

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ FAKULTA

# NOVÝ MIM

Mimické divadlo současnosti

DISERTAČNÍ PRÁCE

PRAHA 2008

ADAM HALAŠ

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ FAKULTA

TANEČNÍ UMĚNÍ

NONVERBÁLNÍ A KOMEDIÁLNÍ DIVADLO

DISERTAČNÍ PRÁCE

NOVÝ MIM

Mimické divadlo současnosti

Vedoucí práce: prof. Boris Hybner

Oponenti práce: Zdenka Kratochvílová a doc. PhDr. Václav Veber

Datum obhajoby: 29. září 2008

Přidělovaná hodnost: Ph.D.

P R A H A 2008

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC FACULTY

DANCE ART

NONVERBAL AND COMEDY THEATRE

DOCTORAL THESIS

NEW MIME

Contemporary mime theatre

Supervisor: prof. Boris Hybner

Opponents: Zdenka Kratochvílová and doc. PhDr. Václav Veber

Date of vindication: 29th September 2008

Alocated title: Ph.D.

PRAGUE 2008

## **PROHLÁŠENÍ**

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně a použil jsem jen uvedené prameny a literaturu.

V Praze dne 10. 9. 2008

.....  
Adam Halaš

## **UPOZORNĚNÍ**

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

## **NOTICE**

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

## ANOTACE

Disertační práce je založena na několikaletém studiu v oboru nonverbálního divadla a soustředí se zejména na současné umělecké trendy a budoucí vývoj tohoto žánru. Kromě faktografického přehledu všech současných umělců, divadel, festivalů a škol věnujících se mimickému divadlu, který je součástí přílohy této práce, je hlavním motivem analýza a studium nových prvků a specifik současného mimického divadla.

## ANNOTATION

The doctoral thesis is based on a several years research in the department of nonverbal theatre and it is especially focused in future development of this style and in contemporary ways of art. Beside the factual survey of all contemporary artists, theatres, festivals and schools which are interested in mime theatre, the main aim is research and analysis of new trends and specifics of contemporary mime theatre.

*Děkuji za konzultace, poskytnuté rady a podporu:*

*prof. Borisi Hybnerovi, doc. Noemi Zárubové, prof. Dorotě Gremlicové,  
Zdence Kratochvílové, doc. Václavu Veberovi a Jiřímu Kaftanovi*

*za konečnou úpravu disertační práce děkuji:*

*Karolině Voňkové a Matěji Halašovi*



## O B S A H:

1. Úvod.....	3
2. Metoda analýzy .....	9
Mimické divadlo současnosti	
3. Definice, myšlenky a specifika .....	12
4. Libreto.....	23
4.1 Libreto a mim .....	23
4.2 Námět mima .....	28
4.3 Formy a zásady libreta.....	37
4.4 Libreto a nový mim .....	40
5. Herec .....	43
5.1 Charakteristika hereckého umění a herecké zdroje mima.....	43
5.2 Předpoklady mima .....	45
5.3 Mim a jeho řemeslo .....	47
6. Další složky autorské tvorby.....	50
6.1 Prostor, scénografie, světelný design, kostým.....	50
6.2 Hudební složka.....	59
6.3 Režie .....	61
6.4 Divák.....	63
7. Závěr studie.....	66
8. Seznam použité literatury a internetové odkazy .....	69

### Přílohy:

1. Přehled mimů, souborů, stagion, festivalů a škol mimického divadla .....	71
2. Ukázky recenzí a kritik mimických inscenací .....	91

*„Umění naší doby směřuje k jasnému a jednoduchému výrazu.  
Moderní pantomima je umění poetické pohybové zkratky,  
umění koncentrované a probouzející fantazii člověka, umění  
mezinárodně srozumitelné svými prostředky i formou.“*

***„MIM JE BÁSNÍKEM POHYBU SVÉ DOBY.“***

*Ladislav Fialka v úvodu programu k představení Pantomimy v Divadle Na zábradlí ETUDY*



# 1. ÚVOD

Téma disertační doktorské práce, které jsem si vybral, je výsledkem mého několikaletého studia a dalších, jak praktických, tak teoretických aktivit v mimickém divadle. Od roku 1998 se intenzivně věnuji propagaci pantomimy v České republice. Největší díl mé činnosti je spjat s katedrou nonverbálního a komediálního divadla HAMU v Praze.

Celá práce je pro mě zakončením určité etapy bádání, hledání a předmětem mé snahy v přehledném spisu poukázat na určité tendence, úkazy, problémy a skutečný stav němého umění v současné době.

Jedním z podnětů je úsilí o nalezení odpovědí na směřování současné pantomimy s ohledem na společensko-kulturní situaci u nás. Smyslem disertační práce je také pojmenování a definování celého okruhu žánrů mimického divadla a popsání určitých termínů spjatých s tímto uměleckým oborem, který má u nás víc než padesátiletou historii a nezpochybnitelné zastoupení mezi dalšími uměleckými obory.

Stimulem k sepsání této studie je také pravidelná pedagogická činnost, ve které se věnuji historii pantomimy a dramaturgii autorské tvorby v mimickém divadle. I v dalších mých aktivitách hraje pantomima současnosti zásadní roli. V roce 1998 jsem založil pravidelný jednodenní festival pantomimy, který již deset let organizuji v pražském kině Aero. Vystoupilo zde přes tisíc umělců a velký počet mimů jak starší, tak mladé generace. Několik let pracuji také jako vedoucí produkce a divadelní dramaturg Experimentálního prostoru Roxy/Nod, v rámci jehož programu jsme uvedli mnoho projektů z oblasti mimického umění.

V pravidelném kontaktu se studenty a umělci intenzivněji zjišťuji, kolik se v tomto oboru nalézají nezodpovězených otázek, jak složité je formulovat dnešního mima, jak velký informační deficit mají mladí umělci, jak se mnohdy volí povrchní způsob realizace autorského projektu a další problematiky spjaté s nedostatkem teoretických znalostí a praktických zkušeností při uměleckém procesu. Na straně druhé vznikají netradiční a novátorské postupy, dochází k zajímavým střetům divadelních žánrů, hledají se nové možnosti v oblasti zvukového a světelného experimentu, vznikají nová využití divadelního prostoru, rozvíjí se site specific projekty a dochází k dalším zajímavým posunům při tvorbě autorských inscenací. Všechna tato hlediska jsou předmětem zkoumání této studie.

Důležitými impulsy pro strukturu analýzy této práce jsou myšlenky a zejména umělecká tvorba významných osobností světové a české pantomimy. Odkaz k umělcům, kteří stáli u zrodu moderního mimického umění, jako Jean Gaspard Deburau, Charlie Chaplin, Etienne Decroux, Marcel Marceau, Jean Louis Barrault, Ladislav Fialka, Ctibor Turba, Boris Hybner, Boleslav Polívka a další, je pro tuto studii důležitým podnětem. Jejich spisy, teze a myšlenky jsou hlavními pomocníky této práce.

Ladislav Fialka se v předloze knihy Jaroslava Švehly *Deburau, nesmrtelný Pierot*<sup>1</sup> zamýšlí nad odkazem Jeana Gasparda Deburaua:

*„Byla to tradice jeho sugestivního odkazu, co dalo základ ke zrození umění moderního mimu. Etienne Decroux a jeho žáci Jean Louis Barrault a Marcel Marceau, plni obdivu a úcty k Deburauově osobnosti, vytvořili svou inteligencí, představivostí a tvůrčí vůlí i schopností základy nové pantomimy, nového živého umění. V jejich objevech a v jejich díle ožilo něco z podstaty legendárního umění Jeana Gasparda Deburaua, pantomima začala znovu dýchat. Tlukot jeho srdce udával rytmus velikému a vznešenému tichu jejich zápasu o znovuzrození mima. Pokračujeme-li dnes v jejich práci, pokračujeme i v jeho odkazu.“*

Ještě než ve stručnosti představím jednotlivé kapitoly, vysvětlím, z jakého důvodu jsem se rozhodl moji práci pojmenovat *Nový mim*<sup>2</sup> s podtitulem *Mimické divadlo současnosti*. Pojem nový mim je v podstatě i resumé mého hledání obecného výrazu pro současné mimické umění. S novým mimem se budeme postupně seznamovat v následujících kapitolách. Podtitul *Mimické divadlo současnosti* jsem chtěl v názvu ponechat, jelikož zřetelně vystihuje oblast mého zkoumání.

Uvažoval jsem i o termínu *moderní mimické divadlo*, ale s poukazem na fakt, že moderní byl již ve své době u nás Ladislav Fialka, poté v druhé vlně československé pantomimy Boris Hybner, Ctibor Turba a Boleslav Polívka, jednalo by se v podstatě o třetí vlnu české moderní pantomimy. Vznik moderní pantomimy vnímám již ve vztahu k Jeanu Gaspardu Deburauovi, který svým uměním inicioval formování moderního mimu, tak jak ho později ve Francii dokázali svou uměleckou činností, pedagogickou a režijní tvorbou ustanovit Etienne Decroux, Marcel Marceau a Jean Louis Barrault. Vše ostatní, co následuje

---

1/ Švehla, Jaroslav: *Deburau, nesmrtelný Pierot*. Melantrich, Praha 1976. (úryvek je z předlohy k této knize, kterou napsal Ladislav Fialka)

2/ Pojem *nový mim* vznikl po konzultační debatě s Borisem Hybnerem nad touto studií, stalo se tak dne 23. července 2008 v Praze.

po vzniku moderní francouzské pantomimy jak ve světové, tak v české pantomimě, vnímám jako postupnou modernizaci, inovaci a scelování mimického umění. Veškeré nové myšlenky a postupy dalších velkých osobností tohoto umění se staly ve své době nadčasovými, dokázaly přesáhnout klasické tendence v pantomimě své doby a tyto osobnosti se staly klasiky pro další generace mimů. Nebudu tedy uvádět současné mimické divadlo jako další moderní vlnu, ale se všemi jeho atributy jako *nový mim*.

V této souvislosti uvádím vedle již výše uvedeného odkazu Ladislava Fialky Jeanu Gaspardu Debureauovi myšlenku Marcela Marceaua<sup>3</sup>:

*„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 Decrouxe, 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.“*

Veškeré další pojmy související s novým mimem, včetně vlastního návrhu definice nového mimu, budu přesněji formulovat v kapitole Definice, myšlenky a specifika mimického divadla současnosti.

Nyní stručně představím ostatní kapitoly této disertační práce. Její první část bude věnovaná metodě celkové analýzy, vysvětlím mechanismus a princip, jakým budu v následujících kapitolách zkoumat jednotlivé jevy současné pantomimy.

Následovat bude již zmiňovaná pasáž, kde se pokusím nastínit určité varianty definice současného mimu. Budu zde formulovat také určité pojmy a termíny s mimem spojené, navrhnou vlastní definici nového mimu a pojmenuji množinu všech žánrů, které do současného mimického divadla spadají.

---

3/ Citace pochází z průvodního článku Marcela Marceaua, který napsal jako součást textového programu ke svému vystoupení v Kongresovém centru v Praze dne 8. 12. 2003.

Název celého programu byl Marcel Marceau a la Nouvelle Compagnie de Mimodrame Marcel Marceau a organizace veškerého programu se ujali Jitka Grégrová a Martin Sochor.

V další obsáhlejší části se pokusím rozebrat, popsat a formulovat některé typické atributy současné pantomimy, a to analýzou jednotlivých postupů při tvorbě autorské mimické inscenace. Jak dnešní mim pracuje a používá libreto-text mimického představení, jaký k němu má vztah, jak významnou roli hraje při dramaturgické realizaci. Podobně v dalších kapitolách dešifruji vztah autora-mima k divadelnímu prostoru, scénografii, výběru kostýmu, hudebnímu doprovodu a k dalším složkám při své cestě k autorské výpovědi.

V doprovodné části této práce jsem přehledně v příloze shrnul nejdůležitější umělce, divadelní skupiny, festivaly a stagiony, které mimické divadlo u nás reprezentují a uvedl jsem pedagogická centra věnující se tomuto uměleckému oboru. Dále jsem v této příloze uvedl několik hlavních časových mezníků s pantomimou spojených. V rámci přílohy je také přehled uváděných pramenů, literatury a internetových odkazů. Součástí této studie jsou také „rozhovory“ s některými umělci a pedagogy z oboru mimického divadla. Ne zvolil jsem nakonec didaktivní formu ankety, kterou jsem původně plánoval vložit jako součást přílohy, ale snažil jsem se vybírat u každé kapitoly pouze odpovědi, názory a úvahy, které mi připadaly v dané části nejvhodnější. K těmto „rozhovorům“ jsem konkrétně přizval vedoucího této práce prof. Borise Hybnera, oponentku Zdenku Kratochvílovou<sup>4</sup>, mladé mimy a herce Radima Vizváryho, Miřenku Čechovou, Annu Polívkovou a Romana Horáka. Výsledkem jsou zajímavé postřehy, které srovnávám s mými výsledky celé analýzy současné pantomimy a tím uzavírám celou tuto studii o novém mimu.

Záměrem disertační práce je vyvolat diskusi nad otázkami, které se týkají dalšího směřování současného mimického divadla. Jelikož vnímám dnešního mima zejména jako mima-autora, soustředím se podrobně hlavně na kapitoly věnující se inspiraci, podnětům a libretu jako takovému, dále samotné interpretaci mima a jeho řemeslu. To jsou podle mě nejdůležitější složky dramaturgie autorské tvorby, proto se jim věnuji v této studii podrobněji. Aby celá práce byla kompaktní, věnuji se krátce i dalším složkám autorské tvorby mima.

Rád bych, kdyby tato studie nevyzněla jako jednoznačná, směrodatná a jediná možná varianta současného stavu českého mimického umění. Jedná se o souhrn úvah, které vycházejí z mého zájmu o tento obor a také z mírné obavy o vnímání dnešního mima v kontextu celé naší kulturní společnosti. Důležitým podnětem k sepsání této analýzy je osobní přesvědčení o svébytné existenci tohoto umění, úcta k rodu mimů a snaha pokusit se v dnešním

---

4/ Zdenka Kratochvílová: členka souboru Ladislava Fialky Pantomima Na zábradlí (1958–1975) byla i spolu s Fialkou absolventkou pražské taneční konzervatoře (1956) pantomimického oddělení, kde se pod vlivem Laurette Hrdinové zformovalo jádro budoucí pantomimické skupiny Ladislava Fialky Divadla Na zábradlí.

avantgardním „chaosu“ najít klíč, kterým bych pootevřel oživení mimického stavu.

Téma studie je aktuální pro celou obec mimů, mohla by se stát i malým teoretickým pomocníkem při realizaci autorské inscenace a sloužit jako příručka při seznamování se s některými principy dramaturgie autorské tvorby v mimickém divadle. Je zřejmé, že každá z kapitol by vydala na samostatnou odbornou práci. Není ambicí této studie detailně se zabírat veškerými pravidly, přístupy a technikami ve všech oblastech autorského procesu. Spíše jde o vlastní výběr některých faktorů, které vedou k obecné charakteristice současného mimického umění.

Velkou inspirací a důležitým zdrojem mých poznatků a úvah, které zde uvádím, je publikace historika a pedagoga Václava Vebera<sup>5</sup> *Příběh pantomimy*<sup>6</sup>, ve které je podrobně a přehledně shrnuto veškeré dění v historii pantomimy – jak ve světové, tak naší. Několik myšlenek, úvah a faktů z této knihy, která slouží jak odborné veřejnosti, tak i jako studijní materiál, jsem vybral i do této studie. Touto prací, zejména jeho přílohou, v podstatě navazuji na kapitolu, kterou autor věnoval současnému mimickému divadlu. Dalšími podněty a informacemi pro tuto práci byly jeho semináře, které se věnovaly dramaturgii autorské tvorby. Z poznámek z těchto přednášek často vycházím a navazuji na ně vlastními zkušenostmi a dalším studiem.

Mým hlavním konzultantem a vedoucím první doktorské práce v oboru nonverbálního divadla je na slovo vzatý odborník, vynikající umělec a hlavní pedagog katedry nonverbálního a komediálního divadla HAMU prof. Boris Hybner, který je stále aktivním reprezentantem téměř celé československé a poté české pantomimy. I z tohoto důvodu může srovnávat mima dnešní doby s mimem éry Ladislava Fialky nebo s dobou druhé vlny české moderní pantomimy, jejímž byl jedním z hlavních představitelů.

Podobnosti a srovnávání budou jednou z hlavních linií mých úvah, které shrnu v samém závěru práce. Úvod jsem se rozhodl ukončit ukázkou právě z knihy Borise Hybnera *Clownovo pozdní blues*<sup>7</sup>, kde se zamýšlí nad určitými paralelami mezi současnou komedií, jejími typy a komedií v dobách italské komedie dell'arte. Myšlenka continuity je jádrem

---

5/ Veber Václav (\*1931) – vysokoškolský pedagog, historik a teoretik, dlouhodobě se věnuje historii a teorii pantomimy. Pedagogicky působil na pantomimickém oddělení konzervatoře Jaroslava Ježka a na katedře nonverbálního divadla HAMU v Praze.

6/ Veber, Václav: *Příběh pantomimy*. Akademie múzických umění v Praze, Praha 2006.

7/ Hybner, Boris – Dočekal, Boris: *Clownovo pozdní blues*. Listen, Jihlava 2002.

podstaty pokračující životnosti mimického umění u nás:

*„Pravděpodobně jde o velmi hlubokou a tajemně se projevující potřebu kontinuity. Jsou tudíž návraty, které nejsou cestou zpět. Nemůžeme čekat plody, ztratíme-li kořeny. Zejména v naší narušované kultuře je tomu tak. Cesta ke kořenům je v jistých obdobích sebezáchovnou nezbytností. Vytváří kontinuitu a spolubuduje tradici.... Zejména teď v čase postmoderního tání a ohřívání avantgard je dobré se zatoulat do časů, kdy ještě existovaly Styly“.*

## 2. Metoda analýzy

Hlavními kritérii pro analýzu současného mimického divadla budou dvě základní metodická vymezení.

Prvním kritériem zkoumání bude postupné sledování všech uměleckých složek, kterými prochází mim při realizaci vlastního uměleckého díla. Rozebereme tudíž jednotlivé tvůrčí sekce, které mohou existovat také jako samostatná umělecká odvětví. Chápeme tedy mima i jako autora, režiséra, herce a ve výsledku i jako manažera, který si musí umět obstarat finance na vlastní projekt a poté umět své dílo nabízet a prodávat. Budeme pracovat tedy tzv. metodou syntetické analýzy. Většina současných mimů zakládá svoji tvorbu právě na principu autorského pojetí a syntézy všech uměleckých složek souvisejících s autorskou realizací.

**Tuto metodu budeme dále nazývat jako syntetickou.** V rámci výuky na katedře nonverbálního a komediálního divadla se také vychovávají noví mimové především jako autoři a herci současně. Metoda syntetického přístupu neznamená automaticky, že si umělec vše musí zrealizovat sám. Spolupracuje s ostatními umělci, výtvarníky, scénografy, dramaturgy, light designéry, hudebníky a dalšími. Ale on je ten, který má celkovou vizi, který sestavuje tým, napíše námět, má dramaturgickou ideu, umí připravit scénografický i světelný plán a další.

Tato zastřešující syntetická metoda zkoumání současného mima znamená například vztah mima-autora k textu mimického představení, podle jakého klíče vybírá náměty, jak s nimi pracuje, jakou formou text zpracovává, jak dokáže skloubit úlohu režiséra, supervizora scény, světelné strategie a dalších složek. To vše bude tématem jednotlivých pasáží.

Opět uvádím citaci Borise Hybnera, který v jednom rozhovoru sám sebe charakterizuje slovy: *„Já jsem takový zvláštní typ existence u divadla, které říká Jean Louis Barrault divadelník. To je člověk, který musí být autorem, režisérem, gagmanem, hercem, umět si navrhovat kostým, masku, vybírat muziku, vybírat filmy, natáčet je atd. Záleží na tom, jaké představení má vzniknout, a jsem spokojený, když těchto profesí můžu uplatnit co nejvíce. Už jsem i režíroval, ale to je zhruba jedna pětina z toho, co jsme my autorští herci, jako Turba, Polívka, Papežík, zvyklí dělat. Baví mě to samozřejmě, ale dělat na vlastní představení mě baví víc.“*

Na rozdíl od činoherního herectví, opery nebo tanečního umění je tento autorský přístup pro nového mima směrodatný. Je to jev, který s sebou přináší i zásadní úskalí, ale i nezpochybnitelné přednosti, které v jednotlivých kapitolách zdůrazníme.

Princip syntetického přístupu k divadlu není však spjat pouze s posledním vývojem v pantomimě. Již Jean Louis Barrault byl průkopníkem tzv. totálního divadla, kde vnímal divadlo jako umění lidské existence v prostoru. Prosazoval mimická cvičení v činoherním divadle, k dokonalému pohybovému projevu přidal mluvené slovo, byl vynikajícím interpretem, autorem námětů, režisérem i organizátorem.

Druhým principem výzkumu bude **metoda srovnávací neboli komparativní**. Na základě rozboru některých současných mimických představení a analýzy tvorby nejvýraznějších umělců v oblasti mimického divadla nastíníme určité pravidelné zákonitosti a kontinuitu témat, typů postav, pohybových technik, gagů, lazzi komedie dell'arte a další opakující se motivy a přístupy nového mimu. Příkladem může být vzhled a funkce kostýmu Deburauova Pierota s kostým nového Pierota Radima Vizváryho, používání námětů etud z dílny Marcela Marceaua současnými interprety, srovnání charakterů postav z inscenací Vojty Švejdy s charaktery Bipa či tuláka Charlieho Chaplina, podoba postav a komediálních situací komedie dell'arte a hledání další konkrétních paralel, odchýlení i zcela nových objevů.

Pomocí těchto metod budu hledat nová specifika a tendence, které se v současném mimu objevují, jako příklad uveďme rostoucí popularitu nového cirkusu, netradiční pouliční projekty, komponování výtvarných, zvukových a světelných experimentů a další novátorské postupy. Soubor takových poznatků by měl sloužit v závěru této studie k popsání nového mimu se všemi jeho klady i zápory. Jak jsem naznačil v úvodu, budu se hlavně koncentrovat na libreto, náměty a samotnou interpretaci dnešního mima.

Výše popsané metody jsou hlavními měřítky tohoto výzkumu. Závěrem této části bych rád popsal postup, jakým způsobem bych těchto metod použil. Jedna z možností byla vybrat si několik nejvýraznějších představitelů současné pantomimy a rozebrat jejich tvorbu podle již zmiňovaných metod. Lepší variantou však bude vždy v jednotlivých kapitolách vybrat u daných příkladů vždy ty umělce nebo konkrétní inscenace, které přímo s tímto příkladem souvisí.



Posledním, ale důležitým bodem této kapitoly je určení časového vymezení pro mimické divadlo současnosti. Zcela logicky i na základě politicko-ekonomické situace a změny celého kulturního i sociálního prostředí stanovíme mezníkem pro současnou pantomimu rok komunistického převratu 1989. První, kdo odstartoval tuto éru nového mimu, byl Boris Hybner, když jako první výkonný divadelník-manažer u nás otevřel soukromé Studio GAG.

## Mimické divadlo současnosti

### 3. Definice, myšlenky a specifika

Po roce 1989, kdy se změnila politická situace, se mimické divadlo začíná prolínat s dalšími uměleckými žánry, rozšiřuje se terminologie a využívají se nové přístupy k formě a technice. A to většinou na rozhraní podobných žánrů, jako je tanec, balet, experimentální činohra, fyzické divadlo, nový cirkus, komedie dell'arte, výtvarné a audiovizuální umění. Hlavním kritériem zařazení určitého typu jevištního projevu do oblasti mimického umění je zejména materiál vyjadřovacích prostředků. Mezi styly mimického divadla řadíme klasickou imaginativní bílou pantomimu, moderní clownerii, grotesku a další divadelní formy, kde je dominantním jazykem mimický projev.

Abychom se mohli dobrat k určitým závěrům, k definici nového mima a pojmenovat společné rysy dnešního mimu, uvedu nejdříve několik definic již známých a budu hledat určité podobnosti a průsečíky, ze kterých vychází i současné směřování tohoto žánru. Poté se pokusím začlenit tento žánr mezi ostatní umělecké žánry, více rozeberu problematiku podobnosti a odchylek mezi dnešní pantomimou a tancem a závěrem této části uvedu vlastní návrh definice současného mimu a popíši celou oblast pantomimy dneška.

Není mým cílem dojít v této kapitole k definitivnímu závěru, jak by měla být obecná současná pantomima definována, spíše poukázat na poměrně širokou škálu výkladů a charakteristik tohoto žánru a najít obecnější variantu výkladu definice mimického umění dneška. Hlavním úkolem bude v závěru práce formulovat specifika reprezentanta tohoto umění, kterým je nový mim<sup>8</sup>.

---

8/ Mim – Pavisův *Divadelní slovník* vysvětluje pojem mim, mimus ve srovnání s pojmem pantomima následovně: „*mimus a mim bývá oceňován jako původní tvorba a její tvůrce, pantomima bývá chápána jako napodobení verbálního příběhu, který vypravuje vysvětlujícími gesty. Mim tihne k tanci, k tělesnému výrazu zbavenému zobrazující obsahu, pantomima se snaží napodobit a touto nápodobou soudit společenské typy či situace. Protiklad mezi mimem a pantomimou je založen na stylizaci a abstrakci. Mimus směřuje k poezii, rozšiřuje své výrazové prostředky, nabízí gestické konotace, které může divák volně interpretovat. Pantomima předvádí řadu gest – často zábavných –, jež nahrazují větné celky, a věrně ukazuje, denotuje význam představovaného příběhu“.*

## Definice a myšlenky:

Začal bych několika encyklopedickými definicemi, poté uvedu některé definice a úvahy o pojmenování pantomimy některých významných mimů, historiků, pedagogů a teoretiků, kteří se věnovali nebo stále věnují jak světové, tak české pantomimě.

*„Pantomima neboli němohra je divadelní způsob vyjádření přes mimiku a gestikulační pohyby s prvky tance. Vše bez použití hlasu. Herci se nazývají mimové. Pantomimická představení bývají zejména komediálního charakteru“<sup>9</sup>.*

Takto je definována pantomima internetovou encyklopedií Wikipedie. Vybral jsem ji na úvod záměrně, jelikož je nejaktuálnější ze všech dále uváděných a věcně, i když bez širší specifikace, celý žánr charakterizuje. V závěru této kapitoly zjistíme, že mírně rozšířená verze a více specifikovaná „moje“ definice má základní osu s touto explikací. Wikipedie dále zmiňuje fakt, že pantomimickou techniku hojně využívali herci z éry němého filmu, kdy museli veškerá jednání vyjadřovat beze slov pomocí různých gest a pohybů.

Mnohem podrobněji uvádí definici pantomimy Patrice Pavis<sup>10</sup> ve svém *Divadelním slovníku*<sup>11</sup>. Pavis uvádí pantomimu historickým přehledem od starého Řecka a Říma (vodní, akrobatická, jezdecká, pouliční, římská jevištní pantomima) přes *comedii dell'arte*, pantomimu J. G. Deburaua, období pantomimy v éře filmové grotesky Charlieho Chaplina a Bustera Keatona až po začátky moderní pantomimy francouzské vlny významných mimů Decrouxe, Marceaua a Barraulta. Charakterizuje tento žánr jako samostatný umělecký obor. Uvádím část z definice pantomimy z Pavisova slovníku:

*„Pantomima, příbuzná anekdotě či příběhu vyprávěnému divadelními prostředky, je samostatné umění, ale také složka každého divadelního představení, především takového, jež je postaveno ponejvíc na vnějších projevech herectví, na scénické hře, fyzických jednáních a na živých obrazech. Pantomima nepoužívá řeči a je vytvářena pouze hereckými gesty.“*

Důležitou definici pantomimy zformuloval náš historik a pedagog Jaroslav Švehla<sup>12</sup> ve své publikaci o světové a československé pantomimě *Tisícileté umění pantomimy*<sup>13</sup>:

---

9/ Wikipedia, internetová encyklopedie, 2002, [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

10/ Patrice Pavis, významný divadelní historik a teoretik, profesor divadelní akademie

11/ Patrice, Pavis: *Divadelní slovník*. Divadelní ústav, Praha 2003.

12/ Jaroslav Švehla: (1901–1991) – literární a divadelní historik

*Pantomima je druh divadelního umění, který vyjadřuje dramatický děj beze slov, pouze mimickými prostředky, často spojenými s hudbou nebo tancem.*

Dále uvádím ani ne tak definici jako spíš citaci myšlenek M. Marceaua z jeho rozhovorů s Herbertem Iheringem, které vyšly jako studijní materiál pro adepty pantomimy pod názvem *Světové umění pantomimy*<sup>14</sup>: „*Pantomima je němé divadlo s komickým i dramatickým dějem. Existovala vždy, již u Řeků a Římanů, ve středověku a v 16., 17. a 18. století v comedii dell'arte. Také v 19. století za éry Funambules. V music-hallech to byli bratři Hanloon-Lessové, Little Teach, v cirkuse bratři Fratellini a Grock a v marseillském pantomimickém divadle Louis Rouffe, bratři Onofriové a Séverin. V Paříži vznikl „černý Pierot“ – Georges Wague – podle malířů Willettea... Pantomima skutečně používá výrazu i hry obličeje... Pantomima jevištně ztvárňuje komické a dramatické děje... Mim předvede v několika minutách průběh lidského života – mládí, zralost, stáří a smrt... Pantomima, jejímž hrdinou je mim, je umění držení a výrazu těla.“*

Ladislav Fialka: „*Umění naší doby směřuje k jasnému a jednoduchému výrazu. Moderní pantomima je umění poetické pohybové zkratky, umění koncentrované a probouzející fantazii člověka, umění mezinárodně srozumitelné svými prostředky i formou.*“<sup>15</sup> Tuto Fialkovu formulaci jsem uvedl jako motto celé této studie, v závěru práce objasním proč.

Další zajímavý postřeh Ladislava Fialky jsem vybral z úvodu programu k představení *Pantomima Na Zábradlí*: „*Ve Francii vytvořil Jean Gaspard Debureau postavu Pierota a s ním i novou, nečekanou a dnes již klasickou, novodobou pantomimu. Po smrti Debureauově oblékl bílý plandavý kostým Pierota jeho syn Charles, a tak tradice francouzské pantomimy přetrvala až do tohoto století. Objevný systém Etiena Decrouxe narysoval základy vyjadřování moderního mima. Jean Louis Barrault a jeho mladší druh Marcel Marceau, největší mim současné doby, vytvořili spolu s Decrouxem moderní pantomimický styl a slovník.*“

A ještě z rozhovoru z časopisu *Zápisník* (1972): *Největší silu pantomimy vidím v jejím paralelním působení emotivním a racionálním. Tím, že nutí diváka, aby si překládal gesta a*

---

13/ Švehla, Jaroslav: *Tisícileté umění pantomimy*. Melantrich, Praha 1989

14/ Ihering, Herbert a Marceau, Marcel: *Světové umění pantomimy*. z německého originálu „*Die Weltkunst der Pantomie*“ (Aufbau – Verlag, Berlin, 1956) přeložil Jiří Maršík. Neprodejné.

15/ Program – *Pantomima Na zábradlí*, obnovená premiéra, úvodní slovo Ladislava Fialky. *Pantomima Na zábradlí* vydávala ke každé premiéře podrobný program, který seznamoval s obsahem představení, většinou byl doplněn o další zajímavé postřehy a úvahy k tématu inscenace i k pantomimě jako takové.

