. Objekty, které se nachází v tomto imaginárním prostoru, nejsou nikdy bezvýznamné, každý je unikátní a když je zde, určitě má svojí nezastupitelnou úlohu v příběhu ve kterém účinkuje. Objekty, i když na první pohled působí jako vedlejší činitel dramatické osoby, mají v mimickém umění těžký úkol zjevovat dramatický konflikt. Imaginární objekt působí jako prisma, které umožní divákovi zprostředkovat vnitřní svět postavy.

V tomto období se klade důraz na cvičení a etudy:

- rukou
- fixovaného bodu v prostoru
- váhy a protiváhy
- pěti smyslů

Práce na vytváření herecké postavy – začátek příběhu. Vžívání se do různých postav je nejoblíbenější dětskou hrou. Společenské nebo morální osobnosti ztvárňované dětmi, tvoří jejich první spojení se světem a společností. Jsou různé způsoby uchopení tohoto tématu.

Náš výběr jde skrze mimické vyjadřování, tedy přes možnosti, které nám poskytuje naše tělo k vyvolání představy všedních lidí, kteří v sobě nesou možný zdroj zápletky. Divadlo, divadelní scéna, scénický prostor s jehož pomocí herec přetaví tuto všední postavu do „herecké postavy“. Zde je tato postava zavěšena mezi nebem a zemí, mezi láskou a nenávistí, bytím a nebytím. Tímto způsobem může herecká postava „existovat“ a „vyvíjet se“ tady a teď.

Práce na této problematice vyžaduje znalosti a ovládnutí:

charakterové postoje – vnější tělesný postoj vyjadřující konkrétní vnitřní stav duše, sošné zastavení v okamžiku, který co nejpřesněji zobrazuje „postoj“ (k něčemu, nebo někomu)

stylová chůze – „postoj“ v pohybu

metamorfóza – změna vnitřního pocitu, která způsobí vnější fyzickou změnu – například změna věku – stařec se promění v dítě, člověk se změní ve zvíře, rostlinu, stroj..., proměna různých postav, prostředí...

Spojení

- a) jedinečné osobnosti
- b) technicky vybaveného herce
- c) herecké postavy

se nám odhalí tajemství vzniku počátku příběhu a mechanismus zaujetí a udržení divácké pozornosti sledovat a vnímat obsah příběhu.

Vlastní volná tvorba

Syntéza technik E. Decrouxe a M. Marceaua nachází své uplatnění v rámci vlastní tvorby, která studenty doprovází k jejich uměleckému povolání. Tvorba podněcuje studenty rozvíjet svůj umělecký pohled vůči reálnému každodennímu světu.

Počínaje zadanými úkoly (sólo, duo, ve skupině na zadaném tématu...), je student konfrontován s etapami tvorby: divadelního psaní, režijní koncepce, mimografie, stylu, hry..., tato práce ho nutí udržet svojí mysl ve stavu nabízení, ale rovněž naslouchání. Je veden k nalezení prostředků, které mu pomohou zviditelnit jeho představy a sdělit své záměry a vidění světa. Při vlastní tvorbě student tříbí své myšlení, usměrňuje svojí energii, zušlechťuje svou hru, aby dosáhl nejpodstatnější věci a to zasáhnout diváka.

„Když se chystám vytvořit sochu, umístím vhodný kus mramoru doprostřed ateliéru. Pak si představím co chci znázornit a jakmile je má představa jasná, nezbývá než tu a tam odstranit kus mramoru.“

Leonardo da Vinci

Libreto a anotace

Důležitou součástí všech školních zadání je i požadavek zpracovávat písemně libreto a anotaci každé etudy. Vyžaduje to hledat přesné formulace o čem hrají, co tím chci říct a proč. Najít si svůj osobitý způsob zápisu etudy, který se dá později

použít do propagačních materiálů, nebo přepracovat do technického, světelného a zvukového scénáře.

Součástí výuky je i požadavek, aby si studenti zapisovali probranou látku. Analyzovat a zapsat si pohybové cvičení či etudu je důležitou součástí duševní práce a přípravy herce při osvojování si hereckých technik.

Mám v živé paměti slova mého učitele tance mistra Yvese Casatiho, který říkal, že není účelem jen cvičit a cvičit až do zblbnutí, musí se o tom také i přemýšlet, každý opakující se cvik není jen mechanickým opakováním již dosaženého, ale měl by být prováděn s touhou provést jej ještě lépe, přirozeněji... Být schopen i odpočívat, protože umělec „pracuje i když odpočívá“. V hlavě si analyzovat cvičení a bez pohybu, klidně v leže na kanapi, umět si v hlavě přehrát a procítit vjem průběhu pohybu.

Výuka zimní a letní semestr

Zimní semestr výuky začíná intenzivní výukou techniky tělesného mimu Etienna Decrouxe „Le Mime corporel dramatique.“

„Každé umění má svůj nástroj, kterým je tvořeno. V umění „mime corporel“ je nástrojem lidské tělo a musí to být tedy ono, které vyjadřuje lidské myšlenky.“

E. Decroux

Osnova výuky tělesného mimu (*Le Mime Corporel Dramatique*)

1. Základní cvičení

základní znalosti techniky takzvané „les facultés radical“

- zahřívací cvičení na posílení a zcitlivění těla, jako výrazového prostředku
- základní cvičení, ovládání těla, izolace (*des exercices les gammes*), dynamorytmy pohybu, trojrozměrnost pohybu v prostoru – „les triples dessing“ tvořící základ, podstatu techniky

2. Figury – les figures

- názorné použití techniky k interpretaci

3. Improvizace – des improvisationes

- improvizace na dané téma – spojení svalů a mozku k interpretaci dané situace

4. Divadelní hry – les repertoires

- vlastní tvorba, aplikace pohybových návyků v hereckém jednání

Pojmy a termíny tělesného mimu

Pozice nohou

Stejně jako v tanečním umění – 1. až 6. pozice, pouze „en dehors“ není striktně co nejvíce, ale chodidla jsou v úhlu 45°.

Druhy pohybů:

náklony – náklon doprava a doleva – *anclinaison á droite et a gauche*

hloubka – předklony – záklony – *profondeur flexion en avant et renversement derrière*

rotace – vpravo a vlevo – *rotation á droit et a gauche*

triples dessign – získáme spojením rotace, náklonu a hloubky určité části těla, dosáhneme tak „trojnásobného (trojrozměrného) tělesného výkresu v prostoru“, dále budu používat jen francouzský název *triples design*.

Posuny – vpravo, vlevo, dopředu a dozadu – translation (česky také: přenos, přenesení)

La grue – jeřáb – krouživý pohyb určité části, částí, nebo celého těla v náklonu – např. hlavy, hrudníku..., jedná se o trychtýřovitý krouživý pohyb

Nabízí se otázka: jaký je rozdíl mezi jednotlivými druhy pohybů posun x náklon? Můžeme říci, že svoji podstatou i tělesnou formou jsou náklony vhodnější k vyjadřování vnitřních myšlenkových pochodů než posuny, které jsou zase vhodné spíše na vyjádření fyzických impulsů zevnitř a zvnějšku, samozřejmě, že najdeme jejich způsoby užití i v druhé oblasti. Etienne Decroux preferoval v *mimu corporel* spíše náklony (*anclinaison*) než posuny (*translation*), což je vidět v naprosté převaze cvičení zabývajících se náklony, které tvoří základ této techniky.

V našem školství jsem se při výuce pantomimy (tzv. česká škola pantomimy) setkával zejména s posuny (J. Kaftan), které tvořily dominantní druh pohybu.

Velmi důležité pro techniku tělesného mimu jsou tyto termíny:

convexité de ceintur – vypouklost bederní páteře (*le nombril contre les vertèbres*)
vtažení pupíku proti obratlům bederní páteře, kterou se tímto snažíme zaoblit

concavité des omoplates – konkavitost lopatek (vydutý, konkávní) – přitažení lopatek k sobě bez deformace postavení ramen, za mírného vzednutí hrudníku

se enlever (*se hausser*) – cvičení na ještě intenzivnější celkové vzpřímení spojené s nádechem

se fondre - opět snižení se, spojené s výdechem – snižení se do základního aktivního postoje – viz motivace přichází královna (*arrivée de la reine*)

Bez používání těchto postupů (*convexité, concavité, se enlever, se fondre*) není myslitelné správné používání techniky – *mime corporel dramatique*. Tyto drobné nuance v pohybu způsobují životnost ztvárňovaných postav, odstraňují neživotnost, strojovost a robotičnost pohybů.

Povytažení provokuje další pohyb, je myšlenkou vedoucí k provedení nějakého gesta či pohybu, je začátkem hereckého jednání.

Vzhledem k členění prostoru se používají termíny:

huitième – osminy – orientace v pohybu v prostoru se řídí podle tzv. „*huitième*“, osmi dortových řezů prostoru.

Jedná se o geometrické rozčlenění prostoru kolem herce osami vedoucích z pomyslného artikulačního centra v úhlech 45° do všech směrů a plánů v rozsahu 360°. Samotný herec i každá samostatně ovládaná část jeho těla se tak pohybuje v pomyslné geometricky rozčleněné kouli a pohyby všech částí jeho těla respektují tyto v ní vážící se geometrické vztahy.

plán – hovoříme-li o plánu, znamená to zde výšku zaměření tělesné hry, a to v jakékoliv pozici nohou a jedno jestli v náklonu či posunu, spodní plán je prostor od pasu dolů až do směru kolmé osy, střední plán je prostor začínající ve výši pasu a končící výškou ramen a horní plán je prostor vedoucí od krku až do kolmé osy vzhůru. Všechny tyto plány platí v okruhu 360°.

Vzhledem k pořadí jednotlivých pohybů při cvičení se používají termíny:

progresivní a degresivní – termíny se používají ve vztahu k posloupnosti prováděných cvičení, progresivně znamená – od začátku ke konci, tedy v pořadí např. 1 – 6 a degresivně znamená od konce k začátku, tedy začneme od 6 – 1, používá se např. u nácviku základních cvičení, kdy se začíná normálně hlava, krk, hrudník... – to je tedy v tomto případě *progresivně*, když začneme od konce, v tomto případě od *tour eifel*, přes *double*... je to *degresivně*

Dynamorytmy

Při cvičeních se uplatňují tzv dynamorytmy. Jednotlivé dynamorytmy evokují různá duševní hnutí i emoce. Pomocí dynamorytmů se řeč těla stává stejně rytmickou a výmluvnou jako lidská řeč. Základními dynamorytmy sloužící k interpretaci různých činností, duševních stavů, hnutí, afektů a nálad (*état de l'âme, affection, émotion, excitation, la humeur*) jsou:

Toc – pantomimická interpunkce, dynamický prvek, který může být začátkem, zakončením, nebo podtržením

Fondu – neměnný pozvolný pohyb bez akcentu (statický = neměnný, akcent = důraz), stejnoměrný rytmus, stejnoměrná plynoucí linie

Toc moteur – hnací (hybná) síla – jako když se nastartuje motor, úvodní impuls – toc a zzzz

Toc butoir – zarážený pohyb – toc, toc, zzzz

Antenes d'escargot – šnečí oči – pohyb do maxima odkud se ihned vrátí zpět – zzz–toc– zzz

Vibrations – vibrace – pohyb doprovázený chvěním/vibracemi s určitou intenzitou

Toc global – celkový toc – bleskový pohyb mající svůj akcent ve své konečné podobě

Základní cvičení

Obsahují zahřívací cvičení, učí přesné ovládnutí držení a kontrolu těla, jedná se o pohybovou „abecedu“, technický základ k tomu, aby tělo mohlo hovořit...

Jednotlivá cvičení jsou již hereckou přípravou – jsou podloženy drobným příběhem.

Nácvik „les triples dessing“ je základem techniky tělesného mimu. E. Decroux byl inspirován sochařstvím (M.Marceau o tom často hovořil); herec, jehož jednání i postoj musí být v každém okamžiku z kterékoliv strany, či úhlu zajímavý.

Důležité je zvládnutí prostorové geometrie pohybu jak na místě, tak i při pohybu v prostoru, s tím souvisí orientace v prostoru.

Zahřívací cvičení – echauffement

– úvodní koordinační cvičení celého těla – analogie hybnosti těla jako dlaně s prsty

– cvičení s lanem – exercice de la corde

Vysvětlení si pojmu „centrum“ a jeho identifikace pomocí cviků

Když hovoříme o centru, myslíme tím místo uvnitř těla v oblasti podbřišku, energetické centrum, které se také může nazývat „hara“. Je o něm hovořeno v souvislosti s bojovými sporty i s ezoterikou. Nás zajímá z praktického pohledu vzhledem k pohybu. Zpevněním tohoto místa získáváme rovnováhu a je nepochybné, že je středem ze kterého pohyb vychází. Při pohybu trupu se právě tam nachází motor pohybu, je zapojeno při tazích a tlacích, například při ztělesňování stáří je pohyb těla směřován do tohoto prostoru, při zrození a růstu zase pohyb vychází z něj směrem ven, při hře je toto centrum nejčastěji zapojeno.

K jeho identifikaci můžeme použít například tato cvičení:

– ve vzporu na rukou, jako při kliku, držet se v rovině, za zpěvu písně např. *Já do lesa nepojedu...*, dýchání od bránice, posazení hlasu od bránice, partner vyvíjí tlak dlaní na kříž cvičícího, tlak sílí a cvičenec ho vyrovnává protitlakem v oblasti beder tak, aby byl neustále rovný ve vzporu, využívá k tomu svaly tak, aby měl neustále volný hlas ke zpěvu a neprojevovala se na něm vyvíjená námaha, při vzpřímeném postoji se snaží mít podobně zapojené svaly, aby tělo bylo zpevněné a aktivní v oblasti „centra“ – tedy stát v aktivní zpevněné pozici určené k provádění cviků a ke hře. M. Marceau v prostoru zpevněného mima nazývá *zavěšeným hercem*.

zavěšený herec – herec pohybující se s větším svalovým napětím než v běžném životě – toto napětí zvyšuje jeho „jevištní přítomnost“ a viditelnost, umožňuje herci – bdělost a ostražitost (francouzsky *vigilance*) – připravenost těla reagovat na různé podněty a pohybově je zvládnout – nebýt povolený, ale aktivní jak fyzicky, tak psychicky

Cvičení na posílení centra

– vleže na zádech přitahování bederní páteře
– posilování zpevnění těla á la akrobacie, vleže na zádech, zpevnění, nechat zvednout za nohy jak prkno, držet se zpevněný i při pouštění jedné, či druhé nohy partnerem

– ve vzporu jdeme rukama po kouskách kupředu s výdrží v každé poloze až do lehu

– přetáčení se vleže v pozici s nohama a rukama těsně nad zemí

Cvičení zajíc (l'apin)

Cvičení, které na šest pohybů symbolizuje člověka přecházejícího z bdělé aktivity do spící pasivity.

Popis cvičení: stojíme v 1.pozici – první pohyb je záklon hlavy, fixujeme pozici hlav a krku a následuje předklon krku, pak s nádechem předklon hrudníku (pouze v tomto cvičení dochází při předklonu hrudníku i tzv. puštění ramen, to znamená, že máme kulatá záda, ramena se rukama umístí do správné pozice až při návratu hrudníku), mírný záklon pasu, předklon trupu a plijé

– pomalu rozloženě (décomposer) nahoru a dolů

– v 1. pozici – uvolnění (relax) – „toc“ nahoru do 1. pozice

– relax – „toc“ nahoru do pozice tour eiffel vpřed, vzad, do stran

Cvičení rukou

Jedná se o posilovací i koordinační cvičení dlaně s prsty. Ač se to může zdát jednoduché, po pár správných provedeních se svaly na rukách silně prohřejí.

Pozice rukou při cvičení:

palette – malířská paleta

trident – trojzubec (míněno vidle, takže v našem případě samozřejmě pětizubec)

coquille – škeble

salamandre – mlok

marquarite – sedmikráska

Jak se cvičí: nejčastěji praktikují polohu na kolenou, ruce položeny od lokte až po dlaň s prsty na zemi (při cvičení např. v sedě na židli je nutné mít podložku ruky alespoň od zápěstí po prsty), vše je v přímce, žádný úhel v zápěstí, všechny prsty se mezi sebou dotýkají, aktivní zpevnění ruky, kterou mírně tlačíme, aby se co největší plochou dotýkala podložky – palette,

roztažením prstů v neustálém kontaktu s podložkou získáme – trident, aktivním zdvižením kloubů ruky (předloktí a zápěstí neustále pevně na podložce) dosáhneme – coquille (prsty se dotýkají podložky pouze bříšky), protlačením kloubů ruky tak aby se dlaň dostala celou plochou na podložku a prsty se jí při tom stále dotýkaly jen bříšky dostaneme – salamandra, propnutím prstů společně s jejich co nejvyšším možným zdvižením při zachování celé dlaně na podložce dosáhneme pozice sedmikrásky, z ní jdeme nejkratší cestou do palet...

Cvičení pro prostorovou koordinaci celých paží:

- ve 2. pozici, ruce v pozici střechy (le toit) – progressif = zápěstí (poigné), předloktí (avant bras), paže (bras) a dégressif – bras, avant bras, poigné

variance:

- provádíme v různých „huitième“ osminách
- každá ruka pohyb v jiném plánu
- jedna ruka progresivně a druhá regresivně

cíl – rozehrátí, pružnost, ohebnost, koordinace, cit pro průběh pohybu, cvičení na vnitřní zrak kontroly těla

Cvičení – Les gammes (le gamme – stupnice, škála, rozsah)

Základní stupnice ve 2. pozici nohou – – náklony vpravo a vlevo

- hlava – tête
- krk – marteau (kladívko, krk společně s náklonem hlavy evokuje – kladívko)
- hrudník – buste
- pas – ceinture
- osa shodná – axe conforme
- osa opačná – axe contraire
- obě osy – double
- tour–eifel

Variace cvičení – Variations

– stejný *gamme*, ale výchozí pozice je tour eiffel vlevo/ vpravo – náklony provádíme proti náklonu tour– eiffel

- triolé – třetiny – latéral (do boku), ve 2. pozici – hlava – hrudník – double a zpět
- cvičení provádíme progresivně – postupně a degresivně – sestupně

les annelets – (prstencovitý – červ apod... = červíček, neboli píďalka)

Toto cvičení provádíme nejprve v nejstabilnější 2. pozici nohou, kdy např. vlevo provádíme postupně: náklon hlavy, fixujeme úhel mezi hlavou a krkem a pokračujeme – hlava táhne krk, krk se dostane do náklonu vzhledem k hrudníku, (vždy fixujeme již dosažené náklony mezi jednotlivými částmi těla) hlava s krkem táhnou do náklonu hrudník, dále pas, double až tour eiffel...

- jako každé cvičení tak i toto je možné dělat i v ostatních pozicích nohou
- v náklonech pravá a levá strana i v hloubce dopředu a dozadu
- provádět progresivně i degresivně, s přidáním dynamorytmů, se zapojením rukou v harmonické poloze

les rétablis – navracení

- je cvičení prohlubující povědomí o dekompozici i o koordinaci
 - hlava vpravo – krk do leva (tete á droit – le cou á gauche)
- hlava na krk – krk zpět do pozice 0 (tete sur cou – le cou retour a zéro) takto pokračujeme celou škálu tedy hlava vpravo – hrudník doleva – hlava na hrudník – hrudník zpět...

les compensés (vyrovnávat, vyvažovat, vykompenzovat)

- princip hadího pohybu, nebo vagonů vlaků na esovité trati

Všechna tato základní cvičení – základní stupnice, *les annelets* a *compensés* provádíme v různých pozicích nohou do stran vlevo a vpravo, ale i vpřed a vzad ve 4., 1. a 3. pozici nohou.

Pozor při *annelets* vpřed je oproti základní škále změna :

- hlava – tête
- krk cirkusového koně (namísto náklon vpřed) – le cou de cheval de cirque

- hrudník – buste
- vyklenutí bederní páteře (místo pas náklon vpřed) – „convexité“ de ceinture
- double – dvojitý
- tour–eifel

Posilovací cvičení

K dosažení kvalitního skutečně izolovaného a kontrolovaného ovládní jednotlivých částí těla, k dosažení ostrosti pohybů jsou nutná cvičení na posílení artikulačních svalů. (Musclation de les muscles de articulation). Tato cvičení pomohou v počátcích cvičení při správném provedení také přesně identifikovat svaly, které je nutné při konkrétním pohybu používat.

Vzhledem k procvičované části těla zvolíme stabilní postoj, v úvodu v rytmu fondue, najdeme co nejčistší provedení izolace pohybu, pak přidáme rychlost a švihovost. Dbáme o uvolněný projev včetně obličeje, ve kterém by v žádném případě nemělo být vidět úporné úsilí, při cvičení přirozeně dýcháme. Jako závěrečnou fázi přidáme do kyvadlového pohybu ostré zastavení (punktace) v mezních polohách, přičemž se snažíme provést pohyb v rytmu toc global.

– cvičení artikulačních svalů samostatně pohyblivých částí těla formou kyvadlového pohybu a) v bočním pohybu (latéral) a b) vpřed a vzad (profondeur), ve 2. a 4. pozici nohou, nejprve v rytmu „fondue“ a po té „punctuatione“.

Les triples dessign

Nejdůležitější technika trojrozměrného prostorového pohybu. Skládá se z pohybů:

rotace – náklon – hloubka

rotation – inclination – profondeur

Cvičení „triples dessingů“– provádíme nejdříve u hrudníku, hlavy a trupu u kterých jsou pohyby, vzhledem k hybnosti těchto částí těla, evidentní.

Po zvládnutí lze přejít k nácviku „troj pohybů“ i u tour eiffel, krku a pasu u kterých se jedná o pohyby, jejichž součástí je víceméně nutný i pohyb jiné „nadřazené“ pohyblivější části těla. Například při rotaci krku je samozřejmě nutné krk do rotace táhnout i rotací hlavy... z toho plyne, že v případě trojrozměrných pohybů krku, pasu

a tour eiffel se jedná o ne úplně čistě izolované pohyby, které je ale dobré rozlišovat vzhledem k výše zmíněným technikám – convexité, concavité, se enlever, se hausser, používají se také při les annelets a les compensés.

Cvičení „triples dessingů“ zpočátku provádíme rozložené v pořadí rotace – náklon – hloubka v rytmu fondue, po té rozloženě v rytmu toc global.

A přímo do finální pozice „triples dessingu“ bez rozložení přímo tam a zpět v rytmu fondue a toc global.

Mnohé variace pro nácvik triples designů získáme jejich nácvikem v rytmu různých dynamorytmů, jejich progresivním a regresivním prováděním i změnou obvyklého pořadí z rotace, náklon, hloubka např. náklon, hloubka, rotace atp.

Cvičení izolací – rotace, náklon, předklon a záklon, nácvik protiváhy (suppression du support), přenášení váhy – vše se cvičí v různých pozicích nohou.

Kombinací *les triples design* všech částí těla vzniká obrovské množství variant, přidáme-li k nim i různé dynamorytmy, stává se naše tělo dokonalým nástrojem.

Improvizační cvičení k užití triples designů v praxi:

Dialog – ve dvou, později i více lidech improvizovat dialog, každý jen jeden přesný pohyb buď rotace, náklon... a partner mu odpoví, je nutné měnit dynamorytmus pohybu, ruce se pohybují v harmonických pozicích vůči momentálnímu postavení těla. Velice důležité je vyjadřovat pohybem konkrétní myšlenku, nesmí se jednat o abstraktní pohyby, které z našeho pohybu činí gymnastiku a působí neživotně. Je to dialog dvou lidí, kteří nejprve myslí a pak hovoří a i ve své vysoké stylizaci a omezenosti se snaží být co nejvíce přirození.

Po zvládnutí *les triples design* provádíme tato cvičení v les annelets a compensés nejdříve ve 2. pozici pro její lepší stabilitu a později cvičíme i v dalších pozicích nohou.

Nácvik protiváhy (*contre poids*)

Jsou popsány tzv. čtyři „rodiny“ protiváhy (*quatre familles de contre poids*):

suppressions du support – tlak pod podpěrnou nohu – využívá svalovou sílu variace/variations:

- s nataženýma nohama – suppressione jambes tendue – ve 2. a 4. pozici
- cvik buď v tour eiffel nebo v translatione 2. 4. i 1. pozice
- 1.pozice tour eiffel vpřed/vzad – plié jedné nohy = zastavení s punktací
- otočky o 90° a 180° v P a L (droit et gauche)
- nácvik podpěra/stojka (étai) – v 1. pozici tour eiffel v místě nerovnováhy – až pádu provedeme suppressione opěrné nohy
- variace – v okamžiku nerovnováhy– zvednutí nohy a pád do 4. pozice supp. du support s přeneseným těžištěm na přední nohu
- pak můžeme přidat sissone hrudníku a uděláme krok v před přitažením zadní nohy, končíme v 1. poz. nohou připraveni na další „etai“ do 4. pozice – napojením těchto pohybů získáme chůzi

cardeuse – mykací stroj – používá gravitaci

- školní nácvik – cardeuse vlevo – 2. pozice, s nádechem na demi point, pak jdeme dolů do grand plié, přenášíme těžiště ze středu na levou nohu a zpět přes střed až do přenesení těžiště na pravou nohu, přičemž naše centrum opisuje elipsu tam dolem a zpět horním obloukem, končíme ve čtvrté pozici nohou v plié s těžištěm na pravé noze, pootočení do levé diagonály, při návratu se vracíme do výchozí 2. pozice, čelem do původního směru
- cvičení pro nácvik vždy provádíme nejprve pomalu rozloženě (décomposer)
- po pochopení principu a technickém zvládnutí přidáváme rychlost, můžeme provádět i s výskokem

sissone – používá protigravitační sílu

- školní nácvik – např. vpravo 2.pozice nohou, tour eiffel vpravo, pravá ruka se zároveň umístí v pozici u pravého ramene, jakoby v dlani držela něco těžkého, plié pravé nohy (pravé chodidlo jde na pološpičku, levá celou plochou na zem) a zpět (jakoby jsme zkoušeli tíhu předmětu, je to příprava před tím než ho vyzvedneme do

výšky), provedeme plié a propnutím pravé nohy, opřením se o zem a tlakem směrem vzhůru zvedneme rukou imaginární objekt vzhůru

- cvičení pro nácvik vždy provádíme nejprve pomalu rozloženě (décomposer)
- sissonne provádíme s různými triples design

tomber sur la tete – pád na hlavu

– školní nácvik – ve 2. pozici doprava – s mírným plié se nohama odrazíme ze 2. pozice do pozice tour eiffel vpravo, pravá ruka při tom vykonává práci stlačení imaginárního předmětu ve směru diagonály k zemi

- variace/variations – ve 4. pozici
- tento způsob pohybu je využíván například ve figuře ženy pumpující vodu

Nácvik uchopení přenesení a položení, tlaků a tahů

Při nácviku níže popsaných druhů cvičení hodně záleží na představivosti a kreativnosti jak vyučujícího tak studentů. Existují sice návodná „školní“ cvičení pro ukázkou názorného užití, ale je zde i možnost vytvořit si své vlastní figury a možnosti.

prises et pause – uchopit a položit

cvičení na různé způsoby uchopení, přenesení a položení různých věcí – např. sklenice s vodou

extenseurs – tahy lana

cvičení a figury pro znázornění tahů

Školní extenseur nácvik tahů lana příklady figur:

1. druhá pozice nohou, pravá ruka se vymrští v pořadí paže, předloktí, ruka do úhlu 45°; uchopí lano, tah – suppressions du support v tour eiffel na levou stranu, tok – patou a špičkou levé nohy, ruka táhne lano na levou stranu, silněji – vibrations, nádech – s výdechem nové zabrání, zvrátíme zápěstí pro lepší tah a ruku s lanem dotáhneme až pod bradu tam lano vítězí a jako kdyby bylo z gumy vrhne nás zpět až do tour eiffel na pravou stranu, pustíme lano a vracíme se zpět do výchozí 2. pozice

- cvičení provádíme na druhou stranu a pak vodorovně, v úrovni ramen a diagonálách
2. ze druhé pozice tour eiffel doprava, pravá ruka uchopí lano v diagonále horního plánu, dvakrát zkusmo zatáhneme, po třetí se přitahujeme až skoro do ztráty rovnováhy v tour eiffel doprava a provedeme rychlý překrok levou a pravou nohou vpravo při přenesení těžiště doleva, takže se ocitneme v pozici tour-eiffel doleva, blíže pod lanem, za současného táhnutí lana z horní pravé do dolní levé diagonály, ruka s lanem se dostane do prostoru hrudníku (zvrácené zápěstí), pokračujeme v tahu s narůstajícím dynamorytmem *vibration* – krajní zápolení – lano vítězí a vrací se do původní pozice, kde ho pouštíme, při tomto pohybu došlo ke změně tour eiffel z leva do prava překrokem až do zápolení
 3. tahání lana ze studny pomocí *cardeuse* – zdvižení se a plié v *cardeuse* je provedeno s mírným poskokem, krátký tah v plié, rychlý přehmat rukou a *cardeuse* – tah rukou, přehmat...
 4. klasické tahy ve 2. pozici, když ruce táhnou, děláme zároveň *suppressions du support* na straně kam táhneme – využíváme kinetickou energii těla k tahu lana
 5. přidáme k cvičení č. 4 otočku do čtvrté pozice a tah v chůzi *soupressions du support*

Tlačit a posunovat (*presser et pousser*)

cvičení a figury pro tlaky:

– tlačíme a posunujeme ve všech plánech a huitiémech, využíváme k tomu všechny pozice nohou i techniky protiváhy: *suppressions du support*, *cardeuse*, *sissonne a tomber sur la tête*

– kolorace a dekolorace vynaložené síly na základě velikosti či tíhy tlačенých imaginárních předmětů, nebo síly imaginárních osob

Chůze – Marches

Podle Etienna Decrouxe je učit se chodit pro herce celoživotním úkolem. Dobrá chůze je podle něj velikým luxusem a proto se jeho výukou pečlivě zabýval. Při chůzi jde hlavně o výraz těla, které je nositelem informace a nohy mají úlohu jen nést tělo. Cílem je docílit chůze vyjadřující určitý charakter, emoci, společenské postavení, nebo situaci v jaké se postava nachází.

Při nácviku se provede analýza kroku a nacvičuje se jeho rozfázovaná verze, později se při nácviku postupně snažíme docílit rytmu přirozené chůze se zachováním vnitřního principu konkrétní chůze. Většinu chůzi začínáme ze 4. pozice nohou, při provádění chůzi klidně a pravidelně dýcháme, pozice rukou se přirozeně mění.

Základní – de Base

- začíná se ze 4. pozice tlakem trupu vpřed – v posunu (translation), těžiště se přenáší na stojné noze z paty na špičku, zadní noha při tomto pohybu zůstává na místě, jakoby nám někdo držel patu, tlak trupu pokračuje dál až skoro do přepadnutí, a v poslední chvíli se zadní noha dostává rychle vpřed propnuta pod těžiště, váha je na patě této stojné nohy, zadní noha je v mírném pokrčení a není na ní žádná váha, následuje další krok – tlak trupu, přenos těžiště z paty na špičku, tlak trupu pokračuje, princip této chůze: nejdříve jde tělo a po něm nohy, hlavní výraz nese oblast hrudníku a tato část těla je při této chůzi dominantní, nohy jsou upozaděny, chůze se cvičí i dozadu, důležité je správně dýchat, nádech – tlak trupu, výdech při přední noze

Neutrální – Neutre

- tlakem celého těla přenos těžiště dopředu, při přepadání ihned krok – těžiště – noha, principem této chůze je, že nohy stíhají tělo

Vojenská chůze – Polonaise

- tlak celého trupu, zadní noha jde vpřed zároveň s počátkem tlaku trupu, plynule z natažení přes mírné pokrčení dopadá propnutá „natvrdo“, současně s přeneseným těžištěm na střed, na celou plochu chodidla, nyní jsme ve 4. pozici, těžiště je rovnoměrně rozloženo mezi obě nohy, dopad můžeme nechat rezonovat celým tělem

V oblacích – *Sur le nuages*

– piké na propnutou nohu s posunem trupu, nerovnováha směrem kupředu (pocit zavěšenosti v prostoru), akcent pohybu je dole – jdeme nahoru, abychom mohli jít dolů (monte pour descendre)

Nosičova chůze – *Marche de support*

– do výchozí pozice se dostaneme takto – ze 4. pozice jdeme do tour eiffel v posunu vpřed (tedy přenesení těžiště na přední nohu, když trup je kolmo k zemi), pak provedeme plié přední nohy, zadní je propnuta a její chodidlo leží celou plochou na zemi, přidáme náklon hrudníku a krku vpřed, záklon hlavy mírně vzad, ruce do harmonické polohy jako při chůzi (nebo při variacích cvičení do polohy která odpovídá mimované činnosti); nyní jsme ve výchozí pozici pro tuto chůzi, samotná chůze vypadá tak, že začínáme tlakem na přední nohu až se její pata dostane na zem a pak odtlačení se od země propínáme přední nohu do směru chůze až do skoro přepadnutí – v té chvíli zadní noha dokončí pasé vpřed na pološpičku...

Chůze v dírách – *Dans les trous*

– vyvolává představu člověka jdoucího v dírách, tři kroky neutrální chůze a pak jdeme v kroku dolů do grand plié, zadní koleno jde až na zem společně s holenní kostí, na zem jej pokládáme vnitřní plochou, pak jde na zem i přední koleno, chvíli se nacházíme v pozici s oběma koleny na zemi (jedno vpředu a druhé vzadu), tlak trupu kupředu, pasé zadní nohy vpřed na plosku nohy a vstáváme a jdeme dál tři kroky a hup do další díry..., nejdříve chůzi nacvičujeme bez triples designů po zvládnutí techniky je přidáme i s pozicemi rukou, je důležité zahrát dynamorytmus překvapení z pádu do díry

Chůze Freda Astera – *Marche de Fred Aster*

– námětem této chůze je krok rozjařeného člověka (homme gaillard)

Kroky antického boje – *Combat antique*

– základem této chůze je prvek chasser, námětem je pohyb bojovníka vpřed s kopím

Člun – *la Barque*

– Začínáme ze 4. pozice – tour eiffel vzad – plié zadní opěrné nohy – klouzavý pohyb přední odlehčené nohy vpřed (glissement, glissade) – tlak zadní opěrné nohy z plié (pokrčení) do „tendue“ (natažení, propnutí), přičemž jdeme z pozice tour eiffel vzad do pozice tour eiffel vpřed s pokrčenou přední nohou – přesun (pasaage) zadní, propnuté nohy vpřed za postupného plié druhé, nyní již opěrné nohy

– nácvik nejprve provádíme každý sám pak ve přiměřených dvojicích, kdy muž drží partnerku v náručí a provádí kroky „la barque“, hraje se situace – zamilovaného páru na loďce – přidáme milostnou komunikaci

Figury – *les Figures*

Figurami se nazývají krátké pohybové studie, nebo i výřezy z větších celků. Nácvik jednoduchých figur tak, jak je navrhl E. Decroux. Slouží k návodu možnosti užití, jako startovní čára k vlastnímu užití. Pomůžou pochopit všechny poučky o dekompozici pohybu, dynamorytmu, interpretaci a stylizaci.

Etienne Decroux rozdělil figury do těchto čtyřech základních skupin:

L´homme du sport – člověk sportovec

– manipulace s imaginárními objekty, vyjadřují sílu, vyrábí, nebo produkují práci
např.: l´haltérophile (vzpěrač), le Disque au Bol (vrhač disku), Le Menuisier (truhlář), La Lessive (praní), Le Forgeron (kovář), Le Gondolier (gondolier)

L´homme du salone – salónní člověk

– reprezentuje společenskou situaci, pohyby figur hrají s lehkostí a elegancí, příběhy ze společnosti, restaurací ...

např.: La Belle figure – číšník rovnající ubrus, uklízející snítka na zemi a obsluhující hosta, patří mezi ně i *les offrandes* – nabízení, pozdravy a podání

La statuaire mobile – pohyblivá socha

– předvádí aktuální myšlenky, úvahy, duševní stavy
např.: Sain Sebastiane – je mučen, zasáhne ho šíp a on se v bolesti obrací k Bohu

L´homme de songe – zasněný člověk

– mim interpretuje vzpomínky, paměti, nereálný čas...

např.: meditace, křeslo zmizelého, nebo také viz. Improvizační téma – duševní boj (*le combat mental*)

Improvizace

Improvizace na dané téma – spojení svalů a mozku.

Improvizační témata učí zvolna používat techniku k interpretaci, spojovat myšlení s pohybem, sledovat vývoj (gradaci) situace, nechat prostor partnerovi, naslouchat mu, dodržovat prostorovou geometrii.

Nejprve se začíná s individuální improvizací, posléze se pracuje v páru a více lidech (na improvizačních tématech jako je: váhání, práce, síla, obviněný a žalobce, hráči karet...). Po seznámení se základními znalostmi zvolna přichází na řadu vlastní tvorba. Nejprve na zadaná témata. Sólová práce na společném tématu poskytuje dobrou možnost pozorovat osobní přístupy a uchopení tématu, nabízí možnost inspirace a její rozvíjení, výsledek je rozvinutá a zafixovaná zdařilá improvizace. Později ve volné tvorbě pracují studenti na vlastních námětech v intencích jejich zájmů.

Zásady improvizace:

- důležitá je hra tělem, její rytmus, dekompozice pohybu, tedy nehýbat neustále všemi částmi těla současně, nezačínat stále rukama, používat pohled, ale motivovat pohyb i bez dívání do směru pohybu, pracovat s tíhou a jejím přenášením, používat pozice „nerovnováhy“
- používat „la statuaire mobil“ tzv. pohyblivou sochu
- výraz obličeje je uvolněný a vyjadřuje pouze vnitřní pocity a ne grimasy
- řídit se prostorovou geometrií, svou hrou a postavením doplňovat (vzhledem k publiku) tvar pyramidy a trojúhelníku na jevišti
- dokončit akci, přesně uchopit i položit
- sledovat vývoj situace, být s partnerem, nechat mu prostor, naslouchat mu
- hrát společně – to znamená souhru, pohyb jednoho provokuje pohyb druhého, improvizovat společně neznámá se navzájem otravovat a hledat extrémny

- pozor na časté a trvalé dívání se na partnera; často to není nutné, v normálním životě na sebe při rozhovoru také pořád nekoukáme
- každá improvizace by měla mít vývoj a gradovat, začít v pomalejším rytmu a pozvolna se rozvíjet

Příklad etudy pro hlavu:

- začátek v 1. pozici nohou, aktivní postoj, hledíme vpřed, tuto pozici hlavy nazýval E. Decroux „doma“, to znamená, že v této chvíli je člověk sám a klidný bez myšlenkového trysku
- myšlenka – společně s dechem náklon hlavy vzad
- hlava se vrací zpět „domů“ a následuje „reflexe“, uvažování o nové myšlence
- její posouzení se projeví náklonem hlavy vpravo a zpět „domů“
- nová myšlenka přichází zleva – rotace hlavy doleva a zpět
- následuje spor obou myšlenek v hlavě člověka – posun hlavy vlevo a zpět
- rozhodování se – „la grue“ krouživý trychtýřovitý pohyb hlavy a „domů“
- hledíme vpřed v 1. pozici a jsme rozhodnutí

Improvizční témata definovaná Etienne Decrouxem:

síla (la force)

- znázornit sílu, energii
- s maskou, šátkem, který nám pomůže eliminovat výrazy obličeje a vnímáme pouze lidské tělo v jeho celistvosti – výraz vnímáme pouze z jeho pohybů
- nehledat hned zpočátku žádné velké pozice, začít z malých contre poids a posléze hledat větší a větší vyjádření síly...
- užívat contre poids (princip protiváhy), les triples dessing (triple designy – trojrozměrné 3D pohyby v prostoru)
- měnit směry do všech směrů „osmin“
- ruce používat až po výrazu těla = 1. Tělo (le corps) – 2. Ruce (les bras)

práce (le travail)

- znázornit lidskou práci, člověk tahá, tlačí, přenáší... – ale při tom myslí, uvažuje, prožívá, vzpomíná, váhá

váhání (hésiter, douter, balancer)

- rekvizity (accessoire) – stůl a hrnek
- vytvořte představu člověka, který váhá, zvažuje, rozhoduje se (crée image de homme qui doute...), jeden z možných rytmů evokující nerozhodnost je např. nedokončený pohyb...
- používejte nabízené dynamorytmy – např. *toc butoir*

myšlenkový zápas (combat mental)

- člověk sám doma, má čas přemýšlet, myšlenky ho napadají z různých stran, dobré, špatné, hodnotí a rozhoduje se, zlobí se na sebe..., používá se hodně technika protiváhy (contre poids)

cesta (le chemin)

- diagonála, před sebou židle
- alegorie (allégorie) životní cesty – není to jednoduché, jsou tam překážky, emoce, situace, události, setkání, loučení...

noviny (le journal)

- židle a noviny, začíná se ve stoje, zády k lidem, otočí se, představí svojí postavu
- čte, prožívá emoce z čteného textu, zamýšlí se, vzpomíná, hněvá se, posmívá...
- vše co dělá je vyprovokováno četbou
- snaha stupňovat – gradovat situaci (gradation)
- důležité při improvizaci je snaha o zachování rekvizit pro další improvizátory – netrhat a nejíst noviny, nerozbít židli...
- variace: tři židle, ve třech, za stejných podmínek

rozhovor (conversation)

- dvě židle, začátek v sedě – nutnost zapojení těla
- situace, každý má pro druhého nějakou, ne příliš dobrou až špatnou zprávu, váhá a rozhoduje se, jak to šetrně sdělit, partner přirozeně reaguje v roli nic netušícího přítele

člověk a jeho myšlenky (le penseur et ses pensées)

- může být pokračování obviněného a vyšetřovatele
- jeden člověk sedí a tři jsou za ním ve stoje a znázorňují jeho myšlenky

obviněný a vyšetřovatel (accusé et juge)

- židle, stůl
- obviněný sedí, soudce začíná vestoje

určené povinné etapy této konkrétní improvizace:

- přibližování se k obviněnému, dráha přiblížení během kterého dochází k přípravě žalobce a vzrůstajícím obavám žalovaného
- pohyb žalobce v blízkosti obžalovaného a kolem stolu
- libovolné rozvinutí improvizace

hráči karet

- pro 3 herce, stůl a 3 židle, nebo pro 5, kdy tři sedí a dva kibicové stojí
- téma je hra v karty, neustále ho mít na zřeteli a vracet se k němu při případných velkých odklonech v improvizaci

– začíná se v napětí, úvodní kompozice již znázorňuje obraz probíhající hry

zamilovaný pár (duo amoureux)

– Níže popsaná témata jsou výchozí pro improvizace „zamilovaných párů“ mohou se prolínat nebo spojit a využít v rozsáhlejší etudě, důležité je pochopit vztah a atmosféru mezi mužem a ženou, důležitá je kvalita pohybu, při rozsáhlejší etudě je možné použít i prvky dekorace – židle, stůl, nebo jiné náznaky i drobné rekvizity kniha, deštník, látka...

a) *anglický zamilovaný pár* (Decroux použil k improvizaci téma z anglické knihy a proto tento název) – pár, který si z nějakých důvodů (původ, zadanost...) nemůže vyznat lásku, protože je to v jejich situaci nemožné

– výchozí pozice – každý na opačné straně diagonály, muž se po ní přibližuje, silný sentiment od začátku, cítíme, že je mezi nimi něco, co nemohou v této chvíli říct, ale že k tomu časem musí dojít, žena pracuje na základě kontradikce, tedy námitky, oponování, vyvolání sporu, muž se přibližuje pomocí přenášení váhy (náklony tour eiffel v 1., 2., 4. pozici), během celé improvizace se k sobě spíše přibližují, k opravdovému kontaktu dochází až v jejím samém závěru

– snaha o opravdový tělesný dialog, zastavení, naslouchání

b) *zamilovaný pár*

– vyjádření lásky mezi dvěma lidmi v normálním, šťastně zamilovaném páru

– ztvárněný pomocí la statuaire mobil, v těsném kontaktu, vyjadřujeme změny nálad (l'humeur) mezi partnery

c) *hra*

– vyjadřuje milostné „kočkování“ kdy se dva baví, nečekané obraty, odstrkování, nošení, skok, běh, těsný kontakt

– příliš se neoddálit, cítit se při pohybu svobodně, práce nohou, nemusí se neustále odehrávat v reálném rytmu a čase (transpositions)

d) *zamilování při práci*

– začínají rytmicky monotónní prací (např. otírání, zametání...), pozvolna dochází ke kontaktům, ale znovu se průběžně vracejí k práci, pracovní gesta a pohyby se pozvolna transformují do milostných pohybů, ze hry musí vyplynout, že se spolu vidí a do sebe zamilují poprvé

e) *na člunu (la barque)*

– scéna zamilovaných, kdy spolu jedou na loďce a při tom spolu zamilovaně komunikují (figura gondoliér prováděna v páru, *la bargue*, kdy muž nese partnerku)

f) *setkání (la rancontre)*

– dva se blíží proti sobě po diagonále která symbolizuje jejich životní cestu
– těžkosti, zábrany, pády, myšlenky, přesto všechno vůle jít vpřed a setkat se
– při setkání se improvizuje ve formě zamilovaného páru (*la statuaire mobile*), pak se každý vydá dál svým směrem po diagonále
– chůze, přemísťování pomocí těžiště, tlaky a tahy, používat trojrozměrnost pohybu a všechny jeho prostředky, poslouchat partnera

totální improvizace

a) objekt volného výběru židle, stůl, nějaká jiná dekorace..., není zadané žádné téma, žádné upřesnění, účastníci na startovní čáře mimo hrací prostor, kdo se chce zapojit, musí během vyrazit a okamžitě začít jednat, ostatní se přidávají „at libitum“ stejným způsobem; když jsou již všichni na scéně, pokračují ještě pár minut a zakončí improvizaci

b) stejná, jako výše uvedená s tím rozdílem, že během improvizace pedagog občas vykřikne slova, která upřesní téma, nebo situaci např. zahrada, slunce, vlhko, zima, tužka, bomba, zločin, detektivka, setkání, násilí, láska, brýle...

c) stejná výchozí pozice, ale 1. začíná vypravovat improvizovaný text, volně asociačně bez přípravy, 2. příběhne a pokračuje ve vyprávění, zatímco 1. pohybově improvizuje na základě vyprávěného textu, příběhne třetí a už na text improvizují pohybově dva atd...