*myšlenky, přivádí ho k maximální koncentraci. A zároveň mu nabízí estetický zážitek. Myslím, že právě proto patří pantomima do krásných umění, stejně jako hudba a malířství. Pantomima je také schopna vyjádřit všechny odstíny vztahů mezi lidmi a psychologii člověka.*

Dále cituji známého divadelníka a organizátora mezinárodního festivalu mimického divadla v Perigue Petera Bu: *„Mimické divadlo je takové, jehož výrazovými prostředky jsou mimika, gesto a postoj, tedy pohyby obličeje, údů a těla.“*

Ladislava Petišková<sup>16</sup> vnímá současné mimické divadlo jako divadlo pohybové: *„Pohybové divadlo upřednostňuje netaneční divadelní pohyb a používá netaneční pohybové techniky, především hojněji využívá mimiky“.*

Je zřejmé, že současní mimové i teoretici vnímají pantomimu jako takovou za překonaný, zastaralý a klasický žánr. Hledají se nové pojmy jako je pohybové divadlo, nonverbální divadlo a další. Dochází také k překrývání žánru mimického divadla s podobnými žánry, a to zejména s tanečním uměním a činoherním divadlem.

---

16/ Ladislava Petišková: kritička, teatroložka a pedagožka. Pedagogicky působila na HAMU i JAMU, kde přednášela dějiny nonverbálního divadla.

## Taneční umění a mim:

Etienne Decroux vnímal rozdíl mezi tanečníkem a mimem následovně: „*Jsou to sice blízká umění, ale každé má své kořeny, tanečník a mim jsou někdy nepřátelými bratry.*“ Citace je z Decrouxovy knihy *Paroles sur le mime*<sup>17</sup> (Slova o mimu). Decroux dále vidí rozdíl v námaze – mim je „těžký“ a tanečník je „lehký“.

M. Marceau uvádí, že mim hraje především na zemi, kdežto tanečník ve vzduchu. J. L. Barrault vnímá rozdíl v tom, že mimův pohyb vychází z trupu, z centra těla (poté přechází na končetiny a hlavu), u tanečníka však uvádějí trup do pohybu končetiny.

Jako další názor k rozdílu mezi tanečníkem a mimem cituji mladého českého mima a herce Romana Horáka: „*V základě jde o definici, co je vůbec taneční a co je mimické divadlo. Pokud tanečník používá jako výrazové prostředky pouze prvky z určité taneční techniky, tak bychom museli zcela určitě jeho divadlo nazvat tanečním. Pokud mim bude výhradně pracovat s prvky určité pantomimické techniky (např. „mime imaginaire“ M. Marceaua), tak bychom jeho divadlo nazvali určitě mimickým. Avšak je možné, že v obou případech se objeví ve výrazových prostředcích u tanečníka něco mimického a u mima něco tanečního. Co se týká dnešního mimického divadla, tak hranice pro mne téměř splývají. Záleží na osobnosti tanečníka, mima či režiséra a na pojetí námětu, který je zpracován. Například v představení *Figures in Landscape* (režie: Pierre Nadaud a spol.) tanečníci velmi často překračují hranice tanečního divadla a hrají výrazně tělesně a mimicky. Na druhé straně se například v představeních skupiny *Decalages* (S. Valleé, S. Salvatore), kteří hrají výhradně tělesně a mimicky, používají taneční vstupy jako významotvorné plochy a hranice mezi mimem a tanečníkem se zcela smaže. Tyto dva příklady ale zdaleka nestačí na to, abychom odpověděli na tuto otázku. V podstatě jde o to, jakým způsobem se tanečník či mim chopí svých výrazových prostředků, tedy jak s nimi pracuje. Tanečník může používat mimiku, a tím vytvářet významy, i když používá výhradně taneční prvky. Naopak mim může být velmi „taneční“, když technické provedení jeho výrazových prostředků „přehluší“ jejich vnitřní obsah. V dnešním tzv. mimickém divadle se hranice podle mého úsudku překrývají a oba dva žánry se navzájem mohou inspirovat a obohacovat.“*

Další mladý mim Radim Vizváry k této problematice říká: „*I když se dnes tanec a mimické divadlo hodně prolínají a ovlivňují, vnímám jednu hranici a zároveň fakt, že mim*

---

17/ Decroux, Etienne: *Paroles sur le mim*. Gallimard, Paris 1963.

*musí být dobrý herec a tanečník nemusí být herec. “*

K otázce splývání těchto dvou žánrů přidávám opět citaci Petera Bu: *„Taneční umění je ekvivalent hudby, mimické je umění fyzických postojů. “*

Ještě bych zde doplnil jeden poměrně zásadní rozdíl: mimické představení většinou ztvárňuje určitý příběh, konkrétní děj, situaci nebo vnitřní pocity (tato formulace je také součástí definice současného mimického divadla), naproti tomu u tanečního představení se většinou jedná o abstraktnější výpověď a divák ani primárně neočekává u tanečníka konkretizující symboly a dějovou linku tak jako u mima.

Tuto část věnující se polemice rozdílů mezi mimem a tanečníkem končím citací M. Marceaua: *„Pro mne je umění mimu uměním jednání a tanec, zvláště balet, uměním pohybu. Umění mimu je statické a pevně připoutáno k zemi. Když přechází tanec k dramatu, stává se klidnějším, tišším a pomalejším. Když hledá mim uvolnění, přechází k tanci. “*

## Herec činoherního divadla a mim:

Rozdíl mezi činoherním hercem a mimem je především v používání výrazových prostředků. Mim je většinou i zdatným činoherním hercem, jelikož dokáže mluvený přednes obohatit o pohybový výraz postavený na přesné technice, na práci s rytmem, ovládá každý svůj pohyb. Příkladem může být Boleslav Polívka, Boris Hybner, z mladší generace Martin Sochor, Adéla Laštovková-Svobodová-Laštovková, Anna Polívková nebo Roman Horák. Z některých definic a úvah o vztahu mezi činoherním a mimickým divadlem plynou následující poznatky:

- mimické divadlo je samostatné umění, které má blíže k činohernímu herectví než k jevištnímu tanci
- mimické divadlo není „němá činohra“, má svou vlastní techniku, své vlastní zákony a svůj vlastní slovník, jehož bohatost je dána schopnostmi interpretů, mění se ovšem podle místa i dob
- mimové na scéně většinou mlčí, mluví za ně jejich gesta, pohyby, pohledy, kašdický sval
- *„Mim je umění jako každé jiné: slovo ne. Neboť slovo imputuje skutečnosti zlomky, které nemá, a láme ji lehce, aniž k ní přiložilo ruku. Není tedy mim, který je uměním neduživým, ale slovo, protože nemůže říci více věcí najednou.“* Toto byla Decrouxova odpověď v polemice s Batym o umění mima a činoherce.

Zvláště poznatek, že mimický projev dokáže beze slov vyjádřit několik pocitů a informací v jednom okamžiku je důležitý pro rozlišení pojetí u mima a činoherního herce.

Marcel Marceau popisuje v programu k představení *Pantomima Na zábradlí* vztah mima a činoherního herce následovně: *„Le mime je umění identifikace člověka přírodou a elementy, které jsou v naší blízkosti. Pantomima vypráví komické i dramatické příběhy. Co činohra vyjádří za dvě hodiny, může divadlo mimické říci za dvě minuty. Mim je srozumitelný obecně držením těla. Umění gesta nepřipouští dvojsmyslu. Mim musí být precizní a jasný, slovo může vzbuzovat pochybnosti a zdát se dvojsmyslné. Mim nesmí podvádět a lhát, neboť každé gesto musí být motivováno. Tak má představovat mim gesty své city a nikoliv slova.“*

Často můžeme v činoherních představeních vidět, jak herec pracuje se svým pohybovým výrazem a pomocí technik mimu dotváří výsledný přednes. Příkladem



komplexně vybaveného herce je David Prachař<sup>18</sup>, který pravidelně používá ve svých projektech výrazové prostředky mimického divadla. Bylo tomu tak i v jeho posledním představení Neúplný sen, které vzniklo na motivy textů textem portugalského prozaika Fernanda Pessoa. Recenze na Neúplný sen je součástí přílohy disertační práce.

V dnešní době se mluvené slovo často objevuje i v mimických inscenacích. V případě, že hlavním výrazovým prostředkem interpreta je jeho fyzický postoj a mluvené slovo pouze doplňuje celkový jeho projev, jedná se ve většině případů o mimické divadlo. V případě, že herec ztvárňuje dramatický text a hlavním výrazovým prostředkem je mluvené slovo, jedná se o činoherní přednes.

---

<sup>18</sup>/ David Prachař: (\*1959), český herec, v současnosti je členem činohry národního divadla.

## **Definice a pojmenování mimického divadla, jeho členění, styly a techniky:**

Starší označení oboru termínem pantomima vymezuje jen užší oblast neverbálního divadelního projevu, a to zejména proto, že je širokou veřejností spojován s bílou marceauovskou imaginární pantomimou.

Z tohoto důvodu je výstižnější pro současnou pantomimu použití pojmů: nonverbální divadlo, pohybové divadlo nebo mimické divadlo. Vzhledem k faktu, že hlavním aktérem a interpretem tohoto žánru je mim, budeme používat jeden termín pro všechny styly a žánry s tímto oborem spojené – a tím bude **mimické divadlo**. Mimické divadlo má univerzálnější charakter a má nejbližší k tradici pantomimy.

## **Členění mimického divadla v rámci divadelního umění:**

V tomto rozdělení vycházím z předpokladu, že hlavním projevem mimického divadla je jeho interpret, tedy mim. Člením je tedy podle způsobu projevu herecké postavy.

### Divadelní umění (podle herecké postavy):

- mluvené slovo: činohra, muzikál (hra se zpěvy), melodrama
- zpěv: opera, opereta, zpěvohra
- pohyb: tanec, balet, mimické divadlo
- hra s loutkou: loutkové divadlo

## **Mimické divadlo zahrnuje následující styly:**

- bílá imaginární pantomima
- clownerie
- groteska
- fyzické divadlo
- pouliční mimické divadlo
- nový cirkus
- komedie dell'arte

## Techniky mimického divadla:

- pantomimické techniky (mim corporel)
- zákony clownerie a grotesky
- akrobacie (na visuté hrazdě, na šálách, na svislém laně, provazochodectví a další)
- taneční techniky, step, kontaktní improvizace
- žongláž
- styly pouličního divadla

Je zřejmé, že jakékoli dělení je velmi složité. Není možné zcela vyčlenit styly jednoho divadelního žánru. Například komedie dell'arte nebo clownerie může být využita také v činoherním divadle, v opeře a dalších žánrech. Podobně je to s technikami mimického divadla. Snažil jsem se vyčlenit takové styly a techniky, které jsou buď přímo náplní mimického umění, nebo k němu mají blízký vztah.

Kapitolu končím citacemi Marcela Marceaua a Jengibarova<sup>19</sup>, kteří se zamýšlejí právě nad touto problematikou propojení určitých stylů s mimickým divadlem. M. Marceau ve vztahu ke komedii dell'arte a Jengibarov o clownerii: *„Anglický lidový harlekýn, kterého vytvořil James Byrne v období mezi rokem 1796 a 1800 byl velmi oblíben. Byrne tančil a vytvořil svůj pantomimický balet. Ovlivnil francouzského harlekýna Laurenta staršího, který hrál v pařížském Funambules s Deburauem. Laurent starší vystupoval se svým bratrem v akrobatických scénách na bulvárech. Gaspard Deburau byl velkým mimem devatenáctého století. Rolí Pierota dal mimu sociální obsah. Až do té doby byl Pierot němým sluhou vlivem italského Pedrolina. Zásluhou Deburaua se stal Pierot francouzským hrdinou.“*

A Leonid Jengibarov v jedné ze svých úvah, kterou uvedl v „tanečních listech“ z roku 1978 hovoří o vztahu klauniády a pantomimy: *„Klauniáda a pantomima jsou dvě různé věci, ale když se člověk trochu ohlédne do minulosti, začne objevovat spoustu souvislostí. Studoval jsem klauniádu i pantomimu, snažil se pochytit všechno, co jsem pochytit mohl... Dělán svou pantomimu tak, jak ji dělám, mimo jiné proto, že jsem se vyškolil v manéži. Ruský cirkus vytvořil v pestré škále klaunských typů svůj samorostlý typ klauna, který ví až moc dobře, co se děje mimo manéž, a také o tom dovede něco povědět: byl to typ satirického klauna – balagančika. Balagančik byl doopravdy lidový kumštýř. Ještě dědeček slavného*

---

19/ Jengibarov Leonid: (1935–1972) clown, mim, herec, scénárista a spisovatel, jedna z nejvýraznějších osobností ruské moderní pantomimy.

*akrobatického klauna Dimitrije Alperova měl jarmareční boudu a kolovrátek, což bývala tehdy sestava zcela obvyklá... V takovém prostředí se rodila stará ruská pantomima. Musela být srozumitelná, jestli chtěla vůbec být... Každý mim a klaun hodný toho jména musí vidět svět očima malého kluka. A nejen to. Musí dokázat, aby svět takovýma očima viděli i diváci.“*

Návrh definice současného mimického divadla uvedu spolu s charakteristikou nového mima na závěr celé studie.

## 4. Libreto

Výběr námětu a jeho zpracování je pro mima-autora stejně důležitý jako jeho výsledná herecká interpretace. Rozhodl jsem se věnovat tomuto tématu větší část této studie. Kromě vhodně vybrané inspirace je ještě důležitější její následné zpracování a úprava do formy, na jejímž základě může mim stavět dramaturgickou strukturu svého uměleckého díla. Budu srovnávat, jaké náměty oslovují dnešní umělce s podněty, které inspirovaly Fialku, Turbu, Hybnera a další. Celou tuto část začnu polemikou nad využíváním psaného textu, který slouží jako matrice pro autorskou tvorbu mima – nazval jsem ji **Libreto a mim**. V další části se věnuji již zmiňovanému **Námětu mima**, předposlední část této kapitoly se soustředí na formy libreta, které dnešní mim používá – **Formy a zásady libreta** – a závěrem rekapituluji výsledek celé kapitoly o vztahu nového mima k libretu – **Libreto a nový mim**.

### 4.1 Libreto a mim

Libreto, literární text, patří ke všem s mimickým divadlem příbuzným uměleckým žánrům, v různých formách se používá v činoherním divadle, opeře, tanci a baletu. V žánru mimického divadla nazýváme literární text jako **libreto mimického divadla**.

Správné použití libreta při tvorbě autorské inscenace v mimickém divadle je velmi důležitým prvkem, který musí mim-autor velmi obezřetně a zodpovědně uchopit. Důležitým mezníkem je především uvědomění si, jak s textem mimické inscenace pracovat, jak vybírat a upravovat původní námět a zda-li vůbec formu psaného libreta při postupné realizaci autorského projektu použít.

V činoherním divadle je proces umělecké realizace odlišný od postupu v mimickém divadle. Jak jsme si již vysvětlili, mim je většinou autor, dramaturg i interpret uměleckého díla, v činoherním divadle se na inscenaci podílí většinou více umělců: dramaturg, režisér, choreograf, herci a další. Dále se v činoherním divadle pracuje s mluveným slovem, herec má tedy k dispozici přesný scénář monologů a dialogů, který dramaturg spolu s režisérem upravil na základě textového námětu, ve většině případů původní divadelní hry. Mimické divadlo nemá takovýto scénář, ale podobně jako v baletu pracuje s libretem – textem mimického představení.

Ještě než uskutečním rozbor některých inscenací a tvorby současných mimů, musím se pozastavit na ne zcela vyjasněném vztahu mima-autora k psanému textu. Tento fakt není aktuální pouze pro současného mima, ale setkáváme se s ním v historii pantomimy, a to již od dob Etienna Decrouxe, Jeana Louise Barraulta a Marcela Marceaua, kdy se moderní mim jako nový umělecký žánr začal utvářet.

Například Etienne Decroux, jenž prosazoval tzv. „čisté divadlo“ a „čistého mima“, který byl výsledkem jeho dlouhodobého zkoumání pohybů a postojů hercova těla na prázdné scéně, byl zásadně proti používání textu. Decroux byl velmi náročným umělcem i pedagogem, zastával až asketický způsob výuky a zkoušení, byl zejména hledačem, vědcem pohybového výrazu herce a vytrvalým propagátorem nového umění mimu. Etienne Decroux při svých cvičeních pravidelně používal masku, aby herec dokázal „mluvit“ tělem a gestem ještě před tím, než začne vůbec hrát. Kořeny těchto cvičení hercovy koncentrace nalezneme již při výuce u Copeaua, kde ve Starém holubníku<sup>20</sup> studoval také E. Decroux, který následně nazval tento mimův proces „jako dosažení prázdnoty“. Decroux se snažil se svými žáky dosáhnout tohoto hereckého uvolnění zásadně bez textu, dokonce i bez scény nebo hudby. Známý divadelní antropolog Eugenio Barba<sup>21</sup>, který ve své tvorbě a pedagogickém působení vychází z myšlenek Etienna Decrouxe nazval tento stav jako stavem, kdy hercovo tělo promlouvá ještě před tím, než začne hrát a používat běžných činoherních postupů. Decroux měl v programu svého divadla, které založil se svojí ženou Suzanne<sup>22</sup>, kromě dalších pravidel a poznatků, také následující stať, která se vztahuje také k využití textu v mimickém projevu:

*„Během dvaceti let třicetiletého období herecké průpravy zakázat hercům nejen používání slov, ale i jiných zvuků. Následujících pět let se mohou používat ve hře neartikulované zvuky a teprve tak, během posledních pěti let tohoto období, se zavede živé slovo, ale s podmínkou, že jej nalezne herec sám.“*

Na rozdíl od Decrouxe vnímal použití textu Jean Lous Barrault jako nedílnou součást práce mima. I když dlouhou dobu hledal společně s Decrouxem pohybový výraz mima v Ateliéru<sup>23</sup> u Charlese Dullina, kde spolu zkoumali pohybové možnosti herce a vypracovali

---

20/ Starý holubník – Vieux Colombier – nejprve společnost Starý holubník a poté i divadlo (manifest k otevření Theatre du Vieux – Colombier vyšel v den prvního představení 22. října 1913) založil Jacques Copeau (1879–1949), významná osobnost francouzské avantgardy.

21/ Eugenio Barba (\*1936) – významný divadelní antropolog, který po vzoru Jerzy Grotowského založil laboratoř – divadlo Odin Teatret v Dánsku.

22/ Suzanne – žena Etienna Decrouxe (1898–1991) – vystoupili společně poprvé s mimodramatem *Primitivní život*, a to roku 1931 v Theatre Lancry.

23/ Ateliér – v roce 1921 založil spolu s mladými herci francouzský režisér a herec Charles Dullin (1885–1949),

několik dokonalých cvičení, nakonec se oba dva velcí mimové názorově rozešli. Barrault prosazoval mima jako součást **koncepce totálního divadla nebo-li umění lidské existence v prostoru**. Barrault tedy libreto intenzivně využíval, zvláště jako **autor-mim**, herec a později také jako režisér. Své mimické umění několikrát předvedl ve vlastních činoherně mimických představeních. Připomeňme jeho slavnou inscenaci *Okolo matky*<sup>24</sup>, kde dokonale ztvárnil mimicky člověka-jezdce, který krotí divokého koně a vytvořil nezapomenutelný obraz koně-kentaura.

Rozdílné vnímání na působení mima v divadle obou dvou velkých umělců dobře popisuje Jan Hyvnar ve své publikaci věnující se právě francouzskému avantgardnímu divadlu: *Francouzská divadelní reforma – od Antoina k Artaudovi*.<sup>25</sup>

I přes názorové rozdíly se v roce 1943 opět sešli při společné práci ve filmu Marcela Carného *Děti ráje*<sup>26</sup>, který mimické umění proslavil po celém světě.

Pojďme nyní k současnému mimu a jeho vztahu k využití textového libreta. V současné době se v tvorbě mladých mimů vyskytuje velmi často absence přesně zformulovaného námětu a textového podkladu jejich autorských projektů. Mnohdy vznikají jednotlivé inscenace spíše pouze na základě zkoušení a improvizací, někdy i bez předem zadaných tematických okruhů.

Při studiu programů současných mimických inscenací již skoro nelze najít takovýto literární text, který slouží jako podklad pro realizaci. Umělci dávají přednost jinému postupu tvorby. Přesto zde uvedu několik mimů, kteří stále s libretem pracují.

Jako první příklad uvádím tvorbu nadaného mladého mima Radima Vizváryho<sup>27</sup>, který vytvořil již několik sólových mimických etud a spolupracoval jako mim i v některých činoherních inscenacích. Připomeňme inscenaci – *MESDAMES & MESSIEURS, DEBURAUI!*, která měla premiéru v létě 2006 v rámci oslav padesáti let české pantomimy na nádvoří

---

při divadlu Ateliér vznikla také škola a laboratoř. Charles Dullin byl jedním z hlavních představitelů tzv. kartelu čtyř nejvýznamnějších avantgardních divadel. Vedle Dullina byli dalšími ústředními postavami kartelu Louis Jouvet, Gaston Baty a Goerges Pitoeff.

24/ *Okolo matky* – autorská inscenace J. L. Barraulta, kterou představil ještě v Ateliéru roku 1935. Scénář napsal podle románu amerického spisovatele Williama Faulknera *Když jsem umírala*.

25/ Hyvnar, Jan: *Francouzská divadelní reforma – od Antoina k Artaudovi*. Pražská scéna, Praha 1996.

26/ *Děti ráje* – film režiséra Marcela Carného, J.L.Barrault v něm hrál hlavní roli Baptista – J.G.Deburaua, E. Decroux ztvárnil roli Baptistova otce.

27/ Radim Vizváry: student katedry nonverbálního a komediálního divadla HAMU, herec, mim, produkční. Jeden z velkých talentů mladé generace mimů, představitel nového Pierota.

pražského Klementina<sup>28</sup>. Činoherní představení režiséra Pavla Kheka je dramatisací známého příběhu a lidského i uměleckého osudu slavného českého rodáka Jeana Gasparda Deburaa. Hlavní němou roli ztvárnil právě Radim Vizváry. Důležitým faktorem, kterému se věnujeme v této kapitole, je textová podoba scénáře, nemá role hlavního hrdiny vycházela z jasně popsaného libreta, jakýkoli pohyb, pohled, gesto zřetelně korespondoval s mluvenou komunikací ostatních herců. Tento případ je i dobrou ukázkou toho, jak na něj navazují? vzhledem k přístupu J. L. Barraulta. Zde hraje samozřejmě velký význam známost celého námětu, tedy výběr a aktuálnost, toto představení je právě zajímavé kombinací činohry a němohry, s tím, že je zcela nepopiratelné, že Vizváryho Pierot-Deburau jakoby mluví svým výrazem a je zcela srozumitelný jako jeho činoherní kolegové. Zde docházíme k dalšímu poznání, že je důležité nejenom s textem pro mima pracovat, ale i vhodně vybrat látku a formu přednesu, se kterým oslovujeme diváky. Zde se podařilo vhodně skloubit několik možností a výsledkem je profesionální mimické představení. Je to také samozřejmě vynikající technickou výbavou, pohybovou fantazií a osobním vkladem samotného herce. S hereckým přístupem v mimickém divadle se více seznámíme v následující části této studie. Tento příklad jsem vybral také proto, že většina z nás zná životní příběh Jeana Gasparda Deburaa, ať již z románu Františka Kožíka *Největší z Pierotů*<sup>29</sup> nebo přímo z autobiografie od Tristana Rémyho *Jan Kašpar Deburau*<sup>30</sup>. O životě J. G. Deburaa napsal také Jaroslav Švehla knihu *Deburau – nesmrtelný Pierot*<sup>31</sup>. Máme tedy určitý podklad, představu, která je v těchto publikacích podrobně textově doložena, jak Baptistův Pierot vypadal, jak se pohyboval, jaké používal lazzi, akrobatické prvky, pohyby rukou, výraz tváře. Dokonce i některá libreta Deburauových inscenací známe a pracoval s nimi jak Ladislav Fialka – například v pierotovských pantomimách *Večer tři pantomim*<sup>32</sup> nebo *Funambules 77*<sup>33</sup> –, tak v roce 2006 opět v rámci festivalu Mimraj 2006 pedagog a mim Martin Sochor, který spolu s historičkou a pedagožkou Ladislavou Petiškovou zrekonstruovali pantomimu *Pierot holičem*.

Další příklad využívání libreta můžeme najít u další talentované mimky a herečky Miřenky Čechové<sup>34</sup>. Její němá groteska *Mimi lordem* i mimodrama *Deník Anny Frankové* jsou

---

28/ Mimraj 2006: festival k 50. výročí české pantomimy, clownerie a grotesky. Hlavním iniciátorem, organizátorem a dramaturgem byli pedagogové katedry nonverbálního a komediálního divadla HAMU.

29/ Kožík, František: *Největší z Pierotů*. František Borový, Praha 1939.

30/ Rémy, Tristan: *Jan Kašpar Deburau*. Orbis, Praha 1960.

31/ Švehla, Jaroslav: *Deburau – nesmrtelný Pierot*. Melantrich, Praha 1976.

32/ *Večer tři pantomim*: absolventské představení taneční konzervatoře v Praze (účinkovali: Ladislav Fialka, Jiří Kaftan, Zdena Kratochvílová a Ludmila Kolářová) roku 1956, Cassander a Pierot – trosečníci, Květinářka, Na rozcestí. Představení se hrálo v prostorách pražského Klementina.

33/ *Funambules 77*: představení Divadla Na zábradlí věnované památce Jana Kašpara Deburaa, premiéra 1. února 1977.

34/ Miřenka Čechová: absolventa katedry nonverbálního a komediálního divadla HAMU a katedry



autorskými počiny, kde text je nedílnou součástí komplexní realizace těchto projektů. *Mimi lordem* je její autorská inscenace, která vychází z námětů němé grotesky, spolu s hercem Jakubem Slachem přenášejí filmovou grotesku na divadelní jeviště. Přesně vypracované gagy mezi pánem domu a jeho služkou, zcela srozumitelný komediální rámec celého představení i skvělá práce s rekvizitami jsou důkazem věrně zpracovaného libreta, které vychází z klasických motivů němých filmů Charlieho Chaplina. I v inscenaci volně zpracované na motivy známého deníku Anny Frankové je velmi dobře poznatelná výpověď, kterou Čechová přenáší do všech miniaturních pohybů celého těla. I zde je důkazem přesně stanoveného a dlouho zkoumaného textového přepisu známého románu srozumitelnost všech pohybových obrazů – přesto, že se jedná mnohdy o abstraktní a ne zcela na první pohled čitelné bezeslovné vyjádření.

Jelikož jsem s oběma mladými umělci mnohokrát diskutoval o používání psaných libret v rámci jejich autorské tvorby, vím, že s textovou podobou pracují u všech svých projektů.

Dalším příkladem používání libreta je tvorba mima, herce a pedagoga Martina Sochora<sup>35</sup>. Ke svému autorskému představení *Muž, který nebyl* si připravil pro jednotlivé pohybové obrazy vlastní libreta.

I mimové druhé vlny české pantomimy ctili ve většině případů zásadu psaného textu jako základ svých inscenací, čitelnost a přesah jejich díla je více než zřejmý. Ctibor Turba v době působení v Divadle Alfred ve dvoře, kde pod jeho režijním vedením vzniklo několik pozoruhodných inscenací, pracoval s libretem pravidelně. Nemohu přesně dokázat, že vždy pracoval s literární úpravou, ale je jisté, že používal jako náměty některých svých inscenací již napsané motivy a scénáře, které si jako dramaturg a režisér upravoval. Například slavná inscenace *Talíře – Taniere*<sup>36</sup> vznikla na motivy cirkusové komedie Rozbité talíře a inscenace Pierra Bylanda a Philippa Gauliera *Les assiettes*, další představení *L'Amfiparnaso* bylo přepisem divadelní hry Horatio Vecchi a další.

---

alternativního a loutkového divadla DAMU, členka souboru Teatro Pantomissimo (spolu s Radimem Vizvářem) a umělecká vedoucí vlastního souboru Společenstvo bezhlavých / SpitFire Company.

35/ Martin Sochor: herec, mim a pedagog katedry nonverbálního a komediálního divadla HAMU.

36/ Taniere: clownerie, ve které účinkovali dva mimové a clowni Števo Capko a Jiří Bilbo Reidinger.

Boleslav Polívka si libreta psal pravidelně, uvádím zde ukázkou ze scénáře a zároveň libreta z představení *Seance*<sup>37</sup>: „*I. Obraz: Jeviště je zařízeno jako pokoj. Panuje zde poměrný nepořádek. Nábytek jako by k sobě nepatřil. V rohu pokoje je dokonce vana za igelitovým závěsem. Věšák se županem, dále malý stůl s několika židlemi různých tvarů, houpací křeslo... Pokoj působí tajemně, protože nevydává svědectví ani o svém majiteli, ani o době, ve které zeje. V každém případě je pohaslý a temný. Ozve se zaťukání na dveře. Za igelitovým závěsem se rozsvítí. Zašplouchá voda, z vany vylézá postava, nelze ji dost dobře rozeznat, závěs překáží. Znovu zaťukání. Postava se v rychlosti utírá velkým ručníkem. Zpoza závěsu vylézá silnější muž neurčitého věku, s ubývajícími vlasy, kolem beder ručník, na nohou zámecké papuče... Podívá se špehýrkou, odemkne zámek a otevře dveře. Na prahu stojí velmi korpulentní žena... Ve dveřích dá přednost další ženě. Do pokoje vstoupí vysoká žena, extravagantní stařena a napřáhne k muži ruku k políbení. Muž se ukloní a políbí ji s vystrašeným výrazem. Stará žena je přehnaně nalíčená, kolem krku kožešinu, bílé vlasy. Obuje si nabídnuté papuče. Všichni tři usednou okolo kulatého stolku. Stařena zapálí svíci, ostrým gestem požádá o peníze. Muž zaplatí. Seance začíná.“*

Současný mim, kromě několika výjimek, již spíše s psaným textem nepracuje, většinou volí jiné způsoby zaznamenávání a zpracování původního nebo vlastního námětu. V další části této kapitoly se tedy seznámíme s různými motivy, tématy a inspiracemi, které současní mimové vyhledávají a které se stávají hlavní dramatickou osou jejich inscenací.

## 4.2 Námět mima

Pro mima je velmi důležitý výběr témat a námětu pro vlastní autorskou tvorbu. Není tomu tak jako v činoherním divadle, kde se více pracuje s původními dramatickými texty, dnešní mim-autor pracuje zejména s vlastními náměty.

**Prvním okruhem námětů jsou pro současné mimické divadlo mezilidské vztahy, téma existence člověka a hledání vlastní identity ve zrychleném světě komunikací a lidské odcizenosti.**

---

37/ *Seance*: surrealistické představení Boleslava Polívky na motivy života Jeana Gasparda Debura, premiéra: 9. 4. 1987, hráli: Boleslav Polívka, Chantal Poullain, Eva Vidlařová a Vladimír Javorský.

Téma vztahů mezi muži a ženami je stále více aktuální, což reflektuje stav současné společnosti, ve které se hranice složitosti vzájemné komunikace stále posouvá do více a více vyhraněných stavů. O to složitější je takovéto individuální i společné zpovědi prezentovat beze slov a pohybem. Nyní uvedu některé příklady současných inscenací, které se mezilidskými vztahy zabývají, pokusím se vždy vybrat odlišný styl a formu provedení, ale stále zůstat v žánru mimického divadla. Jako první uvádím inscenaci v dnešní době jednoho z nejznámějších uskupení mimického divadla: *Divadlo Krepisko*<sup>38</sup>. Jejich poslední projekt *Twilogy*, přesněji jejich první část *The Twin*, velmi jemně a minimalisticky pojednává o vztahu siamských dvojčat – dvou mladých mužů a chudé dívky, do které se zamiluje jeden z bratrů. Situace se komplikuje tím, že dívka je zamilovaná do druhého muže ze siamských dvojčat. Vznikají poetické, mírně groteskní scény. Inscenace je melancholickou a jemnou zpovědí neobvyklého „páru“, herci bez přehnaného patosu čistě mírnou a přesnou mimikou a němou komunikací dokážou divákovi s humornou nadsázkou a bez zbytečné agrese připodobnit známé situace z běžného života.