– v případě vícejazyčných skupin lze vyprávět příběh rodným jazykem vypravěče; ve chvíli, kdy je na scéně poslední vypravěč, začnou po určité době mluvit všichni a je konec improvizace

– při této improvizaci se musí stát hlas vypravěče partnerem, sleduje se tempo a výraz, neilustruje se, vyjadřuje se jen děj a obsah

d) procházení prostoru různými způsoby, v různých rytmech

– jeden po druhém, více lidí najednou, z různých směrů

e) dva jdou po diagonále, jeden vypráví příhodu a druhý pohybově improvizuje za neustálého postupu po diagonále na druhou stranu jeviště, vypravěč neadresuje slova kolegovi, ale do publika

– téma může být i vážnější např. válka, dětství, reinkarnace...

– variace –proti sobě jdou dva páry najednou, vypravěči si nesmí skákat do řeči, ale vzájemně si odpovídají a doplňují se, pohybáři improvizují, mohou se přidat další a další páry

– v párech se mohou role prohodit

– mohou mluvit ve svém rodném jazyku

f) improvizace s objektem – téma tíha

– každý si vybere libovolný předmět, objekt se kterým bude na jevišti manipulovat
– hadr, noviny, židle ...

– všichni se svými objekty na startu

– 1. vchází se svým objektem na scénu – váží strašně moc a improvizuje s ním, pak další ...

– co dělat – když je něco těžké, přemýšlíme jak to uchopit, jak s tím manipulovat a jak to používat k tomu, k čemu je to normálně určeno; zastavujeme se, pozorujeme, znázorňujeme pohybem tího objektu

– změna – opak vše je lehké...

– změna – pomalu to začíná těžknout – kolorace pohybu z malého do velkého úsilí !Pozor! nehrát zpomaleně, normální lidský rytmus, není také třeba se pořád na svůj objekt dívat

– opustíme při improvizaci svůj imaginární objekt a jeho tíhu nebo lehkost, kolorace a dekolorace intenzity našeho tělesného projevu nyní představuje naše myšlenky a nálady, vnitřní emocionální svět

– s objektem všichni společně po diagonále od velké tíhy až do lehkosti

– někdo k tomu může vyprávět příběh, může klidně použít již nějaký z předešlých improvizací

Co říká Decroux například o práci s maskou?

Význam masky definoval takto:

„Co se děje s osobou, která si nasazuje masku? Izoluje se od vnějšího světa. Tma, kterou si vnutí, jí nejdříve umožní zapomenout na vše, co ji obklopovalo. Poté úsilím koncentrace dosáhne prázdnoty. Od toho okamžiku bude moci, tentokrát ale dramaticky, ožít a jednat. Co se děje s člověkem, který se na něj dívá? Tomu odeberáme pohled na obličej, který je pro nás nejexpresivnější částí lidského těla. Kdyby maskovaná osoba jednala svým obvyklým způsobem, začal by divák velmi brzo trpět tímto nesouladem a to i v případě, že by maska byla zcela neutrální, to znamená, bez určitého výrazu. Aby bylo možné znovu nastolit nerušenou dramatickou harmonii, bude osudově nutné jednat podle zákona masky: vytvářet rytmus a podrobit se jeho tepu vyvolaném textem, zdůrazňovat úhly, ředit a naopak zveličovat pohyby. To vše vytváří první krok k pantomimě.“

Práce s užitím masky – zakrytí obličej je popínajícím šátkem, šátek pevně obepne vlastní charakteristické rysy tváře, napnutá látka je průhledná, takže není problém s viditelností a orientací v prostoru, ani s dýcháním. Při cvičeních i interpretaci je obličej maximálně uvolněný, aby mohl vyjadřovat vnitřní pocit v závislosti na hercově výkonu.

Důležitá je práce na analýze pohybu – práce celého těla, koordinace a průběh pohybu při vytváření věrného obrazu člověka, který sportuje či pracuje, to vše při zpomalené studii při zachování všech detailů a charakteru. Hledání a uvědomění si rytmu charakteristických pohybů. Můžeme pracovat na sportech: tenis, ping pong, lukostřelba, vrhač disku, koulař, běžec, přidat do pohybu i různé situace – podání, únava, zápal boje, hádka, radost, nespokojenost...

Provádíme je jak v realistickém rytmu, tak i v pohybové studii ve zpomalení, kdy je důležité udržet studii ve vážnosti v charakterovém provedení, neupadnout do komiky a karikatury, nevytvořit si „intelektuální odstup“, dodržet jeho eleganci a stylové provedení.

Ukázka učební jednotky zaměřené na trojrozměrný prostorový pohyb:

Začínáme ve 2. pozici nohou

– začínáme cvičením rukou:

– tlak ruky do směru konkrétní vybrané diagonály („*huitième*“) – ruka tlačí do „nekonečna“ – tělo ve směru tlaku ruky – pozice trojrozměrného pohybu – pak druhá ruka jde do dalšího „*huitième*“, dlaň ruky vede pohyb – zbytek v přirozené posloupnosti následuje... – hledáme odvážné pozice nerovnováhy – střídáme různé směry ve všech plánech a úrovních

– nebát se dostat se i do pozice na zemi – v případě tělesného kontaktu se zemí platí pravidlo ve smyslu: „*Zem je náš nejlepší přítel a proto se jí dotýkáme ohleduplně.*“ (Volně přeloženo M. Sochořem z rozhovoru s bývalým žákem E. Decrouxe)

Dodržujeme pravidlo „tří bodů“, v pozicích na zemi se jí dotýkáme pouze třemi opěrnými body – např. chodidlo, koleno a ruka ... a pod.

– cvičení pokračuje stejným způsobem, ale pohyb do diagonál vedou nohy

– pohyb vede hlava

– a dále: kolena, ramena, oblast mezi lopatkami a hrudní kostí a tak pod.

– cvičení se začne variovat přidáním různých rytmů

Důležitá při tomto cvičení je představa: tělo je orchestr a jeho jednotlivé části jsou jednotlivými nástroji zastoupené v tomto orchestru – pohyb je symfonie, důležitý je její neustále se měnící se bohatý rytmus.

Pohyby vyjadřují konkrétní představu, každý je podložen konkrétní představou jeho motivace. Motivací při tomto cvičení mohou být emoce (radosti, strachu, zlosti, odvahy...), elementy (oheň, voda, země, vzduch), situace (manipulace, hra...).

Při cvičení si začínáme všimnout svého okolí a improvizovaně na něj reagujeme, při náhodném setkání se snažíme reagovat na pohyb kolegy – v další fázi můžeme pohybem vyhledávat kontakt s ostatními – kontakt může být i agresivní – ne všechny pohyby a kontakty musí být galantní. Je nutné být soustředěný a mít neustále periferní vidění a předvídavost – každý je zodpovědný za svůj pohyb tak, aby nikoho neohrozil a nezranil.

Cvičení:

- improvizace v prostoru, pohyby do všech směrů – improvizovaně se mění části těla vedoucí pohyb
- rozlišujeme pohyb vycházející z nás a přicházející zvenčí
- rozlišujeme jeho různé intenzity

Imaginární pantomima Technika Marceau vyučovaná Martinem

Sochorem

Mim zviditelňuje myšlenky svým tělem, herec oživuje vážnost dramatu svým hlasem, mim musí své vize, své představy ukázat tělem. Na prázdné scéně vytváří silou své představivosti neviditelné viditelným. Vytváří divákovi představu různých prostředí, hraje různé postavy, rostliny, zvířata, vytváří pocit plynoucího času, například zahraje život člověka během několika minut...

Proto: imaginární pantomima

Herec – mim musí ztělesnit svým postojem „tíhu místa“ (la pesanteur du lieu), jak na jeho postavu působí prostor ve kterém se nachází a její emoce a myšlenkové pochody ovlivněné tímto prostředím. Musí při tom pracovat celým trupem, při hraní zapojovat celé tělo tak, aby se podrobilo a vyjadřovalo jednotné napětí a myšlenku.

Objasnění důležitého pojmu „zavěšený herec“ a „dýchaný pohyb“:

„Mim je „zavěšený“ herec.“

M. Marceau

„zavěšený herec“ (acteur suspendu) – rozumíme tím, že mim se po jevišti nepohybuje v normálním tělesném napětí, jde o zpevnění těla v prostoru. Mim zavěšuje své tělo nad zem a používá tíhu, kterou musí znázornit lyricky a dramaticky pro zvýšení své mlčící emoce.

zpevnění a zavěšení těla (figé et suspansione) – učiní naši hru srozumitelnou, zvýší viditelnost pocitů a duševního stavu postavy.

S pojmem „acteur suspendu“ souvisí i tyto termíny:

Naléhavost, pronikavost, ostrost pohybu (L'acuité) – držet výraz při pohybu, l'acuité se dostavuje se zvládnutou technikou, při složitých akcích nám umožňuje být s přehledem stále v akci, kontrolovat tělo v „riskantních pozicích“– pozicích nerovnováhy. Dobře si to můžeme představit jako napětí a pozornost sportovního šermíře. Jeho postoj je ostražitý, zpevněný, přitom dostatečně uvolněný a koncentrovaný pro okamžitou reakci a akci vzhledem k okamžitému vývoji situace. Herec se na jevišti také nachází v tomto „zbystřeném stavu“, má takzvaně oči „kolem hlavy“, a senzory po celém těle zjitřené. Proto je schopen zareagovat adekvátně a přirozeně vzhledem k situaci na sebemenší podnět. Tato pozornost zaručí i bezpečné reakce při nenadálých změnách (výpadek textu kolegy, technické problémy s dekorací, hrozící kolize s někým, nebo něčím...).

Tyto požadavky, pro zvládnutí techniky mimu, splňují herci s taneční průpravou lépe než ostatní. Jsou čitelnější a proto jsou tak důležitá cvičení na posílení, koordinaci a kontrolu těla. Proto je taneční školení tak důležité, stejně tak disciplíny jako šerm, baton, tchai-ti cchuan...

Čistota projevu, nezaplevelená parazitními pohyby špatně ovládaného těla, je devizou dobrého herce.

Dýchaný pohyb (mouvement respiré)

V umění mimu je velice důležité již při jednoduchých technických cvičeních doprovázet každý pohyb dechem, který dává pohybu/gestu rytmus vnitřního prožitku herce – mima. Nádech a výdech nám symbolizuje také myšlenku, rozhodnutí vykonat určitou činnost.

Jak rozumět pojmu „mouvement respiré“ – dýchaný pohyb? Nádech a výdech musí být doprovázen viditelným pohybem, pozdvihnutím hrudníku, je to pohyb jako když přichází vlna, něco na způsob proudu magnetismu, který zasáhne publikum a který se pro ně stane tichým zpěvem (*chant silancieux du mouvement*).

Zahřívací cvičení

Základní rozcvičení na úvod hodiny není jenom prevencí proti různým svalovým úrazům, ale je již hereckou koncentrací, uvědomování si jednotlivých částí těla, rozcitlivování povrchu i vnitřku těla. Jeho uvolnění a zaktivizování, tak aby bylo citlivé k nejnepříjemnějším záchvěvům naší představivosti.

Níže popsaná cvičení jsou jenom zlomkem možného, příklady k pochopení co a jak:

– vyklepání celého těla a jednotlivých končetin – začneme od dlaně s prsty, snažíme se dosáhnout úplného zvláchnění, rychlým třepáním rozcvičované části těla docílit „zahřátého mravenčení“ v klidové poloze, porovnání vjemu rozcvičené části těla proti nerozcvičené

– rozcvičení centra – pozice – klik se zpěvem, partner vyvíjí mírný, ale zvyšující se tlak dlaní v oblasti kříže, cvičící vytváří protitlak nutný k setrvání v rovné poloze a snaží se používat jen ty svaly, aby jeho hlas ani výraz tváře nebyl ovlivněn vynakládanou fyzickou silou

– uzavření se a otevření se, při chůzi v kruhu – začneme v aktivní neutrální chůzi na povel začínáme náklony těla zmenšovat naší velikost směrem do centra do co nejmenšího človíčka, pořád v chůzi, ne ve zpomaleném rytmu, podsazená pánev, zavěšení v prostoru, tedy lehká, byť fyzicky velice obtížná chůze, volný hlas a dech,

na obličeji příjemný výraz, na povel se začínáme rozvíjet do normální velikosti, pokračujeme dále až do tělesného znázornění giganta s pocitem vyplnění celé místnosti naší osobností; pro změnu můžeme cvičení variovat různým počtem dob zmenšování a zvětšování se, můžeme pracovat s rytmy *toc global...*

– stoj v 1. nebo 2. pozici nohou, předklon, či záklon – hlava, krk, hrudník – s nádechem jdeme na demipoint a klesáme až do grand plié – v této poloze přidáme trochu na náklonech a s nádechem se zvedáme zpět až do demipoint, při protažených nohou narovnání – hrudník, krk, hlava do vzpřímené polohy a s výdechem z demipoint dolů do 1. nebo 2. pozice nohou

– cvičení můžeme provádět i do stran, ruce jsou v harmonické pozici, do které se dostávají v rezonanci na pohyb hrudníku

– rozcvičení nohou – kroužení po hranách chodidel, různé způsoby chůze na místě, po schodech, po laně... – zahřátí kotníků a lýtkových svalů (nezapomenout na občasné uvolňování a protažení achilovek a lýtkových svalů během zahřívacích cvičení!)

– rozcvičení rukou

orientální ruce – výraz M. Marceau pro etudu rukou, kdy prsty s dlaní vytváří iluze vlnek, po rozcvičení prstů a dlaní se vlny rozšíří na celé ruce i s rameny a přechází z jedné ruky přes ramena na druhou

– motýlek – palec s ukazováčkem ruky se spojí a takto vytvořeným tvarem se snažíme vytvořit otáčením zápěstí rytmus a iluzi jeho letu, „motýla“ vypustíme do prostoru a sledujeme jeho let a rytmus celým tělem

– technika otočky o 180° – vzpřímeně, s úklonem, záklonem i předklonem hlavy, hrudníku, pasu i trupu

– cvičit pomalé, vláčné pohyby rukou, které vedou celé tělo snažit se obsáhnout všechny směry a výšky v prostoru, začneme ve 2. pozici a pozvolna se dostáváme přenášením těžiště do dalších pozic nohou

– herecké cvičení „Harlekýn“ – ve 2. pozici, pohled hlavou vzhůru a tlak pravou rukou ke stropu až do úplného protažení a propnutí celé pravé části těla, včetně nohy, která nyní propnutá tlačí celou plochou do podložky a ruky, která dlaní tlačí proti stropu, povolíme a stejné levou rukou, pak pohled doprava a tlačíme pravou rukou společně s přenesením těžiště na pravou nohu, která je pokrčená a společně s tlakem ruky tlak nohy a patou „zarážíme hřebík“ do podlahy, stejné vlevo, pak pohled pod sebe a tlačíme pravou a levou rukou kolmo k zemi; celé cvičení gradujeme z pomalého rytmu do maxima při dodržení správného provedení a dotažení všech pohybů

Na rozehrání

Po zahřívacích cvičení, které již sami o sobě by měly být motivovány jako drobné herecké etudy, je vhodné zařadit i cvičení orientovaná na herectví a partnerinu.

imitace – ve dvojicích napodobit partnera, první dělá jednoduché pohyby, druhý se je snaží ve stejný moment zrcadlově napodobit, vystihnout i s výrazem partnera, změna – první improvizuje pohyby, druhý opakuje až když první „puntuací“ naznačí konec, první střídá rytmus a výraz jednotlivých pohybů, snažit se být v pohybech i ve výrazu co nejvíce konkrétní a opravdu mít pohyb podložen konkrétní myšlenkou, nebo pocitem

kolorace a dekolorace – vybarvování a odbarvování – chůze libovolně, nebo v kruhu, hledáme neutrální výraz, aktivizujeme tělo – držení, chůze, kolorujeme různé stavy duše z nuly do maxima a zpět, například: zloduch, zamilovaný, smutný, šťastný..., důležité je nepoužívat grimasy, co nejpravdivější vybuzení vnitřního prožitku, držení těla...

dotyky žhavého předmětu – v první pozici zvedneme ruku a dotkneme se imaginárního předmětu, je teplý, zareagujeme konečky prstů a připažíme, znovu se dotkneme předmětu – je teplejší a my zareagujeme prsty i s dlaní... jde o koloraci/vybarvování pocitu stále většího stupně teploty dotýkaného předmětu, přidáme reakci předloktí... celé tělo i s přemístěním v prostoru, stejný cvik provádíme i dotykem nohou

improvizace v prostoru na téma vzrůstající teploty okolí – kolorujeme/vybarvujeme situaci ve škále deseti stupňů od „O“, tedy neutrálního výrazu, přes pozvolné uvědomování si změny do maxima a zpět, reaguje celé tělo, teplotní impulsy jsou nejen na ruku a nohu, ale i na kolenou, ramenou, zádech, hlavě..., snaha přesně lokalizovat pohybem místo dotyku s teplým místem

balónek – posíláme si po těle imaginární balónek, očima neustále určujeme kde je, změna – přidat punktace „toc“ v místě, kde se balónek zastaví a odkud vychází do jiného bodu, později přidáváme balónku různou tíhu, každý začátek a konec pohybu balónku označujeme „toc“ v místě odkud vyráží a „toc“ v místě zastavení

Nácvik technik

Chůze

Tlaky a tahy

Cvičení rukou

Cvičení pro 5 základních smyslů

Cvičení na spojení všech postupů

Povahové konvence

Čtyři elementy

Metamorfóza

Improvizační cvičení a etudy

Techniky a cvičení imaginární pantomimy:

– Chůze

– Tlaky a tahy

– Cvičení rukou

– Cvičení na pět základních vjemů – hmat, čich, zrak, sluch, chuť

Pro imaginární pantomimu je důležitý termín fixovaný bod:

fixovaný bod – pevný bod v prostoru vyznačený pozicí některé z částí těla, které svým svalovým napětím zřetelně vyznačí bod v prostoru – dlaň na imaginárním stole, stěně či klíce, chodidlo přilepené k zemi, koleno, hlava, kterou jako by nám něco, nebo někdo pevně držel na určitém místě ...

– zkusíme jaké pohyby můžeme při takové fixaci vykonávat, v jakém rytmu, v jakých směrech a plánech

Cvičení fixovaného bodu:

nejdříve jasná, zřetelná místa – ruka, noha, hlava, později se snažit „značkovat“ fixovaný bod na méně zřetelných místech mezi lopatkami, na vnější straně stehna, lýtko, paže...

– po prozkoumání různých možností se může navázat improvizací v prostoru – pohybově se reaguje na fixace různých částí těla v prostoru

– nemělo by se jednat o anekdotické ztvárnění etudy, ale o pohybovou studii, která samozřejmě při náhlých rytmických a pohybových zvratech může působit komicky

Impulsy a) zvenčí b) zevnitř – snažíme se pohybovat různými částmi těla tak, že pohyb začíná z jednoho jasně identifikovaného místa, v tomto bodě a ve svalech v jeho okolí začíná pohyb, který se postupně dostává do dalších z hlediska anatomie logických částí těla, v případě cvičení b), kdy pohyb je vyvolán impulsem zvenčí si představujeme příchozí impulsy a jejich intenzitu a adekvátně k tomu reagujeme

– toto cvičení lze dělat ve dvojici, kdy jeden impulsy dodává a druhý reaguje, tato improvizace ovládajícího a ovládaného se může obohatit dodáním nějakého konkrétního vztahu, nebo situace, např. zamilovaný pár, hra, osud, soudce a obžalovaný atp.

Při provádění těchto cvičení nezapomínejme na:

- možnosti pohybu jednotlivých částí těla, dynamorytmy, pozice nohou, práci s těžištěm

Chůze

rozlišujeme tyto druhy chůzí:

- I. chůze na místě
 - přes špičku – dopředu i dozadu
 - přes patu – dopředu i dozadu
 - s jednou nohou
 - chůze ve vodě – mělké, hluboké
 - chůze v písku
2. optická iluze chůze z daleka
3. chůze po laně
4. chůze po schodišti – nahoru a dolů
5. chůze proti větru
6. lezení na žebřík – nahoru a dolů
7. běh na místě
8. snový běh
9. zlomy při chůzi – banán, škobrtnutí, hlavou do dveří
10. řecká chůze
11. chůze přes dvě špičky
12. chůze šelmy
13. chůze gondoliéra
14. charakterové chůze (vznikají pohybem v charakterových postojích, každá *conventione de caractere* je zároveň i chůzí...)

Popis cvičení vedoucích k objasnění a ovládnutí jednotlivých druhů chůzí:

Všechna tato cvičení čerpají z techniky tělesného mimu. Platí zde všechna pravidla o zpevnění, zavěšení, druzích pohybů i dynamorytmech.