13. května 2008 se v divadle Alfred ve dvoře uskutečnila premiéra absolventské inscenace Elišky Brtnické, která je studentkou HAMU, trefně nazvané ON AIR. Jedná se o akrobatickou clownerii na visuté hrazdě, kde vedle Elišky Brtnické účinkuje také mim a herec Jakub Škrdla. Oba dva většinu představení stráví ve vzduchu. Přesně a čistě vypočítané akrobatické a pohybové obrazy ztvárňují divákovi známé situace. Tématem jejich hry je „plácání se“, nemožnost odhodlat se k činu. Skrze clownská a akrobatická čísla nám hlavní hrdinové podsouvají reálné momenty z našich životů. Umělecká akrobatická clownerie je u nás stále velmi okrajovým, ale poměrně náročným a divácky přitažlivým žánrem.

Vzpomeňme další naše mimy a akrobaty, kteří se clownskou akrobacií zabývají: mim a clown Števo Capko, clown Jiří Bilbo Reidinger, ale i herci a mimové Salvi Salvatore a Seilline Valleé, divadlo Krepisko a další. Akrobatickou clownerii u nás proslavil Ctibor Turba, pedagog akrobacie Petr Pachl a zejména slavný kanadský clown a akrobat Daniel Gulko, který v České republice několikrát působil jako lektor workshopů a účastnil se řady našich festivalů. Rozvoj clownské akrobacie, ale i čisté akrobacie na visuté hrazdě, na zavěšených šálách, na laně a další má u nás velký potenciál i z důvodu zvýšené popularity francouzské cirkusové školy a nového cirkusu, který propaguje například známý pražský mezinárodní

---

38/ Divadelní skupina K R E P S K O vznikla v roce 2001 a je známa především díky svým čistým nonverbálním improvizacím, ale také díky absurdnímu černému humoru a poetické hravosti, které jsou základem i fixním (neimprovizovaným) představením.

festival nového cirkusu *Letní Letná*.

Uvedl jsem již dva různé umělecké styly, které můžeme nalézt i u dalších divadelních formací zabývajících se mimickým divadlem.

Dalším takovým příkladem může být absolventské představení Adély Stodolové-Laštovkové *Všechna jediná*. Opět inscenace, jejímž hlavním tématem je otázka ženy, jejího okolí, jejích vztahů, tužeb a přání. Tentokrát bylo mimické představení založeno více na využití tanečních prvků, jednalo se tedy spíše o pohybové divadlo. Hlavní představitelka dokázala pomocí tance, prvků grotesky a používání obrazů filmové videoprojekce představit boj, který svádí sama se sebou, boj o jedinečnost, který vedeme my všichni. *Všechna jediná* je příběh ženy od dětských let po dospělost, příběh boje o svobodu, o vymaňování se ze svazujícího společenského postavení. Aniz by Laštovková-Svobodová-Laštovková použila mluvené slovo, je tato pohybová inscenace s groteskními melancholickými výstupy zcela srozumitelná a divák chápe odkaz celého představení: člověk musí věřit sám sobě, i když má ze sebe sama strach. Jako doplnění k tomuto příkladu němé zpovědi jedné ženy připojuji komentář Stodolové-Laštovkové k programu tohoto představení: „*Korzety a krunýře jsou sice věci z devatenáctého století, ale jsou to pro mě také symboly, které pořád fungují, jen vypadají jinak. Dneska nás třeba svazují nejrůznější časopisy a ideály krásy. Ale ty mě nepodněcují tolik jako devatenácté století. Krunýř a časopis jsou úplně stejné věci, mají stejný význam.*”

Další podobně pracující mimkou je Michaela Doláková<sup>39</sup>, která ještě více využívá mimických prostředků při svých autorských inscenacích, kde vychází převážně ze situací, které ženu neustále pronásledují, obavy z lásky, z nevěry, z rodiny, ze sebe sama – to vše Doláková dokázala vhodně a přesně vložit do svých mimických zpovědí. Přesná technická stylizace, realistická nápodoba gest, vtipné metafory a výraz roztomilého clowna střídající se s tragikomickým výrazem všední ženy, která překvapuje nečekanou nevšedností. Zejména široký rejstřík pohybových možností, vynikající mimická technika a uvěřitelná herecká interpretace posunula samotné téma i celé představení za okraj běžné autorské výpovědi.

*Clown time blues* je dalším příkladem mimické inscenace, která se zabývá lidským bytím, lidskou existencí a „ztraceností“ v realitě všedního dne. Autorské představení Borise Hybnera mělo premiéru v prosinci 2006 v rámci *Mimraje 2006* v pražském divadle Komédie.

---

39/ Michaela Doláková: absolventka katedry nonverbálního a komediálního divadla HAMU, v současnosti působí jako pedagožka na Státní pražské konzervatoři v Praze.

Hybner zde s nadsázkou sobě vlastní vtípně lavíruje mezi svými sny a přítomností. Jedná se o melancholickou clownerii inspirovanou jazzem, mimem a clownem Slavou Poluninem<sup>40</sup> a jeho Snow show, tragikomickým údělem clowna starce a dítěte v jedné osobě. Boris Hybner ve stylu magické clownerie známých Licedějů předkládá divákovi sny, kterých může dosáhnout pouze a opět jenom clown, který umí vnímat realitu s humorem a nadsázkou.

Dalším příkladem ukázky zpracovaného námětu mezilidských vztahů je známá inscenace režiséra Ctibora Turby *Hanging man*, kterou uvedl v době éry svého působení v Divadle Alfred ve dvoře a ve kterém účinkovali talentovaní mladí mimové Ondřej Lipovský, Petr Krušelnický, Halka Třešňáková a Marc Pohl. Jako formu zde Turba využil výtvarných pohybových obrazů, kde zavěšení mimové hlavou dolů po celou dobu představení komunikovali mezi sebou pouze skrze pohyb a rytmus gest.

Posledním příkladem, který uvedu a kde je základní zápletkou vztah mezi dvěma lidmi, je výtvarně pohybové představení nově zformované divadelní skupiny dvou mimů, herců a akrobatů Seilline Valeé a Salvi Salvatora Decalages *Posedlost*. Inscenace vznikla za režisérského dozoru přední umělkyně známého uskupení fyzického divadla Teatr Novogo Fronta Iriny Andreevy. Tento česko-francouzský pár je jeden z nejuznávanějších u nás v žánru akrobacie na závěsných šálách. I zde používají tuto akrobatickou formu – tak jako v inscenaci *Letokruhy*, kde byl scénář založen na podobných motivech. V *Posedlosti* však kromě akrobatického umění využívají i své přednosti v grotesce a čistém pohybovém výrazu, kde mimika a gesta hrají zásadní roli.

**Druhým okruhem jsou komediální žánry**, zejména tedy různé styly clownerie, grotesky a pouličního divadla, ale také improvizace, stand up komedie a další. Mimové byli vždy zejména komedianti, clowni, kejklíři, stultusové<sup>41</sup>, kašpárci a dvorní šašci. Bereme v úvahu především ty, u nichž je hlavním výrazovým prostředkem pohyb, mimika, kteří používají slova nebo zvuky pouze jako sekundární herecký projev. Uplatňují se zejména v dětských představeních, pouličních divadlech, v cirkusech, ale i na běžném jevišti. Již od středověku se traduje komediantské univerzální herectví, tzv. jokulátoři – středověcí mimové (z latinského *iocus* – hra, u nás tzv. žakéři) byli skvělí improvizátoři, fungovali jako „chodící noviny“, dokázali pobavit, ale byli i vzdělaní, tudíž pomáhali místním obyvatelům se čtením

---

<sup>40/</sup> Vjačeslav Polunin: (\*1950), ruský mim a clown, v roce 1967 založil leningradskou (petrohradskou) pantomimu Liceděj. V současné době vystupuje po celém světě se svým slavným představením *Snow show*.

<sup>41/</sup> Stultus: volně navazoval na *barbatuse* (hlasatele), což byla komická postava, mimickou postavou provázející děj v ficiálním náboženském divadle. Stultus neboli blázen je v těchto hrách většinou nepřetržitě na jevišti a vtípně komentuje veškeré dění na scéně.

dopisů, někteří dokonce léčili. Schopnosti těchto mimů středověku byly výjimečné, byť se jednalo o lidové neoficiální divadlo této doby, ale s pohledem do minulosti zjišťujeme, že byli skvěle fyzicky připravení, měli výraznou schopnost improvizace, uměli za každých okolností pobavit diváky, uměli hrát na nástroje, vodit loutky, informovali o životě v jiných městech. Kočovný život je i v současnosti blízky několika divadelním skupinám, je to například *Divadlo bratří Formanů*, kteří se svou lodí obírají festivalové štace v různých zemích, další novodobé „jokulátory“ najdeme dnes mezi různými soubory věnujícími se převážně pouličnímu divadlu. Mezi takové skupiny patří například Cirkus Sacra<sup>42</sup>, Bilbo compagnie, Divadlo Žebřík, Divadlo Continuo, Divadlo Trakař Antonína Novotného, Václav Strasser, Divadlo ANPU, žonglér Vojta Vrtek, Lukáš Třebický a další.

Kromě pouličních divadel můžeme nalézt komediální žánry v klasických divadlech. Oživená groteska a vliv Borise Hybnera na své studenty přinesla výsledky v několika úspěšných inscenacích převážně studentů a absolventů HAMU. Mezi jedno z neznámějších představení patřil etudový večer *Grotesky naboso*, který Hybner nazkoušel se svými studenty. V tomto komponovaném večeru sestaveném ze známých etud a grotesek vystoupili například Darina Čížková, Petra Šimková, Vojta Švejda, Tomáš Plánka, Adéla Laštovková-Stodolová a Jana Straková. Nezapomenutelná byla etuda Prodavač džbánů Vojty Švejdy, která vznikla volně na motivy etudy Marcela Marceaua. Podobně úspěšná byla inscenace *Take Five* – ženy-mimky rozehrály a upravily klasické etudy jako *Žena po ránu*, *Chirurg* a další. Málokdo pochytí zajímavé zjištění, a sice jak originálně působí, když pantomimu hrají samé ženy-mimky (ve středověku se říkalo partnerkám jokulátorů, žakérů žeňky) – dívčí pantomima v představení *Take Five* byl skutečný fenomén. Škoda že se více nevyužilo potenciálu možného hostování na zahraničních festivalech, kosmopolitní ráz tohoto projektu znamenal víc než dobře postavený odrazový můstek k popularizaci české pantomimy a grotesky v zahraničí. Každopádně je potvrzeno, že nový mim nemusí být pouze osoba mužského pohlaví, ale naopak fenoménem dneška se stává žena-mimka.

Posledním příkladem grotesky je také autorské představení mimky Miřenky Čechové *Mimi a lord*, která využila a upravila mnohé z gagů známých reprezentantů německého filmu (Ch. Chaplin, B. Keaton, H. Loyd a další).

---

42/ Cirkus Sacra: soubor pouličního divadla, uměleckým vedoucím je pedagog HAMU Števo Capko. Mezi neznámější inscenace tohoto souboru patří *Draceana*, *Čamburína* a *Mechanica Sacra*.

Dalším komediálním žánrem, který má v mimickém divadle nezastupitelné místo, je bezpochyby clownerie. Moderní clownerie se sice vyznačuje novými postupy a přesahy jiných žánrů, ale stále vychází a používá metody klasiků, jako byli švýcarští clowni Grock a Dimitri, ruští Jengibarov a Polunin, čeští Hybner, Turba a „manéžový“ Polívka. Ze současných to jsou opět Števo Capko a Jiří Bilbo Reidinger, z té nejmladší generace pak Ekaterina Zhigunová, Lukáš Vláčil, Vlado Veleta, dívčí duo Lenka Kubová a Petra Ernyeiová, kteří absolvovali na HAMU hudební clownerii *Lea a Pea*, kterou režíroval známý filmový režisér Jiří Vejdělek. Clownerii ve svých inscenacích využívají také mimiky a herečky Eliška Brtnická, Jana Straková, Magdaléna Rellichová a další. Různé styly clownerie jsou například akrobatická a situační, kterou reprezentuje právě duo Capko a Reidinger (*Taniere*), Eliška Brtnická (*ON AIR*), dále hudební (*Lea a Pea*, *Mjúũũ zik* studentů HAMU) a clownerie „poluninovská“, kterou u nás prezentuje zejména Boris Hybner a jeho následovníci zejména z řad studentů katedry nonverbálního divadla HAMU.

Podobně mohu připomenout skvělou etudu Romana Horáka *Výrobce masek*, opět zpracovanou dle slavné etudy M. Marceaua. Etuda byla doplněna živou hudbou klarinetisty Jiřího Mráze.

**Třetím okruhem témat v mimickém divadle jsou klasická témata.** Tak jako v činoherním divadle, i v mimickém najdeme několik příkladů, kdy si autor jako námět zvolí některé z klasických divadelních her nebo klasických románů, které různě upravuje a adaptuje do pohybového slovníku (například *Hlas Anne Frank a Černý smích medúzy* Společenstva Bezhlavých / Spitfire Company Miřenky Čechové a Petra Boháče, *Kytice* divadla Continuo a další). Pohybově výtvarné představení *Kytice* divadla Continuo<sup>43</sup> vzniklo na motivy známé básně od Karla Jaromíra Erbena, další jejich inscenace *Klobouk, hvězdy, neštovice aneb Rozhovory s nenarozenými dětmi* vznikla na motivy textů Maurice Maeterlincka, *Černý smích medúzy* Miřenky Čechové vznikl na motivy her W. Shakespeara. Uvádím zde citaci z programu: „*Je to zrcadlení Shakespearových žen v životě dívky, která neunesla svou beznaděj – Lady Macbeth, Ofélie a neztrotná Kateřina přicházejí ze snů a vedou nás do krajiny krajností: smích, temné imago, zrcadlový odraz úzkosti, touha po druhém jsou echem neodolatelného smíchu medúzy.*“

---

43/ Divadlo Continuo: je mezinárodní profesionální divadelní skupina vedená režisérem a uměleckým vedoucím Pavlem Štouračem. Pravidelně pořádá letní *Kratochvílení*. Tato skupina u nás působí od roku 1990.

**Posledním, čtvrtým okruhem jsou osobnosti, charakterové typy a postavy pantomimické historie** (postavy Bipa, Pierota, Chaplinův tulák, typy komedie dell'arte a další). Zde bych opět připomenul postavu „nového Pierota“ Radima Vizváryho. S touto postavou kromě již výše uvedeného představení Pavla Kheka uskutečnil několik dalších krátkých etud jako například: *Pavouk, Versus, Pantomissimo pro housle, Co mě hledá, když ne já a další*.

Svého Pierota charakterizuje Vizváry následovně: „*Potlačená „touha Malého prince“ v mém srdci našla uplatnění v postavě Pierota... ve své koncepci pantomimy vycházím z rukopisu a techniky mých předchůdců, snažím se ovládnout široké základy pantomimického umění a zároveň hledám nové pojetí. Dnes již existují ustálená gesta a zároveň gesta, která jsou notoricky zažitá – klišé. Tělesný jazyk má však nekonečné možnosti projevu. Určité situace se dají vyjádřit zažitými gesty anebo vytvořením nových nonverbálních komunikačních prostředků. Důležitá je ale především srozumitelnost a jednoduchost pojetí nových vět v pohybu. Můj Pierot v sólových etudách upřednostňuje metaforické vyprávění a autorsky zpracované archetypální příběhy. Pro tyto pantomimy jsem si vybral název Pantomissimo, které definuji jako krátkou pierotovskou pantomimickou báseň v obalu metaforického vyprávění. První z nich je Pantomissimo pro housle, kde Pierot- houslista hraje ve své představě příběh rodiče a dítěte. Je založena na jejich vztahu od dětství až po smrt rodiče a poukazuje na metaforu jako opakování procesu začátku a konce. Stejně jako každý mim obětující své srdce Pierotovi, také jsem nemohl přehlédnout postavu J. G. Deburaua a nepokusit se o její ztvárnění. Podařilo se mi tak v projektu MESDAMES, MESSIEURS, DEBURAU! Hlavním důvodem vytvoření této inscenace byla touha přiblížit se postavě J. G. Deburaua – pro mimy největšího zakladatele jejich řemesla, pro činoherce vzor velkého herce.“ To byla citace z úspěšně obhájené diplomové práce Radima Vizváryho s názvem „Pierot v dějinách pantomimy“<sup>44</sup>*

Charakterové vlastnosti postavy Bipa Marcela Marceaua, tuláka Charlieho Chaplina a Deburauova Pierota jsou stálou inspirací i v dnešní době, kromě Vizváryho Pierota můžeme objevit další paralely s charaktery „ztracených“, ale zároveň poetických a humorných rolí například v postavě bluesového clowna Borise Hybnera v *Clown time blues*, podobně Vojta Švejda a Jan Beneš McGadie v představení *Polaris*<sup>45</sup>, dále Linnea Happonen v inscenaci *Fragile*<sup>46</sup> a další.

---

44/ Vizváry, Radim: *diplomová práce – Pierot v dějinách pantomimy*. AMU v Praze, Praha 2007.

45/ Polaris – představení o osamělosti, přátelství, čekání na pomoc, která nepřichází,



I dnešní divák chce porozumět a ztotožnit se s pocity těchto postav a bohužel i v současném mimu nalezneme nespočet experimentů s neurčitým výrazem herecké postavy, nejasným charakterem a nečistým pohybovým slovníkem. Přesto existuje několik mimů, kteří si uvědomují, že vytvoření určité herecké postavy, hlavního hrdiny, který bude divákům blízký ve své komunikaci, je nutné k otevřené cestě mima k divákům.

Například Vojta Švejda často ve svých projektech představuje clowna, který je trošku dítě, trošku dospělý, postavu z komiksových časopisů, se svým kouzelným strachem o obyčejné věci. Švejda je jeden z našich nejvýraznější mimů, je absolventem katedry nonverbálního a komediálního divadla HAMU a mezi jeho nejznámější inscenace patří: *Albert se bojí*<sup>47</sup>, *Kjógeny*, *Pes závozník*, *Grotesky na boso*, *Polaris*, *Bliss* a další.

Jako popis a doplnění k programu představení *Albert se bojí* Švejda uvádí: „*Pokoušeli jsme se na strach podívat z mnoha úhlů. Jako když se koukáme na jednu věc přes krystal, díky němu ji vidíme několikrát a ona vypadá pokaždé dost jinak. Strach je ale rozsáhlý pojem, vydal by určitě na obsáhlou knihu nebo na několik představení, takže jsme se rozhodli soustředit se jen na jeho určité polohy. Výsledkem naší práce je tedy příběh malého Alberta, který se seznamuje se svým strachem a snaží se jej překonat, vyřešit. Vlastně je to trochu volně pokračování Blisse (scénický komiks, Švejdův debut z roku 2002) – typ, který zápasí sám se sebou spíš než s okolím. Má velikou fantazii, než se do něčeho pustí, má spoustu pochybností, bojí se, i když se nic neděje“.*

Mnoho mladých mimů pracuje také s rozehráváním a upravováním slavných a známých etud zejména M. Marceaua, již jsem psal o *Prodavači džbánů* Vojty Švejdy, podobně je skvělá etuda Romana Horáka *Výrobce masek*. Etuda byla doplněna živou hudbou klarinetisty Jiřího Mráze. Dále také Radim Vizváry, Nina Hlava<sup>48</sup> a Miřenka Čechová připomínali pravidelně ve svých večerech pantomimy, které uváděli v Divadle Rubín a v Divadle Inspirace HAMU, autorsky stylizované etudy M. Marceaua.

---

o věrnosti a naději. Představení o ztracení věcí, vědomí, hodnot a svých blízkých. O touze ztratit se, být ztracen a postrádán. Představení plné mužné romantiky, kterou v životě současného světa nalézáme stále vzácněji.

Inszenace vznikla volně na motivy autobiografie slavného polárního cestovatele, zlatokopa a lovce Jana Welzla.

46/ Fragile – sólový projekt finské mimky a herečky Linney Happonen, ve kterém umělci divadla Krepsko zkoumají postavu Laury z divadelní hry Skleněný zvěřinec Tennessee Williamse jako pod zvětšovací sklem. Laura nás v naprostém tichu uvádí do intimního, zranitelného prostředí, v němž se sebemenší pohyb stává astronomickou událostí. Výtvarně pohybové představení.

47/ Albert se bojí – mimické představení s prvky clownerie, režie se ujal James Donlon. Inszenace vyhrála cenu diváka České taneční platformy 2008.

48/ Nina Hlava: absolventa katedry nonverbálního divadla HAMU, mimka a především skvělá stepařka.

Rozehrané motivy charakterů takovýchto postav budou vždy aktuální a je vhodné pro mladého mima uvažovat v tomto směru. Pokusit se najít svoji roli, svého Bipa, svého tuláka, svého Pierota, svého clowna... Najít si výčet metafor, skladbu pohybů, mimiky a gest, stanovit si formu stylizovaného kostýmu, vysledovat specifické chování při různém jednání, umět popsat vlastní abecedu gagů a objevit vlastní originální akcent pro danou postavu.

Srozumitelné a sdělné charaktery posouvají mimické umění k hodnotnější reflexi u diváků i umělců ostatních uměleckých žánrů. Není nutné vymýšlet za každou cenu zcela nové postavy, je možné upravovat a přizpůsobovat si hlavní hrdiny naší pantomimické historie. Ladislav Fialka tak dokázal dokonale představit Bipa Marcela Marceaua Praze, mnoho etud sám dál upravoval a zapojoval do dramaturgie *Pantomimy Na zábradlí*, Boris Hybner nám otevřel dveře do světa němého grotesky, Vizváry znovuobjevil Pierota, Polívka měl také svého Pierota (*Seance*) atd.

Pevné typy postav byly vždy doménou comedie dell'arte. I v současném mimickém divadle najdeme několik inscenací a umělců, kteří tento několik set let starý žánr provozují. Stále dobře fungují charaktery Dottoreho, Pantalona, Kolombíny nebo Capitana, jejich nadčasové metafory a osvědčené lazzi jsou předurčené k různým stylizacím. U nás se intenzivně komedií dell'arte věnuje například Jiří Bilbo Reidinger, Števo Capko, Ctibor Turba, Josef Krofta<sup>49</sup> a další.

Jelikož výrazovými prostředky tohoto žánru jsou zejména pohybový a akrobatický projev, za pomoci mluveného slova, různých výkřiků a podivných zvuků můžeme komedii dell'arte považovat za součást rodiny mimického umění.

Jak jsem již v úvodu této části naznačil, nebudu zde analyzovat podrobně všechny umělce-mimy, naopak vyhledávám příklady inscenací některých umělců, kteří vědomě psaný text, i když v různé podobě, používají a snažím se poukázat na výsledný dosah takového uměleckého díla, kde je zřejmé, že libreto posouvá celou inscenaci. Jak samotnému autorovi, tak i divákovi docházejí větší souvislosti mimických obrazů.

---

49/ Josef Krofta: vedoucí katedry alternativního a loutkového divadla DAMU, umělecký šéf divadla DRÁK v Hradci Králové, vynikající režisér a pedagog. Klíma Miloslav, Makonj Karel: *Josef Krofta - inscenační díl*. Pražská scéna, Praha 2003.

### 4.3 Formy a zásady libreta

Jak jsem již naznačil, nový mim již psané libreto téměř až na pár výjimek (viz. Vizváry, Čechová, Sochor a další) nepoužívá. Autor-mim však stále pracuje s vlastními i původními náměty a velmi často tyto náměty upravuje. Jaké formy scénářů se v dnešním mimickém divadle vyskytují a jakými pravidly by se měly řídit, podrobně popíši v této kapitole. Popíši několik forem a zásad libreta či upravovaného námětu, které by měl umělec mít při autorské tvorbě stále na paměti. Popisuji tedy různé možnosti zpracování původního nebo vlastního námětu a některé poznatky související s pravidly, kterými by se měl upravený námět rámcově řídit.

Osobně se domnívám, že není až tak důležité, aby si mim sám zpracovával kompletní libreto, jako podklad k autorské realizaci mohou sloužit i jednotlivé nápady a námětové okruhy. Tyto náměty a nápady ale musí být upraveny a sestaveny podle jistých zákonitostí a pravidel, které se právě vážou na libreto, aby mohly sloužit jako hodnotný umělecký základ pro hereckou expozici.

Princip práce s textem mimického představení může být odlišný. Neznamená to automaticky psát uspořádaný literární útvar, i když by to tak v ideálním případě mělo být.

Mnohdy stačí pracovat s **libretem obrázkovým, tzv. storyboardem**, který většinou používají filmaři k přesnější přípravě postupných záběrů. Další cestou je pouze **krátký text** splňující všechny zákonitosti libreta, dále **doplňný vysvětlujícími popisky nebo načrtnutými scénami**. I rámcový obrázkový námět, který slouží jako start k improvizaci a ke zkoušení dané látky, je variantou mimického libreta. Fixované úkony je nutné ihned zaznamenávat do pracovního scénáře. Tento **rámcový obrázkový námět**, který není přímo storyboardem, je mimy-autory nejvíce používán.

Například mim Roman Horák ve vztahu k libretu uvádí: *„Psaný text jako hotové libreto před tvorbou představení používám jen zřídka. Při tvorbě postupuji spíše od základních obrazů, které skládám na základě dalších inspiračních materiálů do menších celků, které pak dávám do konečné podoby a většího celku. K vizualizaci používám tzv. „storyboard“, ke kterému si dělám poznámky. Postupně vzniká tímto způsobem libreto při tvorbě, na základě kterého je možné představení později rekonstruovat.“*

At' již umělec pracuje s literárním textem nebo jakoukoli jinou formou zpracovaného námětu, měl by dodržovat aspoň základní pravidla a zásady, které jsou s takovým textem logicky spjaty. V dramatickém umění se již od doby starověkého Řecka pokládá za určitý vzor Aristotelova *Poetika*<sup>50</sup>.

Není tématem této práce zabývat se podmínkami, za jakých řadíme literární text, divadelní hru k umění básnickému a za jakých k umění dramatickému. Z esteticko-teoretického hlediska vyplývá, že když literární text již od začátku sleduje, jak úzce budou dané zápletky, rozhodnutí i obraty spjaty s hereckým přednesem a výsledek takovéto aktivity bude mít za cíl vyvolat u recipienta, tedy diváka, umělecký zážitek, jedná se o literární text dramatického umění a je součástí dramatického díla. Toto stanovisko je podobné u libreta mimického divadla a je blízké chápání samotného mima-autora, který literární text zpracovává. V mimickém divadle tedy můžeme používat podobné parametry, tak jak jsou používány i v činoherním divadle, opeře, baletu a dalších.

Jako matrici pro vysvětlení zásadních pravidel vezměme Aristotelovu *Poetiku*. I když v průběhu historie došlo několikrát k různým tendencím, manifestům a pokusům o změnu struktury psaného textu, zvláště v průběhu francouzské, potažmo evropské avantgardy, stále se v základech vracíme k *Poetice*. V další kapitole i ve výsledném hodnocení nového mima dojdeme ke stanovisku, že v současné době je rozhodující samotný mim, který dané libreto interpretuje, tak tomu například právě ve starověkém Řecku nebylo. Básně a eposy byla vysoká umělecká díla. Herecký projev nebyl to nejdůležitější. Asi i proto byly dramatické texty, básnická díla a eposy kvalitativně na velmi vysoké úrovni, pro příklad uvádím Aristotelem oblíbenou *Iliadu a Odysseu* od Homéra. Ale i v průběhu další historie se našli vynikající dramatici, jejichž díla jsou populárními a aktuálními náměty i v dnešní době. Pro příklad uvádím Shakespeara, Čechova, Lermontova, Dostojevského, Moliéra a další. Všichni velcí dramatici dokonale ovládali schémata literárního textu svých děl.

Je zajímavé, jak nadčasové a přesné pojednání Aristoteles vytvořil, a to se nám dochovala jenom část věnující se tragedii. Je velká škoda, že další díl, který pojednával o komedii, nemáme k dispozici kompletní. Nyní tedy pro doplnění uvádím základní rozdělení literárního textu mimického divadla do pěti dějových částí inspirované Aristotelovou *Poetikou*. První částí je **expozice neboli výklad**, následuje **kolize**, **tedy zápletky**, **konflikt**,

---

<sup>50</sup>/ Aristoteles: *Poetika*. Oikoymenh, Praha 2008.

poté **krize – rozhodnutí**, předposlední část tvoří **peripetie neboli obrat** a celé libreto končí **katastrofou – zakončením**. Nebudu zde podrobně popisovat jednotlivé části, ale obecně uvedu u každé z nich základní charakteristiku.

Expozice – výklad – je v podstatě seznámení diváka s důležitými informacemi ohledně charakteru děje, určení doby a místa, kde se příběh odehrává. V této části dochází většinou k představení hlavních postav a jejich charakterů. Expozice by měla být stručná, ale výstižná a úplná. U mnoha současných mimických inscenací chybí základní anotace a informace, divák často již od začátku produkce tápe v dějové lince a neupřesnění některých důležitých faktů mnohdy poškodí i další dramaturgický vývoj celé inscenace.

Následuje kolize neboli zápleтка, konflikt: zde dochází k zásadnější změně v dějové linii, závěr kolize mnohdy končí „rázným“ vystoupením proti hlavní postavě příběhu.

Krize – rozhodnutí – je částí, která udržuje celý děj v napětí a dochází zde k „vyvrcholení příběhu“ s tím, že vzniká ještě prostor pro nečekaný obrat, pro překvapivé pokračování.

Peripetie – obrat – je místem, kde dochází k velkému obratu většinou u hlavní postavy, její součástí bývá také často tzv. **anagnorisis – poznání osob**. Aristoteles vysvětluje toto anagnorise jako přeměnu neznalosti v poznání, a tím buď v přátelství, nebo nepřátelství lidí, kteří jsou určeni ke štěstí nebo neštěstí. Jako příklad peripetie, tedy přeměny probíhající události v její opak, a to buď podle pravděpodobnosti, nebo s nutností, cituji přímo z Poetiky: *„Tak například v Oidipovi přijde posel Oidipa potěšit a zbavit ho strachu kvůli matce, ale když mu odhalí jeho minulost, způsobí pravý opak, podobně v Lynkeovi je Lynkeus veden na smrt a Danaos ho provází, aby ho zabil, ale pak dojde k tomu, že za své skutky je usmrcen on sám, kdežto onen prvý se zachrání.“*

Závěrečnou částí libreta je katastrofa – zakončení –, kde se celý příběh vyjasní. Autor musí umět dobře vysvětlit a popsat přechod k rozuzlení děje, v řecké tragédii byla většinou výsledkem katastrofy smrt jedné z hlavních postav.

Popisuji zde výše uvedenou strukturu libreta záměrně, jelikož je v dnešní době málo současných umělců-mimů, kteří tyto základní pravidla spojená s literární předlohou svého projektu využívají a pracují s nimi. Uvědomuji si, že dramatický text pro činoherní divadlo má

mírně odlišné uspořádání než literární text mimické inscenace, kde se musí autor podrobně zabývat pohybovými obrazy, které nahrazují mluvenou komunikaci. Jelikož neexistuje žádný materiál pojednávající o pravidlech libreta v mimickém umění, musel jsem najít obecně platný materiál, který může v zásadních formulacích být vodítkem a mustrem při psaní literárního textu v pantomimě.

Na závěr této části pojednávající o pravidlech a zásadách libreta v mimickém divadle uvádím ještě čtyři okruhy zásad, které se týkají vykreslování charakterů hereckých postav a na které by měl autor-mim při formování svého scénáře – libreta – námětu stále myslet. Zde cituji z Aristotelovy Poetiky: *„První a nejdůležitější z nich je to, aby povahy byly řádné. Povahokresbu bude hra obsahovat tehdy, jestliže řeč nebo jednání osoby bude prozrazovat nějaké zaměření, bude-li řádné, bude řádná i povaha. Takovou povahu může mít člověk každého rodu. Řádná přece může být i žena a otrok, přestože schopnosti ženy jsou skrovnější a u otroka jsou zcela nepatrné. Za druhé musí být povahy přiměřené, známe například povahu mužovu, ale pro ženu není přiměřené, aby byla mužná nebo vzbuzovala strach. Za třetí je nutné, aby se vykreslené povahy podobaly skutečným, to je ovšem něco jiného než vykreslit povahu řádnou a přiměřenou. Za čtvrté musí být povahokresba důsledná. Neboť i když je zobrazovaná osoba po některé stránce nedůsledná a ve svém zobrazení představuje právě takovou povahu, musí být při tom nedůsledná důsledně... Stejně jako při sestavování událostí je třeba i při kresbě povah vyhledávat, co je nutné nebo pravděpodobné, takže taková a taková osoba má mluvit nebo jednat tak, jak je to nutné nebo pravděpodobné, a jedna událost má následovat po druhé buď s nutností, nebo podle pravděpodobnosti.“*

#### **4.4 Nový mim a libreto**

Fakt, že libreto je ve velmi blízkém vztahu s výsledným pohybovým vyjádřením mima, je velmi důležitým odrazem pro jeho kompaktní herecký projev. Každý z diváků by měl za použití své vlastní fantazie číst z mimových gest a pohybů řádky textu, ne se ve fantazii, která je k chápání mima nutná, utápět. Bohužel tento nedostatek se objevuje čím dál více.

Měl jsem možnost se seznámit s názory několika současných mimů i mimů starší generace a potvrdily se mi obavy ohledně práce mima s formou autorského tvaru mimických inscenací.

Co je patrné na mnoha současných projektech, je fenomén *být nesrozumitelný*. I proto celá pasáž o inspiraci, námětech, libretu jako takovém a o jeho zásadách – to vše jsou zásadní a důležité informace, které by měl každý adept mimického umění ovládat. Když jsem se ptal Zdenky Kratochvílové na Ladislava Fialku, na jeho inspirace, podněty a jakým způsobem pracoval s literární předlohou svých inscenací, potvrdily se mi úvahy nad nedostatky v současném mimickém divadle. Základní rozdíl mezi dnešním mimem a mitem Ladislava Fialky, ale i Borise Hybnera, Ctibora Turby a Boleslava Polívky je ve sdělnosti výsledné podoby mimických inscenací. Fialka byl velmi náročný, vše muselo mít řád a jasný odkaz směrem k divákovi. Inscenace musely mít přesnou kompozici, libreto, rytmus. Uměl pojmenovat a vysvětlit hercům a následně i divákům, co přesně chce sdělit. Ona sdělnost a srozumitelnost dnešnímu mimovi v mnoha případech chybí.

Boris Hybner vysvětluje problematiku této sdělnosti tak, že pro velké soustředění se interpreta na formu (vizuální, výtvarná a zvuková, světelná a scénografická stránka) interpret zapomíná na čistotu a jednoduchost své komunikace s okolím. Inscenace bývají často ve své sdělnosti povrchní, tato skutečnost je také důsledkem doby. V éře po listopadové revoluci se umění mimů nechává ovlivňovat „opojenou svobodou“ na rozdíl od druhé vlny české pantomimy, která byla určitým vzdorem tehdejší „svobodě“ a antipólem k „akademickému a klasickému“ repertoáru Fialkovy *Pantomimy Na zábradlí*. Přestože herci *Pantomimy Alfréda Jarryho* byli „rebelové“, jejich „existencionální“ příběhy plné černého humoru a grotesky měly jasnou výpověď, skrytý podtext navazující na avantgardní francouzské umělce, jako byl Alfréd Jarry a další. Boris Hybner vidí také problematiku nesdělnosti dnešního mima soustředěním se interpreta pouze na formu představení, takže obsah zůstává nepochopen. Převládá virtuosita pohybů, nasazení, originalita, ale výpověď nemá sílu, výsledek je většinou povrchní hodnoty, a jak ještě doplňuje Zdenka Kratochvílová, chybí hledání dramatické situace, vyvolání konfliktu, o čem konflikt je a kam povede.

Závěrem kapitoly o libretu, námětech a inspiraci v současném mimickém umění bych rád zdůraznil, že rozdíly mezi starší generací našich mimů a současnou pantomimou existují nejen co do inspirací a způsobu zpracování námětu, ale výrazné rozdíly spočívají zejména v přístupu k námětu. A to zejména v zodpovědnosti ke sdělnosti mimických děl. Absence oddanosti a zodpovědnosti k mimickému žánru je velkým problémem současného mima a odráží se to bohužel na roztříštěnosti našeho oboru vůči divákovi.

Tuto kapitolu končím citací Radima Vizváryho, která osvětluje jeho osobní vztah k námětům své autorské tvorby: *„Navazuji na tradici Pierota a hledám jeho pojetí ve 21. století. Spojuji klasickou pantomimu s moderním fyzickým divadlem. Pro tento princip se inspiroji náměty ze všedního života a problematikou dnešní doby. Je mi blízká poetika a křehkost bytí, která se v dnešním světě vytrácí. Zajímá mě emotivní jednání člověka a jeho archetypy. Náměty a témata si vybírám tak, aby jim porozuměl co největší počet lidí z celého světa. Inspiroji se i přírodou – zvířaty a rostlinami, kdy jejich pohyby, charakter a jednání používám v podobě člověka.“*



## 5. Herec

### 5.1 Charakteristika hereckého umění a herecké zdroje mima

V této kapitole se budu věnovat samotné interpretaci mima. Opět budu hledat některé nové atributy související s prezentací dnešního mima. **Herecké umění jako tvůrčí umění** bylo ustanoveno v dobách francouzské avantgardy. V průběhu dlouhého vývoje hereckého stavu se mnohokrát řešila otázka vztahu herce k samotnému dramatu, jehož je nedílnou součástí. Ne vždy platilo, že herec je jedna z nejdůležitějších složek dramatického díla. V dobách antiky byl herec považován pouze za „zprostředkovatele“ závažného dramatického díla. Ve svém *Hereckém paradoxu*<sup>51</sup> o této problematice pojednává francouzský filosof a spisovatel Denis Diderot. Ve vztahu k textu vysvětluje dva extrémy, jedním z nich je herecké umění nadřazené básníkovi, druhým extrémem je herec v roli „loutky“, kterou básník drží na provázku a manipuluje s ní (reprodukční umělec). Z předešlé kapitoly víme, jak se k těmto dvěma polohám stavěli někteří mimové. Etienne Decroux prosazoval hlavně zvládnutí hereckého řemesla, text vnímal jako rozptylování. Oproti Jean Louis Barrault pracoval se všemi složkami stejně intenzivně.

Je zřejmé, že mim by měl být především velmi dobrým interpretem, který dokáže dramatické dílo i jakékoli další libreto zprostředkovat divákovi tak, aby ve vzájemné součinnosti vynikl jak odkaz díla, tak i samotný mimův přednes.

Herecké umění je charakterizováno jako **umění slova i pohybu**. Mím více pracuje s tělesnou přípravou, cvičí pohybovou paměť, ovládá rytmus těla a další. Činoherní herec se soustředí hlavně na mluvený projev, méně na pohybový výraz. Z divadelní praxe známe případy interpretů, kteří dokonale ovládali umění slova i pohybu, například Vlasta Burian nebo Boleslav Polívka. Možnosti mima, který dokonale ovládá své tělo a má talent i k mluvenému projevu či zpěvu, jsou obrovské i v dalších uměleckých oborech (činoherní divadlo, film, muzikál a další). To samé platí i pro činoherního herce s velkým talentem pohybovým.

**Herecké umění je časoprostorové**, herec nebo mim může divákovi představit celý děj v jedné hodině a na několika místech najednou. Marcel Marceau takto hrál svoji etudu o

---

51/ Z franc. *Paradoxe sur le comédien*: česky poprvé vyšlo v překladu Josefa Pospíšila v roce 1997.

životě, od narození až po smrt. Iluze prostoru patří také k důležitým technikám mima, zvláště u imaginární pantomimy. V mimickém i činoherním divadle herec často vystupuje společně s dalšími herci, ne vždy se jedná o sólový výstup. Herecké umění je tedy i o komunikaci interpretů, v pohybovém divadle je společná souhra a koordinace zvláště důležitá.

Mim, tak jako herec, tanečník, zpěvák, potřebuje ke svému hereckému umění recipienta, diváka. Bez této vzájemné komunikace mezi hercem a divákem se neobejde žádné divadelní umění. Mimové, clowni často vystupují v cirkusových arénách nebo mezi lidmi na ulici a jsou mnohdy v tom nejbližším možném propojení s divákem. Kukátkový prostor klasického divadelního prostoru je místem hlavně činoherních umělců. Herecké umění je tedy tzv. kolektivní povahy.

Dokonalé zvládnutí hereckého umění je pro mima zásadním předpokladem pro další jeho tvůrčí činnost v oboru. Aby dokázal správně využít veškerý talent, musí neustále vnímat podněty, které na něj zvenku působí. Důležitými zdroji a impulzy jsou pro mima:

**herecká paměť** – u mima se jedná zejména o paměť mimickou. Mim by měl stále pozorovat své okolí, lidi a jejich chování, běžné situace a vše, co může později využít na jevišti. Dále také mim sleduje chování zvířat, přírodu, umění.

**asociační schopnost herce** – schopnost mima, herce vybavit si již pozorovanou věc, charakter nebo situaci. Tento zdroj je u mima i herce velmi důležitý při různých improvizacích a rozvíjení určité situace.

**herecká fantazie** – neboli obrazotvornost, opět pro mima velmi potřebný impuls. Například když mim rozehrává abstraktní děje, může být celkový divadelní tvar dokreslen nečekanými pohybovými kreacemi atd.

K hereckému umění patří také dokonalé zvládnutí procesu při přípravě role. Tak jako při práci s libretem platí určitá pravidla, tak i proces hercova seznamování se s rolí má jisté zásady. Interpret prochází procesem, který začíná **expozicí (výkladem)**, tedy seznamováním se s charakterem postavy, s dějem příběhu, s psychologii jednání postavy a dalšími obecnými parametry inscenace (časové určení a místo děje, historické souvislosti a další).

Následným krokem je u herce tzv. **vyvolávání**, hledání správných pohybových výrazů pro danou situaci, vyvolávání přesného charakteru postavy, hlubší analýza chování postavy a další. Mim si v této fázi často pomáhá improvizací a navrhuje určité polohy jednání, které vyjadřují psychologii a charakter postavy. To vše znázorňuje skrze mimiku, gesta, hledá charakteristické pohyby a celkový tělesný výraz. U činoherního herce bývá tato fáze realizace herecké přípravy ve formě podrobného seznamování se s textem a také hledání důležitých charakteristických pohybů a gest postavy.

Dalším krokem herce je **fixace** role, u činoherce to je zejména automatizace mluveného textu a základních pohybových rysů, u mima se jedná hlavně o fixaci pohybové paměti a skupinových choreografií. Mim musí této části věnovat nejvíce času, není možné při vlastní interpretaci dlouze vzpomínat na naučené pohyby, výsledný herecký projev pak ztrácí uměleckou hodnotu. Herec se pak nemůže soustředit na „lehký“ přednes, je svazován nejistotou, zvláště při skupinových pantomimách je potřeba dokonale ovládat po paměti partnery a prostor.

Výsledkem herecké tvorby je samotná **reprodukce**, prezentace role v rámci celé inscenace. Zde se již herec plně soustředí na vlastní interpretaci. Postupem času zkouší určité variace a obnovuje nebo zlepšuje svůj projev na základě pravidelné komunikace s divákem.

## 5.2 Předpoklady mima

### Fyzické:

- mim by měl být fyzicky zdatný a uzpůsobený pro náročný trénink a pravidelnou fyzickou zátěž. Mimické umění je pohybově i fyzicky velmi náročným oborem. Vzpomínám opět na E. Decrouxe a J. L. Barraulta, jak společně cvičili u Ch. Dullina. Cítuji zde z knihy *Příběh pantomimy* Václava Vebera, který uvádí slova J. L. Barraulta věnující se společné práci s E. Decrouxem, když vytvářeli základy moderní pantomimy: „Cvičili jsme tři týdny, abychom zvládli obyčejnou chůzi na místě... Není nic těžšího než chůze. Chůze vypovídá o člověku. Právě ty nejprostší věci se dělají nejobtížněji a krácející člověk je celistvá bytost měnící prostor. Centrum chůze přitom není ve špičce chodidla, na patě, ale ve výši prsou.“

- E. Decroux celý život pravidelně cvičil a dbal na svojí fyzickou kondici, mnohdy až asketickým přístupem. Fyzická průprava je však nedílnou součástí komplexní vybavenosti mima. Bohužel ne vždy nový mim tento základní předpoklad splňuje. Mim by měl být výborně pohybově zdatný v akrobatických, koordinačních (žongláž, chůze po laně), rytmických cvičeních (step, taneční techniky).

### **Fyziologické:**

- k pohybovému talentu musí mít adept mimického divadla vyvinuty také fyziognomické předpoklady. Jednoduše řečeno musí na jevišti vypadat přizpůsobivě a uvěřitelně. Zvláště když mim pracuje s technikou čistého mimu nebo zobrazuje roli v pierotovských pantomimách. Postavu Pierota nejlépe utvoří herec vyšší, štíhlé a vytáhlé postavy, s rozevlátým pohybem dlouhých končetin atd. Neznačená to, že mim musí být prvoplánově štíhlý a vysoký, s velkýmnosem, výraznými očima a dlouhými rukama. Víme, že mimické divadlo je především komediální povahy a jeho představitelé nejsou pouze samí Pieroti. Ale i clowni a herci grotesky. Nejdůležitější je mít předpoklad k pohybovým možnostem, k mrštnosti, ohebnosti a k fyzické přípravě. Jako příklad výrazného pohybového talentu pantomimické historie uvádím předchůdce a zakladatele postavy clowna Joe Grimaldiho<sup>52</sup>. Tento anglický mim byl paradoxně malý, podsaditý postavy s širokou kulatou tváří. Měl fyzicky náročná akrobatická vystoupení. Byl velmi pohyblivý, intenzivně na sobě pracoval a hrál i několik představení denně.

### **Psychologické:**

- tyto předpoklady mima jsou již zmiňované schopnosti vnímat, rozpoznávat a fixovat herecké zdroje, jako jsou fantazie (obrazotvornost), asociační schopnost, ale i teoretické znalosti. Mnoho umělců současnosti má velmi malé zkušenosti a znalosti teorie a dějin divadla, mnohdy neznají ani základní dramata a jejich autory a nezajímají se o literaturu, poezii, výtvarné umění, estetiku a další teoretické a umělecké obory. Když jsem se ptal Zdenky Kratochvílové na základní podněty a inspirace, které Ladislava Fialku přivedly k mimickému umění, dozvěděl jsem se, že to nebylo pouze seznámení se s divadlem M. Marceaua, ale zejména spolupráce s naším předním výtvarníkem a animátorem Jiřím Trnkou. Pohyb a fázování loutek, jejich rytmus a práce s nimi byla pro Fialku důležitou inspirací. Tím, že se také

---

52/ Joe Grimaldi: (1778–1837), Angličan, zakladatel clowna jako divadelní postavy, včetně kostýmu, postava clowna se dochovala dodnes, díky původu tohoto pojmu se používá správně výraz clown (ne klaun).

intenzivně zajímal o výtvarné umění, zvláště impresionismus a kubismus, mohl celistvě pojmout odkaz M. Marceaua a nastolit dráhu české moderní pantomimy.

#### **Profesionalita práce:**

- mimický talent je potřeba udržovat a stále rozvíjet. Každý mim musí mít maximální zájem o vlastní výchovu a tvorbu. Pravidelně by se měl zajímat o různé workshopy a semináře, které souvisí s oborem. Měl by mít maximální vztah ke škole, ale také vlastní zájem o individuální studium. Mim musí na sebe neustále klást vysoké nároky v přípravě i studiu.

### **5.3 Mim a jeho řemeslo**

Každý mim by měl dokonale ovládat techniku mimu. Na naší katedře se podrobně seznamují studenti s technikou mim corporel, kterou lektoruje Martin Sochor, jediný český absolvent školy Marcela Marceaua. Technika mimu je základem pro každého mima. Zvládnutí této techniky, její utužování, opakování a další zdokonalování by mělo sloužit ke zkvalitnění mimického řemesla. Kromě techniky mim corporel se studenti zdokonalují v metodice a technikách moderní clownerie a grotesky.

K rozvoji mimického řemesla patří hlavně pravidelné tréninky a cvičení. Soubory i umělci mají různé metody těchto cvičení. Jako příklad uvádím přístup mima a herce Romana Horáka, který podrobně popisuje ve své magisterské práci<sup>53</sup> herecký trénink, tak jak ho sám vnímá a používá. Dále se analyticky věnuje hereckému tréninku herců mezinárodního divadelního souboru Farma v jeskyni, jejímž je Horák kmenovým členem. Cituji z jeho magisterské práce, kde popisuje herecký trénink z dílny E. Barby: „*Trénink v Odinu neučí jak být hercem například komedie dell'arte, anebo jak dobře zahrát groteskní či interpretovat dramatickou scénu. Barba opět zdůrazňuje, že tvůrci tréninku jsou herci sami, kteří si vypracovávají svůj způsob práce a nesou za něj plnou zodpovědnost. Proto mluví Barba o tréninku a nikoli o škole, ačkoliv všichni herci v Odin Teatret prošli výcvikem v tomto divadelním souboru.*“

Tím se potvrzuje i stav přístupu mladých mimů ke zdokonalování se v hereckém procesu. Aby obstáli, měli by se kromě pravidelné výuky na uměleckých školách sami dál

---

53/ Horák, Roman: *diplovová práce - Herecký trénink*, Praha, HAMU 2007.

vzdělávat a rozvíjet svou fyzickou inteligenci, pohybové možnosti a zdokonalovat se v technice mimu.

Nový mim a jeho herecký projev přináší s sebou několik nových a zajímavých tendencí. Je to dáno poměrně velkým rozmachem vzniku nových souborů, jednotlivých umělců i festivalů. Mnoho z nich se hlavně nebo okrajově věnuje mimickému žánru. Připomeňme, že do roku 1989 zde bylo Fialkovo divadlo, jarryovci, na Slovensku působící Milan Sládek<sup>54</sup> a v 80. a 90. letech začaly vznikat další skupiny a objevovat se nová jména (*Mimoza, BB duc, Mim trio, Nonsens, Cvoci, Václav Strasser* a další). To znamená, že ve výsledku zde působilo velmi málo umělců-mimů. Bylo to dáno především politicko-sociální situací.

V podstatě „monopolní“ postavení Pantomimy Na zábradlí, které bylo bráno jako jediné oficiální divadlo reprezentující pantomimu u nás, bylo také příčinou nedostatečného dalšího rozvoje mimického umění. Fialka tak dal vyniknout skvělým jarryovcům a postupně i dalším „rebelům“, kteří „brojili“ proti oficiální, akademické pantomimě. Po roce 1989, kdy se uvolnila ekonomicko-politická situace, změnil se systém přerozdělování peněz, začala se rozvíjet popularita avantgardy a nových divadelních žánrů, vzniklo mnoho divadelních skupin. V příloze této studie jsem komplexně shrnul veškeré dění v oblasti mimického divadla v porevoluční době až do současnosti.

Existence a stálý nárůst nových divadelních skupin znamená i pro mimické umění širokou pestrost rozdílných přístupů v tréninku, přípravě, zkoušení a samotné prezentaci. Kromě několika divadelních skupin (*Farma v jeskyni, Krepisko*) a jednotlivých umělců, kteří se intenzivně zabývají pravidelným a náročným tréninkem a dalším vzděláváním, se většina souborů dostatečně nevěnuje rozvoji svého hereckého potenciálu.

To má za důsledek postupný úpadek celého mimického žánru. Docházím ke zjištění, že nový mim ve většině případů nedbá již tak na přípravu, důsledné zkoušení a vlastní vzdělávání. To je bohužel smutný fenomén dnešní doby – interpretace je nedokonalá, ve většině případů nedostatečná, povrchní a bez hlubšího obsahu. Mnoho mimů pouze komediálně „lavíruje“ a zapomíná na všestranný um mimického umění. Existují naštěstí výjimky a reprezentanti nového mimu, kteří posouvají hodnotu mimického divadla k dalším kvalitativním hodnotám.

---

54/ Milan Sládek: narozen 1938, slovenský mim, choreograf, pedagog a režisér.

Na závěr ještě jednou E. Barba: *„Jestliže jsme se dali na divadlo, musíme nepochybně dělat divadlo. Avšak také, s vynaložením veškeré energie a inteligence, se musíme snažit rozšířit rám, v němž je divadlo uzavřeno.“*

## 6. Další složky autorské tvorby

### 6.1 Prostor, scénografie, light design, kostým

**Prostor**, vnímání prostoru, práce s ním je další důležitou oblastí, se kterou musí být mim-autor detailně seznámen, myslím tím zejména schopnost s takovým prostorem pracovat, umět ho jako interpret správně využít.

Mimické divadlo nejvíce využívá **prostor kukátkový**, tedy klasicky pojatý divadelní prostor, ve kterém je vzájemná komunikace mezi divákem a interpretem rozdělena na dva autonomní „světy“: jeviště a hlediště. Kukátkové pojetí je příznačnější pro činoherní divadlo. V současném umění zvláště taneční a mimické projekty více využívají i jiné typy prostorového uspořádání, více experimentují s pomyslnou „bariérou“ mezi interpretem a recipientem. Mimické divadlo již z podstaty širokého spektra možností interpretace (clownerie, nový cirkus, pouliční divadlo a další) se v poslední době často dostává za hranici klasického kukátkového prostoru. Zejména využívá **prostor haly, prostor arény, prostor prstencový a prostor ulice**.

I když se v poslední době rozšířil trend experimentování s prostorem, stále je pro mimické divadlo nejpoužívanějším prostorem prostor kukátkový. Většina inscenací, ať se již jedná o mimodramata, grotesky či o pohádkové příběhy, se odehrává na klasických scénách. Například pantomimy studentů katedry nonverbálního divadla HAMU se prezentují zejména v divadle Inspirace, v divadle DISK i v Experimentálním prostoru Roxy/Nod bývá prostor uzpůsoben do kukátkového pojetí při většině mimických představení. Většina produkcí, která se uskutečnila v rámci festivalů pantomimy a grotesky MIMRAJ 2006, proběhla v divadle Komédie. I zahajovací večer festivalu, který se uskutečnil na nádvoří pražského Klementina, byl přizpůsoben stylu kukátkového prostoru. Dalším příkladem je Divadlo Rubín, Divadlo v Dlouhé, Divadlo v Řeznické a další. Otázka využití kukátkového prostoru je pro mima důležitá, vytváří určité zázemí pro znázornění tajemství, magie a skryté fantazie, kterou jiný prostor nedokáže zcela naplnit. Inscenace „Clown time blues“ Borise Hybnera by bez kukátkové scény Divadla Komédie nespasně vyjádřila hloubku magie jeho vnitřního světa, Boleslav Polívka by nemohl dokonale vytvořit iluzi svého pojetí „ztracenosti“ v inscenaci Pro dámu na balkóně, kdyby neměl dost „svého“ prostoru. I v cirkusových šapitó se pro mimické inscenace staví kukátkový prostor (například představení Teatr Novogo Fronta Hamlet or not



to be a další). Ladislav Fialka uměl velmi dobře spolu se scénografem a výtvarníkem scény využít prostory divadla Na zábradlí a další příklady.

Mimické divadlo je divadlo skrytých symbolů, často pro vyjádření iluze využívá speciální světelnou režii a scénografii. Kukátkový prostor je ideální pro vytvoření magického světa kouzelných pohybů a gest mima a stále nabízí obrovské možnosti pro němý žánr.

**Prostor hala** je typický především pro současné stagiony, do kterých se v poslední době u nás nejvíce soustředí mimické, taneční a experimentální divadlo. Například Divadlo Ponec, Experimentální prostor Roxy/NoD, Meet Factory na Smíchově, Divadlo Archa a další. Přehled o všech scénách a prostorách, kde se s mimickým divadlem můžeme potkat jsem přehledně sepsal v příloze této práce. Pro tyto stagiony je typická přizpůsobivost prostoru, může se zde vytvořit jak kukátkový, tak arénovitý i čistě halový prostor. Prostor „hala“ se vyznačuje blízkým a otevřeným kontaktem herců s diváky, není rozdělen forbínou, jeviště není vyzdviženo stupněm a je na stejné úrovni, bez žádné „bariéry“, jako hlediště. Tento typ prostoru je vhodný pro bližší komunikaci, herec je v tomto případě více odhalen, nemůže se „schovat“, je vystaven přímému „střetu“ svého sdělení s příjemcem. Příkladem typu mimického divadla, které staví na otevřeném vztahu, je například clownerie. Zvláště dětská clownská představení jsou založena na blízké komunikaci s divákem. Jiří Bilbo Reidinger v úspěšné dětské clownerii *Klaun Bilbo*, se kterou objel nespočet festivalů v různých zemích, intenzivně komunikuje s dětským publikem, které ho neustále podporuje, děti zapojuje do své hry, dává jim možnost být součástí představení. Podobně akrobatická clownerie Divadla Okolo „*Mezi nebem a zemí*“ Lukáše Třebického je postavena na osobitě blízké komunikaci clowna a publika, který skrze žonglování s míčky navazuje neformální vztah s divákem. Clownerie, která je z podstaty založena na uvěřitelném dialogu clowna a jeho publika, je hratelná nejenom v prostoru haly, ale také v prostoru cirkusové arény nebo v prostoru ulice.

Prostor haly využívá ke svým projektům a experimentům v současné době mnoho divadelních souborů: Farma v jeskyni, Decaláges, Divadlo Krepesko a další. Poskytuje velké možnosti využití světelného designu, specifické scénografie, zvukových instalací a možnosti různého zapojení diváka do samotných projektů. Možnosti umístění publika ve vztahu k interpretům popíši níže u dalších typů prostoru.

**Prostor aréna** je typem prostoru, který se využívá nejvíce v cirkusovém šapitó. Zejména rozvoj nového cirkusu zaktualizoval toto prostorové pojetí. S prostorem arény se

také můžeme setkat při pouličních projektech a někdy i v halových typech divadla. Na populárním mezinárodním festivalu Letní Letná můžeme každý rok vidět několik skvělých představení, která reprezentují světový nový cirkus. Jedná se zejména o soubory francouzských cirkusových škol. V roce 2007 jsme měli možnost vidět francouzského mima, herce a akrobata Johanna Le Guillerma z divadla Cirque Ici se svou magickou show, letošní ročník patřil francouzským akrobatům na provazech Les Colporteurs. Dokonale zvládnutá technika akrobatického provazochodectví o příběhu lidí mezi zemí a nebem.

Fenomén **nový cirkus**, který je u nás populární zejména díky špičkovým francouzským cirkusům, poprvé uvedl v širší známost Ctibor Turba s představením v cirkusovém šapitó Klaunerie. Spolu s Otou Jirákem, Jiřím Ungrem, Borisem Hybnerem a Boleslavem Polívkou nastartoval formování nového žánru mimického divadla. Moderní clownerie Cirkusu Alfred zasazena do cirkusové arény byla netradičním jevem, který se později ukázal jako jedno z hlavních témat v nově formovaném pojetí cirkusu.

Charakteristika nového cirkusu, jeho definování je založeno na pochopení odlišností od podstaty cirkusu tradičního, tak jak to uvádí a popisuje Ondřej Cihlář<sup>55</sup> ve své publikaci věnující se novému cirkusu, kde cituje Jakoba Pascala: *„Nový cirkus je umění vytvořit představení z cirkusových disciplín, dalších uměleckých oborů, divadla, hudby, filmu, výtvarného umění i dovedností nejrůznějšího druhu... avšak dělení cirkusu na „tradiční“ a „nový“ může vnucovat myšlenku, že existuje jeden, který je moderní, invenční a v pohybu. Ten má kontrastovat s cirkusem tradice orientovaným na minulost, statickým, soběstačným a okrajovým. I když existuje mnoho takových cirkusů, které si otázky o inovaci vůbec nekladou a fungují pouze v systému konzervace a opakování zděděných znalostí, termín tradiční cirkus v sobě ukrývá také reformované, velmi moderně promyšlené cirkusové podívané postavené na estetice historických cirkusů.“*

Mezi české představitele nového cirkusu řadíme kromě již zmiňovaného Ctibora Turby Borise Hybnera, Boleslava Polívku (který podobný princip využívá i v mediálně populární *Manéži Bolka Polívky*), také divadelní soubor Vosto5, Lukáše Třebického a jeho divadlo Okolo, s prvky nového cirkusu pracuje Divadlo Števa Capka Cirkus Sacra, Divadlo Continuo, Decaláges, Teatro Novogo Fronta a další.

---

55/ Ondřej Cihlář: kmenový umělec úspěšného divadelního souboru VOSTO5, autor publikace o novém cirkusu a hlavní dramaturg festivalu Letní Letná.

**Prostor prstencový** není tak často využíván, jedná se hlavně o různé performance – instalace a o projekty, ve kterých je nutná zvýšená vzájemná komunikace a interakce diváků spolu se samotnými herci. Inscenace se většinou odehrává volně v prostoru a publikum bývá umístěno mezi aktéry nebo v centru divadelního prostoru a příběh je realizován okolo diváků. Konkrétním příkladem je například otáčivé hlediště v Českém Krumlově nebo inscenace Petra Krušelnického *Easy tOlk*, kdy diváci volně procházejí prostorem, sami si vyhledávají místo kontaktu a divák v takovém případě je závislý na vlastní snaze a intuici nalézt si individuální postoj a vztah k dané instalaci. Dalším příkladem je představení *Divnosti* umělecké skupiny Ireny Perclové a Krištofa Kintery Jednotka, které se uskutečnilo v Divadle Alfred ve dvoře. Originálně pojatý prostor měl základní atributy ve „sledování“ hlavních aktérů hry skrze okna do pokoje, kde se celý děj odehrával. Každý divák seděl u svého okna a díval se dovnitř, do pokoje, kde sledoval jednotlivé zápletky, sny i běžný chod domácnosti hlavního hrdiny, kterého ztvárnil herec David Máj. Prostor prstencového prostorového uspořádání je vcelku ojedinělý, ale v novém pojetí mimického divadla má do budoucna poměrně obsáhlé možnosti.

**Prostor ulice a site specific prostory** jsou pro mimické umění dalším důležitým prostorovým zdrojem. Pouliční divadlo je historicky pro komediální divadlo, komedii dell'arte, akrobatické a průvodové divadlo jednou z nejdůležitějších divadelních scén. Již jsem zmiňoval jokulátory středověku, herce komedie dell'arte, pouliční clowny a další. V současné době, kdy se projevuje velký vliv nového cirkusu, dochází ke vzniku mnoha festivalů věnujících se těmto žánrům. Vzniká také nespočet pouličních i moderních karnevalových průvodů. Pouličnímu divadlu se u nás věnují například bratři Formani, Circus Sacra, Divadlo Okolo, Divadlo Continuo, Divadlo Žebřík, Bilbo Compagnie a další.