1. chůze na místě

a) *přes špičku* (dopředu i dozadu)

jen nohy – první pozice, nasadit pravou nohu na pološpičku, přenést na ní těžiště, zvednout levou nohu pokrčením kolena – rovnováha na stojné noze, propínáme

pravou nohu, která jde na patu až do úplného natažení, patu na zem jen nepokládáme, ale vyvíjíme sílu s pocitem stlačování pryže

přidáme pohyb druhé nohy dozadu, rytmus toc–zzz, (zzz = probíhající pohyb)

noha jde vzad obloukem

nácvik chůze přes špičku dozadu – analýza průběhu pohybu při chůzi dopředu a jeho obrácený průběh

– cvičíme jen pohyb rukou při chůzi – ramena dole, ruce se zvedají v pořadí paže, loket, předloktí, dlaň

– cvičení ruce i nohy dohromady, pak přidáme „toc“ v hrudníku, pak pánve

– nasazení nohy – „toc“ hrudníku, „toc“ v pánvi, s výdechem dokončíme krok „toc“ – zvýraznění, podtržení pohybu zvukem, např. úderem nohou do podlahy, nebo krátkým prudkým pohybem, svalovou explozí části, nebo i celého těla

b) *přes patu* (dopředu i dozadu)

kombinujeme s chytáním zábradlí (dva kroky dopředu, dva dozadu)

– pozor na správné přenášení váhy vpřed a vzad, práci rukou a držení těla

– chůzi spojíme s pohledem na imaginární předmět (na přibližující se bod)

– před sebou v úrovni očí

– na zemi

– nahoře

– vlevo, vpravo

– přiblížení a vzdálení se od bodu vytyčeného pohledem na deset kroků

nácvik:

– zkusíme při chůzi přes špičku i přes patu, dopředu a dozadu

– k chůzi přidáme práci ruky (později obou rukou) chytající se zábradlí

– pozorování přibližujícího se bodu s chytáním zábradlí

– dva proti sobě, jeden je vodič a udává typ a směr chůze, druhý kopíruje, ale jde zrcadlově proti svému partnerovi

c) *s jednou nohou*

klasická pierotova chůze, jak jí známe z filmu *Les enfants de paradis*, kde J. L. Barrault provádí tuto iluzi před otáčející se kulisou ubíhající krajiny

– stojíme bokem k divákům – vykročíme pravou nohou stejně jako v první fázi chůze přes patu, pravou nohu zanožíme – při pohybu zepředu dozadu je neustále

natažená, během pohybu pravé nohy zepředu dozadu, jde levá noha pokrčením na pološpičku, při vykročení jde pravá noha dopředu s mírným pokrčením v koleně, levá noha se propíná a pata jde na zem, ruce se mění klasickým způsobem v opozici proti nohám, při zanožování přední nohy kdy vytváříme dojem pohybu vpřed, přidáme tlak trupu směrem kupředu

- pozor! při chůzi se trup nesmí zvedat nahoru a dolů

- variace cvičení – přecházíme z pomalé chůze do rychlé až do běhu po dvou nohou a zase zpátky zpomalujeme

d) v *hluboké vodě*

- při pohybu volné nohy dozadu jde stojná noha na špičku (mírně pokrčená), současně tlak hrudníku dopředu, ruka dozadu (odpor vody), krajní nerovnováha, ondulace těla, stojná noha se propne a klesá na celou plochu chodidla – nácvik tři kroky dopředu a tři dozadu

- v mělké vodě – volná noha jde dozadu volně obloučkem a ruce hladí vodu

e) v *písku*

- nášlap „toc“ patou – zaboření nohy do písku, noha jde obloučkem dozadu s pocitem ujíždějícího písku

2. *optická chůze zdaleka*

- podřep, trup mírně nakloněn dopředu, ruce staženy za tělo (vidíme jen zápěstí), první čtyři krůčky na místě, poslední čtyři jsou na špičkách, ruce nataženy, široké rozmachy z ramen, vývoj po čtyřech krocích (4 x 4 x 4 x 4)

3. *chůze po laně* – provazolezec

- vzbudit iluzi výšky, pružnosti lana a nebezpečí, práce celého těla, aktivní trup

4. *chůze po schodech*

- nahoru – statika vepředu, přes špičku, práce hrudníku nahoru, pohled, ruka uchopení a povolení

- dolů – statika dozadu, dopad na paty, hrudník nepatrně vzad pro nácvik si každý nachodí půdorys schodiště osm kroků do oblouku (schody) a čtyři rovně (jako odpočívadla)

5. *chůze proti větru*

– práce hrudníku kupředu, hlava proti hrudníku a zpět, ruce rozhrnují vítr, kolorujeme slabý vítr až do velmi silného a zpět – improvizace, celé tělo angažováno ne jen obličej, ten musí být uvolněný, ne v křeči a grimase

6. *žebřík*

– střídavě levá a pravá noha přes špičku, sešlapávání paty silou proti zemi, obě nohy na špičky, práce hrudníku nahoru a dolů, pocit stoupání vzhůru, pohled dolů a strach z výšky, práce rukou

7. *běh*

– na místě, různé intenzity, přechod z chůze do běhu a naopak, při chůzi se držíme zpříma, při běhu náklon

8. *snový běh*

– běh v náklonu zpomaleně – sen

9. *zlomy při chůzi (les ruptures)*

– šokbrnutí – tři kroky, raz, dva, tři a zadní noha „brnk“ o přední, raz, dva, kroky vyrovnají pád, zachytíme rovnováhu, pohled na diváka – „co se to stalo?“, pohled na zem – „co to bylo?“, zpět pohled do diváků – projekce naší reakce – a jde dál

– hlavou do dveří – tři kroky mírně nakloněn, pohled na stranu, při třetím kroku náraz hlavou, pata přední nohy „toc“, tělo do záklonu (dobře zpevněn v celém trupu), napřímení se a ruce vyznačí dveře

– slupka od banánu – tři kroky a hup! (zkoušíme všemi směry)

Tato cvičení nejdříve provádět čistě technicky, pak přidat různé lidské povahy a situace, ve kterých se nacházejí.

„Každý zlom budí smích.“

M. Marceau

Námět pro improvizaci zlomů:

„*Den blbec*“ - navazování různých pohrom, které se nešťastníkovi při chůzi dějí. Nuance se mohou dostavit s určením si charakteru člověka – choleric, flegmatik, nebo situace – nestihá být někde včas, děje se mu to před mnoha lidmi, je herec a zrovna hraje na jevišti a tak podobně.

10. *řecká chůze*

– výchozí poloha z první pozice, propnutá pravá noha vpřed na pološpičku, pak následuje položení její paty na zem, tlak trupu (posun/translation) vpřed a přenesení těžiště těla na celou plochu chodidla stojné nohy, zadní noha je v pokrčení na pološpičce, následuje další krok...

– variace cvičení: k chůzi přidáme náklony a záklony hrudníku, můžeme zapojit i „*les triples design*“, ruce jsou v harmonické poloze

11. *chůze přes dvě špičky*

– výchozí pozice 1. pozice nohou, výkrok pravé nohy na špičku, těžiště necháváme na zadní noze, pak se zadní noha zvedá na pološpičku za současného tlaku trupu vpřed a přenesení těžiště doprostřed rovnoměrně na obě nohy, po té tlakem trupu přeneseme těžiště na přední nohu a s výdechem jdeme z pološpičky na celou plochu opěrné nohy, zadní noha jde vpřed na pološpičku...

12. *chůze šelmy*

– 1. pozice nohou, tlak trupu vpřed, esovitý pohyb těla pravá noha proti levé ruce, která táhne hrudník i pas do pravé rotace proti spodní levé rotaci pravé nohy a opačně, jedná se o nápodobu chůze kočkovité šelmy, výrazná práce hrudníku a hlavy, jejíž brada se při pohybu vpřed blíží k hrudní kosti

– variace cvičení: během 15ti kroků vývoj chůze až do „útočící šelmy“, první krok normální chůze, dále metamorfóza, ruce se zvedají výš, 15. krok – rovnováha na jedné noze

13. *chůze gondoliéra*

– výchozí pozice je ze čtvrté pozice v *plié*, tlak trupu kupředu, zadní noha jde na špičku, přední noha se odlepuje od země (ruce jsou dole a přehmatávají na tyči

nahoru), zadní noha se přemísťuje dopředu = plynulý pohyb bez akcentu, iluze pohybu na loďce

14. charakterní *chůze*

– vzpřímená chůze v prostoru: zpevněné držení těla (stejně jako v tělesném mimu E. Decroux), pocit prorážení prostoru hrudníkem, jako kdyby nám prostor kladl při pohybu vpřed odpor, který musíme překonávat

Tlaky a tahy

Tlaky

pevný bod (poids fix)

– cvičení na zvládnutí identifikace imaginárního pevného bodu v prostoru, představíme si ruku položenou na imaginární stolní desce, prsty i dlaň se jí dotýkají co největší plochou, svým zpevněním v sobě ruka ztělesňuje objem, pevnost i tíhu ztvárňovaného materiálu, je zpevněná – zavěšená (suspendu) v prostoru, zbytkem těla improvizuje a hledá možnosti pohybu, zkouší se tlaky a tahy, jejich různé intenzity za neustálé snahy neporušit iluzi fixované a zpevněné ruky v prostoru

– důležité je při pohybu zachovat hybnost všech artikulačních bodů těla, počínaje zápěstím

– pro začátek začneme s fixací ruky na imaginární vodorovné desce, ruce na klice, ale můžeme pokračovat přilepenou nohou, hlavou fixovanou na místě, loktem fixovaným na baru...

– závěrečná improvizace probíhá jako náhodné a překvapivé fixace a povolení v prostoru a na ně navazující improvizované pohyby – motivace může být – a) je to čistě zlý sen, b) někdo s námi manipuluje, c) strojové pohyby..., důležité je mít rytmus, načasování, přesné izolace a určení fixované části

– stojíme ve druhé pozici, ruce pokládáme před sebe a na strany jakoby na desku stolu a přitahujeme/odtlačujeme rukama hrudník od pomyslné desky, zkoušíme i do diagonál doprava a doleva, otáčíme se do směru hrudníkem

– ruka „palet“ fix na místě – improvizace celým tělem kolem pevného bodu

„palet“ – termín popisující pozici ruky (termín z tělesného mimu), dlaň s prsty u sebe tvoří přímku, ruka je plochá, rovná a zpevněná jako malířská paleta a vyznačuje rovnou, pevnou plochu

ruka klec

– přehmatáváme, vyznačujeme kolmé tyče mříží, využíváme různé plány – to znamená, že vyznačujeme chytání nahoře, dole i uprostřed, improvizace cvičení – zkusíme přidat pocit vzrůstajícího napětí, zájmu, strachu...

otevírání a zavírání dveří

– nácvik probíhá důslednou dekompozicí všech pohybů, které tato drobné etuda obsahuje, stojíme v první pozici a 1. pravá ruka uchopí imaginární kliku v pořadí: nádech, který zvedne hrudník, to dá impuls pravé paži, předloktí, dlani s prsty, které se zvednou a ruka uchopí kliku tak, že poslední pohyb co vidíme je pohyb prstů, které pevně, jeden po druhém uchopí kliku, ruka a celé tělo naznačí stlačení kliky, tlak trupu vpřed, otevření dveří společně s dvěma kroky, přehmat levou rukou na kliku na druhé straně, pravá ruka pustí kliku a zavíráme dveře s otočením těla čelem ke dveřím, posledním pohybem je ruka pouštějící stlačenou kliku

stěna

– dva kroky, 1. a 2. ruka vyznačí stěnu (rychlý rytmus raz/dva), pohled vlevo, přehmat rukou, dva kroky a „toc“ roh stěny..., chodíme ve čtverci, nacvičujeme přesnost a úspornost pohybů, nácvik mechaniky, různé rytmy, zapojit představivost, stupňovat úzkost z uvědomování si bezvýchodnosti situace, sbírání odvahy a nových nadějí..., dbát důsledně na dekompozici pohybu

Libreto etudy Stěna podle Marcela Mraceaua:

Člověk jde kupředu, tři kroky a narazí na stěnu – obchází a objevuje své vězení, vyznačení zdi kolem dokola i stropu, stěny se zkracují, uvědomění si zhoršující se situace, stěny se svírají, snaží se držet zdi, stěny se sevrou, člověk klesá na kolena, je dokonale sevřen ze všech stran, levá ruka nahmátne stěnu před sebou, pravá probíjí pěstí otvor, nejdříve prsty, pak dlaní a celou rukou se dostává do volného prostoru – dlaní s prsty hraje pocit volnosti, vánku, rozhodne se osvobodit se z

vězení, rukama zvětší otvor a prolézá s námahou ven – volnost, příroda... jde čím dál tím rychleji a svobodněji, ve chvíli kdy je úplně volný a šťastný – zlom – narazí na stěnu, vyznačí jí rukama a uvědomuje si, že vězení je tu opět, zrychlený, zkrácený průběh svírání stěn až do malého vězení, znovu proráží otvor, rukou cítí volnost, ale již nemá dostatek sil na nový útěk, poslední velké vzepětí sil, aby prodral otvorem za rukou i tělo – zlom – smrt (ruka od předloktí se bezvládně houpe, hlava klesla zároveň s ní)... konec.

Tahy

Nácvik tahu a protitahu s lanem

– provádí se na počítání, s maximální úsporností pohybů, dekompozice pohybů (nehýbat všemi partiemi těla najednou), práce s hrudníkem – dýcháme, při vypětí stoj na špičkách (nepřehrávat, cvičit oboustranně vlevo i vpravo)

Nácvik:

- uchopení provazu, tah, protitah, silný tah
- cvičení provádíme nejdříve vpravo a vlevo, klademe důraz na představivost průběhu pohybu v těle při tahu a protitahu
- po zvládnutí přidáme ostatní směry a plány (ve spektru „huitiéme“)

tah lana při chůzi

– chycení lana napravo, pět kroků nalevo (lano na rameni), při pátém kroku se lano zasekne, a šup, silný protitah lana nás otočí a lano nás táhne svým směrem při prudké nerovnováze na jedné noze

Kolorování vzrůstající intenzity tahu

– táhneme imaginární lano – představujeme si tah malé nitky až po silné lano; při tomto cvičení již tělem musíme znázornit rozdílný postoj při tahu lehké nitky a postoj těla i držení rukou při vzrůstající námaze, musí být neustále zapojeno celé tělo

improvizace:

venčení psa: přendáváme si vodítko z ruky do ruky, pes rychle mění směry, překvapuje nás náhlými změnami rytmu...

– pozor – přesně rozlišujeme, kdy jsme taženi a kdy táhneme, střídáme různé intenzity a průběh tahů a protitahů

prodavač balónků: je neustále vytahován svazkem balónků, chůze s balónky, prodej jednoho dítěti... (tato etuda prodavače balónků je částí ze stylové pantomimy M. Marceaua Veřejný park „*Jardin public*“)

Cvičení rukou

„Umění mimu je umění identifikace s objekty.“

M. Marceau

Základní cvičení pro uvědomění si podstaty ze které pohyb vychází, výchozí pozice pro hru, improvizaci. M. Marceaua hovoří o více než 240ti kodifikovaných pozicích rukou.

Cvičení :

Ruka klasická, orientální

geometrická, určující (identifikační)

grapefruit strom

hůl deštník

zbraň meč, kord, nůž, nůžky

telefon kabát

sírky zapalovač

sklenice čaj, káva, pivo, šňaps, víno

zákusek krájení

živočichové :

motýlek pták

had ryba

krab škeble

ruka která:

dává bere
počítá hladí
obviňuje se modlí
píše plete
hraje karty seje
balí cigaretu
úkony a postavy:
zametání krejčí
malíř sochař
číšník hudebník – housle piano, basa, flétna,
dirigent

– cvičení rukou na uchopování věcí různých tvarů a hmotností jako jsou koule, kostka, tyč...

Při každé figuře ruky je neustále ve hře celá osobnost, kterou doprovází výraz a odpovídající napětí celého těla. I když pracuje pouze mimová dlaň s prsty, neznamená to, že se zbytek jeho těla „fláká“.

Cvičení pro pět základních smyslů

Hmat, čich, zrak, sluch, chuť

Hmat

– třetí pozice nohou, rukama saháme do: studené ledové vody, příjemně vlažné vody, horké vody

sledujeme různé pocity; napětí, změny rytmu a dechu, které tato rozdílná prostředí vyvolávají

– druhá pozice a dlaněmi hladíme stěnu: hrubou, hladkou, vlhkou...

– hladíme stůl před sebou, nebo různé plochy ve všech plánech kolem sebe, podřizujeme se rytmu navozeného pocitu, improvizujeme pohyb celým tělem, ale i izolované pohyby jen prstů, dlaně..., jeden pohyb vyvolává druhý...

Veškeré pocity zobrazovat v celém těle, ztotožnit se s povrchem, zapojit představivost, improvizace, intuitivní střídání různých povrchů.

Čich

- lyrické utržení květiny – průběh pohybu v celém těle, nerovnováha, dekompozice
- květina voní, prožitek
- bez vůně (hlava ze strany na stranu)
- zapáchá, odtažení a odhození – pozor neanoncovat! – důsledně hrát příjemné očekávání

Zrak

„Můj způsob, jak stvořit neviditelné a nechat ho existovat pomocí pohledu: když chci ukázat neviditelného člověka, dívám se na něj a přenáším svůj pohled do publika, abych mu ukázal, že právě vidím neviditelného člověka. Osvětlím to publiku prostřednictvím své reakce. Když ta osoba jde pomalu, mimuji ho jdoucího.“

M. Marceau

Pojem přenesení pohledu do publika neznamena kontaktovat publikum očima a přímý komentář do publika, ale projekci své emoce směrem k publiku, a to je zásadní rozdíl. V prvním případě se jedná o klaunské kontaktování a rozhovor s divákem. V Marceauově případě postava nevidí diváka, je ve svém prostředí a pouze divákovi tímto pohledem umožní sledovat jeho reakci.

Cvičení:

– v první pozici nohou, „toc“ pohled vlevo, pozorujeme bod jdoucí zleva doprava – nemrkáme, nepoulíme oči, snaha vyzařovat z očí energii, sledujeme s vnitřním rytmem, do pozorování je angažováno celé tělo, pomáháme si rytmem výdechu a přizpůsobujeme ho rytmu pohybu pozorovaného imaginárního objektu

– nácvik pohledu s „double toc“

– pozorování někoho, kdo se k nám blíží, myslíme, že jde za námi – vzrůstající radost:

a) mívá nás jak vzduch, radost vyprchává

b) zjistíme, že jde o omyl – improvizace

pozorování člověka, který přechází z levé do pravé strany:

- jde normálně
- běží
- skáče (každý jeho dopad nás nadhodí nad zem)
- pozorování jezdce na koni: a) klus b) cval c) trysek
- kůň probíhá před námi zleva doprava a opačně
- jezdec se blíží od horizontu cik, cak až k nám, musíme zapojit představivost a vzít v potaz i zvětšování pozorovaného objektu v závislosti na jeho vzdálenosti

– pozorujeme motýla, opisuje před námi kruh, půlkruh tam i zpět, zastaví se před nosem, sedne si nám na nos, znovu létá, mění směry i vzdálenosti od nás, mizí v dálce; je nutné být v neustálém očním spojení s motýlkem, hraje celé tělo, pozor, mít stále uvolněný obličej, krk a ramena

- pozorujeme – vlak, auto – rozjíždějící se, projíždějící, zastavující se

„Emoce, se kterou pohlížím na tuto postavu, odhalí postoje pozorovatele k pozorovanému. Je vždy třeba se uchýlit k postranní řeči (rozuměj herce směrem k divákům), za účelem vtáhnout diváka do děje a vyprovokovat jeho reakci. Herci komedie dell'arte to velmi dobře pochopili a ovlivnili Shakespeara, Molièra i celé soudobé divadlo.“

„Očima, tělem a postojem k pozorované věci musíte učinit neviditelné viditelným.“

M. Marceau

Sluch

- 1. pozice nohou, pozvolna si uvědomujeme, že slyšíme hudbu, posloucháme, přichází k nám zdaleka a proto se v našem těle odráží jen velice málo, hudba sílí – více a více, a tak se rytmus zobrazuje tělesněji a tělesněji, jdeme do maxima, tančíme, stáváme se rytmem a hudbou, poté dekolorece – hudba se vzdaluje, ticho
- pozor! rytmus je nutné držet stejný i když je hudba slyšet slabě

Chuť

- jíme různé druhy ovoce – jablko, banán, meloun, rajče, hroznové víno, rozlišovat hustotu jídla

- hostina – zákusky dobré x nedobré
- pití – ostré, dobré, nedobré
- improvizace na téma party/hostina – vybraná společnost, mnoho jídla a pití, kolorovat různé množství a chutě jídel i nápojů, vztahy, vzrůstající opilost...
- POZOR – na nepěkné pozice, zůstat vždy elegantní, bez nechutností a grimas, jít po skutečném pocitu a vyjadřovat ho celým tělem!

Cvičení na spojení všech postupů „imaginární pantomimy“

Vytvoření krátké etudy, ve které se bude vyskytovat co nejvíce postupů techniky imaginární pantomimy. Nejde o zahrání složitého příběhu, ale o vytvoření co nejvěrnější iluze různých prostorů. Nekomplikovat si hru složitou postavou ani jejím charakterem. Soustředit se na uvolněné zahrání a precizní nazkoušení.

Drobné náměty na spojení technik:

- chůze z daleka do blízka, přechod do chůze na místě (pět kroků), pohled a přiblížení se k žebříku, výstup po žebříku, pět kroků chůze na místě, sestup po žebříku, schody dolů
- vytvořit přesnou představu imaginárního prostoru, místnosti, určit a dodržovat polohu stolu, židle, skříně, dveří, schodiště, žebříku...
- přenášení imaginárních předmětů, např. neseme ták, obcházíme nábytek, vyhýbáme se a překračujeme předměty, neseme nádobu plnou tekutiny, hrozí vylití, zakopnutí, pád a její rozbití..., soustředit se na přesnost techniky protiváhy (contre poids)

Vytvoření jednoduché etudy zahrnující všechny technické postupy, např.:

- zloděj v noci leze po římsách, otvírá dveře a v bytě prohledává různý nábytek
 - prodavač ve svém krámku rovná zboží, leze pro něj na žebříku...
- ...a jiné náměty dle vlastního uvážení a představivosti studenta.

Povahové konvence (*conventionne de caractére*)

„Zásluhou „*conventionne de caractére*“ jsem se přiblížil od mluveného divadla k melodramatickému herectví.“

M. Marceau

Co rozumíme pod pojmem povahové konvence:

Marceau hovoří o mimu jako o umění postoje (*attitude*), to znamená, že pomocí postoje můžeme zdůraznit „*le poids de l'áme*“ – tíhu duše, a v tom se skrývá síla mimu. Když pozorujeme díla velkých sochařů A. Rodina, Michelangela..., všem rozumíme. Vyjádřili pohyb pomocí nehybnosti, pomocí vnitřního myšlení. Vložili duši do kamene.

Povahové konvence jsou inspirované antickým sochařským uměním, sochař hledá v postoji vyjádření jasné povahy, emoce, myšlenky.

E. Decroux mluví o „*statuaire mobile*“ – pohyblivé soše, Marceau v tom pokračuje a celý princip dále rozvíjí. Povahové konvence vyjadřují jednu přesnou myšlenku, postoj, který slouží k pochopení emoce, nebo vlastnosti postavy a je výchozí pozicí pro improvizace v dané povaze, v různých modelových situacích. Stejně, tak jako malíři a sochaři, pracují s nehybností postojů a pohybu, tak „*conventionne de caractére*“ ukazují emoce a vlastnosti našich povah – strach, radost, zoufalství, odvahu..., je to nácvik „slovníku“ pro ztvárňování postav, nácvik rytmu jejich pohybu, dechu, energie, která charakterizuje jednotlivé emoce a povahy.

Conventionne de caractére jsou abecedou mimického jazyka, stejně jako jsou slova gramatikou řeči.

Povahové konvence – *Conventione de caractère*:

l'indifference – lhostejnost, nezájem

la fierte – hrdost

l'orgueil – pýcha

la vanite – marnost

la colere – hněv

la peur – strach

la revolte – vzpoura, odpor

la joie – radost

la tristesse – smutek

la melancolie – melancholie

la paresse – lenost

le desespoir – beznaděj

la reverie – snění

la jalousie – smutek (vnitřní bolest–vzpoura)

l'anvie – touha

l'admiration – obdiv

l'adoration – uctívání

la haine – nenávist

l'amour – láska

le courage – odvaha

le mepris – pohrdání

le dedain – opovržení

le defis – výzva

la timidite – nesmělost

la pitie – soucit, lítost

la compassion – soucitnost s někým

l'etonnement – divení se

l'hypocrisie – přetvářka, pokrytectví (cože já ? to néé)

la marche du souvenir – vzpomínání

Nácvik povahových konvencí

– z první pozice z aktivního neutrálního výrazu, během jednoho vykročení do zadané povahové konvence provést její „koloraci“ z nuly do maxima a zpět do neutrální pozice

– cvičíme povahové vlastnosti a emoce na doby z nuly do maxima a zpět na daný počet dob, jedná se o různě rychlé stupňování (vybarvování, ve francouzštině používají „kolorace“ a „dekolorace“ pocitu), smyslem je pochopit vývoj pohybu, procítit jeho povahu, vyjadřovat celým tělem, snaha o výrazovou čistotu – co nejstručnější a nejvýstižnější vyjádření bez parazitních pohybů

Nácvik intenzit povahových konvencí – jejich kolorace a dekolorace

kolorace a dekolorace – vybarvováním a odbarvováním – rozumíme vcítění se do pocitu, povahy, emoce, živlu nebo nějaké situace. Pozvolna beze skoků z vnitřního uvědomění si podstaty a znázorňovaného rytmu, ze vnitřku rostoucích znaků viditelných zpočátku jen ve měnícím se výrazu očí, až do maximálních projevů vyjadřovaných celým tělem

Povahové konvence jsou cvičení na používání techniky k interpretaci. Neustále je zapojeno celé tělo, hledáme spojení mozku s výrazem těla, interpretace není gymnastika, ale hra.