**Site specific projekty** jsou odrazem alternativního vnímání současné kultury, střet moderních technologií, atypických performancí ve vztahu k originálnímu a netradičnímu prostoru, ryze nedivadelnímu. Těmto projektům se u nás věnují například festival 4+4 dny v pohybu v čele s Pavlem Štorkem, Denisou Václavovou a Markétou Černou. Dále pedagog, scénograf a světelný designér Tomáš Žižka, Jednotka výtvarníka Krištofa Kintery, bratři Michal a Šimon Cabani a další.

**Scénografie** současného mimického divadla se rozvíjí v součinnosti s rozvojem moderních technologií. Hraje poměrně zásadní úlohu, umělci se snaží vizuální pojetí inscenací co nejlépe vystupňovat, mají do detailu promyšlené technické parametry, zejména

využívají projekční techniky a další audiovizuální mechanismy. Velký rozvoj je zejména ve světelné a kinetické struktuře scénografie. Naše historie v oboru scénografie byla vždy spjata s novátorskými a originálními postupy. Vzpomeňme našeho významného scénografa a světelného designéra Josefa Svobodu, výtvarníka Národního divadla, uměleckého šéfa Laterny magiky a vedoucího ateliéru architektury na Umělecko průmyslové škole v Praze.

Scénografii v mimickém divadle můžeme rozdělit do čtyř podskupin a tendencí. První z nich je **malířská tendence** scénografie. Tato tendence je spojena s malovanými strukturami pozadí, dekoracemi, používá se zejména v případech maximálního napodobování situací. Je spojována především s klasickým divadelním prostorem, využívá se hlavně v činoherním divadle a je spjata v historii s umělci-malíři jako byl František Tichý, Mikoláš Aleš, Josef Čapek, Alfons Mucha, Josef Lada, Vlastimil Hofman a František Trostel.

Další tendencí ve scénografii je **sochařská struktura**, více spojována se začátky rozvoje scénografie, hlavně v období renesance (šlechtické renesanční divadlo a jeho hlavní představitel – divadelní reformátor a teoretik Sebastiano Serlio<sup>56</sup> – umožnil stavbu dekorací pomocí otáčivých hranolů, prohloubil jeviště a uzavřel ho pomocí malovaného zadního prospektu), v současném umění se využívá minimálně.

**Světelná tendence scénografie neboli light design** je nejenom v mimickém divadle v největším rozvoji ze všech scénografických struktur. Světelné experimenty jsou spjaty s dobou avantgardy, kdy se poprvé začaly objevovat kompozice a začleňování filmů a diapozitivů do divadelních projektů. Tuto světelnou kinetiku propagoval například známý německý reformátor a režisér Erwin Piscator<sup>57</sup>. U nás je rozvoj light designu spojován s výše zmiňovanou osobností Josefa Svobody. Jeho světelné experimenty za dob působení v Laterně magice byly průlomové v celém světovém light designu. Pracoval se zadní projekcí, propojoval divadlo a film, vytvořil polyekran (rozdělení filmového plátna na více menších pláten), věnoval se zrcadlovému světelnému divadlu, luminiscenčnímu svícení, experimentoval s UV světlem, využíval laserové techniky. To vše za poslední roky ještě více expandovalo, většina těchto technologií je ovládaná počítačovými systémy, není již problémem přesné propojení světelných změn na pohyb tanečníka nebo mima, a to i

---

<sup>56/</sup> Sebastiano Serlio: (1475 – 1554), italský reformátor, teoretik a architekt, zprovoznil starořecké periakty, tzv. telari, prohloubil jeviště, které uzavřel malovaným zadním prospektem aj.

<sup>57/</sup> Piscator, Erwin: (1893 – 1966), německý divadelní režisér. Své myšlenky a reformy uvedl v publikaci *Politické divadlo*.

v součinnosti se zvukovou složkou. Více o směřování světelného designu uvedu v následující kapitole.

**Kinetická tendence** scény je poslední podskupinou, kterou v souvislosti s trendy scénografie v mimickém divadle představím. Tato tendence je přímo závislá na mechanických možnostech. Řadíme sem vše, co souvisí s pohybem na scéně, většinou se jedná o technicky a architektonicky náročné mechanismy. Jedná se o různé tahy, které mění dekorace a prostředí na scéně, využívají se na zatemnění prostoru, pro ukotvení rekvizit, ale i na zachycení herce a další využití. Tyto tahy vytvářejí tzv. svislý pohyb na scéně. Mezi svislý pohyb řadíme i využívání provazistě, zavěšování různých strojů, z historie známých „létajících strojů“ z doby náboženského divadla středověku. Mezi další pohyb scény, patřící do mechanické tendence výpravy, je pohyb otáčivý, který se hojně využívá na velkých scénách, jsou to různé točny, jezdící chodníky, cestující podlahy atd.

Mezi naše nejznámější současné scénografy, kteří spolupracují na mimických projektech, patří například Jakub Kopecký, Matěj Němeček, Daniela Klimešová, Lukáš Kuchinka, Barbara Gracia a další. S moderními technologiemi u nás pracuje například skupina kolem Tomáše Procházky, Jakuba Smolíka, Jakuba Hyblera a Veroniky Švábové Handa Gote, Krepsko, Petr Krušelnický a další.

**Světelný design** neboli světelnou tendenci scénografie jsem již krátce představil, stále častěji se tento obor utváří jako samostatné umělecké odvětví, na některých zahraničních uměleckých školách je již light design veden jako samostatný studijní předmět. Jeho expanze je ve všech divadelních žánrech, stejně tak i v mimickém divadle. Jak jsem již uvedl, tradice experimentů v light designu byla odstartována v době avantgardy. I u nás vymýšlel různé experimenty se světlem například E. F. Burian<sup>58</sup>, významná postava české avantgardy. Josef Svoboda popisuje své začátky v light designu ve svém úvodu k publikaci *Tajemství divadelního prostoru*: „Se „světelnou“ scénografií jsem to prvně vážně zkusil v roce 1944 při inscenaci *Kárnetova bloudění*. Celou scénografií jsem založil na sedmi hyperboloidech, které měly schopnost vést světlo po svém plášti. Scéna byla z jednoho materiálu – z tylu, který konstrukci hyperboloidů usnadňoval a byl základním horizontem scény. Scénografie – pro níž jsem měl podobný scénář – navozovala dojem krápníkové jeskyně, ale zároveň se musela proměňovat – a tyto proměny jsem dělal pouze světlem a filmovou a diapositivní projekcí s

---

58/ E.F. Burian: (1904–1959), herec, režisér, zpěvák, dramaturg a spisovatel, byla zakládajícím členem Devětsilu, založil a umělecky vedl divadlo D 34.

*vědomím, že herci na jevišti a na filmu musejí být totožní. Samozřejmě jsem vycházel také ze všeho, co už přede mnou vyzkoušel E. F. Burian“.*

Tradice českých světelných designérů je v současnosti kvalitně zastoupena mladými umělci. Na světelném designu má postaveno několik inscenací například divadlo Krepisko. Jeden z jeho zakladatelů – Petr Lorenc, kromě toho, že byl vynikajícím mimem a hercem, se zajímal také o světelnou realizaci svých projektů. V celé své umělecké činnosti lpí Krepisko na přesném a detailním světelném zpracování, například inscenace Šunt, Fragile, Mad Cup of Tea a další velmi intenzivně pracují se světelnou složkou celkového scénografického pojetí. Mezi další naše významné light designéry patří Petr Voříšek a jeho osvětlovací firma WD Lux, Jan Beneš McGadie, který se soustředí zejména na taneční představení podobně jako Jiří Málek, který vytváří světelnou režii pro taneční performerku Petru Hauerovou. Dále Daniel Tesař (WD Lux), Patrik Sedlák (Roxy/NoD), Jakub Hybler (Divadlo Alfred ve dvoře), Pavel Kotlík (Divadlo Ponec), Jan Mlčoch a Pavla Beranová (Divadlo Archa), Tomáš Žižka (Mamapapa) a další.

**Kostým** - volba, výroba a úprava kostýmů je další důležitou složkou v rámci dramaturgie autorské tvorby. Pro mimické divadlo je zvlášť důležité vhodně kostýmní složku používat a znát některé její funkce a možnosti. Jednou z funkcí kostýmu je její **krycí funkce**. Zvláště při mimování se používají různé kostýmní doplňky, které zakrývají určité části těla. V „bílých“ pantomimách se často používá černý celotrikot, který většinou rýsuje i fyzický zevnějšek mima. Herecký projev je tedy spolu s kostýmem téměř autentický a poukazuje na fyzické a pohybové dispozice mima. K tomu aby kostým splnil svoji funkci, musí si i interpret uvědomit určité mantinely využívání kostýmů. Není možné používat například kostýmní celotrikot u obézní a nemotorné postavy (když se nejedná o záměr), nebo u mima nízké postavy dlouhý a vytáhlý kostým Pierota. Mím, herec si musí uvědomovat své vlastní pohybové a fyzické předpoklady vůči kostýmu. Měl by si také umět vybrat správný kostým s ohledem na historické souvislosti své role.

Krycí funkce hraje také zásadní úlohu v černém divadle, kdy musí být herec celý v černém a jsou zvýrazněny jenom určité části těla. Podobnou funkci může mít i maska mima. Jedná se zde nejenom o krycí, ale o další stylizaci postavy. Masky tvoří důležitou uměleckou složku v rámci této kapitoly. Pouze stručně uvádím některé typy masek: například masky celobličejové – jedná se o neutrální masku nebo masku stylizovanou, dále poloobličejové – používají se často v komedii dell'arte nebo u japonských kjógenů a masky líčené – bílé líčení

v imaginární pantomimě, clownské líčení v clownerii, zvýraznění některých částí obličeje, zvláště nadočnicových oblouků v grotesce (zvyšuje se mimika obličejových svalů) a další.

Speciálním doplňkem v clownerii je nos clowna. Bývají různé tvary a velikosti, někdy pouze formou červeně namalovaného nosu atd. Červený nos clowna zvýrazňuje charakter „velkého dítěte“ této postavy. Naši současní clowni všichni v jakékoliv podobě tento červený symbol clownství používají. Boleslav Polívka ve své *Manéži* má nos volně zavěšen na krku, Števo Capko ve své slavné etudě *Cihličky* používá klasický clownský nos doplněný kostýmem „řezníka“, Boris Hybner v *Clown time blues* má velký červený nos, podobný clownům ze známého ruského souboru Licedějů a clownům ze slavného představení *Snow show* Slávy Polunina. Petra Ernyeiová a Lenka Kubová ve svém absolventském představení, kde vystupovaly jako dvě ženy-clownky, jedna ztvárňovala zpěvačku, druhá ji hudebně doprovázela na piano, byly pouze jako clownky nalíčené bez nosů. Existují i další možná využití clownského nosu.

Krycí funkce kostýmu se často využívá i u pouličního divadla, zvláště u chůdařů. Mají dlouhé nohavice, které zakrývají chůdy, prodlužují jejich pohyb a umocňují představu pozorovatele. Tím, že tyto nohavice iluzivně zvětšují pohyb dolních končetin, plní také další **funkci kostýmu, a to pohybovou.**

Bez volnosti pohybu, bez dobré elasticity, vzdušnosti, lehkosti by nemohl kostým dobře sloužit mimovi k náročným pohybovým a hereckým akcím. I u stylizovanějších kostýmů je nutné dodržovat tyto jeho parametry (rozevlátý kostým Pierota plní funkci většího rozvíjení Pierotových pohybů a umocňuje jemnost celkového výrazu Pierota). Funkce kostýmu je přímo úměrná stylu, který mim představuje (herec grotesky mívá většinou civilní kostým, clown různě naddimenzovaný atd.). Podobně u zmiňovaných chůdařů pomáhá rozevlátý, zvětšený a prodloužený kostým zvýraznit vizualitu samotného umělce i celého pouličního průvodu.

Další funkcí kostýmu je **funkce zvýrazňovací a tvarovací.** Pro mima má tato vlastnost podstatný význam. Zvýrazňuje určité atributy a podtrhuje charakterové vlastnosti mima. Například velký clownský nos nebo určitá zvýrazněná rekvizita související s kostýmem. Funkce zvýrazňovací je využívána i v černých divadlech nebo tam, kde se pracuje

se světelnými technikami ultrafialových světél nebo se využívá luminiscenční záření<sup>59</sup>.

Kostým zejména pomáhá dotvářet charakter postavy a podtrhuje základní fyzické i psychologické rysy herce. Kostým má také vždy určitou historii a vlastní vývoj ve spojení s utvářením samotné postavy mima. Charles Chaplin o vzniku jeho kostýmu tuláka říká: „*Chtěl jsem, aby ten kostým byl samý protiklad: pytlovité kalhoty a těsný kabát, malá buřinka a ohromné boty. Nemohl jsem se rozhodnout, jestli mám vypadat mladě nebo staře, ale když jsem si uvědomil, že si mě Sennet představoval daleko staršího, přidal jsem malý knírek, který mi přidal na věku, jak jsem uvažoval, ale nebude mi bránit ve výrazu. Neměl jsem ani potuchy, jakého člověka budu představovat. Ale v okamžiku, kdy jsem se oblékl, kostým a maska mi vnukly jeho osobnost. Začal jsem se do něho vcítovat a ve chvíli, když jsem vkročil před kameru, rozžil se mi samostatným životem.*“

Závěrem ze všech výše popsaných složek vyplývá, že největší inovaci a rozvoj přináší světelný design, ostatní složky scénografie jsou v mimickém divadle spíše zjednodušovány a představovány minimálními symbolickými atributy, častěji se využívá i samotná čistá scéna, kde je vizuální prostředí simulováno světelnými efekty, změnami barev a jejich intenzit. Čistá scéna je například v inscenaci *Polaris*, i další Švejdova představení jsou založena na jednoduché scénografii. Podobně je to u Hybnerova *Clowntime blues*.

Samotný mim byl vždy hlavní složkou celého uměleckého procesu. Scénografie, světelný design a kostým pouze doplňují a utvářejí vlastní projev mima. Bohužel se dnes poměrně často setkáváme s případy, kde vizuální vzhled představení je pro autora prioritou. Mim je pouze doplňkem inscenace. Nový mim by měl brát v potaz, že nemůže primárně stavět pouze na výtvarném a scénografickém pojetí. Nový mim by měl stavět svůj herecký projev na vlastních dovednostech a ostatní složky inscenace by mu měly být nápomocny ke zvýraznění jeho hereckého přednesu.

---

59/ luminiscence: Luminiscence je spontánní, samovolné záření pevných nebo kapalných látek. Využívá se zejména v medicíně, ale i ve světelném designu. Tento jev můžeme vidět v přírodě například u světlušek.



## 6.2 Hudební složka

Tato kapitola věnující se propojení hudební složky s mimickým divadlem by opět vydala na samostatnou odbornou studii. Upozorním především na současné trendy ve využití hudebních žánrů a samotnou spolupráci mima a hudebního skladatele.

Jsou různé způsoby používání hudby při realizaci mimické inscenace. Mim-autor často používá již známé skladby, jak z vážné, tak populární hudby, mnohdy také spolupracuje s hudebním skladatelem, někdy pracuje s „živými“ hudebníky. Často se jedná o improvizaci, většinou však má hudební složka pevně danou stavbu, tak jako libreto. Mim se více zabývá náměty, scénářem a hereckým projevem, hudbu ve většině případů obstarají muzikanti nebo hudební skladatel či hudební aranžér, který pomáhá mimovi vhodně seřadit již složenou hudbu.

Mimické inscenace používají hudbu zejména **instrumentální povahy**, často se v nich objevují různé zvuky, které napodobují určitou nám známou skutečnost, nebo zvuky zvýrazňující danou pohybovou situaci. I ve filmovém nebo televizním dabingu se pracuje s tímto napodobováním zvuků, například polibek je znázorňován jinak než samotným polibkem, déšť je také nahrazován jiným mechanismem (hrách padající na plech) atd.

V dnešní době je vývoj reprodukováné zvukové techniky na vysoké úrovni, hudba může být snímána rovnou z paměti počítače, není již potřeba téměř žádný hudební nosič. To samé platí pro zvuky, v počítačích jsou uloženy programy s obrovským množstvím různých variant napodobování reálných zvuků (moře, vítr, hromy, zvířecí zvuky atd.).

Reprodukováná hudba je sice nejvíce využívána, ale velmi často se můžeme setkat při mimických představeních s „živou“ hudbou. A to od jednoho hudebníka, přes malá hudební tělesa až po orchestr. Například Roman Horák ve své marceauovské etudě *Výrobce masek* spolupracoval s klarinetistou Jiřím Mrázem, který také doprovázel několikrát i Vojtu Švejdu (v inscenaci *Bliss* byl jeho spoluhráčem Martin Zpěvák, který hrál na kontrabas). Pravidelně jsou „živou“ hudbou doprovázeny inscenace Krepska a Farmy v jeskyni. Michaela Doláková spolupracovala ve svém představení *7x s nadhledem* s cellistkou Petrou Holubcovou, Miřenku Čechovou v *Hlas Anne Frankové* doprovázela také cellistka. Příkladem využití komorního

orchestru může být představení Ctibora Turby *L'Amfiparnaso* (uvedeno v Divadle Alfred ve dvoře).

**S vokální hudební složkou** se v mimických představeních nesetkáváme již tak často, většinou u hudebních clownerií, příkladem může být představení Petry Ernyeiové a Lenky Kubové *Lea a Pea*. Hudební clownerie má bohatou historii, mezi dosud aktivní hudební clowny patří například švýcarský clown Dimitri<sup>60</sup>, který se účastnil i několika divadelních akcí u nás. Vede školu ve Švýcarsku, kde pedagogicky působí i český mim Richard Weber<sup>61</sup>. Ve škole pracovalo i několik českých studentů a pedagogů, například Martin Sochor, Ctibor Turba, Pavel Šťourač a Nina Hlava. Hudební clownerii se u nás věnuje i pedagog HAMU a clown Števo Capko.

Hlasový projev se využívá zejména k umocnění pocitového vnímání a ke zvýšení celkového estetického dojmu. Tento projev je pravidelně součástí projektů Farmy v jeskyni. Mezi další hlasové projevy patří také různé výkřiky, mluvená stylizace, modulované zvuky a další. Jako příklad opět uvádím Vojtu Švejdu, který si často pomáhá různými hlasovými výrazy, neidentifikovatelnými zvuky, kterými podporuje svoje gesta a mimiku. Dokonce tyto doprovodné a ilustrativní zvuky zvýrazňuje podpora zvukového mikroportu, který Švejda využil právě v inscenaci *Bliss*.

Ke komplexní vybavenosti herecké interpretace patří také základní znalosti hudební praxe, mim by měl ovládat hudební rytmus, mít základní znalosti hudební nauky a ovládat hru na hudební nástroj. Není výjimkou, že mim sám využívá hudební nástroj při představení, zvětšuje to jeho celkovou kvalitu, například Roman Horák, Ctibor Turba, Ladislav Fialka, Boris Hybner, Vojta Švejda a další.

Mim používá hudební doprovod téměř nepřetržitě, není jeho úkolem si sám hudbu skládat nebo aranžovat, ale měl by mít jasnou koncepci a představu o hudební stylizaci svého autorského projektu. Z vlastní zkušenosti vím, jak důležité je přesně popsat náladu, zápletky a celé libreto v komunikaci s hudebním skladatelem. Je nutné vědět, jaké hudební nástroje použít, v jakém stylu, době a tempu si umělec hudbu představuje. Skladatelovi musí zcela zřetelně popsat veškeré důležité momenty inscenace. Záleží také na schopnosti a talentu hudebního skladatele přesně vystihnout umělce představu. Mezi hudebníky, kteří pracovali

---

60/ Dimitri: (\*1935) švýcarský mim, clown, akrobat, muzikant, ve Versciu má své divadlo a divadelní školu.

61/ Weber Richard: (\*1932) mim, pedagog, dříve filmový maskér, zakládající člen Pantomimy Divadla Na zábradlí (1958–1975), v současnosti pedagog v Dimitriho škole.

na různých mimických projektech, patří například Marko Ivanovič, Sylva Smejkalová, Tomáš Procházka a další.

Příznačné pro nového mima je experimentování s různými zvukovými instalacemi, kombinování živé hudby s reprodukovanou a další využívání stále dokonalejší zvukové techniky. Mim by kromě práce na technickém zdokonalování hudební složky měl především rozšiřovat své hudební znalosti a možnosti.

Ladislav Fialka byl muzikálně nadán, měl k hudbě velmi kladný vztah, hrál na několik hudebních nástrojů a hudební složku svých inscenací měl vždy skvěle promyšlenou a hrála v jeho inscenacích zásadní úlohu. Jeho dlouholetý spolupracovník a autor hudby k jeho představením byl vynikající hudební skladatel Zdeněk Šíkola, který svůj postoj k hudební stránce v pantomimě popisuje následovně: *„Psát hudbu k pantomimě je problém zcela odlišný od kompozice hudby baletní nebo scénické. Sepětí hudby a tance v baletu je již nyní tradičně neměnné, hudba převažuje do té míry, že choreografie je jí nutně podřízena. Scénická hudba činohry naopak se pohybuje pouze na periferii jevištního dění, tu podtrhujíc některé motivy, jinde ustupujíc na pouhou zvukovou kulisu. Hudba k pantomimě stojí uprostřed, a přece mimo tyto problémy. Pantomima sama svou podstatou vyjadřuje vždy realitu, ovšem specificky svými symbolizujícími prostředky. Hudbě zde připadá úkol nad jiné těžký – stát se realistickou do všech důsledků. Konvenční hudební formy se stávají nesmyslnými, metrická i rytmičká schémata znějí falešně a lživě. Místo hudební periody nastupuje gesto mima jako základní element koncepce celé hudební stavby.“*

Kapitolu o hudbě a mimu končím opět citací M. Marceaua: *„Souvislost umění mimu s hudbou je samozřejmá, neboť víme, že i v tichu je hudba. Říkáme ve Francii: Jestliže hudba je náplní ticha, pak ticho je náplní hudby. Dokud nenabude hudba vrcholu nad pohybem, posiluje dílo. Z takového zasnoubení hudby s gestem vzniká báseň. Hudba je jakoby barvou na kresbě. Je v pantomimě zhmotněním ticha.“*

### 6.3 Režie

Režie v mimickém divadle je posledním článkem v procesu autorské tvorby mima. V minulosti i nyní převládá syntetické vnímání tohoto uměleckého oboru, který se

vygeneroval v dobách francouzské avantgardy. Osobnosti jako Charles Dullin, Gaston Baty, Georges Pitoeff a další se řadí mezi významné umělce-režiséry, z mimického divadla zejména Jean Louis Barrault, který prosazoval syntetické umělecké vnímání a úlohu režiséra zdůrazňoval. Z českých režisérů období avantgardy můžeme vyzdvihnout osobnost režiséra, muzikanta, skladatele a herce E. F. Buriana.

Mimové jsou umělci, kteří režii nevnímají samostatně, ale jako součást jejich tvorby. Většina známých mimů byla jak interprety, tak i režiséry v jedné osobě. Jako příklad mohu uvést Ladislava Fialku, který kromě ztvárnění hlavních rolí byl vždy autorem a režisérem zároveň. Podobně Boris Hybner a Ctibor Turba, Boleslav Polívka a další. Všichni jmenovaní byli nebo ještě stále jsou hlavně interpreti. S nasbíranými zkušenostmi se někteří z nich více či méně ujali režisérské úlohy. Boris Hybner v rámci pedagogické činnosti na katedře nonverbálního a komediálního divadla, kde supervizuje většinu studentských inscenací. Vedle něj jeho kolegové Martin Sochor a Števo Capko. Ctibor Turba se v posledních několika letech věnuje právě režii. Režiroval několik mimických inscenací, a to jak u nás, tak v zahraničí. Nejplodnější jeho režisérská éra je spojována s jeho společností *Alfred a spol.* a působením v Divadle Alfred ve dvoře. Připomeňme jeho nejslavnější inscenace z těchto období: *Deklaunizace*, *Archa bláznů*, *Příběh vojáka*, *Hanging man*, *Giro di Vita*, *Papír*, *Kjógeny*, *L'Amfiparnaso* a další. Podrobnější přehled současné tvorby našich mimů včetně režii uvádím v příloze této práce.

Mezi mladými mimy převažuje také tato tendence autora, interpreta a režiséra v jedné osobě. Je však nutné opět si uvědomit, že zcela bez režisérské spolupráce není možné představení dokončit tak, aby splňovalo veškeré umělecké parametry.

Není mým záměrem, aby tato kapitola byla věnována podrobně formám a zákonitostem režisérské práce, zde bych odkázal na úspěšně obhájenou diplomovou práci Miřenky Čechové – *Režie mimického divadla*<sup>62</sup>, kde podrobně rozebírá režisérské postupy a charakterizuje vlastní zkušenost s úlohou režiséra.

Často se vede diskuze o potřebnosti režiséra jako samostatného uměleckého článku v mimické tvorbě. Myslím, že současná tendence spíše upevňuje úlohu mima-autora, interpreta a režiséra v jedné osobě.

---

62/ Čechová, Miřenka: *Režie mimického divadla* (diplomová práce HAMU). Praha 2008.

Všichni mimové, jejichž tvorba kvalitativně vybočuje, vždy spolupracovali buď přímo s nějakým režisérem, nebo s jiným umělcem (tzv. třetí oko). Je tedy důležité, aby mim uměl mít odstup od sebe sama, aby měl někoho, s kým může konzultovat a konfrontovat tvůrčí proces a aby se uměl nezaujatě zhodnotit.

Závěrem uvádím příklady režisérů v mimickém divadle a příklady různých spoluprací s režiséry: Vojta Švejda a Števo Capko spolupracovali s režisérem Jamesem Donlonem<sup>63</sup> na představení *Pes závozník*. Vojta Švejda v této spolupráci pokračoval i ve svém nejnovějším a úspěšném představení *Albert se bojí*. Borisi Hybnerovi dělá partnera a přímo ztvárňuje roli režiséra v inscenaci *Clown time blues* David Jařab<sup>64</sup>. S Miřenkou Čechovou spolupracuje režisér Petr Boháč. Lenka Kubová a Petra Ernyeiová si pozvaly ke svému absolventskému představení filmového režiséra Jiřího Vejdělka a další.

## 6.4 Divák

Divák je jeden z nejdůležitějších hercových pozorovatelů, recipientů a je reálným odrazem hereckých výpovědí. Pro mimické divadlo je potřeba specifické, přemýšlivé a esteticky vnímající publikum. Mim má velkou zodpovědnost za svůj přednes vůči divákovi. V současné době, kdy je obrovské množství různých uměleckých produkcí a kdy vzniklo několik grantových možností, je velmi důležité být neustále s divákem v kontaktu. Je potřeba zejména potencionální publikum získat na svoji stranu, naučit je vnímat a rozumět mimickému umění, probouzet v něm fantazii, být mu blízký autenticitou a identifikací. Oslovovat ho skrze pohybové obrazy a symboly a vyvolávat konkrétní pocitové dojmy.

Jak uvádím v příloze, zejména v Praze je několik divadel a stagion, které se věnují modernímu alternativnímu divadlu současnosti.

Informovanost, péče, dostatek a dostupný přehledný materiál jsou pro diváka podstatné a samozřejmé požadavky. Nejdůležitější je samozřejmě dramaturgický výběr inscenací, zajímavý a pestrý repertoár divadla. Velkým počtem divadelních stánků větších i malých forem vznikla velká konkurence a zajistila jistou nečitelnost všech současně prezentovaných stylů a divadelních žánrů. Tak jak charakterizují v této studii mima, který je

---

63/ James Donlon: (USA), zkušený pedagog a režisér, představitel tzv. neoklasické clownerie.

64/ David Jařab: (\*1971), režisér a scénárista, umělecky působí v Divadle Komedie.

sám i dramaturgem vlastní tvorby, tak i umělečtí šéfové divadel, kteří jsou zodpovědní za program, musí být komplexně znalostně vybaveni. A to jak po praktické, tak i po teoretické stránce včetně neustálého přehledu a informovanosti o současných trendech v kultuře. Bohužel se potvrzuje, že jak tvoří samotní umělci, takový je i odraz a pojetí dramaturgické nabídky těchto divadel. Mnohdy programová struktura nedbá na kvalitativní obraz prezentovaných inscenací a čím dál častěji jsou podporovány experimenty a kontroverzně pojaté projekty. Velmi často se jedná o díla, která jsou spíše improvizovaná, mnohdy i nedokončená, nečitelná a bez většího estetického odkazu směrem k divákům. Stánky minoritních divadelních žánrů, kam spadá i mimické divadlo, u nás navštěvuje pouze několik stovek zasvěcených diváků. A to hovoříme pouze o Praze, jelikož síť těchto divadel je soustředěna zejména v hlavním městě naší republiky. Bohužel tato centrální koncentrace také není nejvhodnějším uspořádáním pro celou naši kulturní společnost. V této studii není dostatečný prostor pro obsáhlejší analýzu, jak udržovat a vychovávat diváka, který se zajímá o moderní tanec, mimické divadlo a další žánry, které nepatří do hlavního klasického proudu (činoherní divadlo, opera, balet, muzikálové produkce a další) v rozměru celé naší kulturní společnosti. Jenom krátce uvádím fakt, že vlivem celospolečenské sociální, kulturní a zejména ekonomické situace není možné tyto menšinové žánry pravidelně a všude prezentovat. Je to dáno také koncentrací vysokých uměleckých škol, různých kurzů, seminářů a dalších osvětových akcí v hlavním městě. Především je to pak dáno mediálním bohem televizního vlivu. Mimické divadlo, grotesku nebo clownerii na obrazovkách naší televize téměř nezahledneme. Přitom zrovna kosmopolitní a univerzální možnosti našeho oboru jsou víc než výmluvným aspektem pro mediální prezentaci. Kromě Boleslava Polívky a Borise Hybnera v televizním programu nevidíme žádné další inscenace nebo ukázky současných mimů. Toto vše zde popisuji jako výzvu, jelikož žijeme v mediálním světě, televize je v každé domácnosti, možná právě prosazení některých typů pořadů atd. by mohlo našemu oboru napomoci. Opět se klíčkově vracím k libretům mima, jaká výhoda je umět si napsat nebo namalovat scénář. Moderní groteska nebo clownerie by v dobré programové struktuře mohla kladně zapůsobit a zpopularizovat náš obor.

Péče o diváka je technická a informační. Do technické péče patří základní divácký servis, jako je například pohodlné sezení při představení, zajištění příjemného prostředí, teploty vzduchu, dostupnost toalet, občerstvení a další. Do informační péče řadíme vše, co souvisí s informovaností návštěvníků, patří sem různé propagační materiály, programy, pozvánky, e-mailová a internetová komunikace a vše, co se týče public relation. Pozastavím se pouze nad otázkou dostatečné informovanosti o daném projektu. Často se setkáváme při

představeních s pouze malou informací, nedostatečnými a často i nepřehlednými programy. Týká se to i mimického divadla. Mladí mimové nedostatečně seznamují diváky se svými projekty, nechávají ve většině případů vše na samotném publiku. Podrobný, přehledný a dostatečně informující program, který si návštěvník divadla odnese s sebou domů a může ho i po čase znovu použít, uchovat si ho atd., často není vůbec k dispozici. Pomáhá to větší kultuře a také většímu pochopení umělcova záměru.