Nácvik těchto postojů neznamena, že takhle na jevišti budeme ztvárňovat jednotlivé povahy a afekty, hudebníci na koncertu také nehrají cvičení a stupnice... považujeme je za cvičení a výchozí bod ke studiu povah.

Příprava na nácvik povahových konvencí

Začátek bez použití convention de caractere, každý podle vlastní představivosti:

– herci chodí v kruhu, hledají neutrální výraz – „0“, na znamení se vciťují do zadaného pocitu, povahy (charakteru) na pomyslné desetistupňové stupnici, začínají uvědomováním si pocitu, ten se nejdříve zobrazí v očích a pak postupně přechází do celého těla, přizpůsobujeme mu výraz celého těla, dech i chůzi, sledujeme rozdílný vnitřní rytmus jednotlivých pocitů a povah, snaha o pozvolný přechod bez viditelných skoků, hledání drobných nuancí

S použitím konvencí:

- kolorace radost – smutek (a ostatní variace)
- postoj „radost“ (maximum), během patnácti kroků pozvolna přejít do smutku (patnáctý krok zastavíme v postoji – postoj „smutek“ v maximálním výrazu), v prvních sedmi krocích dekolorujeme pocit radosti z maximálního výrazu do nuly – „0“ a poté kolorujeme smutek z „0“ do maxima pohybové konvence – smutek
- odvaha – strach, sedm kroků na dekoloraci odvahy a sedm na koloraci strachu
- série čtyř kroků např. – hněv, radost, strach, odvaha, snění, melancholie, beznaděj, vzpoura atd.

Čtyři elementy

„Umění mimu je identifikace se čtyřmi prostředími: oheň, voda, země, vzduch.“

M. Marceau

Cvičení na představivost a ztotožňování se čtyřmi základními živly používají svým způsobem všechny známé herecké i taneční školy. Marceau přejal tento princip ze školy E. Decrouxe a vytvořil ke každému živlu svojí cvičební etudu ve stylu Marceau. Sám hovoří ještě o pátém elementu, kterým je – čas. Princip jevištního zpracování iluze ubíhajícího času lidskou akcí, použil poprvé v mimodramatu Plášť. Úředníci znázorní ubíhající roky monotónně opakující se akcí úřednické práce, která se zkracuje a jejíž rytmus se zrychluje.

Oheň

- na třetí pokus škrt, malý plamínek se pomalu rozhořívá – nejdříve prsty, pak dlaň...., hoří víc a víc, plameny se proplétají, jsou stále větší – k rukám se připojuje tělo, oheň v plné síle – jen tělo bez rukou – maximum – pak dekolorace stejnou cestou zpět, plamen slábne, skomírá, konec – ruce smrt
- cvičení provádíme na čtyři doby každou fází, získáme tím pevnou strukturu etudy, což nás uvolní při interpretaci

Voda

– chůze v písku, čtyři kroky, zastavení se u vody (moře?), noha do vody, pocit chladu v celém těle, druhá noha do vody, dotyk rukama, nabrání vody, osmělení se, vyznačíme dlaněmi hladinu – voda stoupá (vyznačí vlnící se ruce – dlaně a prsty), čtyři kroky v hluboké vodě, plavání, potopení se na dno, rostlina, rybičky, krab, vyplavání na hladinu, čtyři kroky chůze, voda klesá, ruce z vody, vystoupení z vody první, druhá noha, lyrická ruka

Vzduch

– člověk pozoruje ptáky, cloní si oči (tour eiffel), ruka se vrací, s dotykem těla se začíná metamorfóza v ptáka, první ruka od prstů, dlaň, celou paži, člověk to pozoruje, druhá ruka a celé tělo se transformuje, přikrčení, pozice těsně před vzletem, vzlet, stoupání, otočky na místě, radost z volnosti, pozice nerovnováhy, stupňování rychlosti, výš a výš (Ikarus) – kolaps (zásah?), tělo vypjato vzhůru na špičkách, pomalu klesáme na kolena, hrudník směrem k nebi, smrt („*toc global*“ – zde se rozumí rychle provedený pohyb předloktí a hlavy, jako když z pozice „života“ přímo do hlavy kleslé k zemi a ruky od lokte dolů do pozice „smrti“, tak rychle, jako když se zhasne žárovka)

Země

– tři kroky – člověk osívá pole (klesá přitom až na koleno), klíčení – ruka rostlina, metamorfóza otočkou – strom, koruna se chvěje ve větru, pupeny, listy, vítr, ptáci (3 x vzlet a plachtění dolů), metamorfóza – objevení člověka, člověk jde, těhotenství, porod, chování, postavení na zem, růst dítěte, opouští nás, uvědomění si své samoty a uběhlého života – metamorfoza stárí, tři kroky stařecká chůze, smrt, otočka, metamorfóza (otočkou) – strom

Metamorfóza

„*Il faut il croire.*“ (Musíte věřit tomu co děláte = ztotožnit se s tím)

M. Marceau

Vhodné etudy pro nácvik metamorfózy:

Mládí, dospělost, stáří a smrt

– každá životní etapa během čtyř kroků, otočka a zpět

Creation du monde – Stvoření světa

– klasická etuda M. Marceaua, hudební doprovod W. A. Mozart – koncert pro piano a orchestr Nr. 21, C–dur KV 467 andante

Nácvik různých technik metamorfózy:

– technika změnou úkrokem do strany

– technika otočkou o 180% – změna se provádí na částech těla odvrácených od diváka,

– zkusíme na různý počet dob, pomalu a rychleji

obměňovat povahy, emoce a situace, které metamorfózu vyvolaly

Vhodné improvizace pro nácvik interpretace metamorfózy

zadávané Marcelem Marceau:

Žonglér – ztratil ruku, pozoruje žonglující artysty, dostane se k němu míč a přes tento objekt, který uchopí do zdravé ruky se dostane v myšlenkách do doby, kdy byl zdravý, žongluje, raduje se ze života... nastává zlom – uvědomuje si realitu

Žebrák – invalida, něco mu dá podnět ke vzpomínání, jak přišel k úrazu, např. válečný slepec kolem kterého prochází vojenská kapela...

Žena vzpomíná na své dítě – vchází do jeho pokoje, vidí jeho hračky – metamorf. – její ruka se stává rukou dítěte, sahá jí dětsky na tvář, s láskou jí chytá, houpá dítě... zlom – uvědomí si prázdnotu pokoje, osamělost, poslední přimknutí ruky na hrud'

Prsten – starý člověk kouká na svůj prsten, sundává si ho a vzpomíná, jak to bylo – znamení láska... – zlom – realita – hledí na prsten, který vyvolal vzpomínku

Žebrák – u vitríny, má hlad, pozoruje jídlo, sní o něm, že ho jí, bolest, že to není pravda, blouzní a zdá se mu – člověk ho zve dovnitř, jí a pije do sytosti, vybírá si, je středem společnosti, jeho rozjařenost vrcholí – zlom – je před vitrínou a má hlad...

Žebrák – žebřá, sbírá nedopalky, najde nedopalek cigára velice dobré značky – metamorfóza – lev salónu – zlom

Vězeň – spoutané ruce, na kolenou, touží být volný, okovy povolují, zdi se rozestupují, ocitá se doma u své ženy a dětí – zlom – realita, procitá ve stejné pozici ve které se zamyslel

Vrah – zabil svého druha, má jeho fotografii – motiv pro metamorfózu – znovu prožívá okamžiky vedoucí k činu...

Socha – socha, která ožije, sestoupí z podstavce, krátký děj, vrátí se zpět

Pro úvodní postoj/výraz sochy můžeme vybrat některou z povahových konvencí např. vzpoura, odvaha...

Improvizační cvičení a etudy

Rozcvičení a naladění se duševní práci a tvořivosti:

Chůze v prostoru, hledáme neutrální výraz, na pokyn kolorace určitého pocitu, z nuly do maxima a zpět.

Při koloraci dané povahy/pocitu nezůstávat dlouho na stejné úrovni, neustále vyvíjet pocit bez viditelných skoků a držet již dosaženou intenzitu, v maximu udělat krátkou improvizaci. Neustále kontrolovat své tělo i v pozicích nerovnováhy.

„Palec u nohy musí vědět co dělá palec u ruky.“

M. Marceau

Nehrát realisticky, kolorovanému pocitu, povaze, musí odpovídat celé tělo nejen ruce a obličej – pozor na grimasy. Obličej musí být uvolněný, aby mohl volně zobrazovat vnitřní pocit, nebát se pozic nerovnováhy, myslet na dekompozici pohybů.

Cvičení:

– *Dva proti sobě* strach – hněv, potkají se, vzájemně si přeberou charaktery – technikou dekolorace a kolorace charakteru a pokračují ve své cestě

– *Čtyři židle* – na scénu přichází nahněvaná, stydlivá, veselá a nervózní postava v libovolném pořadí, reagují na sebe, improvizují situaci, pozor! držet a variovat svůj charakter, hledat adekvátní reakce na vývoj situace

– *Dopis* – jste doma a čekáte, slyšíte někdo jde, zvonek, ale nikdo tam není – jen dopis, jdete do pokoje, čtete dopis – volný výběr obsahu dopisu smutný, veselý..., pocity při čtení, závěr etudy atitud nějakého rozhodnutí...

– *Roztržitý* (distrakt) – klepe na dveře, vchází do kanceláře, zdraví, odkládá klobouk, podepisuje formulář svým perem, oboje odevzdává úředníkovi, loučí se a odchází, bum hlavou do dveří, venku zjistí, že nemá klobouk, ťuká, vchází, zdraví, bere klobouk, bum do dveří... zjistí, že zapomněl tužku, je mu to trapné, ťuká... loučí se a dává si pozor na dveře, ale zakopává o práh...

– *Zvonek* – člověk u dveří zazvoní a dostane ránu, chce zvonit znovu, ale v poslední chvíli si vzpomene, že probíjí, co dělat?... zaťuká

– *Okno* – na chodníku kráčí někdo koho chceme pozvat k sobě, máváme mu a zveme ho pohybem ruky k sobě, projde, a my měníme zvací pohyb ruky do gesta mávání na rozloučenou

– *Baby sitting* – pečovatel odevzdává děti zpět rodiči, který si je odvádí, loučí se s nimi, mává jim na rozloučenou, mávání se střídá s gestem – zmizte už, dekolorace ze zdvořilosti do únavy, sedá si na židli a au! – připínáček...

– *Rozrušený člověk* – pobíhá, chytá se za srdce a zesíná – vždyť netepe, uvědomí si, že se drží na druhé straně, napraví to a obrovská úleva

(Marceau zahrál tuto etudu jednou i tak, že mu srdce nebilo ani nalevo – uvědomí si, že je mrtvý, pomodlil se a odletěl jako dušička do nebe)

– *Básník* – kochá se přírodou, hluboce dýchá, chytá motýla, pozoruje ptáky, je šťasten a rozhodne se, že zazpívá a „hup“ spadne mu ptačí hovínko do oka, kleje směrem k obloze a „hup“, spadne mu i do krku (Izústat elegantní, ne nechutný!)

– *Bip profesor botaniky* – v přírodě počítá děti – špatně, počítá je z druhé strany a zase špatně, oběma rukama, hledá kartičku a pochopí, že musí počítat i sebe, konečně v pořádku, milé děti, tato kytička má čtyři lístky, ukázkově trhá, ale je jich o hodně víc, pak tvrdí, tato květina voní – smrdí, ukazuje hele – šnek, zaleze mu do šatů a když ho hledá tak ho rozmáčkne a stírá si ho z rukou...

- *Švadlena* – šije šaty a sní, že jsou pro ni
- *Zima* – člověk přichází domů a je mu zima, chce rozdělát oheň, dojdou sirky, spí a zdá se mu o teple, o pobytu u moře... procitne – zima
- *Kouzelník* – mizení a objevování věcí, balónek se objevuje v pravé a v levé ruce, nasadí si klobouk, ten mizí a objevuje se znovu v ruce, mění se v cigaretu, ta v hůl..., motýla...; (nespěchat, dát divákovi čas sledovat hercova gesta, musí být napřed před hraným údivem)
- *Kabát* – tři kroky, ruce zkřížené na prsou – zima, pohled dopředu, ruce vyznačí sklo výkladu (dlaně po skle od sebe a k sobě), pohled doleva na kabát, začíná cítit teplo, ruce se blíží ke krku jako límec, cítí se skvěle v kabátě – otočka – ruce vyznačí vitrínu, pohled vlevo na kabát, loučí se s ním, ruce do pozice – zima – na prsou, jde pozpátku pryč
- *Město* – lidi jdou v rychlém tempu (chůze na místě s jednou nohou), změna – všichni tři kroky v rychlém tempu a mění směr, na signál se všichni shromáždí v centru, chůze po schodech dolů do metra, příjezd metra (rytmus hlavou), chtějí nastoupit, ale lidi se valí ven (vyjde jich šest a sledujeme je hlavou), nástup, dveře se zavírají, odjíždí s cuknutím...
- *Výtah* – v pokrčení, hlavou a očima sledujeme zeď ubíhající dolů za neustálého stoupání až na špičky, dopadem na paty a rezonancí – zastavení, jedeme dolů – ze stoje do pokrčení, očima a hlavou sledujeme zeď ubíhající nahoru, rukama vyznačíme otevření a zavření dveří
- *Jezdící pás* – uchopíme rukou madlo a malými cupitavými krůčky na pokrčených kolenou se přemisťujeme co nejplynuleji, cvičíme v rovině a ve vlnovkách – rozbitý pás – ruka ve stejné výšce, hopsá to s námi tam a zpět, nahoru a dolů...
- *Seznamovací kancelář* – z etudy M. Marceaua – čeká doma, připravuje se zvoní zvonek, těšíme se na krásnou dívku – explikace do publika, otevření dveří a – zlom – je vysoká, ruka ukazuje vstupte, v obličeji zklamání – do publika, při dalším zvonku strach, že bude velká nebo malá – ukazuje publiku...
- *Chudý a bohatý* – setkají se dva, výměna zdvořilostních frází, první začíná vysvětlovat svojí tíživou situaci, žádá druhého o peníze, ten odmítá, první se cítí uražen – co si o sobě myslíte?, druhý se omlouvá, chudý se z pokory dostává do role kárajícího, bohatý se omlouvá, odevzdává peníze...
- *Prodavač porcelánu* – opatrně bere vázu, nese ji, spadne mu, sbírá střepey a bojí se, přichází šéf, musí mu ukazovat ruce, je vyhozen, brání se – ne mám děti !, šéf

odchází, muž se loučí s obchodem, jemně bere vázu – zlom – rozbíjí ji, rozbíjí všechno v krámě (kope do toho, hlavu...), směje se, jak se pomstil – zlom – spoutané ruce, odchod do vězení

– *Konkurz* – muž přichází na konkurz, hraje na housle (dekolorace – vidí, že porotu nezaujal), hraje na flétnu, kytaru – stejný výsledek, chce zazpívat – jen otevře pusku je vyhozen

– *Hřebíček* – kdosi přibíjí, poťukává z různých stran, větší a rovná obraz, utrhne hřebík, znovu zatlouká – bum! – do prstu ...

– *Lepič plakátů* – natírá stěnu, lepí plakát, padají mu rohy, lepí si ruce...

– *Žena s podpatkem* – improvizace na téma ulomení, nasazení, kulhání...

– *Řečník* – utržená vázanka, košile, padající kalhoty, neposlušné šle...

– *Peříčko* – fouká do něj, peříčko poletuje před obličejem..., na potřetí ho vdechne

– *V krámě* – zkoušení různých klobouků (velké, malé), šatů před zrcadlem (trhají se, malé, velké)

– *Restaurace* – viz etuda M. Marceau – „*Le petit cafe*“, tuhý řízek, krájí ho, padá na zem, skáče k sousedovi..., pití je dobré, špatné...

– *Tragéd a jeho vousy* – ukázat vousy, lepidlo, natřít, dobře přitlačit, jde na scénu, opona nahoru, hraje, líbá dámě ruku a začínají problémy... (vous na ruce dámy, musí si ho držet pod nosem)...

– *Masky* – viz etuda M. Marceau – Výrobce masek, měníme masky veselá, hrozná, smutná...

Natočená mimodrama a etudy, které Marcel Marceau vybral jako důležité pro seznámení prvního ročníku s jeho prací a pro pochopení podstaty mimického umění:

- mimodrama Plášť (podle N. V. Gogola) z roku 1951
- stylová pantomima Stvoření světa
- stylová pantomima Ruce
- Bip bruslí
- Bip vojákem
- Sedm smrtelných hříchů

Pro představu zde uvádím stručný obsah představení Sedm smrtelných hříchů. Měl jsem možnost vidět jeho filmovou verzi na školním promítání s výkladem Marcela Marceaua během návštěvy školy v roce 2002.

Les Sept péchés capitaux

Marcel Marceau o námětu: „Nikdy to nebylo hráno stylem pantomimy, existovalo to zpracováno v malířství, v literatuře, v opeře podle Bertolta Brechta a samozřejmě ve filmu. Zajímalo mě vytvořit fresku založenou na podvojnosti – člověk a jeho chyby, které by si přál zamaskovat před společností, která ho soudí.“

Každou etudu prezentuje Marceau v převleku a líčení jako šklebící se ďábel odhalující „plankarty“ s názvem hříchu a názvem etudy, která tento hřích představuje. Etuda z roku 1967, natočeno v roce 1981.

1/ La paresse (Lenost)

Etuda vytvořená k zpodobnění hříchu lenosti „Un homme ocupe“ (zanepřázdňený muž).

Obsah etudy: muž vstává, cvičí, myje se, obléká, pracně si navléká rukavice (gag se třemi prsty...), neustále při každé činnosti se objevuje jeho lenost a neustálá ospalost; po důkladné a lenivě prováděné přípravě na odchod konečně vyjde ven a zjišťuje, že PRŠÍ! Vrátil se potěšen domů, vše pracně obléknuté svléká, je ospalý, jde si hned lehnout do postele, zkouší číst, ale takřka okamžitě usíná...

2/ La luxure (Chlípnost)

„Le peintre et son model“ (příběh malíře)

Obsah etudy: malíř maluje a svádí při tom svoji modelku.

3/ L'Envie (Závist)

„Le Sculpture et son élève“ (Sochař a jeho žák)

Obsah etudy: mistr sochá a má umělecké pohyby, jeho žák si vedle šmudlá svojí malou sošku, mistr ho s despektem občas pozoruje a dále tvoří své velké dílo, žákovi se však nakonec podaří něco velkého, mistr s úžasem vidí, že žák vytvořil hezčí sochu a zničí mu ji.

4/ *La gourmandise* (Obžerství)

„Un Diner de brenfesaince“

Obsah etudy: vítá všechny a rozděljuje chléb a vodu, pozorný a milý ke všem, káže vodu, ale za dveřmi se cpe masem a vínem, vrací se a opět rozděljuje chléb a vodu, s úsměvem mizí za dveře a proměna, žere a chlastá z lahve všude mu to teče, vrací se a rozděljuje chléb a vodu, dělá skromného, že on jíst nebude.., jde za dveře a znovu ještě hůř se cpe, jídlo se mu vrací; přichází zpět mezi své, loučí se s nimi a hned pospíchá opět jíst do své cely, „žere“, cpe se, solí, pepří, hltá víno, pečení, hází kosti, je mu zle, je těžký, chce pryč, ale ruce mu jdou stále po jídle, zůstává a apokalypticky se a „užírání“ k smrti.

5/ *L'avarice* (Lakomství)

„Un Coeur genereux“

Obsah etudy: slepec, žebrák, jde do nějaké skrýše, složitě ji otvírá, a hle uvnitř jakáto proměna, vidí a má tam nahromaděné bohatství, otvírá truhlice a kochá se svým bohatstvím, počítá peníze, zlato, zkouší náušnice a prsteny, má strach, že ho někdo pozoruje vše uklízí, zavírá, vychází z trezoru a stává se zase slepým žebrákem.

6/ *L'Orgueil* (Pýcha)

„Le General jouer eux echeces“ (Generál hraje šachy)

Obsah etudy: hrdý generál s vousy si zavolá vojína jako protihráče v šachu, směje se jeho hře, situace se otáčí a on si uvědomuje že prohrává, tahy se zrychlují a on prohrává stále jasněji až dostane mat, stěží potlačuje vztek a vyhodí vojína, hraje sám proti sobě (hraje imaginárního vojína, tahy jsou doprovázeny údery „toky“ nohou), nechá se vyhrát, zapaluje si doutník a užívá si vítězství.

7/ *La Colere* (Hněv)

„Un Voyage tranquille“ (klidná cesta)

Obsah etudy: řidič jede spokojeně, začíná se rozčilovat, že ho předjíždí, závodí a směje se jim, stupňuje se to až do bouračky, hádá se, že to zavinili oni, začíná rvačka a projevuje se jeho lidská surovost.

Další cvičení převzatá z různých zdrojů vhodná k výuce mimického herectví, zcitlivování těla, vnímání různých podnětů a jejich přenesení do tělesného vyjádření:

Rostlina – rytmická chůze, jako v rostlině míza stoupá od nohou vzhůru a rozlévá se do celého těla, dosahuje paží, které začínají kvést, rozkvétá celé tělo. 2. fáze – jednotlivé údy – větve jedna po druhé vadne a umírá... zakončení rytmickou chůzí jako na začátku

Obraz zvířete: vytvořit podobu zvířete jehož vlastní charakter vyjadřuje aspekt lidské existence. Vycházet z asociace, která se ke zvířeti pojí v lidské tradici. Určete centrum vitality zvířete – čenich u psa, páteř u kočky...

Bosá chůze – představujeme si, že jdeme po různých typech půdy, po různém materiálu (jemný, kluzký, vrásčitý, mokrý, suchý, písek, rozpálený, píchající, bahnitý...) v botách udržet expresivitu bosých nohou

Citlivé ruce – vjem hmat, ruce které cítí, hladí, dotýkají se, specifické materiály a povrchy – vše imaginární, možné cvičit hmat ve dvojicích a snažit se poznat z partnera jeho emoci, ten by je uměle střídal a pak by se konfrontovalo, jakým způsobem to pociťoval hmatající

Analogie s novorozencem – pozoruj novorozence a srovnávej jeho reakce s reakcemi vlastního těla, hledej každý pozůstatek dětství ve svém chování, vytvoř – obraz dítěte

Studium různých typů chůze – chůze – symbol samotného života (J. L. Barrault), nedílná součást mimického pohybu na scéně, typy chůze závislé na různých psychických dynamikách: flegmatický, bojovný, nervózní, ospalý...

Parodovat chůzi ostatních – důležité! Zachytit motivaci (proč) a ne výsledek způsobu chůze

Projekce emoce – vybrat emocionální podnět (např. pláč) a projektovat ho na určité místo vlastního těla (např. nohy), které musí tuto emoci vyjadřovat, vyjádří dvěma různými částmi těla protikladné impulsy: ruce se smějí x nohy pláčí, tvarování svalů: rameno pláče jako obličej, břicho jásá, koleno je lačné...

Nápodoba sportů – reálná rychlost, pomalá rychlost, poezie a stylizace podstaty sportu – jak tento sport osobně vidíme, co v nás podněcuje, jaké emoce vyvolává?... a poté zpět do reálu

Jevištní akrobacie – kotoul dopředu a dozadu, potom je provádět v různých charakterech a situacích, frajersky, ustrašeně, zamilovaně, kamikadze, mistrně, neobratně..., kotoul s talířem, kotoul se židlí, techniky jevištního fackování, pádů na zem, zakopnutí a rytí obličejem v zemi...

Cvičení na předávání si smíchu – ve čtyřech na židlích

Existence v prostoru – sám i ve skupině, geometrické rozdělení v prostoru kruh, půlkruh, řada, zástup, diagonála atd. směry a vyvažování v prostoru a prostorové cítění, skupina a skupiny v prostoru

„Ve skutečném hereckém ansámbly se herci dostává tvořivé provokace od jeho partnerů, rozehrávání situace vzájemným jednáním a pod vedením režiséra se stává dílem společným.“

Jaroslav Vostrý, O hercích a herectví

5.2. Esej o pantomimě, Marcelu Marceauovi, divadle a škole

Pantomima je jistě umění, které patří mezi nejstarší. Nikdy od svých počátků se úplně nevytratila, zažila svá velká období kdy byla výsostně samostatným uměním i období přežívání jako součást jiných divadelních forem. Vždycky však byla a bude podstatnou složkou divadelního projevu. Někteří velcí divadelníci o ní dokonce hovoří, jako o samozřejmém základu herectví.

Pantomima je samostatným uměním se svými vlastními zákony a technikou, má blíže k činohře než k tanci. V samostatné jevištní podobě, bez užití a podpory dalších jevištních umění, jsou na ni kladeny zcela mimořádné kvalitativní nároky, které jsou uplatňovány jak na samotného interpreta, tak i na diváka. Pantomima pro svoje bytí předpokládá a potřebuje kvalitního herce i poučeného diváka. Proto je ve své čisté podobě vzácnou a křehkou specialitou. Vždy bude záležet na silném interpretovi, který se svým talentem, citem a intelektem potká s dobou, která bude mimickému umění nakloněna.

Taková doba nastává nepochybně právě teď. V současné době, kdy se všichni tvůrci hledají v nových podmínkách, kdy dochází k syntézám všeho, zavrhování „starého“ a hledání nového divadelního výrazu je mimické umění, jehož nejnámější součástí a tvarem je zejména pantomima, opět na vzestupu.

Zcela logicky se všichni tito hledači dostávají ke kořenům divadelního umění a k jeho mimetickým začátkům kdy byl v popředí divadla herec, vyjadřující se pohybem více než slovem, bez světelných a technických aparátů v prázdném prostoru a nachází zde tisíce let staré umění – pantomimu.

Bohužel po velkých mistrech dvacátého století prozatím chybí silní interpreti, kteří by toto umění zvládli ve vrcholné formě. A tak přetrvává názor o zastaralosti pantomimy, jako svéprávného divadelního umění. Její samozřejmé užívání v hereckém projevu se nazývá co možná nejrůzněji, ale hlavně jinak než pantomima, protože název užívaný dva tisíce let moderním hledačům nové vlny divadla nepřipadá dostatečně vystihující jejich konání. Hledají však dávno objevené a učí se starému umění, které jen jinak nazývají. Vzhledem ke ztrátě, nebo i vědomému odmítání kontinuity, mají potíže s ovládnutím její podstaty. V dnešní době, kdy činoherci mimují a žonglují, mimové mluví, chodí na chůdách a tančí, tanečníci hrají

pohybové divadlo, loutkoherci hrají bez loutek, z cirkusu se stává divadlo, v tomto období syntéz a hledání, nikomu nestačí jeho obor, neustále koná exkurs do jiných, aby „zmodernizoval“ své konání. Používá se mediální slovník k pojmenování svého scénického konání, ne z důvodů objevných divadelních postupů, ale jen z vůle vymezit se vůči minulosti.

Je zvláštní pohled na mimy, pohybové a nonverbální umělce rekrutující se z činoherců i tanečníků, jak imitují děje a ztrácející se při tom v naprostém realismu, polopatičnosti, nadměrném používání grimas, či v naprosté abstrakci nímrajíce se ve svých osobních pocitech. Následují je tanečníci a tanečnice „bosonožky“, herci vyznavači „pohybového divadla“ přeorientovaní na tanečníky, kteří neovládají techniku tance a často ani dobře herecké řemeslo, vždyť nač technika, která nás svazuje a činí z nás otroky stylů, důležité je být „současný“ a vystačit si se svými intuitivními pohyby. Loutkoherci již nevodí žádné loutky, hrají činohru a nazývají se proto alternativou, ostatní obory pak s loutkami všech druhů vesele experimentují. Intuitivní herci bez techniky pak často převážně jen dabují, vystupují v rozličných zábavných pořadech v TV a jde jim to bezvadně v nejrůznějších kapelách.

Samostatnou kapitolou je degradace hudebního divadla a muzikálového herectví, kde „rockeři“ a „popíci“ hopsají a zpívají jistě lépe než „hrají“ za podpory činoherců, u kterých je to přesně opačně. Muži vypadají jako ženy, ženy jsou krásné a chovají se jako muži, vystavují na jevišti na odiv svá tetování a jsou In.

Celé toto hemžení je obklopeno vrstvou autorů, režisérů, manažerů, mediálních pracovníků, kteří jsou přesvědčeni, že právě jen to co oni hlásají a dělají je moderní a současné. Vzájemně si chválí svá díla a není pro ně vůbec složité mávnutím ruky odsoudit, jako nicotné a hodno opovržení díla umělců, kterým často nesahají lidsky ani umělecky po pomyslné kotníky, kteří ale mají tu chybu, že nejsou jejich šálek čaje.

Zdravější umělecké prostředí v této post–postmoderní době lze vysledovat v uměleckých oborech, kde nejprve zvládnutí techniky umožňuje interpretaci a prosazení talentu, například u muzikantů a operních zpěváků. Můžete mít sebevětší talent ke hře na housle, ale nejdřív se na ně musíte naučit hrát a až pak se talent může v celém svém rozsahu projevit, stejné je to se zpěvem. V těchto oborech je také naprosto samozřejmou nutností ovládnutí jistého „uměleckého minima“, bez kterého vystoupit veřejně a předstírat profesionalitu prostě není možné.

Oproti tomu v současném dramatickém (jevištním) umění vidíme mnoho lidí, kteří nás „ohromují“ svým talentem, vystupují na profesionálních jevištích bez zvládnutí základů řemeslné techniky a jejich „umělecké minimum“ je bez uvozovek minimem skutečným.

Život je jako hora, na kterou se musí vylézt, na tu se nedá vyskočit. Tohle pravidlo platí obecně, v umění zvlášť. Na to, aby se člověk mohl stát dobrým hercem, musí mít takzvaně „odžito“; řekne-li si mladý adept herectví – teď budu hrát jako Hrušínský a bude se snažit o jeho umírněné herectví, nezbude z něj na jevišti skoro nic, protože v jeho postoji a pohledu nemůže být ani zbla životních zkušeností, jako u jeho vysněného vzoru, který špatně pochopil a zřejmě si ho ani vnitřně dostatečně neváží když má pocit, že takto lehce se může vyrovnat jeho mistrovství.

Tato, v současné době módní hra na „vyskočení“, rychlokvašené umělectví, je hojně provozována ve všech uměleckých oborech. Není divu, protože v současnosti se to tak děje napříč veškerého lidského konání v celé společnosti. Neskromnost, nepokora, přílišná rychlost postupu umožněná z různých důvodů, způsobí zakrnění, ne-li úplnou ztrátu nedostatečně rozvinutých talentových předpokladů i rozvoje osobnosti. Jistě jsou to často silné a výrazné osobnosti s pevným sebevědomím, ale to je často jejich jediná kvalifikace se kterou se vrhají do herectví, bez schopnosti vyjadřovat citová hnutí a jednání dramatických postav, které nejsou totožné s nimi samotnými. Tím toto umění degradují na úroveň showbyznysu, primitivní nápodoby a předstírání. Mnoho lidí to cítí, ale otevřeně se o tom nemluví. Vlastně to docela dobře funguje a prochází to, stává se to normou a sympatizanti o svých idolech mluví v superlativech.

Je to tím, že žádná technika ani styl již není potřeba? Náš významný režisér Otomar Krejča klade otázku: „Plyne žánrová syntéza z bezobsažné doby, ve které je těžko hledat styl?“ Je-li tomu tak, dá se tedy ještě hovořit o umění ve starém slova smyslu – ovládat řemeslo tak, aby umělec mohl co nejlépe svobodně a nespoutaně projevit svůj talent a zaujmout publikum?

I v našem kulturním prostředí existují proudy a zajímavé počiny a konání. Najdou se ještě herci, kteří pamatují doby zlaté éry českého herectví a udržují si jeho úroveň i v této době. Mladé divadelní kompanie i samotní adepti herectví vyráží do světa, kde se v konfrontaci s jinými soubory dostávají do souvislostí nedeformovaného vývoje herectví, do ovzduší skutečné konfrontace a osvěžení se vrací s novými idejemi do našeho malého rybníčku.

Až se jednou podaří vychovat kulturní generaci lidí, kteří se zřeknou „klientelismu“ ve prospěch věcí samotných, bude nám všem hej. Úcta k tradici, empatie a pokora je znak kulturnosti.

Tradice a kontinuita, pokrok a svoboda tvůrčího projevu. Tvorba se nemůže pohybovat ve vzduchoprázdnu a proto je nezbytné, stejně tak jako se udržují banky rostlin s jejich originálními genetickými kódy, pěstovat a učit žánry, jejich základní znalosti v jejich čisté tradiční podobě. Proto je důležité pro každé umění udržovat jeho školu, tedy i školu pantomimy, kde se vyučují a rozvíjejí metody založené na výzkumech předních představitelů oboru.

Tyto základní znalosti se nedají předávat pouze písemnou formou, musí se udržovat ve své tělesné formě neustálým kontinuálním předáváním ve své co nejčistší, nezdeformované podobě. Je důležité cvičení a metody používat v logických souvislostech, ne vytržené a náhodně poslepované fragmenty, jak se s tím můžeme setkat v současné době na hojně oblíbených „workshopech“, kde učí kde kdo a v podstatě cokoliv, co kdy kde viděl a líbilo se mu to, často vytrženo z kontextu a mylně vysvětlováno z důvodů povrchních zkušeností.

Pomocí studia na škole s tradicí a kontinuitou, osvojením si základů různých výukových systémů si může adept herectví později učinit vlastní soubor cvičení, který mu nejvíce vyhovuje. Po zvládnutí techniky a tím i předpokládaném rozvinutí talentových předpokladů je na každém, aby divadlo obohatil svým osobitým projevem a během své umělecké dráhy razil cestu směrem neprobádaných možností a inspirací, které nabízí doba ve které žije. Během své kariéry může najít i nové vhodné postupy a po jejich prověření zkouškou časem může dospět k předávání svých nabytých vědomostí nově objevených metod a možností oboru v uměleckém školství. Jen tak je naděje, že se opět najde někdo, kdo se stane osobností, která povznese mimické herectví a jeho žánr, pantomimu, na vrcholnou úroveň.

Je otázkou, zda se bude pantomima v budoucnu ubírat cestou sólových představení či bude spíše skupinová, důležité je o čem bude hrát a jací budou její protagonisté. V minulosti měl každý umělecký obor pro každé období jednoho, nanejvýše několik svých nejvýznačnějších představitelů, kteří určovali směr a byli všeobecně respektováni. Mimem devatenáctého století byl Jean Gaspard Debureau, dvacátého Marcel Marceau. Zřejmě již nikdy se však již nestane hlavní světovou osobností nějakého umění jen jeden jeho představitel, ale snad se mnoho z nich dokáže alespoň přiblížit mistrovství těch předešlých.

Marcel Marceau byl poslední z velkých, který již bohužel odešel na věčnost. Již nikdy nikdo ho nebude mít možnost uvidět na vlastní oči na scéně a vidět tak vrcholnou formu osobitého stylu vypracovaného během usilovné celoživotní umělecké práce. Naštěstí je mnoho jeho vrcholných pantomim i mimodramat zaznamenáno na filmovém pásu, ale víme, co zbývá z divadelní produkce i při jejím sebelepším nasnímání. Alespoň ještě existuje možnost pokusit se z filmů odpozorovat základní poznatky o mimickém umění, které jsou nadčasové a obsažené v jeho hře.

Protože umění mimu a pantomimy, to není Marcel Marceau, on jen celoživotním uměleckým hledáním, všeobecným kulturním přehledem, ovládnutím její techniky a zákonitostí, silou své imaginace a talentu vytvořil svojí formu hereckého projevu a uchopení pantomimy. Pantomima však může mít s každým jejím dalším představitelem formu jinou, ovlivněnou jeho osobitým talentem, zájmy, dobou a prostředím ve které žije.

Marcela Marceaua postihne normální herecký osud, sejde z očí, sejde z mysli, ale navždy zůstane v dějinách jednou z největších, za svého života světově proslulých a uznávaných hereckých osobností. Stane se součástí encyklopedií a dějin divadla, aniž o to kdy usiloval. Nikdo nemůže popřít jeho celoživotní oddanost umění, kterému obětoval svůj soukromý život, ani zásluhu o jeho celosvětovou popularizaci a renesanci. Pantomimu ve svém stylu dostal až na samý vrchol možností a to je, jak se zdá, v očích jeho kritiků jeho největším hříchem – co máme teď dělat my? Nejčastější problém všech je, že po Marceauovi to dál nejde. V tom případě je s podivem, že balet neskončil po Nižinském, či opera po Carusovi. Skutečně si někdo může myslet, že jedno z nejstarších umění zasahující nejnítěrnější lidské potřeby po komunikaci a sdílení může zmizet společně se smrtí jednoho jeho význačného představitele?

Marceau měl tu smůlu, že mimů je mnoho, těch dobrých málo a těch nejlepších ještě míň. Pantomima už je taková, nestrpí průměrnost, žádá si dokonalost. To je důvod nevraživosti všech herců vůči ní. Marceau říkal: „Každý mim může být herec, ale ne každý herec může být mimem.“ Na posměšné narážky činoherních kolegů na pantomimu lze s malou nadsázkou podotknout, že: „Mimické herectví je vyšším stupněm herectví.“ Boleslav Polívka do programu k pražskému vystoupení M. Marceaua napsal: „Málo kdo mu dokáže zapomenout jeho velikost.“

Génius průměrnosti pracuje zcela neomylně, tohle zkritizujeme a staneme se tak důležitějšími, pryč se starým muzeálním uměním, my jsme moderní představitelé a reformátoři, avantgarda před námi nebyla, vše jsme vymysleli my. Svoji aktivitou v různých grantových komisích ovlivňují kulturu podle své netolerantní úzkoprsé vize modernosti. Vše završí články, knihami a televizními seriály o „legendárních“ představeních a divadlech, ve kterých byli účastni a které tak nazývají hlavně oni sami.

Marceau říkal: „Lidé tvrdí, že muzea jsou mrtvá, ale nakonec zemřou ti co to říkají a do muzeí se chodí dál.“

Na velkém umění nezmění nic hloupé články nekulturních komentátorů kultury, ani odsudky hereckého dorostu a jejich starších kolegů. Nemusí se mi něco líbit, nemusí to být „můj šálek čaje“, ale měl bych mít alespoň úctu a respekt k poctivé práci a talentu kohokoliv.

Nyní, snad tedy konečně nastává čas, kdy i u nás budou divadelníci konečně bez herecké zášti a rivalit postupně odhalovat, kdo to byl Marcel Marceau a jeho učitel Etienne Decroux. Co přesně dělali a co nám tady po sobě zanechali.

Neuctiví a do sebe zahledění „umělci“ se vzdávají možnosti alespoň se pokusit seznámit se s podstatou jiné tvorby a v době všeobecných syntéz se pokusit nalézt v jejich přístupu k herectví možné odpovědi na některé otázky tvorby a možná i otevření dveří do jiného světa k jiným inspiracím.

Proč neustále objevovat objevené, když se to můžeme dozvědět ve škole.

Martin Sochor

VI. Příloha. Doplňující texty

6.1. Životopisy hlavních postav teorií, pedagogiky a protagonistů mimického divadla

Etienne Decroux (1898–1991)

Divadelní a filmový herec. Do svých 25. let vystřídal spoustu povolání.

V roce 1922 nastoupil do školy Jacquese Copeaua, zřízené při jeho divadle Le Vieux Colombier, kde pro sebe objevil mimické umění. Spolupracoval s Copeauem a byl s jeho souborem jak v ulici Cherche–Midi a po té i v Morteuil. Po předčasném ukončení Copeauova projektu ho Charles Dullin angažoval do divadla Atelier. Mezi lety 1923–1945 ztvárnil na jevištích na 40 rolí pod vedením režisérů jako Jacques Copeau, Gaston Batty, Luis Jovet, Charles Dullin, Antonin Artaud a Marcel Herrand. Ve filmu rovněž ztvárnil mnoho rolí a pracoval převážně s režiséry Jacquesem Prévertem a Marcelem Carné.

První vlastní divadelní představení uvedl se svojí ženou v divadle Lancry v roce 1931, Primitivní život (La Vie primitiv). V témže roce se potkává v angažmá v divadle Atelier s nově přichozím adeptem herectví Jeanem Luisem Barraultem. Začíná výzkum a kodifikování tzv. čistého mimu. V roce 1940 založil svojí vlastní školu, uvedl etudy Stroj (La Machina), Truhlář (Le Menuisier), Pradlena (La Lessive) Chůze lidí na místě (Le marches de personnages sur place). V roce 1942 odehrál šedesát neveřejných představení nového programu, který obsahoval etudy: Plastická chirurgie (La Chirurgie esthétique) a Cesta člověka na zemi (Le Passage des hommes sur la terre).

V roce 1945 upravil a společně s Jeanem Luisem Barraultem hrál ve Comédie Française Antický souboj ve hře Antonius a Kleopatra od W. Shakespeara. Následovaly Továrna (L'Usine), Stromy (Les Arbes) a Zlomyslný duch (L'Esprit Malin) vytvořené v divadle Léna a v následujícím roce hrané na turné v Belgii a Švýcarsku, představení Malí vojáci (Petits Soldats) uvedené v Izraeli, Navázání spojení (Prise de Contacte) uvedené v Holandsku a reprízování tohoto programu v Paříži společně s Pierrem Prévertem v la Fontaine des 4 Saisons.

Od roku 1945 se stává jeho škola široce známou a Decroux podniká četná turné po celé Evropě. V Itálii učí na Piccolo teatro v Miláně. V roce 1955 turné konferencí

a demonstrací v Americe. Od roku 1957–1963 působí v New Yorku, kde vyučoval a vedl vlastní skupinu. V roce 1963 se vrátil do Paříže a vyučoval ve svém vlastním domě až do své smrti. Jedněmi z posledních prací realizovaných se svými asistenty Corinne Soum a Stevenem Wasonem jsou díla z roku 1984 Ptačí žena (La Femme Oiseau), Zamilovaný pár v parku sv.Clouda (Duo Amoureux dans le Parc de St.Cloud) a Křeslo zmizelého (Le Fauteuil de L'Absent). Podle slov Corinne Soum byl výborný francouzštinář a měl krásný hlas, kterým rád předzpěvoval při cvičeních.

Zemřel v Paříži 12. 3. 1991.

Marcel Marceau (1923–2007, vlastním jménem Marcel Mangel)

Marcel Marceau se narodil 22. 3. 1923 ve Štrasburgu. Po studii na Lyceu Fustel-De-Coulanges ve Štrasbourgu jej rodina poslala na umělecko průmyslovou školu v městě Limoges. Současně s malířstvím na porcelán studoval Marceau umělecký přednes na herecké konzervatoři. Během druhé světové války se angažoval v odboji. Po útěku do Paříže se mu otevřely nové světy: v roce 1944 uspěl na přijímacích zkouškách herecké školy významného avantgardního režiséra Charlese Dullina. Zde se také setkal s umělcem, který měl na jeho vývoj rozhodující vliv – se zakladatelem a učitelem tělesného mimu Etiennem Decrouxem.

Po osvobození Paříže Marceau zanechal na čas studii a vstoupil do armády. Připojil se jako herec k armádní divadelní skupině, kde spolu s přáteli inscenovali pantomimy i činoherní představení. Například vojáci generála Pattona byli podle slov M. Marceaua jako hypnotizováni, když pro ně hrál první decrouxovské i vlastní etudy jako: La Marche sur place (Chůze na místě), La Montée de l'escalier (Stoupání po schodech), Le Tireur de cordes (Tahač provazu), La pantomime Japonaise á trois personages (Japonská pantomima pro tři osoby) a La Bague, une pantomime romantique (Prsten, romantická pantomima). Po demobilizaci 1946 začal znovu navštěvovat herecké kurzy. Účinkoval nejprve v herecké skupině Charlese Dullina v jeho inscenaci hry B. Johnsona Volpone (Lišák Volpone) a v představení hry Calderóna de la Barca La Vie est un songe (Život je sen). Téhož roku předvedl svému učiteli mimu Etiennovi Decrouxovi také své pantomimy: Le Désœuvré (Zahálčivý člověk), L'Assassin (Vrah) a La Pantomime japonaise a hned na to jej angažoval jiný Decrouxův žák, v té době již proslulý divadelník, režisér a herec J. L. Barrault pro roli Harlekýna v divadelní verzi proslulého filmu Marcela Carného a Jacqua Préverta Děti ráje (Les enfants de Paradoxe) nazvané Baptist. O Marceaua

se nyní zajímala elitní skupina francouzských divadelních a filmových umělců. Natočil své první krátkometrážní snímky: *La Bague* (Prsten, 1945) a *Le Desoeuvre* (Zahálčivý člověk, 1946), pod režijním vedením slavného filmového režiséra Alana Resnais.