Posledním bodem této kapitoly je oblast publikační a odborné činnosti v mimickém divadle. Zde opět nacházím určitý nedostatek a poměrně velkou absenci různých kritik, článků, úvah, rozhovorů, faktografických spisů a dalších, které by se pravidelně věnovali mimickému žánru. Je to především nedostatkem odborníků, teoretiků a novinářů, kteří by se našemu žánru pravidelně věnovali. I samotní absolventi, minimálně ti, kteří se jako mimové a herci živí, by měli být aktivní v publikační činnosti. K našim nejznámějším teoretikům a umělcům, kteří publikují, patří hlavně Ladislava Petišková, Václav Veber, Jiří Bilbo Reidinger a Boris Hybner. Mimickému divadlu se v malém rozmezí věnují také někteří redaktoři Taneční zóny a Divadelních novin. Mezi nejvýznamnější publikace, které pantomimu proslavily, patří zejména román Františka Kožíka *Největší z Pierotů*, kniha Jaroslava Švehly *Tisícileté umění pantomimy* a v poslední době zejména nová kniha shrnující celé dějiny pantomimy až do současné doby *Příběh pantomimy* historika a vysokoškolského pedagoga Václava Vebera.

Taneční umění má v této otázce mnohem lepší pozici, věnují se jí více kritici, teoretici i samotní umělci. Tanec má svůj ústav, má své oddělení v rámci Divadelního ústavu, má více pedagogů-teoretiků atd. Mimové jsou zejména praktici a pouze někteří jsou schopni i publikovat, psát články a tím i nepřímo stále pantomimu propagovat.

## 7. Závěr

V uvedených kapitolách jsem vždy zmínil klady a zápory současných trendů v mimickém umění. V závěru se již budu zabírat pouze novým mimem, téměř jeho ideálem, který by měl toto umění reprezentovat. Je mnoho umělců, kteří tato kritéria zdaleka nesplňují. Jsou však mimové, a to nejenom z generace nejmladších, kteří vysoké nároky nového mima naplňují. Osobně vidím nového mima například ve Vojtovi Švejdovi, Romanu Horákovi, Martinu Sochorovi, Michaele Dolákové, Vladio Veletovi, Nině Hlavě, Miřence Čechové, Radimovi Vizvářym a dalších.

Než shrnu závěry a poznatky o novém mimu a představím návrh možné definice současného mimického divadla, uvádím několik postřehů mých kolegů:

*„Současné mimické divadlo bych definoval jako pohybové divadlo, které využívá výhradně mimických, pohybových a většinou komediálních prvků. Respektuje či udržuje určitá pravidla mimické hry a překračuje hranice svého žánru (např. Krepsko, Vojta Švejda, Jan Beneš-McGadie, a další). Na rozdíl od toho si například fyzické divadlo vytváří svůj jazyk, který není výhradně mimický, ale spíše fyzický (Pierre Nadaud, Farma v jeskyni). Jiný příklad odlišný od mimického žánru je tzv. „performance“, která často neguje pravidla jakéhokoli žánru a kombinuje libovolné prvky nejrůznějších žánrů (divadlo „Antena“ Petra Krušelnického nebo „Anpu“). Takto charakterizuje mimické divadlo současnosti Roman Horák.*

Radim Vizvářý dodává: *„Současné mimické divadlo navazuje na osobnosti, které posouvaly a proměňovaly silou vlastního talentu a imaginace vývoj mimického umění. Patří mezi ně mimové, herci, tanečníci, režiséři, divadelní vědci apod. Netřeba je vyjmenovávat. Současné mimické divadlo má blízko k filmu a výtvarnému divadlu, absurditě a poetice rychlé doby. Spojuje v sobě mimické herectví, fyzické divadlo, moderní cirkus a současný tanec. Je technicky a interpretačně náročnější, provokativnější a aktuálnější.“*



## **Nový mim:**

- je především autor, dramaturg a režisér v jedné osobě
- pracuje s literárním textem, tedy libretem mimické inscenace
- více experimentuje, hledá nové a moderní postupy v technickém provedení
- při tvorbě se většinou soustředí na vizuální stránku celkového pojetí inscenace
- využívá prostředky nového cirkusu
- často zapojuje mluvené slovo
- využívá taneční techniky
- stále pracuje a zdokonaluje svůj talent a herecký potenciál (trénink, další vzdělávání)
- zajímá se o další umělecké obory (výtvarné umění, architektura, literatura)
- neustále se vzdělává ve svém oboru
- experimentuje na poli světelného designu
- experimentuje s hudební složkou a využívá nová média
- soustředí se na práci s prostorem, zapojuje se do site specific projektů
- používá prvky pouličního divadla
- snaží se o mediální pojetí své tvorby
- je zodpovědný ve svých výpovědích ve vztahu k divákovi i k sobě samému
- je ve většině případů odkázán na vlastní iniciativu ohledně získávání různých finančních prostředků, orientuje se v grantové politice a zná základní pravidla ohledně vypracování grantových podkladů
- hotovou inscenaci často sám dále prodává a podílí se na produkční činnosti

## **Návrh definice současného mimického divadla:**

- mimické divadlo je samostatné divadelní umění, kde je dramatický děj vyjádřen nonverbálně, nicméně slovo jako doprovodný prostředek se nevyklučuje
- upřednostňuje netaneční divadelní pohyb, netaneční výrazové prostředky
- využívá mimický a gestický výraz, často za doprovodu hudby
- je převážně komediálního charakteru
- autorem a interpretem mimického divadla je nový mim
- vyjadřuje všechny odstíny vztahů mezi lidmi a psychologii člověka
- je srozumitelné, má velké výrazové možnosti, je především uměním fyzických postojů a poloh, které vyjadřují vnitřní pocity našeho konání a vyjadřují jeho smysl

- je přímo závislé na schopnosti interpreta – mima a autora v jedné osobě
- většinou ztvárňuje určitý příběh, vypráví konkrétní děj, situaci nebo vnitřní pocity interpreta

Závěr mé disertační práce končím slovy mima a clowna Leonida Jengibarova:

*„Klaun a mim mají být naprosto srozumitelní, naprosto čitelní do posledního gesta. Tvrdím, že jejich práce nemá být jen virtuózní přehlídkou technické dokonalosti, ale především výpovědí o něčem, k někomu a kvůli něčemu“.*

## Seznam použité literatury:

- Aristoteles: *Poetika*. Oikoymenh, Praha 2008.
- Barba, Eugenio – Savarese, Nicola: *Slovník divadelní antropologie*. Div. ústav, Praha 2000.
- Brockett, Oscar: *Dějiny divadla*. MLN, Praha 1999.
- Chaplin, Charles: *Můj životopis*. Odeon, Praha 1967.
- Cihlář, Ondřej: *Nový cirkus*. Pražská scéna, Praha 2006.
- Český taneční slovník. *Tanec / Balet / Pantomima*. Divadelní ústav, Praha 2001.
- Dvořák, Jan: *Mimoza*. Pražská scéna, Praha 2007.
- Dvořák, Jan: *Malý slovník managementu divadla*. Pražská scéna, Praha 2005.
- Dvořák, Jan: *Alternativní divadlo-slovník č. alt. divadla*. Pražská scéna, Praha 2000.
- Dvořák, Jan: *Kreativní management pro divadlo*. Pražská scéna, Praha 2004.
- Dvořák, Jan – Hulec, Vladimír: *Příští vlna/Next Wave*. Pražská scéna, Praha 1996.
- Fialka, Ladislav: *Umění pantomimy*. Divadelní ústav, Praha 1964.
- Horák, Roman: *Herecký trénink* (diplomová práce HAMU). Praha 2006.
- Hulec, Vladimír: *Skoč do propasti*. Pražská scéna, Praha 2000
- Hybner, Boris – Dočekal, Boris: *Clownovo pozdní blues*. Listen, Jihlava 2002
- Hyvnar, Jan: *Francouzská divadelní reforma – od Antoina k Artaudovi*. Pražská scéna, Praha 1996.
- Klíma Miloslav, Makonj Karel: *Josef Krofta - inscenační díl*. Pražská scéna, Praha 2003.
- Kožík, František: *Největší z Pierotů*. František Borový, Praha 1939. Přepřacované vydání 1954, Český klub, Praha 2002.
- Marceau, Marcel – Ihering, Herbert: *Světové umění pantomimy*. Z německého originálu Die Weltkunst der Pantomime (Aufbau – Verlag, Berlin, 1956) přeložil Jiří Maršík
- Pavis, Patrice: *Divadelní slovník*. Divadelní ústav, Praha 2003.
- Rémy, Tristan: *Jan Kašpar Deburau*. Orbis, Praha 1960.
- Rémy, Tristan: *Klauniády*, Orbis, Praha 1960.
- Slavský, R. E.: *Iskusstvo pantomimy (Umění pantomimy)*, Iskusstvo, Moskva 1962.
- Sochor, Martin: *Technika Marcelu – program L'École internationale de mimodrame de Paris Marcel Marcelu* (diplomová práce na HAMU). Praha 2003.
- Svoboda, Josef – Honzíková, Milena: *Tajemství divadelního prostoru*. Odeon 1990.
- Stodolová, Adéla: *Pohybové divadlo současnosti* (diplomová práce HAMU). Praha 2003.
- Štědroň, Miloš: *Bolek Polívka v hlavní roli*. Jota 1999.
- Švehla, Jaroslav: *Deburau, nesmrtelný Pierot*. Melantrich, Praha 1976.

- Švehla, Jaroslav: *Tisícileté umění pantomimy*. Melantrich, Praha 1989.
- Veber, Václav: *Příběh pantomimy*. AMU, Praha 2006.
- Vizváry, Radim: *Pierot v dějinách pantomimy* (diplomová práce). AMU v Praze, Praha 2007.
- Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Panorama, Praha 1986.
- Zuska, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Triton, Praha 2001.

### **Internetové odkazy:**

- Circus Sacra: [www.hafanstudio.cz](http://www.hafanstudio.cz)
- Divadlo Alfred ve dvoře: [www.alfredvedvore.cz](http://www.alfredvedvore.cz)
- Divadlo Archa: [www.archatheatre.cz](http://www.archatheatre.cz)
- Divadlo Continuo: [www.continuo.cz](http://www.continuo.cz)
- Divadlo Ponec: [www.divadloponec.cz](http://www.divadloponec.cz)
- Experimentální prostor Roxy/Nod: [www.roxy.cz](http://www.roxy.cz)
- festival 4+4 dny v pohybu: [www.ctyridny.cz](http://www.ctyridny.cz)
- Handa gote: divadelní soubor, [www.handagote.com](http://www.handagote.com)
- Krepsko: [www.krepsko.com](http://www.krepsko.com)
- Sekultura – agentura (Teatro Pantomissimo): [www.sekultura.cz](http://www.sekultura.cz)
- Teatr Novogo Fronta: [www.tnf.cz](http://www.tnf.cz)
- Wikipedia, internetová encyklopedie, 2002: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)
- Scuola Teatro Dimitri: [www.teatrodimitri.ch](http://www.teatrodimitri.ch)
- Farma v jeskyni: [www.infarma.info](http://www.infarma.info)
- HAMU: [www.hamu.cz](http://www.hamu.cz)
- JAMU: [www.jamu.cz](http://www.jamu.cz)
- Hafan studio: [www.hafanstudio.cz](http://www.hafanstudio.cz)
- Veselé skoky: [www.veseleskoky.cz](http://www.veseleskoky.cz)
- Alfred ve dvoře: [www.alfredvedvore.cz](http://www.alfredvedvore.cz)
- Kašparův memoriál: [www.mimoriel.cz](http://www.mimoriel.cz)
- Letní Letná: [www.letniletna.cz](http://www.letniletna.cz)

## Přílohy

### 1. Přehled mimů, souborů, stagion, festivalů a škol mimického divadla u nás

Mezi nejvýznamnější osobnosti nonverbálního divadla před rokem 1989, které ovlivnily kulturní klima u nás nejen po dobu své tvůrčí aktivity, ale měly zásadní význam pro další vývoj a směřování moderní pantomimy, clownerie, nového cirkusu a grotesky až do současné doby, bezesporu patří Ladislav Fialka, Boris Hybner, Ctibor Turba a Boleslav Polívka.

Více než tři desetiletí tvůrčího působení souboru Ladislava Fialky (1931–1991) v Divadle Na zábradlí bylo základním impulsem pro rozvoj moderního mimického divadla v Československu. Fialka uvedl celkem 13 inscenací, v nichž autorsky, režijně a herecky rozvíjel marceauovskou pantomimu. Soubor po roce 1989 uvedl již jen jedno představení s názvem Poutník, které mělo premiéru 7. května 1991. Té se však Ladislav Fialka už nedožil.

Vedle Fialkovy umělecké tvorby byla důležitá také jeho působnost pedagogická. V letech 1974–1991 vedl obor pantomimy při katedře tance na Hudební fakultě AMU, kde vyučoval základy techniky mimu, principy tvorby autorských mimografií a přednášel teorii spojenou s historií a dramaturgií mimického divadla.

Umělecká tvorba Ladislava Fialky byla a stále je pro českou pantomimu velmi cenná. Uměleckou veřejností je vnímán jako jeden ze zakladatelů československé moderní pantomimy, byl hlavním propagátorem marceauovské imaginární pantomimy a usiloval o širší postavení pantomimy v tradičním divadle. I když je nyní fialkovská pantomima chápána jako klasický a spíše zastaralý žánr, přesto v současné době najdeme mezi mladými mimy pokračovatele lyrické marceauovské pantomimy, mezi něž patří například Martin Sochor nebo Radim Vizváry.

Po Fialkovi byl krátce vedoucím souboru Ivan Lukeš a poté Ludmila Kolářová, oba byli společně s Fialkou zakládajícími členy souboru Pantomimy Na zábradlí (takto se oficiálně pantomimická skupina v Divadle Na zábradlí po celou její éru jmenovala). V roce 1993 byla činnost tohoto souboru ukončena (změna vedení divadla, uměleckým šéfem Divadla Na zábradlí se stává Petr Lébl). Několik členů Fialkova souboru se snažilo v uvádění

pantomimických představení pokračovat. Pod vedením Viktora Hlobila založili Pohybové divadlo 22, které však nemělo dlouhou existenci.

Jelikož mnoho členů souboru Ladislava Fialky je stále aktivních, uvedme některá jména i jejich aktivity po roce 1989.

Jiří Kaftan, kmenový člen souboru Pantomimy Na zábradlí, pedagogicky působil na Konzervatoři Jaroslava Ježka (1994–2000) a je stále aktivním propagátorem fialkovské pantomimy.

Richard Weber je jedním ze zakladatelů a hlavních pedagogů Dimitriho mezinárodní školy ve Švýcarsku, kde se vyučují především techniky mimu, akrobacie, *comedia dell'arte*, práce s maskou a další disciplíny mimického divadla.

Jiří Sova, jeden z největších talentů mimického divadla, žije nyní v Německu. Univerzální herec, skvělý stepař, mim, tanečník a choreograf. Byl jedním z hlavních herců v inscenacích Ctibora Turby (*Deklaunizace, Archa bláznů, Papír, Giro di Vita*).

Stále aktivní jsou rovněž Antonín Novotný, Michal Dufek, Zdeněk Tomeš, Rudolf Papežík, Blanka Buriánová, Zdena Kratochvílová a další. Poslední dvě zmiňované umělkyně působí v současnosti především jako pedagožky na Divadelní fakultě AMU v Praze.

Se jmény Borise Hybnera, Ctibora Turby a Bolka Polívky je spjata druhá vlna moderní české pantomimy. Toto období zásadně ovlivnilo současné směřování mimického divadla u nás.

Boris Hybner (\*1941), gagman, mim, herec, scenárista a pedagog. Krátce účinkoval v Divadle Na zábradlí u Ladislava Fialky, v roce 1968 spolu se Ctiborem Turbou založili Pantomimu Alfréda Jarryho. Osmdesátá léta umělecky spojil s Branickým divadlem pantomimy, kde uvedl dvě své nejslavnější trilogie grotesek – *Concerto grosso, Někdo to rád horror a Frankenstein*.

Po roce 1989 uvedl v prvním soukromém divadle u nás, ve Studiu GAG Borise Hybnera své nejslavnější grotesky a sólové programy (*Gagman, Hvězdy, Concerto grosso, Někdo to rád horror, Mizz* a další). V české kulturní ekonomice té doby byl Hybnerův počín

zcela ojedinělý, dokázal bez grantové podpory a nedostatečně fungujícího systému sponzorských dotací, v roli principála umělecky, provozně a finančně vést šest let (1990–1996) divadelní stánek věnující se pantomimě a grotesce.

Hybner založil také slavnou tradici tzv. *mim sessionů*. Tyto večery pořádal ve slavné éře Branického divadla pantomimy. Program sám sestavoval, moderoval a určoval různá témata, na které soutěžili v improvizaci a pantomimě vždy dva divadelní soubory proti sobě. Diváci sami určovali, kdo bude vítězem. Na *mim sessiony* navázal po několika letech Adam Halaš, když založil éru jednověčerních večerů pantomimy a improvizace *Festiválek Jsem spokojenej*.

Nezanedbatelná byla i Hybnerova filmová tvorba, zejména scenáristická. Napsal scénář ke klaunské pohádce *Hloupá Augustina* (1992) režiséra Juraje Herze, dále scénáře k filmům Viktora Tauše *Eleanor Rigby z Malé Strany* (1994) a *Kanárek* (1999). Největší úspěch měl asi Hybnerův scénář k šestidílnému seriálu *Gagman*, který natočil roku 1987 opět režisér Juraj Herz.

Pro Divadlo Alfred ve dvoře připravil v roce 1998 se Števem Capkem a Vojtou Švejdu představení *Boris pictus aneb Už nikdy pitomcem*.

V současné době působí jako profesor na katedře nonverbálního a komediálního divadla, kterou zároveň i vede. Pedagogicky se věnuje zejména divadelní a filmové grotesce a clownerii. Jedno z nejúspěšnějších představení, které vznikly pod jeho vedením byly *Grotesky na boso*, kde účinkovali Vojta Švejda, Adéla Laštovková-Svobodová, Jana Straková, Petra Šimková, Darina Čížková a Tomáš Plánka. Další výrazný režijní projekt bylo dívčí mimické představení *Také Five* a mnoho supervizí absolventských projektů.

Stále účinkuje se svými nejznámějšími etudami (*Chirurg, Pianista* a další) na různých akcích a festivalech, účastnil se několikrát aktivně Festiválku Jsem spokojenej, studentských projektů a večerů v divadle Inspirace a při dalších příležitostech.

Boris Hybner je stále aktivní jako herec v různých činoherních inscenacích, například v Divadle Komédie ve hře *Pokus pes čili Potvor* či v Národním divadle v inscenaci *Revizor* v režii Michala Dočekala. Pravidelně hrál se známým ruským clownem Slávou Poluninem (divadlo Liceděj) ve světově známém představení *Snow show* a jeho poslední autorskou

mimickou inscenací je melancholický příběh opuštěného clowna, který s nadsázkou bilancuje svoji pozemskou existenci – *Clowntime blues*. Představení je na repertoáru Divadla Komedie. Posledním jeho hereckým projektem byla hra W. Shakespeara *Komedie plná omylů*.

Hybner byl také iniciátorem a hlavním dramaturgem festivalu MIMRAJ 2006, který byl věnován 50. výročí české pantomimy, clownerie a grotesky. V rámci tohoto festivalu uvedl výše zmiňovanou inscenaci *Clowntime blues*.

Gagman a clown Boris Hybner je významná umělecká osobnost české pantomimy, jeden z hlavních představitelů „opoziční – protifialkovské“ druhé vlny české moderní pantomimy. Jeho inscenace vždy inklinovaly k absurdnímu divadlu, k němé grotesce, k filmovému gagu a k moderní clownerii. Tematicky se v těchto představeních věnoval zejména poetice černého humoru a otázkám samotné existence.

Ctibor Turba (\*1944), mim, clown, režisér a pedagog. V roce 1992 založil katedru nonverbálního a komediálního divadla na Hudební fakultě AMU v Praze. Katedra byla pokračováním pantomimického oboru v rámci tanečního oddělení (obor se původně jmenoval choreografie pantomimy), který vedl Ladislav Fialka.

Umělecké působení Ctibora Turby lze rozdělit do čtyř období. První z nich je Pantomima Alfreda Jarryho (1968–1972). Odkaz k osobnosti avantgardního umělce, podle něž svou skupinu pojmenovali, byl pro Ctibora Turbu a Borise Hybnera, který s Turbou Pantomimu Alfreda Jarryho zakládal, hlavním uměleckým mottem. Spolu s Hybnerem vnímali svoji aktivitu jako protipól k lyrické imaginární pantomimě pěstované Ladislavem Fialkou. Slavná představení této éry jako *Harakiri*, *Turba tacet nebo PAR 3441* byla ukázkou manifestu černého humoru, surrealismu a absurdního divadla této umělecké skupiny.

Turba vystoupil spolu s Otou Jirákem a Janem Ungrem v dalším uskupení s názvem Cirkus Alfred (1974–1979). Vytvořili představení „nového cirkusu“ s názvem *Klaunerie* a v Praze je uváděli jen jednu sezónu (na podzim 1974). Dále se hrálo především v zahraničí a krátce v něm také účinkovali Bolek Polívka a Boris Hybner.

Ve třetím období, v němž Ctibor Turba založil Společnost Alfred a spol. (1985–1990), vytvořil slavná představení *Deklaunizace*, *Tabarin bar a Archa bláznů*, ve kterých účinkovali například Jiří Sova, Jiří Bilbo Reidinger, Lenka Machoninová a Milan Šteindler.



V zatím posledním tvůrčím období jsou umělecké aktivity Ctibora Turby spojené s občanským sdružením Divadlo Alfred a zejména s Divadlem Alfred ve dvoře, které založil v roce 1997. Vznik tohoto divadla byl důležitým mezníkem pro mimické divadlo u nás: soubor Ladislava Fialky již neexistoval, Studio GAG Borise Hybnera ukončilo svoji činnost a v roce 1991 bylo zrušeno i Branické divadlo pantomimy. Divadlo Alfred ve dvoře bylo jako jediné dramaturgicky soustředěné na mladou generaci mimů, především na studenty a absolventy katedry nonverbálního a komediálního divadla HAMU, doplněné o domácí i zahraniční spolupráce (Marc Pohl z Mime centre v Berlíně, švýcarský clown Dimitri, Bolek Polívka, Jiří Bilbo Reidinger, Števo Capko, francouzský mim Pierre Byland, švýcarské divadlo masek Mummenschanz, francouzský clown a akrobat kanadského původu Daniel Gulko, francouzský nový cirkus Cirque ici a další).

Turba inicioval také založení stálého divadelního souboru při Alfredu ve dvoře, který však neměl dlouhého trvání. Vzešlo z něj však několik talentovaných mladých umělců, například Nora Sopková, Ondřej Lipovský, Vojta Švejda, Petr Krušelnický, Halka Třešňáková, Števo Capko, Žan Loose, Darina Čížková, Natálie Slováčková, Petra Šimková, Adéla Laštovková-Svobodová, Kamil Bystrický a další.

Výčet inscenací z této doby je nemalý. Prvním představením byl *Příběh vojáka* na motivy baletu Igora Stravinského (premiéra se uskutečnila v květnu 1997), v němž se představili Ondřej Lipovský, Patricie Turbová, Natálie Slováčková a další. Následující Turbovou inscenací byla clownerie s názvem *Taniere (Talíře)*, ve které účinkovali Jiří Bilbo Reidinger a Števo Capko. Tato inscenace vznikla na motivy cirkusové komedie Rozbité talíře a úspěšné divadelní inscenace Pierra Bylanda a Philippa Gauliera *Les Assiettes*. Následujícím projektem bylo pohybové představení Halky Třešňákové, Ondřeje Lipovského, Marca Pohla, Kamila Bystrického a Petra Krušelnického *Hanging Man*, v němž v několika výstupech herci, zavěšení hlavou dolů, mezi sebou mimoslovně komunikovali a vytvářeli pohybové obrazy. Hudbu k představení složil Jiří Stivín, dlouholetý a pravidelný Turbův umělecký partner (Dr. Stivín a Mr. Turba). Mezi dalšími inscenacemi jmenujme *L'Amfiparnaso*, *Pohyby a nehybnosti*, *Pohyblivý kabinet*, *Péťa a vlk*, *Kjógeny*, *Tri Neck 69 a Tunel*. Poslední představení Tunel bylo uvedeno v červnu 1999. Poté byl stálý provoz divadla ukončen pro nedostatek finančních prostředků.

V roce 1992 otevřel Ctibor Turba mezinárodní studio pohybového divadla Studio Kaple v Nečtinách u Plzně. Tento prostor v odsvěceném kostele svaté Anny sloužil mladým

studentům a absolventům uměleckých škol k dalšímu vzdělávání. Konaly se zde pravidelné divadelní dílny, kvůli provozním omezením však pouze v letních měsících. Vzniklo také několik nových inscenací. Ve spolupráci tohoto studia s německým Hebbel Theater vznikla inscenace *Giro di vita*, uvedená v Berlíně v roce 1992 a v nové verzi o rok později v Praze. Mezi lektory workshopů se objevili například Daniel Gulko, Pierre Byland, Alain Le Bon. Nejvíce seminářů a dílen pedagogicky vedl sám Turba. Vzorem a inspirací mu byla jeho dlouholetá pedagogická zkušenost, kterou získal na zahraničních cirkusových a dalších výukových centrech věnujících se pohybovému divadlu. Měl také ambici založit zde tradici pravidelného mezinárodního festivalu pantomimy a tance. Z ekonomických, ale i z dalších důvodů, zejména z nedostatečně nastavených podmínek ještě nevyzrálého kulturně-spoločenského prostředí v České republice, byl umělecký provoz Studia Kaple zastaven.

Turba sám sebe nazývá „filmujícím mimem milujícím film“, jak uvedl na jedné z posledních skromných filmových přehlídek, kterou připravil pro studenty a zájemce o „němé umění“ na Malé scéně Divadla Alfred ve dvoře. U většiny snímků se angažoval jako autor, dramaturg, scenárista a režisér. Na filmech pravidelně spolupracoval s kameramanem Karlem Slachem a hudebním skladatelem Martinem Němcem (*Archa bláznů*, *Giro di vita*). Mezi filmové projekty Ctibora Turby patří: *Proměny mimů*, dokument o práci mimů na HAMU, *Proměny cirkusu*, dokument o francouzské škole, *Giro di vita*, filmový přepis úspěšného divadelního představení, *Hanging Man*, dokument o tvorbě stejnojmenného představení a jejich aktérech, *Masky a tváře*, skoroportrét jedné herecké třídy a další.

Hlavní motiv jeho inscenací vychází zejména z divadelního obrazu, z propojení pohybové a výtvarné složky v dynamickém tvaru a z nadčasové poetiky. Další inspirací pro jeho inscenace je cirkusová clownerie, moderní clownerie absurdního divadla, dadaistický humor, výtvarné divadlo a nový cirkus.

Boleslav Polívka (\*1949), mim, divadelní a filmový herec, režisér a scenárista, nejznámější umělec z druhé vlny české moderní pantomimy, založil, podobně jako Boris Hybner a Ctibor Turba po roce 1989, vlastní divadlo.

Divadlo Bolka Polívky v Brně zahájilo svou činnost roku 1994, je stále v provozu a jeho dramaturgie se soustřeďuje především na činoherní inscenace komediálního rázu. Bolek Polívka je v současnosti známý především díky své televizní *Manéži*, *Bolkovinám* a aktivitám na své *Farmě* v Olšanech u Vyškova, která nese jeho jméno. Věnuje se hlavně činohernímu

(*Hvězdy nad Baltimore*, *Minus dva*, slavné představení Ladislava Smočka *Podivné odpoledne doktora Zvonka Burkeho*, *Kupec Benátský*, Burian v režii Pitínského a jiné) a filmovému herectví (*Zapomenuté světlo Vladimíra Michálka*, *Pelišky a Musíme si pomáhat* Jana Hřebejka, *Roming* Václava Vejdělka a mnoho dalších).

Ještě jako student Divadelní fakulty JAMU účinkoval na litvínovském festivalu pantomimy a příležitostně zaskakoval za Richarda Rýdu v představení Pantomimy Alfreda Jarryho *Harakiri*, krátce byl také v Cirkusu Alfred, kde účinkoval v *Klaunerii*. Pro mimické divadlo byla důležitá jeho umělecká činnost v poměrně krátkém pantomimickém období v letech 1972–1977. Tyto roky jsou spojeny se slavnými představeními, které byly uvedeny na scéně brněnského Divadla Na provázku: *Strašidýlka*, *Am a Ea*, *Pepé*, *Pezza versus Čorba a Trosečník*.

Druhé jeho umělecké období je charakteristické propojením činoherního projevu s projevem mimickým: *Poslední leč* (1981), *Šašek a královna* (1983), *Terapie* (1984) a *Seance* (1987). Z nových inscenací mimického divadla má Polívka na repertoáru jediné, a to *Pro dámu na balkóně* (premiéra 1999), se kterou kromě vlastního divadla účinkuje také na různých festivalech (například Kašparův mimoriál, Mimraj 2006 v divadle Komédie, aj.).

Boleslav Polívka byl a stále je fenoménem moderní české pantomimy, ve svých inscenacích přesahuje rámec žánru mimického divadla. Vytvořil si vlastní osobitou postavu clowna, ve které suverénně kombinuje pantomimu a činoherní herectví.

**Mimické divadlo se stalo hlavní nebo dílčí součástí programové dramaturgie v následujících divadlech, stagionách a festivalech:**

V Branickém divadle pantomimy hostoval po roce 1989 také známý ruský soubor *Derevo*, který pro českou alternativní scénu objevil nové styly a umělecké postupy. Byl založen v Petrohradě v roce 1986 uměleckým vedoucím Antonem Adasinskym. Ten začal v roce 1982 ve slavném klaunském divadle Slávy Polunina Liceděj. Členové Dereva kromě působení v Branickém divadle založili také centrum moderního divadla v kulturním domě Rampa v Branické ulici. V roce 1992 odešli krátce na Slovensko a poté do Drážďan, kde stále působí.

Jejich tvorba vychází z fyzického herectví, precizní pohybové techniky, komunitního přístupu k životu v umění, ze stylu butó a obrazného divadla, propojeného s „ruskou“ poetikou a mystikou. Svým působením Derevo ovlivnilo několik nově vznikajících divadelních skupin.

Dalším prostorem, který krátce po revoluci propagoval experimentální divadlo a kde pravidelně probíhala představení z oblasti alternativního divadla, workshopy, koncerty a výstavy, bylo kulturně sociální centrum v Kafkově ulici v pražských Dejvicích. Prostor sloužil také jako zkušebna například pro Teatr Novogo Fronta, Jumping Hamada, japonského loutkáře Noriyukiho Sawu nebo skupinu Lalofobie. Iniciátorem a hlavním organizátorem tohoto multikulturního centra, jež vedl od roku 1991, byl jeden z prvních výrazných promotérů alternativního divadla u nás Petr Bergman. Petr Bergman produkčně jednotlivé soubory také zastupoval a podílel se na propagaci českého experimentálního divadla na evropských festivalech. V roce 1997 bylo centrum zrušeno na základě rozhodnutí úřadu městské části Prahy 6 vytvořit více parkovacích míst.

V roce 2001 založily Maria Cavina, Daniela Voráčková, Nora Sopková, Phillipp Schenker a Vendula Pěčová občanské sdružení Motus, které se ujalo řízení provozu Divadla Alfred ve dvoře. Hlavním krédem tohoto sdružení byla podpora a rozvoj uměleckých aktivit, především v oblasti pohybového, tanečního, neverbálního, vizuálního a experimentálního divadla. Maria Cavina se stala ředitelkou divadla, Daniela Voráčková byla až do roku 2003 dramaturgyní. Po Voráčkové převzala pozici programového dramaturga Šárka Havlíčková, která je v současné době uměleckou vedoucí divadla. Daniela Voráčková se naplno vrátila k tvůrčí práci ve skupině Stage Code. Programová skladba divadla plynule navazovala na dramaturgii Ctibora Turby. Hlavní oblastí umělecké činnosti zůstalo pohybové divadlo, podpora studentů a absolventů HAMU a dalších začínajících umělců v oblasti performing arts. Ambicí sdružení nebylo vytvořit stálý umělecký soubor, ale připravit profesionální podmínky pro mladé umělce, nezasahovat umělecky do jejich projektů a poskytovat jim produkční a prostorové zázemí.