Marceau začal v roce 1947 hrát své pantomimy v Théâtre de Poche (Kapesní divadlo, na adrese Boulevard Montparnasse, 175). Zde se poprvé objevil 22. 3. 1947 před diváky v nezapomenutelné podobě moderního Pierota Bipa. Vystoupil s etudami *Bip et la fille des rues* /Bip a dívka z ulice a uvedl zde své první surrealistické mimodrama *Zemřel jsem za svítání*. Oběma programy položil základy hlavních linií svého celoživotního díla. Během své kariéry Marceau vytvořil 45 Bipových pantomim (*Pantomimes de Bip*), které, ve své filmové podobě, tvoří zlatý fond světového pantomimického umění. Ve své době byl jeho Bip burleskním ztělesněním a oslavou obyčejného člověka, básnickou jevištní metaforou pařížského občana. Marceau ho vytvořil jako snivý typ Pierota dvacátého století. Jeho charakteristickým kostýmem jsou dodnes – bílé kalhoty, pruhované tričko, vestička a klobouk s květinou. O vzniku kostýmu později Marceau řekl, že postavu viděl nejprve oblečenu v pruhovaném námořním svetru, v bílých kalhotách a vysokém klobouku. Na této představě pak pro něho vytvořil Jacques Noël návrh kostýmu. Pokud jde o poetický vzhled červené, vznášející se květiny nad kloboukem, měl i tento výtvarný motiv svou genealogii. Zpočátku držel Marceau v ruce sedmikrásku a před hraním ji pokládal na jeviště, chvějící se červenou květinu si připjal na klobouk až v roce 1951.

Postupem času se pro jeho představení ustálila forma, dodržovaná i Marceauovými následníky a pokračovateli: první polovinu představení tvořily tzv. *Exercice de style* (stylová cvičení), později přejmenovaná na *Pantomimes de style* (stylové pantomimy) a *Pantomimes de Bip* (Bipovy pantomimy), jejichž hrdinou byla postava Bipa. Marceau sám uvádí, že od roku 1944 vytvořil šedesát jedna Bipových etud. Druhá polovina představení byla určena pro monodrama.

Velmi významná a určující byla pro něho spolupráce s výtvarníkem J. Noëlem, kterou zahájili v roce 1949 při práci na etudách: *Le joueur de flute* (Flétnista), *La Foire* (Trh), *Bipovy pantomimy*, *La Colle* (Lepidlo), *Le Parapluie* (Deštník).

Téhož roku vyjel Marceau na své první zahraniční turné do Izraele a Holandska, na která záhy navázala další. Začal si vytvářet rozsáhleji koncipovaný repertoár, jehož podstatnou součástí byla ve své době zcela nová a originální forma mimodramat.

Významným momentem jeho umělecké dráhy se z tohoto úhlu stala v roce 1951 práce na mimodramatu *Le Manteau* (Plášť), na námět převzatý ze stejnojmenné povídky N.V.Gogola. Uvedl ji ve Studiu Champs–Elysés v Paříži, s hudbou Edgara Bischoffa a ve výpravě a kostýmech J. Noëla spolu se stylovými pantomimami a němou cikánskou romancí *A. Amouxe Bip et Moriana et Galvan* (Bip, Moriana a Galvan). Marceau připravoval další a další premiéry: 1952 nastudoval představení *Pierrot de Montmartre* (Pierot z Montmartru) a hned poté následovalo 1953 mimodrama *Un soir aux Funambules* (Večer v divadle Funambules), potom mimická parafráze frašky J. N. Nestroye *Les trois perruques* (Tři paruky).

Roku 1955 vyjel na své první turné po Spojených státech amerických, kde okamžitě zaznamenal ohromný úspěch a obdržel televizního Oskara, navštívil rovněž Moskvu. Zdejší vystoupení pak měla ohromný význam také pro rozšíření pantomimického umění ve střední Evropě a na území bývalých socialistických států. V roce 1956 uvedl v divadle *L’Ambigu* etudy: *La parade en bleu et noir* (Krása v modré a černé), *Le loup de Tsu–Ku–Mi* (Vlk ze Tsu–Ku–Mi), *14–Juillet* (14. červenec), *Le Mont de Piété* (Svatá hora). Jeho inscenace mimodramatu *Paris qui rit, Paris qui pleure* (Paříž, která se směje, Paříž, která pláče) z roku 1959 měla obrovský úspěch. Hrála se denně po dobu šesti měsíců v divadle *l’Ambigu–Comic!* Nicméně i tato umělecká událost skončila rozpuštěním souboru. Marceau jej znovu sestavil až roku 1964, kdy v divadle *Renaissance* inscenoval mimotragédii *Don Juan*, která dosáhla 60 repríz. Přes finanční problémy Marceau pokračoval – ovšem opět na úrovni „one man show“ společně se svým věrným přítelem, mimem *Pierrem Verrym*, který ho jako „plankartysta“ a spoluhráč v některých etudách doprovázel.

V roce 1969 Marceau otevřel v Paříži svojí první soukromou školu: *l’École internationale de mime Marcel Marceau*, jejíž uměleckým ředitelem se stal právě *Pierre Verry*. Roku 1970 byl Marceau jmenován Rytířem čestné legie za zásluhy na poli kultury a jeho dílo bylo konečně oficiálně oceněno. Byl pozván k pohostinské režii do Hamburku, vytvořil v baletu tamní opery podle *Voltaireovy* novely mimodrama *Candide*, ve kterém sám účinkoval. Každým rokem se vydával na několikaměsíční turné po všech koutech světa.

1972 byl jmenován členem *Akademie der Künste* v Mnichově. 1973 byl *Marcel Marceau* povýšen do hodnosti *Komandér umění a literatury*. Získal ještě celou řadu dalších státních a jiných ocenění a významných vyznamenání: byl jmenován důstojníkem *Čestné legie*, dekorován *Řádem za zásluhy* a v roce 1991 se stal

členem Francouzského institutu a Akademie krásných umění. V roce 1993 získal státní subvenci a mohl si konečně opět založit vlastní soubor. Ten dodnes tvoří pod názvem la Nouvelle Compagnie de Mimodrame Marceal Marceau. Herci kompanie jsou výhradně žáci z mezinárodní herecké školy Marcela Marceaua. Prvním projektem „Nového souboru“ se stalo znovunastudování mimodramatu Plášť, v divadle L'Espace Pierre Cardin, premiéra byla 12. 11. 1993.

Marcel Marceau měl rád Čechy i Československo. Navštívil jej v letech 1969 a 1971 v rámci mezinárodních festivalů pantomimy v Praze. Pojilo jej přátelství s Ladislavem Fialkou na jehož pozvání pak naši republiku vícekrát navštívil.

V červnu 1989 hrál v Praze a Mariánských lázních.

Českou republiku v její novodobé historii navštívil Marcel Marceau se svojí divadelní společností mladých mimů v rámci projektu Marcel Marceau Praha 2003 zorganizovaném Martinem Sochořem a Jitkou Grígerovou. Sehrál představení „Contes Fantastiques“ a vedl seminář pantomimy na Hudební akademii AMU v Praze. Při této příležitosti obdržel Zlatou medaili AMU za celoživotní přínos světové pantomimě, včetně české pantomimické školy.

Marcel Marceau zemřel 22. 9. 2007 ve městě Cahors ve Francii.

Jacques Lecoq (1921–1999)

Narodil se v Paříži. Od roku 1937 učil tělocvik a stal se také trenérem atletiky.

V roce 1947 učí Jacques Lecoq na škole fyzické vyjadřování – Vzdělávání skrze dramatickou hru (L'Education par le jeu dramatique, EPJD), škola je založena na nekonvenčních metodách objevených Jean–Louis Barraultem. Základní gestický jazyk založen na různých druzích sportu – spojení sportu, divadla a pohybu.

Jacques Lecoq debutoval na profesionální scéně v umělecké společnosti Les Comédiens de Grenoble Jeana Dastého, kde působil nejen jako herec, ale byl také zodpovědný za fyzickou přípravu celé společnosti. V tomto prostředí Lecoq objevil ducha a atmosféru Les Copiaux. V roce 1948 navštěvuje poprvé na tři měsíce Itálii. Tam zůstane osm let. Vyučuje tvůrčí praxi a tělovýchovu. Objevuje žánr komedie dell'arte. V Miláně pomáhá založit divadelní školu při souboru Piccolo Teatro. Spolupracuje s Amletem Sartorim při tvorbě různých druhů masek. Návrat do Paříže v roce 1956, otevřel své vlastní divadelní studio Mim a Divadlo a zároveň pokračuje v tvůrčí práci. Tříletá spolupráce s Théâtre National Populaire.

První vzdělávací koncepce obsahovala práci s neutrální maskou a fyzickým výrazem, komedii dell'arte, řeckou tragédií a chór, bílou pantomimou, figurativní mim, expresivní masky, hudbu a technické základy dramatické akrobacie a mimovaných situací; brzy byla přidána výuka mluvené improvizace a tvůrčího psaní. Postup od ticha k mluvenému slovu a vyslovovanému světu hlavním tématem školy, proces byl nazván „Cesta“. V roce 1962 se poprvé objevila výuka klaunerie. V téže době začíná pracovat s basilejským typem karnevalové masky (později ji nazval larvální – ve smyslu nedokončená, nerozvitá) ve fázi, než byly nabarveny k použití na karnevalu.

V roce 1977 založil L. E. M. (Laboratoire d'Etude du Movement – Laboratoř studia pohybu) – ateliér scénografie při EIT. Tím začal Lecoqův průzkum městských výstaveb a vytvoření adaptovaného vzdělávacího programu jeho metody pro architektky a scénografy. Tyto experimenty pokračovaly dalších dvacet let a výrazně ovlivnily Lecoqovo chápání divadla a dramatičnosti. Jacques Lecoq zahrnul do výuky nová dramatická teritoria: melodrama a bufonérii, komiksový mim, vypravěčský mim, melodrama. V roce 1976 se škola přestěhovala do rue du Faubourgh–Saint–Denis. Původně tento prostor fungoval pod názvem Le Central, jako celkem známé boxerské centrum, postavené roku 1876, kde byly zkoušeny a praktikovány tělovýchovné postupy Amorose.

Jacques Lecoq byl také členem Unie evropských divadel a právě pro ni vytvořil svou nejznámější přednášku–představení „Vše se hýbe“, s níž poté cestoval po celém světě. S cílem konkretizovat Metodu Jacques Lecoq vznikla úzká dvouletá spolupráce (1997 a 1998) s Jean–Gabrielem Carassem, Jean–Claudem Lalliasem a Jean–Noelem Royem, jež vyústila ve vydání knihy Poetické tělo a v realizaci dvou 45–ti minutových filmů vysílaných francouzskou televizí.

Dimitri (1935)

Klaun z Askony se narodil 1935 ve Švýcarsku. Keramik, zpěvák, mim, cirkusový akrobat, autor námětů a scénářů, režisér, vypravěč, muzikant, tanečník, student Etienna Decrouxe a Marcela Marceaua, klaun cirkusu Knie.

Založil divadlo a divadelní školu, vede Divadelní společnost Dimitri (Compagnia Teatro Dimitri á Verscio) ve městečku Verscio v italském kantonu Tessin.

Od sedmi let, po zážitku z cirkusu Knie z klauna Andreffa, se rozhodl „rozesmávat lidi“ stát se klaunem. Jeho otec byl architekt a sochař i výborný malíř akvarelista Werner Jakob Müller jeho matka Maja rozená Tschirren byla tkadlenou a vyráběla

umělecké řemeslné výrobky. Askona byla ve 30. a 40. letech uměleckou kolonií, kam se uchýlilo mnoho intelektuálů a umělců v emigraci. Jejich rodina žila ve středu uměleckého dění v Askoně a navštěvovalo jí mnoho významných umělců, přátel jeho otce. V dětství obdivoval a strávil mnoho času v loutkovém divadle v Askoně, jeho otec pro něj vyráběl loutky. Od malička byl jak sám říká: „Poznamenán dvěma světy, divadlem a jevištěm, cirkusem a manéží, komediantstvím a klaunstvím.“

Od dětství se učil hrát na různé hudební nástroje a chodil na rytmiku k tanečnici Charlotte Bara, která byla expresionistickou tanečnicí vycházející z tradice tance vytvořeného Rudolfem Labanem, která spolu se svou sestrou založila v Askoně taneční školu a patřilo jí divadlo Teatro San Materno. Paralelně vedle základního vzdělávání se Dimitri neustále věnoval studiu herectví a dalších praktických disciplín. V roce 1951 se blízko Bernu učí na keramiku a navštěvuje herecké kurzy. Vidí hrát Marcela Marceaua a klauna Grocka, který se stane jeho životním idolem. V roce 1954 v Paříži navštěvuje kurzy Marcela Marceaua. V roce 1955 se učí u Etienna Decrouxe. Učí se akrobacii, gymnastiku, hře na kytaru, flamenco... Živí se jako keramik. V roce 1958 je členem Marceauovy kompanie a hraje v mimodramatech Matadoři (Les Matadors) a v Malém cirkusu (Le petit cirque). Jeho hlavním úkolem v souboru bylo ujmout se akrobatických scén.

Posléze spolupracuje s bývalými spoluhráči klauna Grocka klaunem Maïsem a Pastisem v pařížském cirkuse Medrano. V roce 1962 se zúčastnil jako jediný klaun prvního mezinárodního festivalu pantomimy v Berlíně. Měl velký úspěch a mimo jiné osobnosti se tam seznámil s Richardem Weberem z pantomimy divadla Na zábradlí, se kterým od té doby nadále udržoval přátelské kontakty a v budoucnosti s ním založil svou hereckou školu. Dimitri hraje v Paříži v divadlech Vieux Colombier, v divadle de la Ville a dalších. Zakládá si vlastní divadlo Le Teatro Dimitri ve Versciu 1971, hraje zde hlavně svá představení, ale zve i jiné umělce a soubory. Později při divadle v roce 1975 založil i mezinárodně známou a uznávanou školu. V roce 1978 při ní zakládá la Compagnia Teatro Dimitri, pro kterou neustále vytváří nová představení.

Dimitri vystupuje po celém světě, hraje svá sólová představení se svojí kompanií a účinkuje v cirkuse Knie. V roce 1981 založil Dimitriho nadaci na podporu své školy, v roce 1983 pak otevírá v přímém sousedství starého nové divadlo ve Versciu. Později v prvním patře domu prvního divadla vzniká „Museo Comico“ (2000), které mapuje Dimitriho uměleckou dráhu a shromažďuje materiály o klaunech i klaunství.

Z cirkusu si Dimitri přinesl také svojí velkou lásku ke slonům a je velikým sběratelem sošek slonů ze všeho možného, tato sbírka tvoří část expozice muzea.

Dimitri rovněž vystupuje společně se svými dětmi v kompanii s názvem La Famiglia Dimitri. Vystupují s ním David Dimitri, který je jedním z nejlepších provazochodců na světě a je rovněž výborným tanečníkem. Měl mnoho angažmá, například v Big Apple Cirkuse v NY, Cirque Soleil, Metropolitan Oper House NY, cirkus Knie. Vystupuje v divadlech i ve filmu.

Dcera Masha Dimitri vystudovala cirkusovou školu v Budapešti a Scuola teatro Dimitri. Je dobrou provazochodkyní, měla angažmá po celém světě v Big Apple Cirkuse v NY, Cirque Soleil, Knie. Vystupovala v divadelních představeních se svým manželem Kai Leclercem, akrobatem, klaunem a režisérem. Je režisérkou některých představení kompanie Teatro Dimitri i například pro cirkus Monti (2007).

Druhá dcera Nina Dimitri je zpěvačka a hráčka na kytaru. Interpretuje zejména jihoamerickou hudbu a zpěv. Vystupuje ve svých sólových recitálech po celém Švýcarsku. Doprovázela svým zpěvem i program cirkusu Monti (1995, 1998).

Dimitri v současné době, kromě vystoupení se svojí kompanií, neustále vystupuje ve svých sólových představeních Ritratto, Teatro a Porteur, ve kterých stále vykonává fyzicky náročné akrobatické kousky, hraje na neuvěřitelnou spoustu nástrojů, vytváří spoustu postav v různých převlecích a hovoří svou nádhernou nesrozumitelnou řečí zvanou „grammelot“, ve které umí krásně charakterizovat spoustu nářečí a jazyků používaných ve Švýcarsku, tak i všechny světové jazyky, pomocí této nesrozumitelné řeči charakterizovat povahu, náladu, motivace i téma takto hovořící postavy.

Studenti KND seznámení s technikami tělesného mimu Etienna Decrouxe a imaginární pantomimy stylu Marcela Marceaua pod vedením Martina Sochora

Od zimního semestru školního roku 1999–2000 prošli programem prvního ročníku tito posluchači KND:

1999/2000

- Georgievová Tereza
- Lorenc Petr
- Nadaud Pierre
- Nováková Jozefína
- Třebický Lukáš
- Veleta Vladimír

2000/2001

- Petra Ernyeiová
- Lenka Kubová
- Lubor Vinický
- Hong Seong Heon
- Adam Halaš

Závěrečné ročníkové práce prvního ročníku Divadlo Inspirace 29. 5. 2001.

Etudy ve stylu imaginární pantomimy, etudy podle M. Marceaua:

Petra Ernyeiová, Lenka Kubová „OHEŇ“

Lubor Vinický „ZEMĚ“

Hong Seong Heon „VODA“

Adam Halaš „ZLODĚJ“

Společná etuda ve stylu mimického divadla: „CIZINEC NENÍ NAŠINEC“

Obsazení: P. Ernyeiová, L. Kubová, L. Vinický, H. S. Heon, A. Halaš

2001/2002

- Roman Horák
- Michaela Doláková
- Petra Padriánová
- Kateřina Velebová

Závěrečné ročníkové práce prvního ročníku Divadlo Inspirace 28. 5. 2002

Roman Horák „MASKÁŘ“

Michaela Doláková „ZKOUŠKA“

Petra Padriánová „KINO POKROK“

Kateřina Velebová „ŽIVOT“

Petra Padriánová, Roman Horák „MUŽ A ŽENA“

2002/2003

- Nina Hlava
- Jana Bártová
- Mirka Čechová
- Zuzana Valíčková
- Magdalena Rellichová
- Vlado Veleta

Etudy pro zkoušky před kolegiem děkana hrané 28. 5. 2003 ve 12.30 hod. v divadle Inspirace:

Evoluce: M. Rellichová

Melancholik – Příliv a odliv (neutrální maska): Z. Pavuková

Bazilišek – Zvíře v člověku: M. Čechová

Člověk – Země (neutrální maska): Z. Valíčková

Banán – Zvíře v člověku: J. Bártová

Opište mi to vy moje ... – Zvíře v člověku: Z. Valíčková

Cholerik – oheň (neutrální maska): J. Bártová

Dopravák: M. Čechová

Drezúra koně: Nina Hlava

Chirurg: Z. Pavuková, M. Rellichová

2003/2004

- Robert Janč
- Jekaterina Žigunova
- Lukáš Vláčil
- Petra Mandová
- Veronika Vaculíková

Semestrální komisionální zkouška 1.ročník HOP a divadelní improvizace 21. 1. 2004, v 15^o hod. sál 0021. Etudy imaginární pantomimy:

Robert Janč „List–opat“

Jekaterina Žigunova „Manžel“

Lukáš Vláčil „Narcis“

Petra Mandová „Housle a růže“

Veronika Vaculíková „Zloděj“

2004/2005

- Tvrdík Jakub
- Zázvůrková Dagmar
- Pikalík Daniel
- Vizváry Radim

Semestrální komisionální zkouška 1.ročník HOP 25. 1. 2005, v 14^o hod sál 0021

Etudy ve stylu imaginární pantomimy:

Tvrdík Jakub „Vokno“ B. B. King +E. Clapton, Jamiroquai, Santana

Zázvůrková Dagmar „Natáčecí den“ Dolly, Titanic, Růžový panter, Dolly

Pikalík Daniel „Novic Dominik“ ruchy hlasů

Vizváry Radim „Co mě hledá, když né já“ Miou–Miou 360, Yann Tiersen

Zápočet za letní semestr dne 19. 5. 2005, sál 0021

Dagmar Zázvůrková „Není všechno zlato co se třpytí, aneb dobro vítězí“

Jakub Tvrdík „Jiný Othelo“

Daniel Pikalík „Quo Vadis“

Radim Vizváry „Táborák“

2005/2006

- Alena Švecová
- Pavel Richta
- Jana Klimová
- Eliška Brtnická
- Bára Mišíková
- Mami Kawabata

Semestrální komisionální zkouška 1. ročník HOP 26. 1. 2006, v 14th hod sál 0021

Autorská etuda v rozsah 5–10 minut ve stylu iluzivní pantomimy.

Alena Švecová „Síla křídel“ W. A. Mozart – Requiem

Pavel Richta „Návštěvník“

Jana Klimová „Můj míček“

Eliška Brtnická „Lili se propadla“

Bára Mišíková „Ve spárech budky...“

Mami Kawabata „Seafood“

Společná ročníková etuda „HAMU Papu“ zvuky a ruchy

Zkoušky před kolegiem děkana Divadlo Inspirace 5. 6. 2006.

Alena Švecová „Síla křídel“ W. A. Mozart – Requiem

Jana Klimová „Země“ René Aubry

Eliška Brtnická „Oheň“ René Aubry

Barbora Mišíková „Voda“ René Aubry

Pavel Richta „Vzduch“ Massenet

Alena Švecová „Země“ Jan Jirásek

Společná etuda „HAMU–PAPU“ kolektiv

2006/2007

- Zdenka Josefi
- Jan Krček

Závěrečná etuda 1. ročníku – anotace, scénář:

Zdenka Josefi : Malá etuda o velkých maličkostech

Hudba: Jean Pierre Tiersen

Anotace:

Malá etuda o velkých maličkostech, které ztrácíme v labyrintu chaotických dnů. Příběh o malém velkém světě jedné dívky, o zapomenutí a ztracení se v dnešní civilizaci.

Libreto:

Zrození postavy, dívky. Symbolicky pohybově vyjádřeno. Dech, probouzí se celé tělo, hra s rukama. V jedné ruce se jí objeví duhová kulička (atribut jejího dětství). Začíná dětská hra. Prohlíží si kuličku, kutálí ji, cvrnká. Schovává kuličku do kapsy. Končí její etapa dětství. Pomalu vytahuje ruku z kapsy a přichází etapa dospívání. Ruce se mění ve větve, které si proráží cestu vzhůru, až se dostanou do fáze koruny stromu.

Z malého dítěte se proměnila v mladou ženu. Ocitá se na tržišti. Prohlíží si prostředí, ve kterém se nachází. Nyní ona pozoruje hrající si děti. Jedno z nich k ní přijde. Podává mu svoji duhovou kuličku. Symbolizuje to její dospění. Dítě odchází, dívka se dál prochází tržištěm. Každá sebemenší věc má pro ni svůj význam. Ta nejvšednější činnost je pro ni rituálem. Zaujme ji stánek s látkami. Dělá ji radost dotýkat se látek či rozeznávat vůně koření. Zastavuje se u stánku s kořením. Její pozornost odpoutají od stánku poletující hejna ptáků.