Provoz divadla byl zahájen 1. listopadu 2001 divadelní přehlídkou Opět v provozu a představili se zde jak umělci, kteří zde již vystupovali za Ctibora Turby, tak i další mladí herci a nové soubory (například Halka Třešňáková, Ondřej Lipovský, Veronika Švábová, Vojta Švejda, Adéla Laštovková-Svobodová, Petr Lorenc, Pierre Nadaud, Stage Code a ENVOI).

Až do současné doby stálo občanské sdružení Motus za mnoha koprodukčními i vlastními inscenačními projekty. Kromě stálého programu organizovalo pravidelně Kabinety (semináře pro performery a mladé manažery) a Pracovny (workshopy pro mladé a začínající divadelníky). Dalším programovým zpestřením byla představení v rámci tzv. Letního provozu, zejména ve spolupráci s Divadlem bratří Formanů. V roce 2003 také vznikl velmi populární projekt, a to festival Malá Inventura, přehlídka nejzajímavějších inscenací v oblasti nonverbálního a experimentálního divadla, které měly premiéru v předešlém roce. Festival v současnosti probíhá již na několika scénách, kromě Divadla Alfred ve dvoře také v Divadle Archa, v Experimentálním prostoru Roxy/NoD, v Divadle Ponec, v prostoru La Fabrika a v Duncan Centre. Od roku 2004 je také v provozu Malá scéna Divadla Alfred ve dvoře.

Pod produkčním vedením občanského sdružení Motus vznikl projekt Nová síť, který podporuje soubory, umělce a další akce vystupující v Divadle Alfred ve dvoře, ale i další, z regionů, při jejich výjezdech mimo domovskou scénu. Nyní existuje samostatné občanské sdružení, které celý projekt zastřešuje. Umožňuje umělcům pravidelně reprízovat nové inscenace a pokrýt jejich finanční nedostatečnost při výjezdech mimo Prahu na scény a festivaly v České republice. Nová síť vytvořila i další dlouhodobější projekt podporující podstatu tohoto sdružení, putovní festival nového divadla – Velká Inventura.

V současné době se také nonverbální divadlo prezentuje v Experimentálním prostoru Roxy/NoD (původně klub Roxy získala roku 1992 Linhartova nadace), který se stal nedílnou součástí kulturního života v Praze. Začátky fungování tohoto univerzálního prostoru jsou úzce spjaty především s uměleckou skupinou kolem Krištofa Kintery a Ireny Perclové – Skrytá tvůrčí jednotka. Hlavní specifikou tohoto prostoru je multižánrová skladba programové dramaturgie (divadlo, multimedia, výtvarné instalace, filmové experimenty) a vzájemné propojování těchto projektů. Domovskou scénu zde nyní má divadelní soubor Krepisko. Divadelní dramaturgie Roxy/NoD také dlouhodobě spolupracuje s mezinárodní divadelní skupinou Farma v jeskyni a Bohnickou divadelní společností. Pravidelně zde vystupují další mladí mimové, performeři a tanečníci jako například Petr Krušelnický, Halka Třešňáková, Miřenka Čechová a Pierre Nadaud.

Dalším významnou stagionou současného scénického umění je Divadlo Archa. Je místem mezinárodní konfrontace scénických umění a setkávání různých kultur. Jeho uměleckým ředitelem je od počátku (1991) Ondřej Hrab, kterému se podařilo přivést do Prahy řadu zajímavých zahraničních souborů a umělců, jako například režiséra Roberta

Wilsona, choreografa Wima Vandekeybuse a jeho taneční skupinu Ultima Vez, dále zde účinkovala známá taneční skupina DV8, Royal Shakespeare Company, japonský tanečník a mim Min Tanaka a nizozemská divadelní skupina Dogtroep. Nezapomenutelné jsou takové projekty jako například *Sladký Theresienstadt*, *Grimm Grimm*, *Století touhy* a *Freakshow Live* skupiny Rezidents. Pravidelně zde uvádí svá představení SKUTR, talentovaná autorská a režisérská dvojice Martin Kukučka a Lukáš Trpišovský. Ve svých inscenacích experimentují na pomezí žánrů pohybového divadla a činohry, pravidelně spolupracují s Adélou Stodolovou-Laštovkovou, s Rost'ou Novákem, s Dorou Krškovou. Mezi jejich nejznámější inscenace patří: *Nickname*, *Polib (?)*, *Hrdinové*, *Plačky*, *Hrdinové* a další.

Mezi další menší scény, kde je nonverbální divadlo hlavní dramaturgickou náplní, řadíme studiovou scénu Divadla Inspirace, která je součástí Hudební fakulty AMU a slouží jako ateliér pro studenty a absolventy katedry nonverbálního divadla HAMU, stejně jako divadelní studio Disk na DAMU, kde se studenti prezentují spolu s kolegy z taneční katedry HAMU a divadelní fakulty.

**Mezi festivaly věnující se u nás mimickému divadlu patří** kromě již zmiňované Malé Inventury a Velké Inventury Národní přehlídka pantomimy a pohybového divadla Otevřeno, festival Příští vlna/Next wave, Festiválek Jsem spokojenej a jednorázový festival MIMRAJ 2006. Mezi festivaly s mezinárodním přesahem patří Kašparův mimoriál, Letní Letná a 4+4 dny v pohybu.

V polovině devadesátých let se poprvé uskutečnil festival pantomimy, který pravidelně každý rok pořádá v Kolíně Evropské centrum pantomimy neslyšících pod názvem Národní přehlídka pantomimy a pohybového divadla Otevřeno. Záměrem festivalu je setkávání neslyšících i slyšících umělců, amatérů i profesionálů. Hlavní organizátor Jindřich Zemánek na něj zve mnoho začínajících mimů, ti nejlepší pak vystoupí spolu se speciálním hostem (byl jím například Bolek Polívka, Pierre Byland nebo Daniel Gulko) v galaprogramu přehlídky.

Dalším festivalem, který již několik let monitoruje aktuální scénu alternativního divadla, je festival Příští vlna/Next wave. Snaží se prezentovat českému publiku v co nejširší míře současné trendy alternativního umění. Iniciátory a kurátory tohoto populárního festivalu jsou Jan Dvořák a Vladimír Hulec.

Jednovečerní přehlídkou pantomimy, pohybového divadla a improvizace je Festiválek Jsem spokojenej, který od roku 1998 pořádá Adam Halaš v pražském kině Aero. Pravidelně zde vystupují mladí mimové, herci a improvizátoři spolu se zkušenými profesionály. V desetileté historii se Festiválku zúčastnilo přes sto umělců a divadelních souborů. Festiválek Jsem spokojenej volně navazuje na slavné *Mim sessiony* Borise Hybnera, které uváděl v Branickém divadle pantomimy.

V roce 2006 se v pražském Klementinu a v Divadle Komédie uskutečnila významná příležitostná událost – půlroční festival pantomimy, clownerie a grotesky MIMRAJ 2006, který byl pořádán na oslavu padesátého výročí české pantomimy a představil mladou i starší generaci české mimické scény. Iniciátorem a organizátorem festivalu byli pedagogové a studenti katedry nonverbálního divadla HAMU, hlavním dramaturgem byl Boris Hybner.

Kašparův mimoriál, původně Kašparův memoriál, je vedle přehlídky Otevřeno a Festiválku Jsem spokojenej jediným festivalem, který se cíleně, a to zejména v posledních letech soustředí na mimické divadlo. Tento mezinárodní festival probíhá od roku 1992 v Kolíně, rodném městě slavného mima Jeana-Baptista Gasparda Deburaua. Uměleckým vedoucím byl až do roku 2006 Jiří Turek, nyní jej vede Petr Voříšek. Přehlídky se pravidelně účastní čeští a slovenští mimové spolu se špičkovými zahraničními umělci: vystupovali zde známý francouzský akrobat, klaun a žonglér Daniel Gulko, Nola Rae a John Mowet z Anglie, Derevo, Teatr Novogo Fronta, Boris Hybner, Boleslav Polívka a Chantal Poullain, Ondřej Lipovský, Rudolf Papežik, Cvoci, Milan Sládek, Števo Capko, Jiří Bilbo Reidinger, Lalofobie, Divadlo Continuo, Divadlo bratří Formanů, pouliční průvod a inscenace Ctibora Turby (Papír, Giro di Vita), Petr Krušelnický, Halka Třešňáková a další.

Jiří Turek byl v roce 2004 i jedním ze zakladatelů a iniciátorů mezinárodního festivalu, který se věnuje především novému cirkusu – Letní Letná. V zatím čtyřech ročnících se na něm představili nejznámější compagnie nového cirkusu z Francie jako Cahin Caha Daniela Gulka, Cirque Baroque, Compagnie Malabar, Cirque Trottole, Cirque ici a Teatro Tatro ze Slovenska. Z českých souborů Krepisko, Divadlo bratří Formanů, VOSTO5, Teatr Novogo Fronta a další. V současnosti je hlavním dramaturgem festivalu herec, režisér, scénárista a člen skupiny VOSTO5 Ondřej Cihlák.

Současné taneční a pohybové umění reflektuje prestižní mezinárodní festival Tanec Praha a festival 4+4 dny v pohybu. Festival 4+4 dny v pohybu, jehož doménou jsou site

specific projekty, představuje ojedinělé taneční, performační a scénografické instalace. Každoročně tak různé prostory, jako je například čistička odpadních vod v Bubenči (1999), tovární hala ČKD v Karlíně (1999), areál bývalé cihelny v Šáreckém údolí (2003) nebo bývalá stomatologická poliklinika v Jungmannově ulici (2007), ožívají divadlem. Uměleckým koordinátorem festivalu je Pavel Štorek.

#### **Divadelní skupiny a umělci, kteří se kolem roku 1989 a po něm věnovali mimickému divadlu:**

O divadelní skupině moderní pantomimy B. B. Duc, založené Vladimírem Gutem a o pantomimickém souboru Mimosa, jehož zrod Gut také inicioval, se zmiňujeme již v předešlé kapitole. Později založil Gut Studio moderní pantomimy, se kterým uvedl v roce 1997 na pražské Cibulce inscenaci *Golem*. V představení účinkovali studenti Konzervatoře Jaroslava Ježka a členové Studia moderní pantomimy (Alena Dittrichová, Tereza Georgievová, Miloš Samek, Antonie Svobodová a Adam Halaš).

Pohybové divadlo 22 vytvořili někteří členové původního souboru Ladislava Fialky s vedoucím Viktorem Hlobilem. V Divadle v Celetné uvedli dvě inscenace, roku 1992 *Trosečníky* a v roce 1994 *On a ti druzí*.

Původně ruská divadelní skupina Teatr Novogo Fronta, která vznikla kolem roku 1993 v Petrohradě a od roku 1994 působí u nás, je souborem zaměřeným na fyzické divadlo. Vůdčími osobnostmi jsou Aleš Janák a Irina Andreeva. Mezi jejich nejznámější inscenace patří například *Fabrika ljudi* (1996), *Olověná mlha* (1997), Prvotní příznaky ztráty jména (1999), *Vagabond Adam Kadmon* (2000) a *Petrouchka* (2002) a další.

Další divadelní skupinou věnující se mimickému divadlu byla Lalofobie Aleny Dittrichové a Terezy Georgievové, absolventek Konzervatoře Jaroslava Ježka. Jejich nejznámějším představením, které uvedly například na festivalu Kašparův Mimoriál, bylo *Vě zlomku neživota*. Trvání této skupiny bylo však krátké. Alena Dittrichová v současné době pedagogicky působí v ateliéru klaunské scénické a filmové tvorby na Divadelní fakultě JAMU v Brně. Tereza Georgievová po Lalofobii založila roku 2001 Divadlo Sangredans, ve kterém většinou sama účinkovala. Její industriálně laděná představení jsou fyzicky velmi náročná.



Bilbo Compagnie se zabývá především komediálním divadlem (*Baron Prášil, Smrt komedie I, II*). Zakladatelem skupiny, hlavním autorem a hercem je Jiří Bilbo Reidinger, který mimo jiné procestoval Evropu a Japonsko s divadelním souborem Ctibora Turby Alfred a spol. a jako klaun Bilbo účinkoval v celoročním turné československého cirkusu po zemích dnes již bývalého Sovětského svazu. Dále hostoval v Národním divadle, v Divadle Na zábradlí a v Divadle v Dlouhé, ale i v Tabarin baru. V Bilbo compagnii pravidelně účinkuje Bilbova žena Sylvie Krobová, dcera režiséra Andreje Kroba, který s Bilbo Compagnii pravidelně spolupracuje. Jiří Bilbo Reidinger kromě toho, že je clownem a mimem, píše knihy pro děti a je pedagogem AMU v Praze.

Divadlo bratří Formanů je společenstvím bez stálé scény. Vůdčími osobnostmi divadla jsou bratři Matěj a Petr Formanovi. Jejich projekty často vznikají v nedivadelních prostorách a řadí se do umělecké oblasti nového cirkusu. Připomeňme jejich loď Tajemství, jež poprvé vyplula na řeku v červenci roku 2000, jako součást projektu Praha – Evropské město kultury, a na jejíž palubě byla uvedena inscenace Nachové plachty. Divadlo bratří Formanů pravidelně spolupracuje s francouzskou uměleckou skupinou Cabaret Theatre Dromesko. Mezi další umělecké aktivity Divadla bratří Formanů patří například opera *Kráska a zvíře (La Belle et la Bete)*, uvedená v Národním divadle v roce 2003, Dobře placená procházka (2007) a projekt *Obludárium*, který měl premiéru v Maure ve Francii. Na práci Divadla bratří Formanů se pravidelně podílí umělecké a produkční seskupení Hafan studio. Spoluprací Hafan studia, které aktivně působí od roku 1991, s Divadlem bratří Formanů vzniklo několik společných projektů (v roce 1992 *Barokní opera, La Baraque – Bouda* v roce 1997 a již zmiňované Nachové plachty na lodi Tajemství). V čele Hafan studia je Blanka Borůvková a kromě Divadla bratří Formanů spolupracuje také s Divadlem Cirkus Sacra, které vzniklo roku 2003 a jehož protagonistou je Števo Capko. Jedná se o volné sdružení herců, clownů, mimů, akrobatů, žonglérů a výtvarníků (Olga Procházková, Gábina Šubrtová, Lukáš Vláčil, Jana Kličková a Magda Rellichová), kteří se podíleli například na projektech *Mechanica Sacra, Čamburína, Aby to čert vzal*.

Števo Capko je v současné době pedagogem katedry nonverbálního divadla HAMU, kde vyučuje zejména moderní clownerii. V roce 2006 byl jedním z dramaturgů festivalu Mimraj 2006, kde se staral o doprovodný pouliční program – autorsky a režijně zpracoval pouliční průvod Vyhánění nudy z Prahy. Pravidelně spolupracuje jako choreograf s Národním divadlem (*Kráska a zvíře* bratří Formanů, *Prodaná nevěsta* Jiřího Nekvasila) i s některými oblastními divadly.

Divadlo Antena založili český mim, choreograf a tanečník Petr Krušelnický s dánskou herečkou Helene Kvint v roce 2001. Jejich tvorba se orientuje na experimentální multimediální projekty. Pravidelně pořádali divadelní představení (*Zahrada, Ko cour* – sólové představení Petra Krušelnického, *Ash a Věc, tzv. realita*), divadelní instalace (*Easy Tolk* – již bez Heleny Kvint), site specific projekty a umělecké happeniny. Divadlo Antena spolupracovalo také se zahraničními umělci a soubory (například s Minem Tanakou, Derevem a Grotest Maru).

Mezinárodní divadelní studio zaměřené na tvorbu, vývoj a výzkum lidského výrazu Farma v jeskyni je jedním z nejvýraznějších souborů na poli pohybového divadla v České republice. Pravidelně navštěvují mezinárodní festivaly a získávají prestižní ocenění. Výraznou uměleckou postavou Farmy v jeskyni je režisér Viliam Dočolomanský, který také vytvořil mezinárodně oceněné inscenace, jako například *Sonety temné lásky, Sclavi – Emigrantova píseň* a *Čekárna*. Farma v jeskyni pravidelně účinkuje ve Švandově divadle a v Experimentálním prostoru Roxy/NoD. Zkouší v prostoru Preslova a pořádá zde veřejné zkoušky – prezentace, tzv. *Work Demo*. V roce 2007 uspořádala díky čtyřletému grantu Evropské unie svůj první mezinárodní festival pohybového divadla Farma 2007, kde se představili například slavní Odin Theatre.

Městské divadlo Krepesko zahájilo svoji činnost v roce 2001 jako mezinárodní umělecké uskupení, které není pevně organizačně svázáno. Základ vytvořili převážně absolventi katedry nonverbálního a komediálního divadla HAMU v Praze – Petr Lorenc (vedoucí osobnost Krepeska až do své tragické smrti v červnu 2006), Linnea Happonen, Pierre Nadaud, Ondřej Lipovský, Vojta Švejda a Anna Polívková. V současné době jsou v Krepesku další umělci jako Jiří Zeman, Jan Jakubal, Robert Janč, výtvarnice Radka Mizerová a několik stálých zahraničních hostů. Mezi nejúspěšnější inscenace Krepeska patří například *Šunt, Fragile, Errorism, Nejmenší žena na světě, Twillogy, Mad cup of tea, Alma a Amanda* a improvizací večery.

Skupina umělců kolem choreografa, režiséra a tanečníka Pierra Nadauda s názvem Mamacallas (*Extraction, Den zloby, Fields, Figures in a landscape* a další), založená v roce 2002, sdružuje a spolupracuje s výraznými uměleckými individualitami (Ondřej Lipovský, Alena Ditrichová, Vojta Švejda, Jan Beneš-McGadie a další). Zakladatel skupiny – Pierre Nadaud, původem Francouz, nejdříve absolvoval studium filozofie v Paříži a Lyonu a poté

studoval na Katedře nonverbálního a komediálního divadla HAMU, v současné době pedagogicky působí v ateliéru klaunské scénické a filmové tvorby u Ctibora Turby.

Jednotka/Unit byla založena v roce 1992. Jejími členy byli umělci různých žánrů – herci, režiséři, výtvarníci, produkční: Krištof Kintera, Irena Perlová, Nora Sopková, David Máj, Halka Třešňáková, Rastislav Juhás a další. Umělecká výpověď této skupiny byla většinou formována do divadelních projektů jako například *Život Fanta Zije*, *Divnosti* a *Pasažér*.

Divadlo Continuo je mezinárodní divadelní skupina vedená režisérem a uměleckým vedoucím Pavlem Šťouráčem, která se zformovala ještě při studiích na Divadelní fakultě AMU v Praze v roce 1990. Na podzim roku 1992 se členové skupiny odstěhovali do jižních Čech, kde od roku 1995 působí v prostorách bývalé zemědělské usedlosti Švestkový dvůr ve vesnici Malovice. Mezi projekty Divadla Continuo patří inscenace *Letokruhy*, *Zatmění*, *Klobouk*, *hvězdy*, *neštovice*, *Život v peří*, *Vrba* a další. Od roku 1997 pořádá každé léto na zámku Kratochvíle site specific projekty s názvem *Kratochvílení*. Divadlo Continuo je pravidelným účastníkem domácích i zahraničních festivalů pouličního divadla a nového cirkusu.

Česko-francouzský divadelní soubor Decalages, sídlící v Praze, byl založen roku 2007 Seiline Vallée a Salvim Salvatorem. Ve svých poeticky laděných inscenacích kombinují akrobatické prvky (vzdušná akrobacie), tanec, fyzické divadlo, činoherní divadlo se specifickou scénografií a hudbou. Oba umělci se setkali v rámci svého angažmá v Divadle Continuo, kde vytvořili svůj nejvýraznější projekt *Letokruhy*. V současnosti Decalages uvádí představení *Posedlost* (režie Irina Andreeva) v Divadle Akropolis.

Zcela výjimečná divadelní uskupení mimického divadla u nás i v zahraničí jsou Divadlo Neslyším a Pantomima neslyšících.

Soubor Divadla Neslyším vznikl pod názvem Vlastní divadlo Neslyšících v listopadu roku 1997. Zformoval se z absolventů ateliéru výchovné dramatiky pro neslyšící na Divadelní fakultě JAMU v Brně a od svého počátku fungoval jako profesionální divadlo, které za pomoci prof. Zoji Mikotové přebíralo inscenace nastudované na DIFA JAMU i připravovalo inscenace vlastní. (*Kytice*, *Pojď do mého světa*, *Sem tam*, ... *A je to!*, *Věc není věc*).

Skupina Pantomima neslyšících, kde jsou zastoupeni Pantomima S.I., Nepanto Praha a Mimo Ostrava, pravidelně vystupuje na festivalech doma i v zahraničí. Pantomima neslyšících, jejímž uměleckým vedoucím je Jindřich Zemánek, je součástí Evropského centra pantomimy neslyšících v Brně, které každoročně pořádá již zmiňovanou Národní přehlídku pantomimy a pohybového divadla Otevřeno v Kolíně.

Teatro Pantomissimo, založené v roce 2006 Miřenkou Čechovou a Radimem Vizvářem, spojuje dlouholetou tradici bílé pantomimy s moderním fyzickým divadlem. Tvůrci usilují o vývoj moderní pantomimy, otevření prostoru pro konfrontaci se současnou světovou divadelní tvorbou a seznámení českého diváka s tímto žánrem. Mezi jejich nejznámější inscenace patří *Kolombíno*, *Pierot žárli!*, *Mime Must Go On* (repertoár krátkých pantomim: *Co mě hledá, když ne já*, *Pantomissimo pro housle*, *Pavouk*, *Star*, *Zrození tragedie*, *Versus a Žena po ránu*) a *On the Dark Road*. V tomto pořadu s nimi pravidelně vystupovala, zvláště v začátcích souboru, také Nina Hlava (etudy *Drezúra a Motýlek*).

Miřenka Čechová i Radim Vizvář studují na katedře nonverbálního a komediálního divadla HAMU u Borise Hybnera. Radim Vizvář ztvárnil hlavní roli v představení o životě Jeana-Baptista Deburaua *Mesdames & Messieurs, Deburau!* Miřenka Čechová v poslední době založila spolu s režisérem Petrem Boháčem, se kterým již spolupracovala na projektu *Hlas Anne Frank*, Společenstvo bezhlavých/SpitFire Company. Inscenace tohoto uskupení *Černý smích medúzy* je uváděna v Paláci Akropolis.

Divadlo Okolo založil Lukáš Třebický spolu s kolegy z katedry nonverbálního divadla HAMU Darinou Čížkovou a Pierrem Nadaudem. Jejich cílem bylo propojit žonglování, tanec a akrobacii v duchu nového cirkusu. V současné době působí v Divadle Okolo jenom Lukáš Třebický, který se svým akrobatickým představením *Mezi nebem a zemí* navštívil mnoho festivalů u nás i v zahraničí. Představení doprovází dvojice hudebních klaunů Barbara Garcia a Jiří Muller.

Bílé divadlo z Ostravy vystupuje od roku 1982 jako volné umělecké sdružení vedené Janem Čihalem a Luděkem Jičínským (Dva klauni na smetišti). Zabývá se jevištními i tzv. paradivadelními experimenty. Jejich nejslavnější inscenace *Ty, který lyžuješ* vznikla na motivy výtvarníka Martina Velíška a byla poprvé uvedena v roce 1997 na festivalu Příští vlna/Next wave. Mezi další úspěšné projekty Bílého divadla patří například *Poslední večere* a *Poslední Godot*.

Pouliční, akrobatické a pohybové divadlo založil Dominik Tesař, který stál v roce 1992 i u vzniku Divadla Continuo. Poté založil vlastní Divadlo Kvelb a v roce 2003 inicioval založení Divadla Mimotaurus. Tesař pravidelně spolupracuje s různými umělci a režiséry. Spolupracoval například se skvělou stepačkou a mimkou, absolventkou HAMU Janou Strakovou a Milošem Samkem, absolventem Konzervatoře Jaroslava Ježka.

Buchty a loutky jsou nezávislým alternativním loutkovým divadlem hrajícím od roku 1991 pro děti i dospělé. Jeho členy jsou absolventi alternativní a loutkářské katedry DAMU, kteří uskutečnili několik jednorázových projektů v oblasti netradičního divadla, specifických výtvarných akcí a filmu (*Chcípáci*). Pravidelně účinkují ve Studiu Švandova divadla a mezi jejich tvůrce patří Marek Bečka, Kristina Maděričová, Tomáš Procházka, Vít Brukner a další. Mezi jejich projekty patří například *Tři malá prasátka*, *Gilgameš*, *Žabák Valentýn*, *Sedum statečných*, *Rocky IX* a další.

Hlavními představiteli divadelní formace Stage Code, pravidelně působící od roku 1999 v Divadle Alfred ve dvoře, jsou Daniela Voráčková a Phillip Schenker. Skupina pracuje s prostředky pohybového divadla, site specific a pouličního divadla. Daniela Voráčková spolupracovala od roku 1988 s Divadlem poezie Protoč, holandským souborem Dogtroep, s ruským souborem Derevo a dalšími. Phillip Schenker vystudoval v Curychu grafický design a od roku 1994 je s Danielou Voráčkovou spoluautorem různých divadelních projektů. Spolupracoval s holandskými divadelními skupinami Dogtroep a Grif-theater. Mezi projekty *Stage Code* patří *Politoly*, *Tramtárie*, *Mumráj* a další.

Handa Gote vznikla začátkem roku 2005 jako nová platforma pro projekty, které od roku 2000 vytvářeli společně Tomáš Procházka (hudebník, zvukový designér) a Veronika Šváblová (choreografka a tanečnice). Poté oslovili Roberta Smolíka (scénografa a výtvarníka) a Jakuba Hyblera (specialistu na video, technologie, počítače a světelného designéra) a vytvořili pro Divadlo Alfred ve dvoře několik projektů. Například *Silence*, *Red Blue and Green*, *Noise*, *Ekran* a další.

Z nově vzniklých divadelních skupin věnujících se pohybovému divadlu jmenujme Veselé skoky – originální pohybové divadlo absolventů DAMU, s hlavním choreografem Martinem Packem, pedagogem DAMU. Účinkují v Divadle v Celetné, například s inscenacemi *Na hlavu* a *Ve stanici nelze*.

Do oblasti mimického divadla můžeme také zařadit Bohnickou divadelní společnost, působící ve Studiu Citadela v Klimentské ulici. Její hlavní uměleckou osobností je režisér Martin Učík (*Věra, Marie tančí, Tři sestry, Král Ubu*), jenž spolu s dramaturgyní Vendulou Kodetovou společnost založil.

Patří sem také skupina Vosto5 (*Stand'artní kabaret, Košičan 3, Aviatik, Karavan Evropa, Zahrádkáři* a další). Členové souboru jsou absolventi různých oborů DAMU a svou autorskou činností vytvořili zcela originální kočovnou společnost, jejíž doménou jsou vynikající improvizací schopnosti a vysoká umělecká úroveň jejich multizánrových inscenací.

### **Umělci působící v oblasti mimického divadla:**

Vojta Švejda, jeden z největších talentů současného mimického divadla, absolvoval katedru nonverbálního divadla HAMU a hrál pravidelně v inscenacích Ctibora Turby. V současné době účinkuje v Divadle Alfred ve dvoře. Mezi jeho nejúspěšnější představení patří *Polaris*, které zrealizoval společně s Janem Benešem-McGadiem, dále *Pes závozník se Števem Capkem* a sólové inscenace *Bliss* a *Albert se bojí*.

Anna Polívková, talentovaná herečka a mimka, po studiu pražské konzervatoře navštěvovala katedru nonverbálního divadla HAMU pod vedením prof. Ctibora Turby. V roce 1999 odjela do Paříže studovat Mezinárodní školu pohybového divadla Jacqua Lecoqa. Poté cestovala po Evropě s pouličním představením *Skok kachny*. Je častým hostem projektů souboru *Krepska*, hraje hlavní roli v představení *Nejmenší žena na světě*. Jejím autorským představením je úspěšná *Paní Malinová*. Pravidelně také účinkuje na Festiválku *Jsem spokojenej s herečkou Marthou Issovou*.

Halka Třešňáková, herečka, performerka, režisérka a pedagožka. V roce 1996 absolvovala katedru nonverbálního a komediálního divadla HAMU u prof. Ctibora Turby. Podílela se na inscenaci *Hanging Man* (1997), na představeních souboru *Jednotka Život Fanta Zije* (1999), *Prostřeno k prasknutí* (2000), *Pasažér* (2001) a *Mluviči* (2002). Experimentální sólový projekt *Oblékla jsem se a jedla* (2000) uvedla ve svém vlastním bytě. V roce 2003 založila spolu s Petrou Lustigovou, Danielou Voráčkovou, Helenou Kvintovou a Stefanií Thorsovou z Islandu formaci *Secondhand women*. Na svém kontě mají inscenace *Mezzo* (2003) a *Už muž* (2006).

Martin Sochor, mim a herec, jediný český absolvent Marceauovy školy v Paříži, vystudoval katedru nonverbálního divadla HAMU, kde je v současné době pedagogem. Na repertoáru má úspěšné mimické představení *Muž, který se vrátil*. V roce 2003 inicioval a organizoval návštěvu, workshop a poslední vystoupení Marcela Marceaua v Praze. Podílel se na zahajovacím večeru festivalu MIMRAJ 2006 v pražském Klementinu (režie: *Večer tři pantomim*).

Adéla Laštovková-Svobodová studovala na Duncan Centre a na katedře nonverbálního a komediálního divadla HAMU. Absolvovala inscenací *Všechna jediná*, za kterou získala několik domácích a zahraničních ocenění. Posléze začala spolupracovat s autorsko-režijní dvojicí SKUTR a Divadlem Archa. Hraje mimo jiné ve scénických projektech *Nickname* a *Understand*. Pravidelně účinkuje také ve Studiu Ypsilon (*1203 aneb Není mi smutno* v režii Jiřího Havelky.)

Mezi další umělce mimického divadla patří Ondřej Lipovský (*Papír od chleba s máslem, Spad Tam, Gorillas*), Antonín Novotný (*Nos kalhoty tiše, K čemu vlastně je bílý psí trus*), s posledně jmenovaným představením se zúčastnil v roce 2002 festivalů v Perigueux (Francie) a Aarschot (Belgie). Dále houslový virtuos a zdatný improvizátor Martin Zbrožek (Divadlo Vizita, Zbrožek Company v Paláci Akropolis, Festiválek Jsem spokojenej), mimka a pedagožka pražské konzervatoře Michaela Doláková (*7x s nadhledem a V(z)dát se*), činoherní a filmový herec Josef Polášek (*Klaun Lanýž*), Vendula Prager, absolventka Mezinárodní školy pohybového divadla Jacqua Lecoqa (představení *Dedale* s divadelním souborem Philippa Gentyho, *Sonety temné lásky* s Farmou v jeskyni) a herec, tanečník a light designer Jan Beneš-McGadie, absolvent Duncan Centre v Praze a Laban Centre v Londýně. Mezi jeho autorské projekty patří *K bydlení nevhodné, Dr. Schreck Klinik – Das Blutig Kabinet* a *Polaris*.

### **Školy mimického divadla v České republice:**

Katedru nonverbálního a komediálního divadla HAMU v Praze založil Ladislav Fialka (původně jako obor choreografie pantomimy při katedře tance), v roce 1992 ji převzal Ctibor Turba, který ji osamostatnil. Od roku 1999 je vedoucím katedry prof. Boris Hybner.