Zatouží se vznášet jako oni. Zkouší si pohyby křídel, mění se v ptáka. Z jejího snění ji vytrhne prodavač. Tržiště se mění v chaotické, nebezpečné místo, kde nikdo na nikoho nebere ohledy, je přeplněno lidmi, všichni se tlačí, každý si jde za svým cílem. Kontrast Reality s jejím křehkým světem. Dívka se snaží vyhýbat nečekaným nárazům kolemjdoucích. Tržištěm projíždějí auta a motorky. Snaží se uniknout, své místo ve zmateném mraveništi. Nikoho nic nezajímá, všichni spěchají. Je zmatená chtěla by uniknout.

Přichází k ní opět malé dítě, podává jí její duhovou kuličku. Vše se pro ni zastaví. Dítě je zde v kontrastu s dívkou, dospělým, kterému často uniká to nejpodstatnější. Vzpomíná na dětství, na osoby, věci, na vše co měla ráda a na co již zapomněla. Nevnímá chaos. Uvědomila si, co je pro ni důležité. V jejím životě opět nastává harmonie.

Jan Krček: Vesmír kolem nás

Hudba: Sr. Smoothy – Inside of you, Chaimsy Eclipse, Roni size

Anotace

Porucha soustředění může být krásný útěk od reality.

Libreto

Nacházíme se v obyčejné observatoři, kde se scházejí návštěvníci, aby si prohlédli měsíc, slunce, planety, hvězdokupy, mlhoviny. U velkého dalekohledu stojí zajímavý mladý muž, který uvádí návštěvníky do světa krás a zákonitostí vesmíru./ uvádí i malé děti/ Návštěvníci odcházejí, je konec pracovní doby. Muž zamyká observatoř a zůstává sám se svými hvězdami v kupoli. Je to nádhera pozorovat ten nesmírně velký prostor. Jen se přiblížit... i tak je to úžasné. Po chvíli začne číst knihu. U textu však dlouho nevydrží a vydá se do světa své fantazie.

Létá vesmírem, je obrovský a pojídá malé hvězdičky, sem tam i nějakou větší. Pak se mu zachce jít dál. Jde dopředu za svým cílem. Je to nádherná planeta. Po cestě narazí na asteroidové pole, snaží se ho projít. Občas mu nějaký asteroid vrazí do těla. Spíš ho to lechtá, než bolí. Dojde k nádherné planetě, která se ho snaží přijmout do sebe. Brání se. Nakonec se ale poddá a octne se uvnitř koule z níž nemůže ven. Mládne...Stane se z něj kuře, které klepe na svou skořápku. Jako člověk se vyklube na svou rodnou planetu. Je krásná. Poté je najednou vtažen na hranice mezi snem a skutečností.

Probudí se u své knihy, vrací zbytečně otočené stránky a začítá se znovu. Opět se oprostí od čtení a sní...

2007/2008

- Petr Štěpánek
- Jana Paňková
- Jindřiška Křivánková
- Michala Hadušovská
- Kateřina Trojanová
- Alexej Byček
- Markéta Vacovská
- Tomáš Legierski
- Michaela Zíková

Interní klauzury za zimní semestr:

Petr Štěpánek – Život je hra

Jana Paňková – Jiná realita (ruchy)

Jindřiška Křivánková – Bezbožná (Einsturzende Neubauten) v epizodní roli
účinkuje Tomáš Legierski

Michala Hadušovská a Kateřina Trojanová – Tají!

Alexej Byček – Za vším hledej knihu (Čajkovski)

Markéta Vacovská a Tomáš Legierski – Múza (Yann Tiersen)

Michaela Zíková – Mezi dvěma světy (Čajkovski, Rachmaninov, ruchy, na piáno
doprovází Alexej Byček)

2008/2009

- Lísková Lucie
- Palová Andrea
- Fülep Vojtěch

Poznámky a vysvětlivky

- *1 Chaplin, Charles: Můj životopis, Praha 1966, str.72.
- *2 Základní pojmy divadla, P. Pavlovského a kolektiv, Praha 2004.
- *3 Otakar Zich, Estetika dramatického umění, Praha 1930.
- *4 Xenofón spis Hostina – popis vystoupení herecké trupy mimů, Prah 1972.
- *5 Ladislava Petišková, Česká pantomima a její tradice.
- *6 Francouzsky „le mime“ – pojmenování abstraktní pohybové stylistiky hereckého výrazu podle E. Decrouxe, ten jej považoval za základ všech umění, který je nutno objevit.
- *7 Paolo Emilio Poesio, Jean Louis Barrault, Orbis, Praha 1969.
- *8 E. Barba, Nicola Savares: Slovník divadelní antropologie, Praha 2000.
- *9 Bertolt Brecht, Myšlenky, Prah 1958, str.119.
- *10 Oficiální www. stránky Scuola teatro Dimitri, stav březen 2009.
- *11 – *13 Miloš Mistrík, Jacques Copeau a jeho Starý holubník, Bratislava 2006.
- *14 Etienne Decroux Le Parol sur le mime, Paris 1963.
- *15 Paolo Emilio Poesio, Jean-Louis Barrault, , Praha 1969 str. 44.
- *16 Paolo Emilio Poesio, Jean-Louis Barrault, Orbis, Praha 1969, str. 45.
- *17 Dana Kalvodová, Čínské divadlo, Praha 1992.
- *18 Jan Hyvnar, Herec v moderním divadle, Praha 2000, str. 65.
- *19 Jan Hyvnar, Herec v moderním divadle, Praha 2000, str. 241.
- *20 Jan Hyvnar, Herec v moderním divadle, Praha 2000, od str. 211.
- *21 Marcel Marceau, Entretiens et regarsde avec Valérie Bochánek, Paris 1996 .
- *22 Z. Šemberová, Na šťastné planetě, vydalo ND 2008.
- *23 Napsal Marcel Marceau do programu k představení Les Contes Fantastiques v rámci projektu Marcel Marceau Praha 2003, překlad Věra–Černá Linhartová.

- *24 L. Petišková, Česká pantomima a její tradice, Dramatické umění, 1981 č.12, s. 54.
- *25 Tyto a následující nečíslované citované pasáže Marcela Marceaua jsou autentickým zápisem mistrových výroků během kurzů a setkání z let 1991–2003. Zachytil Martin Sochor během studia na škole EIMPMM a následných kontaktů s Mistrem.
- *26 Poznátky k této stati jsou čerpány z rozhovoru s Pierrem Bylandem a jeho ženou v Kolíně 27. 4. 2003, rozhovorů s Marcelem Marceauem, poznatků ze studií v Paříži, konzultací s Vendulou Prager, přítomností na veřejných prezentacích BDŠ a bakalářské práce Marie Bayerové.
- *27 J. Lecoq, J. Gabriel Carasso, J. Claude Lallias, The Moving Body: Teaching Creativ Theatre, New York 2001, str. 97.
- *28 J. Lecoq, J. Gabriel Carasso, J. Claude Lallias, The Moving Body: Teaching Creativ Theatre, New York 2001, str. 131.
- *29 Zde ocitované texty čerpají z bakalářské práce Marie Bayerové. Studentka zpracovala na základě teoretického studia a rozhovorů s pedagogy BDŠ svou práci s názvem: Metoda Jacques Lecoq a Budilova divadelní škola. Budilova škola zahájila svojí činnost v roce 2007. Její osnovy přesně kopírují metodiku výše popsané „mateřské“ školy Jacqua Lecoqa v Paříži. Proto zde dále popisují a uvádím některá konkrétní cvičení a postupy, které byly demonstrovány během programu II. Veřejné konference o metodě Jacqua Lecoqa Budilovou školou v Praze.
- *30 Poznátky k této stati jsou čerpány z rozhovoru s Pierrem Bylandem a jeho ženou v Kolíně 27. 4. 2003, rozhovorů s Marcelem Marceauem, poznatků ze studií v Paříži, konzultací s Vendulou Prager, přítomností na veřejných prezentacích BDŠ a bakalářské práce Marie Bayerové.
- *31 Tuto studii o metodě Dimitriho klaunské školy, napsal R. Weber. V překladu Magdaleny Štulcové přetiskuje Martin Sochor za účelem komplexního přehledu o výuce moderní pantomimy a klauniády v Evropě.
- *32 Z německého originálu přeložila Magdalena Štulcová.
- *33 – *37 Ze zdroje oficiálních internetových stránek Scuola Teatro Dimitri z francouzštiny přeložil Martin Sochor.
- *38 Na hodinách osobně asistoval a popsal Martin Sochor během svého studijního pobytu na Scuola Teatro Dimitri v roce 2008.
- *39 Text uveřejněný na oficiálních internetových stránkách HAMU.
- *40 Texty anotací a programů jednotlivých předmětů jsou zpracovány vyučujícími pedagogy KND .

6.4. Použitá literatura

- Bayarová, Marie: Metoda Jacques Lecoq a Budilova divadelní škola, bakalářská práce DAMU KTK, 2008.
- Bochenek, Valérie: Marcel, Marceau: Le Mime Marcel Marceau - entretiens et regards avec Valérie Bochenek, Somogy éditions d'art, Paris 1996.
- Brocket, Oscar Gordon: Dějiny divadla, Praha 1999.
- Craig, Edward Gordon: O divadelním umění, Praha 2006.
- Český taneční slovník, tanec, balet, pantomima, Praha 2001.
- Decroux, Etienne: Parole sur le mime, Éditions Gallimard, Paris II 1963.
- Diderot, Denis: Herecký paradox, ed. Malá dílna, Votobia, Olomouc 1997.
- Encyklopedie antiky, Praha 1973.
- Fialka, Ladislav: Pantomima, Vybrané statě (skripta), Praha 1988.
- Galerie Prager Kabinett: Marcel Marceau Praha 2003, program, Praha 2003
- Gronemeyer, Andrea: Malá encyklopedie, Brno 2004.
- Gschwend Hanspeter: Dimitri, Le Clown en moi, Suisse 2004.
- Hvynar, Jan: Herec v moderním divadle, Praha 2000.
- Chaplin, Charlie: Můj životopis, Praha 2000.
- Kalvodová, Dana: Čínské divadlo, Praha 1992.
- Kraus, Karel: Divadlo ve službách dramatu, Praha 2001.
- Lecoq, Jacques; Lallias, Jean-Claude; Carasso, Jean-Gabriel: The Moving Body: Teaching Creativ Theatre, New York 2001.
- Mistrík, Miloš: Herecké techniky 20. storočia, Bratislava 2003, SAV.
- Mistrík, Miloš: Jacques Copeau a jeho Starý holubník, Bratislava 2006.
- Pavlovský, Petr a kol: Základní pojmy divadla, Praha 2004.
- Petišková, Ladislava: Česká pantomima a její tradice, Dramatické umění, 1981 č.12.
- Poesio, Paolo Emilio: Jean Louis Barrault, Praha 1969.
- Rutte, Miroslav: O umění hereckém, Praha 1946
- K estetice a psychologii divadelní a filmové tvorby, Praha 1946.
- Slovník spisovného jazyka českého, Praha 1958.
- Sochor, Martin: Marcel Marceau, magisterská diplomová práce HAMU 2003.
- Šemberová, Zora: Na šťastné planetě, vydalo ND 2008.
- Technika Marceau Program na L'École internationale de mimodrame de Paris.
- Veber, Václav: Příběh pantomimy, Praha 2006.
- Vinař, Josef: Elementy herectví, Praha 2002.
- Vinař, Josef: Divadlo J. Grotowského I. díl, Praha 2002.
- Vostrý, Jaroslav: O hercích a herectví, Praha 1998.

Filmy:

Les deux voyages de Jacques Lecoq (Dvě cesty Jacqua Lecoqa)
Roy, J.– N., Carasso, J.– G., la sept Arte, ANRAT, 1999.

Webové stránky:

www.angefou.co.uk
www.ecole-jacqueslecoq.com
www.hamu.cz
www.marceaufoundation.org
www.mimecentrum.de
www.mime.info
www.planetemime.com
www.scuolateatrodimitri.ch
www.budil.cz

Webové stránky jsou citovány ve stavu k březnu 2009.

6.5. Obrazová příloha



Foto: Jitka Grígerová

Loučení s Mistrem na Ruzyňském letišti v prosinci 2003 při jeho odletu po ukončení projektu Marcel Marceau – Praha 2003.

Marcel Marceau mi tehdy řekl: „Je crois que c'est une belle amitié.“

Seznam všech diplomovaných absolventů mezinárodní školy Marcela Marceaua v Paříži od jejího založení v roce 1978 do roku 1996, vytištěný v knize *Le Mime Marcel Marceau - entretiens et regards avec Valérie Bochenek*, vydané nakladatelstvím Somogy éditions d'art, Paris, v roce 1996.

*Ont obtenu le diplôme
de l'École internationale
de mimodrame de Paris
Marcel Marceau :*

Promotion 1981

Scan Brian
Conal Kearney,
Michaël Kreutzer,
Jonathan Lambert
Vincent O'Neil
Adriano Sinivia
Jordi Vilaizapata

Promotion 1982

Catherine Arn
Cécile Durollet
Claude Messinger
Jean-Jérôme Raclot
Massimo Rocchi

Promotion 1983

Andréas Ceska

Promotion 1984

Blanca Del Barrio
Jean-Luc Galmiche
Claudia Massari
Catherine Palvadeau

Promotion 1985

Duccio Bellugi
Henri Bonnithon
Brigitte Brassart
Mauricio Celedon
Yann Denece
Ilana Froudist
Jack Walsh

Promotion 1986

Luis Clavijo
Lina Do carmo
Patrick Rebus
Muriel Rolland
Marcos Tamayo

Promotion 1987

Sandra Bussoli
Scott Malcolm
Fosco Perinti

Promotion 1988

Marc Bauman
Helle Fuglsang
Chuck Hudson
Axel Jodorowski
Elena Serra
Emmanuel Vacca

Promotion 1989

Laura Cadelo
Niall Henry
Ralf Hofmann
John Jacobs
Gilles Monteil
Tamara Porchedu
Valérie Stiff

Promotion 1990

Thorsten Heinze
Carmela Polifrone

Promotion 1991

Valérie Bochenek
Esther Mollo
Laura Scozzi

Promotion 1992

Carlos Agudelo Plata
Laurent Clairret
Pierrik Malebranche
Geung-Ho Nam

Promotion 1993

Gyongyi Biro
Rié Suzuki
Sophie Weiss

Promotion 1994

Martin Sochor

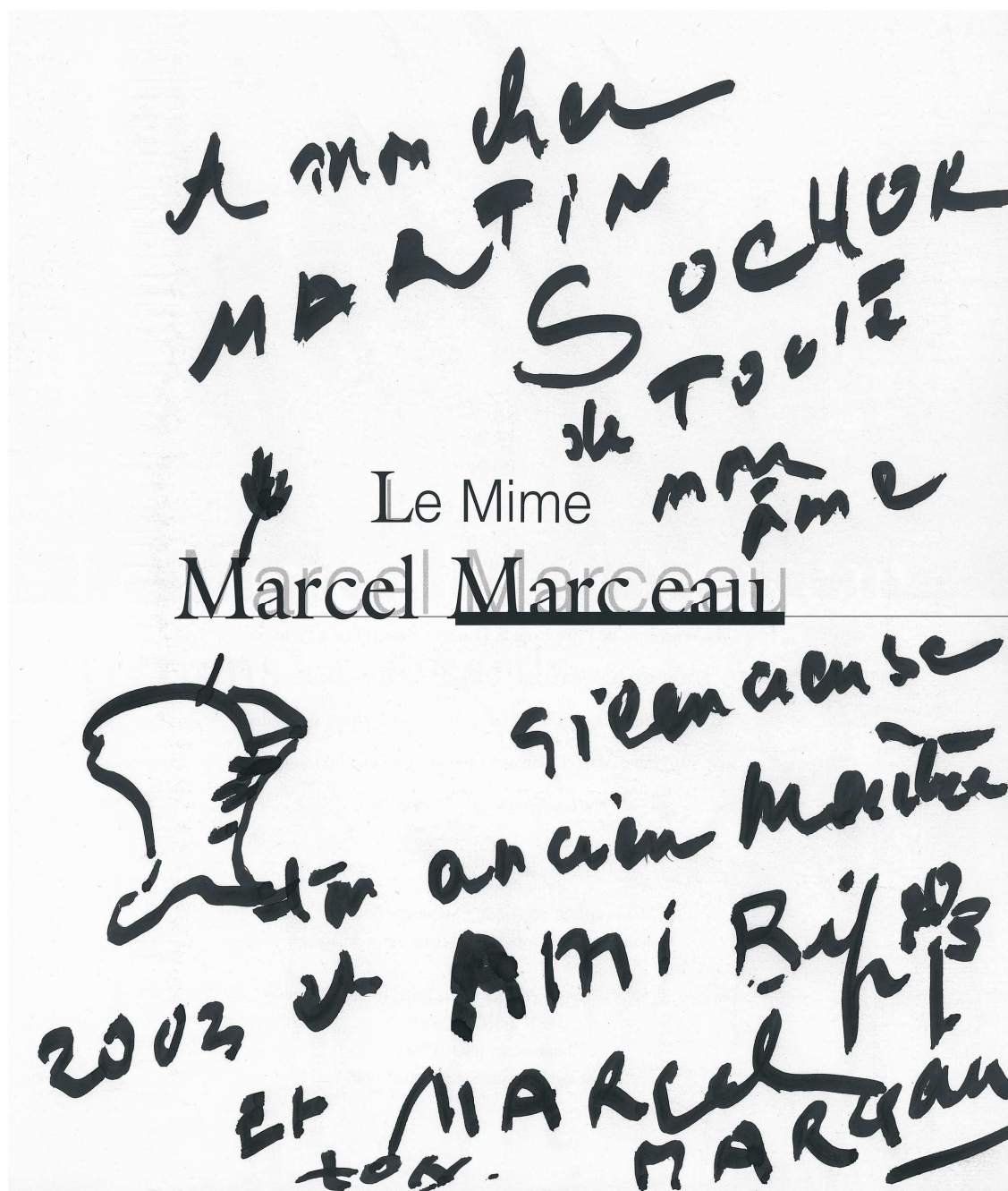
Promotion 1995

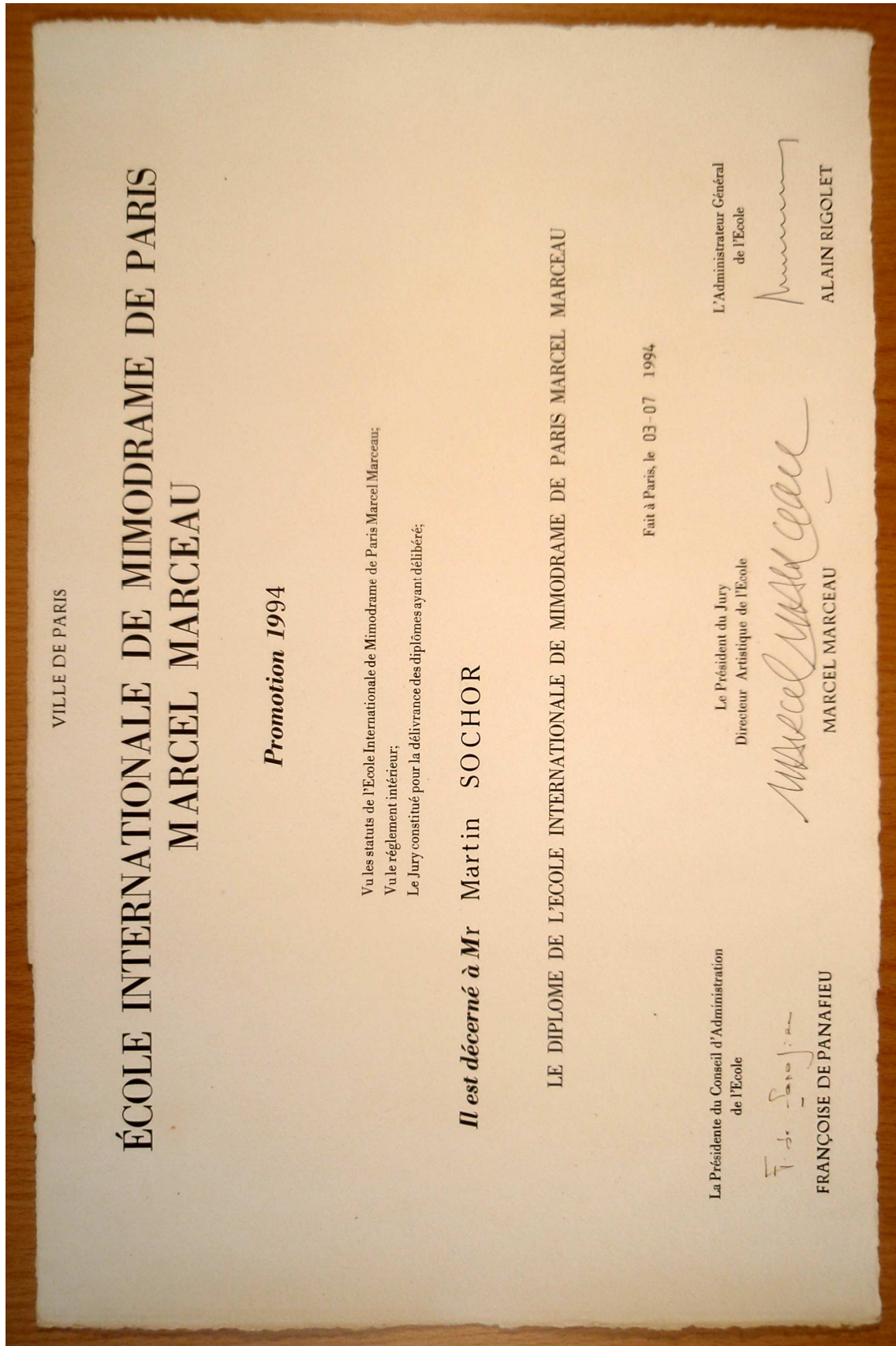
Wesley Brainard
Violaine Clanet
Xavier Deniau
Alexander Neander
Anna Moraschi
Antonia Georguiva
Tzvetkova
Beat Vogt
Wolfram Von Bodecker

Promotion 1996

Guérassim Dichliev
François Guillemoteau
Costantino Raimondi

Osobní věnování Marcela Marceau v knize rozhovorů s Valérií Bochenek autorovi napsané při příležitosti jeho návštěvy nového představení La Nouvelle Compagnie de Mimodrame Marcela Marceau „Les Contes Fantastiques“ v divadle Antoine v Paříži v lednu 2003.





VILLE DE PARIS

**ÉCOLE INTERNATIONALE DE MIMODRAME DE PARIS
MARCEL MARCEAU**

Promotion 1994

Vu les statuts de l'Ecole Internationale de Mimodrame de Paris Marcel Marceau;
Vu le règlement intérieur;
Le Jury constitué pour la délivrance des diplômes ayant délibéré;

Il est décerné à Mr Martin SOCHOR

LE DIPLOME DE L'ÉCOLE INTERNATIONALE DE MIMODRAME DE PARIS MARCEL MARCEAU

Fait à Paris, le 03-07 1994

La Présidente du Conseil d'Administration
de l'Ecole

F. de Panafieu

FRANÇOISE DE PANAFIEU

Le Président du Jury
Directeur Artistique de l'Ecole

Marcel Marceau

MARCEL MARCEAU

L'Administrateur Général
de l'Ecole

Alain Rigolet

ALAIN RIGOLET