Ctibor Turba založil v roce 2003 na Divadelní fakultě JAMU v Brně ateliér klaunské scénické a filmové tvorby. Ještě před Turbovým ateliérem vznikl v roce 1995 na stejné fakultě ateliér výchovné dramatiky neslyšících, který založila a vede Zoja Mikotová.

Výuka oboru pantomimy při Konzervatoři Jaroslava Ježka byla ukončena v roce 1999. Hlavními pedagogy byli Jiří Kaftan a Vladimír Gut, jenž vedl také několik let kurzy pantomimy ve svém Studiu moderní pantomimy. Nonverbální divadlo má ve svých osnovách také soukromá Vyšší odborná herecká škola v Michli a v poslední době vznikla soukromá divadelní škola Venduly Prager Budilova škola, kde se vyučuje metoda francouzského mima Jacquese Lecoqa.

Některé publikace věnující se přímo nebo okrajově současnému nonverbálnímu divadlu: historické studie *Tisícileté umění pantomimy* Jaroslava Švehly a *Příběh pantomimy* Václava Vebera, publikace reflektující moderní alternativní divadlo – Jan Dvořák: *Alternativní divadlo, Mimoza, Kreativní management pro divadlo, Orghast* a Vladimíra Hulec: *Skoč do propasti! a Telefony do hrobu*. Společnou publikací Jana Dvořáka a Vladimíra Hulce je *Příští vlna/Next wave*. Boris Hybner odkrývá svoje myšlenky, tvůrčí nápady a uměleckou tvorbu v knize *Clownovo pozdní blues*. Dalšími publikacemi jsou *Čítanka světové choreografie 20. století* Ladislavy Petiškové a Niny Vangeli, kniha o novém cirkusu Ondřeje Cihláře *Nový cirkus*, Turbova publikace *Cirkus Alfred* a texty Jiřího Reidingera *Cirksezóna* a *Burleska téměř excentrická*. Nonverbálnímu divadlu současnosti se věnují také některé diplomové práce absolventů vysokých uměleckých škol (mezi autory jsou například Kristýna Kalivodová, Adéla Laštovková-Svobodová, Linnea Happonen, Petr Lorenc, Ondřej Cihlár a další). Výše uvedené publikace byly důležitým zdrojem a inspirací pro tento stručný přehled o současném nonverbálním divadle v České republice.



## 2. Ukázky recenzí a kritik mimických inscenací

### **Albert se bojí**

autoři: Vojta Švejda, James Donlon

*děsivá pantomima*

"Jsem tady, jsem za tebou, jsem ve tvých očích, ve tvém hlasu, ve tvém srdci. Ty mne nevidíš, ale já tebe ano." Podaří se Albertovi překročit svůj stín? Zvládne to sám? Obrovská představitivost versus trpasličí odvaha. Strach přichází do našeho divadla.

Chvilí western, chvíli sci-fi, chvíli horor, opravdový žánrový mišmaš, takové bude představení Strach. Vojta Švejda herecky opět sází na pantomimu a klaunérii, v nichž našel svůj osobitý výraz. V poslední době spíše opomíjené herecké techniky se mu tak daří vrátit mezi výsostně moderní divadelní prostředky. Punc výjimečnosti projekt získává přizváním významného amerického klauna, mima, pedagoga a režiséra Jamese Donlona. Oba autoři spolupracují již podruhé, před několika lety se podíleli na představení Truck Dog, které bylo uvedeno v ČR a v dalších státech východní Evropy.

Jako skrze krystal se budou společně dívat, aby odhalili nejrůznější podoby strachu.

*Taneční aktuality*

## Hlas Anne Frankové

autoři: Miřenka Čechová, Petr Boháč

Zcela jiným typem inscenace je projekt **Hlas Anne Frankové**, jehož premiéra se uskutečnila v netypickém syrovém prostoru NOD Roxy. Na jeho počátku stojí jako inspirátorka absolventka ALD a nonverbálního divadla HAMU Miřenka Čechová. Herečka a mimka se rozhodla experimentovat nejen s tématem (na koncepci se podílel Petr Boháč), ale také s formou – tedy propojováním verbálního a neverbálního projevu na scéně. Důležitou roli tu hraje – jako v předcházejícím projektu - také světelný design a hudební doprovod (původní hudba Varhana Orchestroviče Bauera, vedle reprodukováné hudby přímo „nad scénou“ hraje na cello Hana Suchanová). Komplikované téma hrdinky stojící na pomezí dětství a dospělosti v období holocaustu, je zpracováno s výraznou pohybovou invencí. ale přináší i něco navíc. Protagonisty stál při zkouškách, a stojí jistě i při představeních hodně fyzických i psychických sil. Po pravdě řečeno, pro mě je to projekt, který jasně míří - jak svým tématem, tak provedením - na mezinárodní festivaly. Ale nejsem si jista, kdo z obyčejných diváků takový titul vyhledá. I když jistě stojí za vidění.

První půle představení je sólovou choreografií Miřenky Čechové v roli Anne Frankové. S citlivostí a zároveň hravostí se jí podařilo postihnout svět děvčátka, které má v sobě fintivost, zamilovanost, náladovost a přemíru pubertální energie, ale v uzavřeném prostoru připomíná motýla narážejícího na neprostupné sklo, je stále zraňováno, nepochopeno strohostí, hašteřením a intrikami dospělých. Příběh Anne Frankové by mohl končit tam, kde končí příběh jejího deníku. Ctižádost realizátorů ovšem byla větší. Druhá půlka představení posunuje dále – do obecnější roviny. Odehrává se v koncentračním táboře, jsou zde symbolizovány nejrůznější atributy válečného běsnění, hrůz holocaustu, deprese, fyzického a psychického vypětí. Soubor složený z nejrůznějších umělců jako Jindřiška Křivánková, Petr Reif (na premiéře jej zraněného zastoupil režisér Petr Boháč), Radim Vizváry a Václav Jelínek si patrně při zkouškách (a tedy i představeních) sáhne mnohdy až na dno sil, např. tahání bezvládných mrtvol po jevišti, a další mnohdy až akrobatické výkony).. Jak už bylo řečeno, i když je projekt postaven především na nonverbálním projevu a náročném fyzickém tanci a pohybu, jeho součástí je u verbální projev. Nejde o souvislé monology či dialogy, spíše symbolická slova v různých jazycích. Druhá část představení má v centru scény výraznou otevřenou „ránu“ rudě planoucí prostor, do kterého odcházejí odsouzení. Scéna, kde jsou v regálech naskládané kufry, se znovu a znovu zaplňuje oběťmi nejrůznějšího typu, znovu a znovu padajícími do jícnu smrti. V této značně depresivní náladě najednou zapůsobí jako jasný paprsek etuda, kdy do koncentráku přichází učitel s dětmi. I když děti jsou jen

imaginární, najednou jsme měli pocit, že slyšíme jejich smích a švitoření, a depresivní pochod smrti do rudého jícnu se najednou změnil na radostnou cestu ke světlu. V tomto tématu až neočekávaná (ale s tématem Anne Frankové související) katarze.

*portál Scéna | 7.5.2007 02:05:02 Jana Soprová |*

## Neúplný sen

autoři: David Prachař, Pavel Fajt, Jan Nebeský

### A šílenství je inspirací

Syrový prostor experimentálního pražského klubu NoD v Dlouhé ulici. Na zemi rituálně působící kruh hluboké rašeliny, na ní stojan na noty, kolem různé rekvizity, zrcadlo, židle. Ze stropu visí igelitový pytlík s červenou barvou – krví, jako by se chystala operace. Vzadu v sále stojí za svými rytmickými a elektronickými nástroji hudebník Pavel Fajt. Diváci sedí na malé tribunce naproti. Pomalu vcházejí Lucie Trmíková a David Prachař. Napůl klauni, napůl bezdomovci. Výrazně nalíčení. Působí jako Vladimír a Estragon z Beckettova Čekání na Godota. Slovo má Prachař. Komentuje situaci, do které byl jako herec i jako člověk vmanipulován, vysmívá se jí, zamýšlí se sám nad sebou, nad divadlem, nad herectvím. Dává příkazy Trmíkové, cynicky s ní manipuluje. Diskutuje s diváky. Do této úvodní improvizace postupně „vkládá“ texty avantgardního portugalského básníka Fernanda Pessoa. Citace z Pessoova Fausta je mottem performance *Neúplný sen*, kterou jako nezávislou produkci vytvořil stejný tvůrčí tým – Prachař/Nebeský/Fajt – jako před deseti lety projekt Hamlet Part II. Prachař má od režiséra Nebeského volnost kdykoli a (té- měř) jakkoli improvizovat. Ve shodě s Pessou vytváří Prachař přímo před diváky heteronyma – fiktivní osobnosti s vlastním životem i stylem tvorby, respektive prezentace. Na malé ploše krátké etudy dokáže proměnit náladu v sále a vytvořit tu obrovské napětí, tu komickou situaci. Pavel Fajt s ním komunikuje pomocí různých elektronicky snímaných rytmických nástrojů a dalších zvukových technických vymožeností. Přímo na scéně je ale Prachařovým partnerem a pomocníkem Trmíková. Zpívá, recituje, přináší a odnáší rekvizity. A zpoza diváků se ozývá i režisér Jan Nebeský. Cosi zakřičí, nahlas se zasměje, podá Prachařovi skleničku s vínem, připálí mu cigaretu. Syrový výtvarný koncept připravil sochař Jiří Beránek. Pracuje se základními živly, různými tekutinami, barvami, zrcadlem, zemí (rašelinou). Respektuje syrový prostor NoD a zapojuje jej do hry. Jsme svědky jakéhosi postmoderního industriálního rituálu. Herci recitují autorem vážně míněné, často bolestně procítěné pasáže, a ihned se jim vysmívají. Po celý čas se všemožně brání vážnosti a patosu. Přesto je celá performance vážně míněná. Když se na závěr nechá Prachař omotat nemocničním fáčem a Trmíková jej celého zahází rašelinou, vzniká obraz zoufalství a nicoty, přesně odpovídající Pessovým celoživotním úvahám, snům, cestám do podvědomí a pochybám zachyceným v jeho básních, denících a knihách. Ach, vše je symbol jen a přirovnání. / Noc, která chladne, i vítr ve svém vání. / Než noc a vítr mají smysl jiný – / to života a myšlenek jsou stíny. Performance

Neúplný sen je absolutní divadlo – „wagnerovský“ Gesamtkunstwerk. Všechny složky – výtvarná, hudební, herecká, textová – jsou v něm rovnocenné. Přes předem daný scénosled i texty vzniká vždy nový tvar daný rozpořením herců i reakcemi diváků. Díky všem zúčastněným a hlavně díky Davidu Prachařovi, který dokáže precizně rozvíjet danou hereckou stylizaci a v rámci ní otevřeně komunikovat se spoluhráči i s diváky a současně respektuje autorovo slovo, vznikla jedinečná performance, u nás daleko široko s ničím nesrovnatelná.

*Vladimír Hulec*

*Divadelní noviny 05/2008*

## MESDAMES & MESSIEURS, DEBURAU!

V hlavní roli Pierota Radim Vizváry.

Autor: Michaela Bártlová (www.kultura21.cz)

Sobota, 16 srpen 2008



Mimo inscenací vlastního souboru se na počátku měsíce srpna objevila na prknech divadla V Celetné skupina HOO DOO s představením MESDAMES & MESSIEURS, DEBURAU!

Během něj se snažili přiblížit divákům život **Jean Gasparda Deburau**, inovátora pantomimy, jehož kořeny sahají až do Čech. Člověka, k jehož práci se později obracela i řada umělců, kteří svůj um vystavěli právě na jeho odkazu. Samotné představení je propojením činohry a pantomimy, ani o akrobatické výstupy v něm není nouze.



Především je ale excelentním vystoupením **Radima Vizváryho**, představitele hlavní role. Ten dokázal obecenstvu přiblížit to, co obnáší povolání herce. Že za úspěchem se může skrývat i smutek a samota a že to, že ze sebe dokážete dělat šaška a lidé se vám smějí, ještě neznamená, že váš život je bez problémů. Na jevišti musejí jít všechny city stranou.



Radim Vizváry je přirozeně také stěžejní postavou celého příběhu a dostává se mu i většího prostoru než ostatním hercům. Na jeho schopnostech je také celé představení postaveno. Je samozřejmostí, že oplývá řadou výrazových prostředků, pohybových dovedností, nechybí mu ani **propracovaná mimika a fyzická zdatnost**. Každý pohyb je pečlivě nacvičen a do důsledku promyšlen. Toho si nelze nevšimnout během krátkých scének, které se odehrávají v rychlém sledu. Vyzdvihnout je třeba i fyzickou pružnost všech zúčastněných, kterou prokázali při, s trochou nadsázky lze říci, až akrobatických výkonech.

Z ostatních herců nikdo více nevyniká. Je to dáno koncepcí představení a zřejmě i textem. Neznamená to, že by hráli špatně. Je ale přirozené, že veškerá pozornost publika spočívá na postavě Deburaua. **Herecký soubor je tvořen absolventy DAMU**, kteří hru nastudovali pod vedením Pavla Kheka. Čerpají z odkazu commedie dell'arte, na kterou navazují volbou postav, jakými jsou Pierot nebo Kolombína, i výběrem kostýmů.



Proč si představení nenechat ujít? No, řekněme si, kdy se nám dnes poštěstí vidět kvalitní mladou českou pantomimu a nastupující generaci herců, jejichž tváře nejsou ještě tak známé?

## **Muž, který se vrátil**

Autor: Martin Sochor

Cyklus pěti pohybových obrazů Martina Sochora, nazvaných „Muž, který se vrátil“, evokuje stejný počet životních postojů, promítnutých do určitých lidských povah.

Jako absolvent francouzské mimické školy zvládá Martin Sochor díky svému školení v proslulé škole Marcela Marceaua skvěle technické tvarosloví „tělesného mimu“ (mime corporel) a přirozeně ovládá i postupy svého slavného učitele. Jeho přístup ke ztvárnění úkolu na uvedeném cyklu je však osobitý, a to tehdy, když použije něco z francouzského dědictví – na to je příliš Čechem a navíc mužem své doby. Nejde jen o jemný humor, který jeho kreacemi prosakuje, o určitou básnivost celkového pojetí, ale také ironii, mužnost i touhy svých domácích současníků.

Takové cíle už totiž technika jako taková nezajišťuje. Sochor je totiž vedle svého perfektního mimického vybavení také hercem – a jemnost, hloubka postižení lidské psychy, kterou chce zobrazit, sugestivita psychických otřesů anebo radostných chvil, jež jeho hrdinové zažívají, je v jeho autorském pořadu postižena hereckými prostředky. Odtud také naléhavost jeho gest, umocněná ještě fyzickým nasazením v míře, jakou na našich jevištích vidáme jen zřídka.

Jako mim je osobností v českém prostředí zcela ojedinělou. Je mim – herec, a kdybychom chtěli přece jen nalézt ekvivalent, který by se blížil povaze jeho umění, pak jde o pohybovou kreativitu, odpovídající umění Jeana Louise Barraulta – mima a herce, někdejšího spolupracovníka otce moderních pohybových umění E. Decrouxe, ale také pozdějšího tvůrce totálního divadla, který stvořil velkou éru moderního francouzského divadla.

recenze divadelního představení „Muž, který se vrátil“, které se konalo 30. 9. 2006 v divadle Komédie v Praze v rámci festivalu Mimraj 2006

*PhDr. Ladislava Petišková ([www.galeriehavelka.cz](http://www.galeriehavelka.cz))*





Jan Dvořák

## Patnáct „vydání“ Festiválku Jsem spokojenej Adama Halaše

Atmosféru chudé a o to poctivější předměstské show, usilující o uměleckou metu a ocenění, posléze oceněnou jen věrným divákem, vyvolávají vzpomínky návštěvníků především dávnějších londýnských music-hallů, nebo dnešních pubs. Entertainer v třpytivé vestičce tlačí na pilu a využívá slovního, gestického, mimického i pohybového umu a komiky k získání pozornosti pro sebe i další číslo, které uvádí. O tom jak taková „sláva“ končí pojednává Osbornův Komik (nikoli ovšem v současné matné verzi s naducaným, mediálně sebeobdivným a mastně sebestředným Donutem na scéně Stavovského divadla). O tom jak Komik začíná, jak se rodí Král periferijního music-hallu, který o překot vypráví své průpovídky a gagy, bojuje o pozornost, dělá grimasy, odbourává se, tančí, pitvoří se, šokuje, diskutuje s divákem i ze vzdálenějších řad, omlouvá se, zachraňuje, anoncuje, přemlouvá, pomáhá technikům, uvádí opozdilce, zhasíná a rozsvěcuje, povzbuzuje a já nevím co ještě, se můžete přesvědčit – a přitom se výborně pobavit! – v žižkovském sále Aero. Když jej ovládne mladý mim, klaun a showman s velikou budoucností: **Adam Halaš**.

Bývalé kino se vždy po několika měsících stává místem konání originálního setkání – **Festiválku Jsem spokojenej**, doplněného v názvu vždy o slogan, zvolený na minulém klání diváky, který

se nyní stává úkolem pro řadu mimů, tanečníků, klaunů a showmanů, kteří se v limitovaném časovém úseku se zadáním vyrovnávají po svém. A za neobvyklého ruchu a cvrkotu v sále, fandění a neformálního chování diváků, kteří na dnešní dobu neuvěřitelně (bez velké reklamy) pokaždé zaplní sál Aero do posledního místa, a že je to rozlehlá ratejna! Náhle útulná a s přílehlým divadelním barem a dvorečkem ve stínu žižkovských činžákových rájem, jemuž v Praze není rovno! Připomíná to z dávnější metropolitní minulosti snad jen předlistopadové Branické divadlo pantomimy, kde to podobně vřelo, jiskřilo a rachotilo, když tam vařily soubory Pražské pětky, nebo právě mladí mimové a klauni na legendárních mim-sessions Borise Hybnera nebo když přijel Boleslav Polívka či Dimitri. Tehdy, dodejme rychle, nebyla konkurence, všichni se sešli na jednom místě. Dnes při nejkřiklavější nabídce a rivalitě mnoha a mnoha dobrých divadelních adres Prahy je žižkovské Aero s Festiválkem Adama Halaše o to větším zázrakem!

A jak to vlastně začalo, z jakých pohnutek a jakého důvodu a kdo se setkání mimů a klaunů zúčastňuje? Dejme – u příležitosti již patnácti „vydání“ Festiválku – slovo zakladateli a principálovi Adamu Halašovi.

# Magický jevištní svět Krepska

Česko-finský divadelní soubor Krepsko existuje již sedm let. Festival Sedmnost, který nedávno proběhl v prostorách pražského klubu Roxy/NoD by tak bylo možné chápat jako bilancování jeho dosavadní tvorby. A šlo o bilancování poměrně pozoruhodné.

V průběhu sedmi dnů od 3. do 10. března prezentoval divadelní soubor Krepsko na osm svých inscenací. Průřez jeho novější tvorbou je svým způsobem imponantní. Česko-finské sdružení vzniklé v roce 2001 je už v kontextu pražského alternativního divadla zavedenou veličinou. A na pozadí produkci tohoto typu, prezentovaných třeba v rámci nedávné přehlídky nového divadla Malá inventura, působí jako zjev rozhodně nadprůměrný. S jasnou představou o své tvůrčí, profesionalitou a mimořádnými jevištními nápady organicky zakomponovanými a podřízenými celkové struktuře díla.

Svími kořeny je Krepsko ukotveno především v lidovém jarmarečním divadle, v cirkusu, klauniádě a pantomimě s výraznou rolí herecké improvizace, která jistě stojí často u vzniku fixovaných jevištních tvarů. V jeho tvorbě je možné nalézt také ozvuky absurdního divadla, černé grotesky a surrealismu. A jedná se především o divadlo poetické s výrazným lyrickým gestem a cítem pro důmyslnou jevištní metaforu a fantaskní obrazivost.

Krepsko dokáže téměř vždy překvapit. Inteligentně a jemně, chtělo by se dokonce říci něžně, což inspirativně kontrastuje s industriálně chladně působícím, syrově betonovým prostorem sálu v Roxy. Krepsko dokáže pobavit a občas také ohromit – lapit divákovu pozornost efektním obrazem, vřstupem, silným gestem, technickým trikem. Pro jeho tvorbu je typický herecký i koncepční minimalismus, šetrnost výrazu opeňá o nepřehlédnutelnou vizualitu, ač opět vystavěnou s minimálními náklady, a situací mnohdy zakofenou v archetypu či mýtu v rozměru téměř psychoanalytickém. „Express“ se Krepsko úzkostlivě vyhýbá. A obje se téměř bezeslov, která, pokud se objeví, zaujmají polohu spíše jakýchsi klíčových sloganů, většinou cizojazyčných. Gesta jsou jemná a vlastně nepatrná. Ovšem v klidu jevištního prostoru obhospodařovaného Krepskem podivuhodně vynikají – neplývají se jimi. Fascinující je jasné vědomí možnosti nonverbálního sdělení. Základní situace, které Krepsko modeluje, jsou obecně srozumitelné, v nejlepším slova smyslu jednoduché a teprve na jejich základě se občas objeví jinotajná odbočka, obraz, metafora – po jejím významu je náhle žádoucí pátrat a tato potřeba vyvstává naprosto přirozeně. Nikoli jako v jiných případech, kdy je metafora toporně konstruována rozumem

a působí především skrze něj. K jejímu přečtení je pak zapotřebí diváka, který je apriori vstřícný a snese hodně. U Krepska je však divák asociovat přinucen. Přinejmenším zručnosti, s jakou je vymodelován podklad, ale také vydrženou suverenitou koncentrovaných hereckých výkonů.

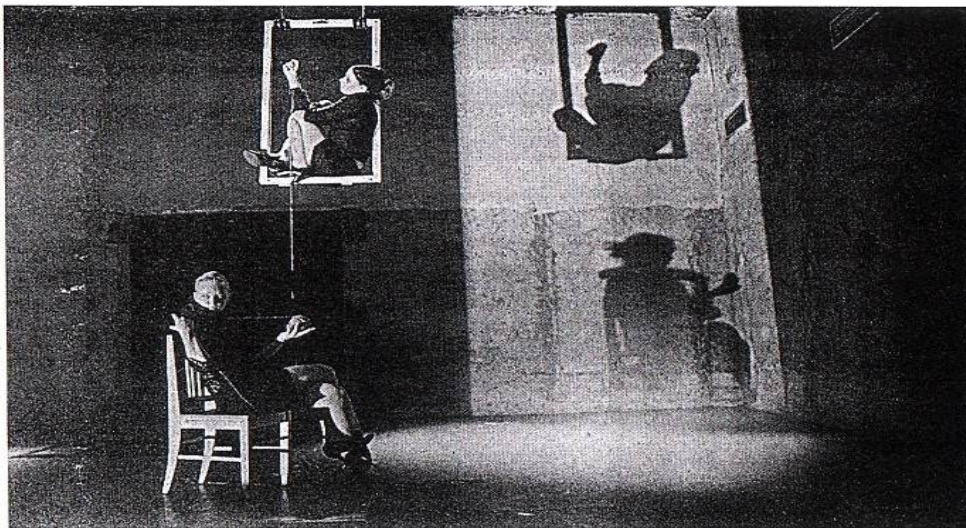
V neposlední řadě je třeba zmínit všudypřítomnou ironii Krepska, která jakoby vyvěrala z možnosti divadelního prostoru a jeho technických omezení. Představení působí dojmem, že je v nich tato naivita zvyřazována, přiznávána a také ironizována. A je to, zdá se, optimální cesta k vykouzlění magického jevištního tvaru, scénické poezie na pozadí uměleckého druhu zaneseného tolikerou muzeální veteší, jakým je právě divadlo.

## Roztomilí outsideři

Do značné míry by bylo možné inscenace Krepska označit za fragmenty či dokonce etudy, cvičení o struktuře značně otevřené, ovšem virtuózní a nápadité. Jen dvě představení jsou příběhově komplexnější a z této kategorie se vymykají. A jsou to také díla, která lze považovat za vrchol tvorby Krepska.

Především je to inscenace The Twin (Dvojčata), součást dvoudílného cyklu, který je vlastně trojdílný, Twilogy. Speciálně pro festival Sedmnost pak byl cyklus prezentován v celku pod názvem Twilogy I-III. Samostatně však jednotlivé části, tedy The Twin a Alma & Amanda, působí mnohem originálněji. Už zásluhou toho, že se navzájem důmyslně prostupují a skrze některé jednotlivosti dodatečně dějově propojují a ozřejmují. The Twin zobrazuje dojemný příběh mužských siamských dvojčát vydělavajících si na život žebrotou, zdálo by se, že v přistavu. Sdílejí spolu jednu domácnost a také jedno tělo, dvě ruce a tři nohy. A zdá se, že jsou i dobře sehraáni. Jejich tělesná propojenost je však dovezena k absurditě, neboť nejsou spojeni jen svými těly, ale také emocemi, vznikajícími v jejich napohled oddělených hlavách. Když se jeden ponoří do beznadějněho smutku, druhý, ač k tomu sám nemá důvod, má pláč na krajičku. Všední úkony, které každý z nás rutinně zvládá, oni vykonávají ve dvou. A představení je možné díky podobným jednoduchým situacím považovat za herecký, ale také režijní koncert.

Situace nabere dramatický spád, když do života dvojčát náhodou vstoupí žena. Jeden se do ní zamiluje a znatelně ho to vyvede z míry. Druhý zůstává netečný, je to ale právě on, o něhož žena jeví zájem.



Téma dvojčát či dvojníků varuje také druhý díl Twilogie, Alma & Amanda, jen v mnohem tajemnějším duchu. Foto archiv Roxy/NoD

Partnerský trojúhelník je jako vždy jen stěží řešitelný. Co si počít s konkuren-tem, který je součástí mě samého a kterého není možné zmlátit, abych zároveň neublížil sám sobě? Žena však dá naštěstí v závěru přednost archetypálnímu muži s jelení hlavou a falickým nožem a do života dvojčát se opět navrátí klid a harmonie, o to hlubší, oč větší právě prošla zkouškou. Na této inscenaci je obdivuhodně důsledně promyšlená možnost, které zvolená bizarní situace nabízí. Co všechno se může stát, když jsou si siamská dvojčata konkurenty v lásce? Komu vlastně konkuruje to jediné tělo se dvěma hlavami? A pak jsou tu krásné obrazy a detaily. Třeba když jedno z dvojčát zádumčivě vyhlíží oknem na ulici, ve skleněné tabuli natáčené zvolna do strany pro každého diváka na okamžik problematně objekt jeho myšlenek, obraz milované ženy, který se odráží z lehce nasvíceného výklenku mimo divákovou zornou pole. Nebo běh ročních období strávených melancholickým vyhlížením milé je zobrazen v podobě deště stékajícího po skleněné tabuli, seschlého listí hnaného neviditelnými větráčkem po podlaze jeviště či sněhových vloček spajajících

se nenápadně z ruky přidržující okenní tabuli a poletujících v lehkém vánku. Inu, krásna. A jak prostá.

Druhým důležitým dilem Krepska je představení Fragile inspirované postavou Laury ze Skleněného zvěřince Tennesseeho Williamse, inscenace plná křehkosti a zranitelnosti. V uzavřeném světě svého pokoje či bytu prodlévá téměř nehybně křehká dívka (Linnea Happonenová). Její pozornost poutají věci každodenní potřeby: sklenice, lžice a podobné. V bytě se svět nehýbe a nejspíš je to tak dobře, protože by se při sebemenším náznaku prudšího pohybu nejspíš rozletěl na kusy jako skleněná vitrina nebo jako karafa, stojící podivně vratce na hraně stolu v popředí, symbol křehké rovnováhy panující ve vnějším i vnitřním prostoru hrdinky. A k tomu také dojde. Dovnitř přichází muž. A je okouzlující, energický, extrovertní. Neurotická Laura je u vytržení. Před našima očima se odehrávají roztomilé sblížovací rituály. Muž je nakrmen, opečováván a nakonec přeruknou a ve svém vnitřním světě ustrnulou Lauru roztančí. Věci, jimiž je dívka okouzlována, ho však zajímají pramálo. Laura naplňuje mužovy představy o „vhodné“ či povolné ženě pramálo. Proto

se cizinec bez vysvětlení sebere a odejde. Bezohledně. Tvrdě. Bez nejmenšího zaváhání. A Laura je opět uvřzvena do své znehybnělosti.

## Jevištní báseň

Jistěže i další inscenace Krepska jeví znaky promyšlené koncepce. Jsou protkány originální hravostí, hýčící nápady. V inscenaci Errormismus je to podivný sled chybných úkonů vycházející z kontrastu ústřední situace stofování páru, snad mileneckého, kdy žena do sebe lije litry vína, muž ji namísto vyznání lásky vínem polévá a nakonec se udusí špuntem, když se ho snaží použít jako náhražku za chybějící cigaretu. V Almě a Amandě hned v úvodu překvapí ironizovaná mrštnost hadí ženy vykonávající rutinní každodenní činnosti v nejroztodivnějších polohách či přeshlapování Linney Happonenové bosýma nohama v hromadě stěpů. Zajmou i důmyslné scénické efekty, občas na hranici iluzionismu, v rámci jevištní jednoduchosti není za nic na světě možné přijít na to, jak je to vlastně uděláno – třeba tanec do rytmu hudby těsně nad zemí zavěšené žárovky ve Fragile. Virtuózní Polské tango pro tři, nejkratší z prezentovaných děl, jakási lehce

# Sirotci pantomimy se představí v Aeru

Jiří P. Kříž

**Způsobem pro divadlo nejpřesvědčivějším, totiž inscenací, dal o sobě vědět žák Borise Hybnera Adam Halaš.**

Na jaře dokončil studium na katedře nonverbálního a komediálního divadla pražské HAMU a vyvržen do života obnovil v říjnu v Experimentálním prostoru nad Klubem Roxy v Dlouhé po předprázdninových premiérách autorské představení Mates.

„Komedie s notnou dávkou melancholie na hranici absurdity a fantazie, ve které vás kašpárek provede večerem plným matesů, losů, lososů, glosů, sólobolů a lobů,“ praví o svém debutu za zdmi alma mater sám autor. Divák ať si to přebere, jak chce, ale spolu s partnery na scéně Monikou Černoškovou a Roma-

nem Horákem odvádí Halaš přesně to, co deklaruje. Necelou hodinku skečů, výstupu, němých dialogů, radosti i bolesti.

Svět pantomimy je u nás společensky reflektován mizerně. Na tvorbu v Česku už rezignovali Ctibor Turba, Boris Hybner i mnozí další. V nových podmínkách podobně jako Otomar Krejča v činohře nemohli naplnit vlastní sny o svobodné tvorbě, nejsou na ni tržně mechanické kolonky. A tak působí v zahraničí, v nečtinském venkovském azylu, v lepším případě někdy ještě jako pedagogové.

Naproti tomu Adam Halaš je neúnavným organizátorem i duší už devatenácti festivalů Jem spokojenej aneb – a následuje téma, které pro aktéry příštího festivalu vymyslí jejich diváci. Za těch pár let, co Halaš festivaly organizuje,

vznikla neuvěřitelně cenná sbírka krásných, vtipných, básnivých, nostalgických, ironických, sarkastických, nonsensových skečů, etud, improvizací a promluv, z nichž nic nesmí přesáhnout přísně stanovený limit 9 minut a 8 vteřin.

Festiválek se uskuteční v sobotu ve 20 hodin v kině Aero, tentokrát

na téma – Spi sladce. Vystoupí v něm početný sirotčí sbor české pantomimy, klauniád, pohybového a experimentálního divadla: Zbrožek, Nadaud, Učík, Lustigová, Rímský, Lišková-Boková, Doláková, Horák, Hlava, Valíčková, Z popela, Novotný, Stodolová, J. Havelka, Laštovka, Vršek, Veleta i další.



VO. - JIŘÍ P. KRÍŽ